

# **Anthroposophie und „Outsider Art“**

## **Eine Untersuchung zum bildnerischen Gestalten im Kontext anthroposophischer Kunsttherapie**

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung des akademischen  
Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. Phil.)  
durch die Philosophische Fakultät  
der  
Heinrich-Heine-Universität  
Düsseldorf

vorgelegt von:

Cornelia Krsák  
aus Wesel

Gutachter:  
Univ. Prof. Dr. Hans Körner  
PD Dr. Jürgen Wiener

Mündliche Prüfungen:  
23.05.07, 30.05.07, 31.05.07

**D 61**

<b>1</b>	<b>Einführung</b>	5
<b>2</b>	<b>Anthroposophie – Von der Erkenntniswissenschaft zum heilpädagogischen Ansatz</b>	18
2.1	„Denken ist Wirklichkeit“	18
2.2	Das anthroposophische Menschenbild	23
2.3	„Die Irrsinnigen sind die eigentlich göttlichen Menschen“ – Anthroposophie und Heilpädagogik	25
2.3.1	Seelenpflege als Schicksalshilfe	25
2.3.2	Von Gesundheit und Krankheit – Der „Heilpädagogische Kurs“ Rudolf Steiners	29
2.3.3	Genie und Wahnsinn	38
2.3.4	Wege in die Therapie	47
<b>3</b>	<b>Von Rudolf Steiners Kunsttheorie zur Kunsttherapie</b>	53
3.1	Steiners Ästhetik	53
3.1.1	Die zwei Ursprünge der Kunst	59
3.1.2	Impressionismus und Expressionismus als künstlerische Grundtendenzen	65
3.1.3	Der Seher als Künstler der Zukunft	71
3.2	Die Gattungen der bildenden Kunst aus Sicht der Anthroposophie	85
3.2.1	„Bekleidungskunst“	85
3.2.2	Architektur und Bildhauerei	86
3.2.3	Steiner als Architekt und Bildhauer	89
3.2.4	Malerei	93
3.2.5	Das Wesen der Farben	102
3.2.6	Steiner als Maler	111
3.3	Steiners Erben – Ein anthroposophischer (Rück-) Blick auf die Kunst der Moderne	115
<b>4</b>	<b>Die Rolle der Kunst in der anthroposophischen Heilpädagogik</b>	128
4.1	Schöpferisches Gestalten aus der „Mitte“	128
4.2	Malen	141
4.3	Zeichnen	148
4.4	Plastisches Gestalten	155
<b>5</b>	<b>Bildnerisches Gestalten im Kontext anthroposophischer Kunsttherapie am Beispiel von Axel Willems</b>	171
5.1	Biografisches	171
5.2	Zwischen „Kräftesphären“ – Plastische Arbeiten	173
5.3	Von der Farbe zur Form und die Dynamik der Linien: Malerei und Zeichnung	180

5.3.1	Die frühen Jahre	180
5.3.2	Elias' Himmelfahrt	187
5.3.3	Die ersten Pegasus-Darstellungen	190
5.3.4	„Wutpegasus“ – „Traumpegasus“	197
5.3.5	Pegasus in Aquarell	203
5.3.6	Pegasus – Sternbild und Apotheose	207
5.4	Faszination Pegasus und die Melancholie des griechischen Helden Bellerophon	212
5.4.1	Kampf gegen die Chimäre	212
5.4.2	„Pegasus vor der Sonne“	217
5.4.3	Das Leben des Pegasus als Bilder-Zyklus	222
5.4.4	Bellerophon als Identifikationsfigur	233
<b>6</b>	<b>Ergebnisse</b>	237
<b>7</b>	<b>Bibliografie</b>	249
<b>8</b>	<b>Abbildungsnachweis</b>	268
<b>9</b>	<b>Abbildungen</b>	283

## 1 Einführung

„Die umfangreichen Lehren Rudolf Steiners und ihre mannigfaltigen Realisationen unterliegen bisher einem gesamtgesellschaftlichen Verdrängungsprozess, auch wenn die Anthroposophische Gesellschaft in Deutschland inzwischen mehr als 20 000 Mitglieder zählt und etwa eine Million Interessenten sich ihrem Angebot nähern“<sup>1</sup>, schreibt Andreas Mäckler in der Vorbemerkung zu seinem 1992 erschienenen Buch „Lichtoffene Farbigeit – Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei“. Zwar seien anthroposophische Einrichtungen in Pädagogik, Medizin, Architektur und Agrikultur keine Novitäten mehr - wie das 1. und 2. Goetheanum im schweizerischen Dornach, Waldorfschulen und –kindergärten weltweit, ein großer Heilmittelhersteller, Kliniken und die erste deutsche Privatuniversität in Witten/Herdecke zeigen. Dennoch sei die anthroposophisch orientierte Malerei ein gutes Beispiel dafür, „wie sich kultur- und wirtschaftspolitisch bewusst gesteuerte Verdrängungsprozesse auswirken“<sup>2</sup>. Mäckler findet nur einen aus seiner Sicht plausiblen Grund dafür, warum die Kunstgeschichtsschreibung Arbeiten aus dem Umfeld der Anthroposophie schlichtweg ignoriert hat: Sie *sollten* nicht aufbereitet werden. Die Aufgabe des Kunsthistorikers bestehe nicht zuletzt darin, gezielt geschmacksbildend auf finanzstarke Konsumenten einzuwirken, um den Kunstmarkt anzukurbeln. Arbeiten anthroposophisch orientierter Künstler seien bewusst ausgeschlossen worden, vielleicht aus ideologischen Gründen, die Andersgesinntes gerne beiseite schieben wollen.<sup>3</sup> „Dilettantismus“, „Kuriosität“, „Sektierertum“ – so lauten Mäcklers Meinung nach die Schlagworte, welche als Argumente gegen eine wissenschaftliche Aufarbeitung anthroposophischer Kunsterzeugnisse

---

<sup>1</sup> Mäckler, Andreas: Lichtoffene Farbigeit. Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei. Schaffhausen 1992, S.8. Die Arbeit wurde 1989 vom Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps Universität Marburg unter dem Titel „Die Farbentheorie und Malpraxis der Anthroposophie – Voraussetzungen und Erscheinungsform“ als Dissertation angenommen.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 8f.

angeführt werden. Mit einigem Recht verweist der Autor darauf, dass Dilettantismus zu tief im modernen Kunstschaffen selbst verwurzelt ist, als dass man ihn nur mit Steiners Anregungen verknüpfen könnte.<sup>4</sup>

Auch Karen Swassjan beklagt sich über ein mangelndes wissenschaftliches Interesse an der Anthroposophie, „welche totzuschweigen (oder bei Bedarf anzuschwärzen) inzwischen beinahe üblich geworden“<sup>5</sup> sei.

Man muss dieser „Verschwörungstheorie“ nicht folgen, um festzustellen, dass Kunsttheorie und -praxis anthroposophischer Ausprägung in der Kunstwissenschaft bislang nur wenig Berücksichtigung gefunden haben. Dass es Versäumnisse gibt, steht außer Zweifel, zumal sich „etablierte“ Künstler wie Wassily Kandinsky und Joseph Beuys nachweislich von Steiners Ideen inspirieren ließen.<sup>6</sup>

Zudem sollte schon die Präsenz eines anthroposophisch-orientierten Kunstschaffens Grund genug sein, sie als Teil der Kulturgeschichte zu begreifen und als solche wissenschaftlich aufzuarbeiten. Zweifellos wird man dabei feststellen, dass diese Erzeugnisse nicht im „luftleeren Raum“ entstanden sind und entstehen, sondern „ebenso in humaner (Kunst-) Geschichte verankert

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 9.

<sup>5</sup> Swassjan, Karen: Anthroposophische Heilpädagogik. Zur Geschichte eines Neuanfangs. Dornach 2004, S. 8.

<sup>6</sup> Wie Mäckler feststellt, gibt es in der Forschung immerhin eine zunehmende Tendenz, Steiners theoretischen Anteil an der Kunst des 20. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 59ff.

Der finnische Kunsthistoriker Sixten Ringbom erklärt, dass Kandinsky „was familiar with Steiner's *Lucifer Gnosis*, which he quoted in *Über das Geistige*“ und deckt weitere Parallelen auf, die darauf hin deuten, dass Kandinsky mit Steiners Vorträgen und Schriften bekannt war. Vgl. Ringbom, Sixten: The sounding cosmos. A study in spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting. In: Acta Academiae Aboensis. Serie A. Vol. 38. Nr. 2, S. 37f. Hofstätter versucht eine kulturgeschichtliche Einordnung der Anthroposophie. In ihr gipfele die „synthetische Bemühung, aus den Heilsbotschaften aller Kulturen und Religionen den Weg zur Erlösung zu ermitteln“. Sie verstehe die physische Welt als sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der sie verursachenden geistigen Welt und sei eine Folge der „Gewissheit verlorener mythischer Urgründe des Menschlichen“, eine Ausdrucksform der Sehnsucht des modernen Menschen nach dem „Goldenen Zeitalter“. Vgl. Hofstätter, Hans Helmut: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1965, S. 27. Stilistisch fasst Hofstätter die Anthroposophie als Weiterentwicklung des Jugendstils auf: „Stärker als alle vorausgehende symbolistische Kunst, in der Gefühl, Sehnsucht und Erfahrung eine größere Rolle spielen, ist diese gedanklich gebunden; Farb- und Formsymbole sind in ihrer Bedeutung weitgehend festgelegt und nur dem Kreis der Eingeweihten verständlich.“ Ebd., S. 156.

sind wie die Ergebnisse allgemein akzeptierter Provenienz auch<sup>7</sup>. Mäckler setzt sich in seinem Buch mit den Voraussetzungen und Erscheinungsformen der anthroposophischen Malpraxis auseinander und führt zentrale Ideen der Steinerschen Farbenlehre auf transzendental-philosophische Vorstellungen seit der Antike zurück, die im Zusammenhang mit der Lasurmalerei stehen. Das Hauptanliegen des Autors besteht darin, den Beitrag Rudolf Steiners zur Farbenlehre „koloritgeschichtlich plausibel werden zu lassen“ und ihn als einen „originellen Beitrag zur Künstler-Farbenlehre geltend zu machen“<sup>8</sup>. In der Frage nach einer Kunst- bzw. Malereigeschichte der Anthroposophie gelingt es ihm, einige grobe Strukturen zu skizzieren. Ich möchte mit meiner Arbeit daran anknüpfen, jedoch mit Gewichtung auf einen weiteren Aspekt der anthroposophischen Kunstpraxis: der Bildneri „Seelenpflegebedürftiger“ im Umfeld anthroposophisch-orientierter Heilpädagogik und Kunsttherapie.

Angesichts der Tatsache, dass Kunstwissenschaft sich bisher weder intensiv mit Steiners Schriften zur Ästhetik noch mit anthroposophischen Kunstschöpfungen im allgemeinen beschäftigt hat, ist es nicht verwunderlich, dass die kreativen Erzeugnisse von geistig Kranken oder Behinderten bzw. „Seelenpflegebedürftigen“, so die anthroposophische Bezeichnung, bislang zur Gänze ignoriert wurden. Die Ursache dafür liegt gewiss nicht, wie Mäckler vermutet, in einer ideologisch begründeten Ablehnung der Anthroposophie als „Kuriosität“ oder gar Sekte. Das Desinteresse an solchen Bilderwerken scheint vielmehr die Folge einer einseitigen Definition der sogenannten „Außenseiterkunst“ zu sein.

Roger Cardinal fand 1972 mit dem Begriff „Outsider Art“ ein englischsprachiges Equivalent für die von Jean Dubuffet als „Art Brût“ bezeichneten Kunstprodukte von Geisteskranken und anderen Außenseitern der Gesellschaft.<sup>9</sup> Dubuffet war auf der Suche nach einer Kunst fern jeglicher Beeinflussung durch kulturelle Normen und frei von Dogmen des konventionellen Kunstmarktes. In der „Außenseiterkunst“ fand er Werke,

---

<sup>7</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 10.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Cardinal, Roger: Outsider Art. London 1972.

deren scheinbare Unverbildetheit und Spontaneität ihn faszinierten. Dubuffet erschuf das Ideal eines Künstlers, der isoliert von der Außenwelt allein aus seinem Inneren schöpft.

„Wir wohnen hier dem ganz reinen künstlerischen Verfahren bei, einem ‚rohen‘ Verfahren, vollständig neu erfunden von seinem Autor in allen seinen Phasen, geschaffen allein aufgrund seiner eigenen Anstöße. Eine Kunst also, in der sich allein die Funktion der Erfindung und nicht die, wie in der ‚kulturellen Kunst‘ üblich, des Chamäleons und des Affen manifestiert.“<sup>10</sup>

Bildnerien von an Schizophrenie erkrankten Patienten galten im Hinblick auf ihren Erfindungsreichtum als besonders ergiebig, was schnell zu einer Vorauswahl des vorliegenden Materials führte. Das, was dem „antikulturellen“ und „antiakademischen“ Ästhetikbegriff nicht entsprach, blieb unbeachtet und fiel einer neuerlichen Orthodoxie zum Opfer.

Doch Dubuffet war nicht der erste, der sich mit der „Bildnerie der Geisteskranken“ auseinandersetzte. Spätestens seit Hans Prinzhorns gleichnamigem Buch ist dieses Thema aus der Kunstgeschichtsschreibung nicht mehr wegzudenken. Das epochemachende Werk des Heidelberger Psychologen und Kunsthistorikers wurde 1922 veröffentlicht. Es bildet den vorläufigen Höhepunkt einer Entwicklung, die in der Frühromantik ihren Ausgang nahm. In den neuen Ansichten über das Individuum und das menschliche Gefühl der romantischen Epoche lag die Wurzel für eine mitfühlende Einsicht in die Bildnerie der Geisteskranken. Revolutionäre Umwälzungen in der Geschichte der Psychiatrie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereiteten den Boden für den Durchbruch psychoanalytischen Gedankenguts, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte. Die Beschäftigung der Romantiker mit Introspektive, dem Irrationalen, den privaten und intensiven Gefühlen führte zu neuen Einsichten in die Tiefen des menschlichen Geistes, zur Entdeckung des Unbewussten und seiner fundamentalen Rolle im

---

<sup>10</sup> Dubuffet, Jean, zitiert nach Presler, Gerd: L'Art Brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn. Köln 1981, S. 165.

Leben des Individuums, sowie zu einem Verständnis dafür, welche Rolle psychologische Konflikte in der Entwicklung geistiger Störungen spielen. Parallel dazu erlebten Deutschland und die deutschsprachigen Länder einen Höhepunkt in der Erforschung und im Verständnis für die visuellen Äußerungen von Geisteskrankheit.<sup>11</sup>

Der größte Vertreter der deutschen Neuropsychiatrie, Emil Kraepelin, diskutierte in seinem einflussreichen „Lehrbuch der Psychiatrie“ (1833) Zeichnungen von schizophrenen Patienten, die er „dementia praecox“-Patienten nennt, von Katatonikern und Paranoiden. Zwar sah er diese gestalterischen Äußerungen lediglich als Aspekte psychopathologischer Störungen bzw. als deren Symptome an. Andererseits legitimierte Kraepelin so die Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial.<sup>12</sup>

Eine weitere ernsthafte Studie stammt von dem Psychiater Dr. Fritz Mohr: „Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit“ (1906). Mohr trieb die Verwendung von Patientenzeichnungen in der medizinischen Diagnose auf die Spitze, indem er die berühmtesten psychologischen Tests vorweg nahm: den Vervollständigungstest und den thematischen Assoziationstest. Auf diese Weise bewegte er sich immer weiter weg von den spontanen Bildwerken, die vormals die Phantasie der Romantiker angeregt hatte.<sup>13</sup>

Im Gegensatz zu diesem sehr stark medizinisch ausgerichteten Interesse an dem vorliegenden Bildmaterial richtete sich Hans Prinzhorn nicht in erster

---

<sup>11</sup> Für eine Gesamtdarstellung der Rezeption geisteskranker Kunst in und außerhalb des deutschsprachigen Raumes sei auf John MacGregors umfangreiche Untersuchung verwiesen: MacGregor, John M.: *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton/New Jersey 1989.

<sup>12</sup> Ebd., S. 188f.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten sich mit Psychiatrie und Neurologie zwei unterschiedliche Wissenschaftszweige heraus. Deutschland übernahm nicht nur in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht eine Vorreiterrolle. Auch die Medizin erlebte einen Aufschwung. Um von diesem Ansehen profitieren zu können, näherte sich die Psychiatrie immer mehr der Medizin an. Neurologie begann die Psychologie als Wissenschaft zu ersetzen. Geisteskrankheit wurde fortan als Folge einer Abnormalität des Gehirns verstanden, und die Quellen emotionaler Störungen wurden in den Unregelmäßigkeiten der anatomischen Gehirnstruktur gesucht. Ein ernsthaftes Studium der geisteskranken Bilderei hatte hier keinen Platz. Dennoch konnte sie als Diagnosehilfe erhalten. Paradoxe Weise blieb aber gerade so das Interesse an solchen Bildwerken wach. Ebd., S. 188.

<sup>13</sup> Ebd., S. 192.

Linie an Psychiater, sondern an ein größeres Publikum. Auf der Suche nach Ursache und Gestalt der menschlichen Kreativität beschritt er neue Wege und ließ seine Vorgänger weit hinter sich zurück. Prinzhorns Werk war vor allem in Künstlerkreisen bekannt und geschätzt. In seinem Bemühen um eine wertfreie Terminologie ersetzte er den kulturhistorisch strapazierten Begriff der „Kunst“<sup>14</sup> durch den weniger vorbelasteten Terminus „Bildnerei“, was jedoch in keiner Weise eine Negativwertung beinhaltet.<sup>15</sup>

Die Frage, was Kunst sei und was nicht, wurde im Laufe der Geschichte immer wieder neu gestellt und in unterschiedlichster Weise beantwortet. Unzufrieden mit den starren, kulturell überformten Traditionen der Kunstproduktion ihrer Zeit, begab sich die künstlerische Avantgarde an der Schwelle zum 20. Jahrhundert auf die Suche nach neuen, individuelleren Ausdrucksmöglichkeiten und hatte maßgeblichen Anteil an der ästhetischen Entdeckung der Bildprodukte zeichnender, malender oder plastizierender Patienten in den psychiatrischen Abteilungen der Hospitäler. In diesen künstlerischen Äußerungen sah man eine von kulturellen Einflüssen scheinbar unabhängigen Kreativität, eine unverfälschte Reinheit und Ursprünglichkeit, kurz, eine Nähe zum Ursprung der Kunst, zu dem man zurückzukehren hoffte, um von dort ausgehend eine neue, revolutionäre Kunst zu erschaffen. Das klassische Kunstideal mit seinen ästhetischen Gesetzen wurde in Frage gestellt. Das Interesse rückte ab vom normativen „Schönen“ hin zum Künstler und den Ursachen der Kreativität.

---

<sup>14</sup> Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 23: "Auch heute noch beginnt einer der kundigen Geschichtsschreiber von Kunsttheorien, Udo Kultermann, seine Arbeit folgendermaßen: ‚Das Buch ist an jeden gerichtet, dem das Phänomen Kunst eine Realität ist; diese ist somit als gegeben vorausgesetzt, und kein Versuch wurde unternommen, ihre Existenz zu beweisen.‘ Das, was beweisbar ist, sind literaturfixierte Quellen, Formen mit Inhalten, die identisch sein können (Kunst=Kunst) oder durch Analogien hinausweisen. Wieweit, in welche Dimensionen, das ist letztlich eine Frage der Bewusstseinsgeschichte, der (zeitgenössischen) Übereinkunft und der Toleranz (als politische Duldung und Förderung) gegenüber der Produktion mentaler Werte, die sich geistesgeschichtlich ebenso bedingen wie individuell im Kunstwerk ausgestalten. Das betrifft auch Rudolf Steiners künstlerischen Impuls, dessen Entwicklungsfähigkeit gleichsam eine Emanzipation vorgegebener Kunsttheorien darstellt.“ Vgl. Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt 1987. S XI.

<sup>15</sup> Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken. Berlin 1923<sup>2</sup>, S. 3.

Konform dazu vermutete Prinzhorn hinter den Gestaltungsvorgängen geisteskranker Bildnerien grundlegende, universale menschliche Prozesse. Anstatt sich ausschließlich mit einer Rezeption im psychiatrisch-diagnostischen Rahmen zu begnügen, regte er zu einer außerpsychiatrisch-kunsttheoretischen Betrachtung des Bildmaterials an. Prinzhorn selbst argumentiert auf der Basis einer nicht weniger als 5000 Bilder und Objekte umfassenden Sammlung, die er in der kurzen Zeitspanne zwischen dem 30. Januar 1919 und dem 15. Juli 1921 zusammengetragen hat.<sup>16</sup> Im Zentrum steht für Prinzhorn die Frage nach den Gemeinsamkeiten dieser Werke mit solchen, die gemeinhin als Kunst betrachtet werden, sowie mit den bildnerischen Produkten von Kindern und so genannten „Primitiven“.<sup>17</sup> Prinzhorn betont, dass „jede Zwecksetzung [...] dem Wesen der Gestaltung fremd“ sei. Für ihn ist der Sinn alles Gestalteten in der Gestaltung selbst zu suchen.<sup>18</sup>

„Die unter Künstlern übliche lakonische Wertung, ein Werk sei ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, wird uns nicht viel nützen. Stammt ihr Maßstab doch stets aus einem bestimmten Milieu, indem jetzt die Art zu gestalten für gut gilt.“<sup>19</sup>

Gestaltungskraft habe wenig mit technischem Können zu tun und werde im Gegenteil bei großer Virtuosität nicht selten vermisst.<sup>20</sup> Auch Prinzhorn räumt dem Aspekt der Spontaneität einen zentralen Stellenwert ein. 75 Prozent der in der Heidelberger Prinzhorn-Sammlung zusammengetragenen Arbeiten wurden von Schizophreniekranken geschaffen. „Mannigfaltigkeit, Reiz und Ergiebigkeit“ dieser Produktionen sind laut Prinzhorn dem „schizophrenen Weltgefühl“ geschuldet.<sup>21</sup> Das „selbstherrliche, von der Außenwelt unabhängig gewordene Ich“ schaffe Bildwerke von außerordentlicher Qualität.<sup>22</sup> Allein

---

<sup>16</sup> Kraft, Hartmut: Grenzgänge zwischen Kunst und Psychiatrie. Köln 1986, S. 59.

<sup>17</sup> Prinzhorn, Bildnerie der Geisteskranken, a. a. O., S. 6.

<sup>18</sup> Ebd., S. 15.

<sup>19</sup> Ebd., S. 48.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd., S. 53.

<sup>22</sup> Ebd., S. 54.

jenes „primäre Erleben, das vor allem Wissen steht“ erzeuge wahrhaft inspirierte Gestaltungen.<sup>23</sup>

Dubuffet greift genau diese Position auf, radikalisiert sie und prägt bis heute den kunstwissenschaftlichen Diskurs zur „Outsider Art“.

So befürwortet auch MacGregor die spontane geistesranke Kunst und sieht deren nahes Ende, begünstigt durch neue Therapiemethoden und den Einsatz von Medikamenten, voraus:

„Although art therapy often forms part of the hospital program, the spontaneous creation of images that is essential to a truly psychotic art is becoming a very rare occurrence.“<sup>24</sup>

Presler widmet seine Forschungen der „Bildneri derer, die ohne Ausbildung und Anhalt, ohne Anpassung an herrschende Richtungen allein den eigenen Quellen folgten - unbeirrt, einsam, abgeurteilt“<sup>25</sup>. Ganz aktuell im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung „Dubuffet & Art Brut. Im Rausch der Kunst“ 2005 im Düsseldorfer Museum Kunstpalast, würdigt Kurator Jean-Hubert Martin die von Dubuffet geschaffene „neue ästhetische Kategorie“, welche sich von den „Ismen“ der Moderne unterscheidet und bis heute für die Kunst von besonderer Bedeutung sei.<sup>26</sup> Über die „Art Brut“-Künstler schreibt Martin:

“Dubuffet war fasziniert von ihrer intuitiven, unverbildeten Herangehensweise und einer ungewöhnlichen Erfindungskraft, die höchst unterschiedliche Ausdrucksweisen hervorbringt. Ihre Werke entstehen – meist abseits des etablierten Kunstsystems – aus einem tiefen seelischen Bedürfnis heraus und unterliegen eigenen ästhetischen und inhaltlichen Kriterien.“<sup>27</sup>

Colin Rhodes setzt sich in seinem im Jahr 2000 erschienenen Buch „Outsider Art“ durchaus kritisch mit Dubuffet auseinander. Die Suche nach einer Kunst außerhalb kultureller Bezüge sei von vornherein zum Scheitern verurteilt

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 347.

<sup>24</sup> MacGregor, a. a. O., S. 10.

<sup>25</sup> Presler, a. a. O., S. 7.

<sup>26</sup> Martin, Jean-Hubert: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Dubuffet & Art Brut. Im Rausch der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf 2005, S. 10.

<sup>27</sup> Ebd.

gewesen, da niemand völlig unbeeinflusst von der Welt um ihn herum bleiben könne.<sup>28</sup> Gleichzeitig argumentiert Rhodes, dass sich die Qualität der Außenseiterkunst zwangsläufig verändere, wenn sie an die Öffentlichkeit gelange und mit ihr der (lebende) Künstler. Durch den Kontakt zum Publikum, die Anerkennung seiner Arbeiten, könne der Schaffenden eine ganz neue Motivation entwickeln, die sich nachhaltig auf die Arbeitsweise auswirke.<sup>29</sup> Mit einfachen Worten: Der Wunsch des Künstlers zu gefallen könnte zu geplanten Bildern führen, die dem tradierten Konzept der „Art Brût“ diametral entgegen stehen. Aus wäre es mit den „spontaneous alternatives“, die Rhodes im Untertitel seines Buches ankündigt. Doch sind Isolation und die Abwesenheit von (Vor-)Bildung wirklich Bedingung für eine Außenseiterkunst von nennenswerter künstlerischer Qualität? Das darf bezweifelt werden.

Einen engen Kontakt zu seinen Patienten pflegt bekanntermaßen der österreichische Psychiater Leo Navratil. 1981 gründete er das sogenannte „Haus der Künstler“ als Teil der Psychiatrischen Klinik in Gugging bei Wien. Navratil lernte Dubuffet 1969 kennen. Viele seiner Patienten in Gugging gehören zu den bekanntesten Vertretern der „Collection de l’Art Brût“ in Lausanne, darunter Johann Hauser, Philipp Schöpke, August Walla, Johann Fischer, Oswald Tschirtner und Max.<sup>30</sup> Aus Navratils Sicht besitzt das künstlerische Schaffen therapeutische Wirkung. Er selbst greift nicht nur in den Gestaltungsprozess ein, indem er – analytisch gesprochen – als „Hilfs-Ich“ fungiert und den Schaffensakt unterstützend begleitet. Auch die fertigen Arbeiten werden von ihm geordnet, bewertet und je nach Qualitätsurteil ausgewählt oder verworfen.<sup>31</sup> Obwohl er als Therapeut am Entstehen der Bildwerke beteiligt ist, versäumt Navratil nicht daraufhinzuweisen, dass sich sein Einwirken auf den Schaffensprozess auf ein Minimum beschränkt.<sup>32</sup> Der

---

<sup>28</sup> Rhodes, Colin: *Outsider Art. Spontaneous alternatives*. London 2000, S. 14.

<sup>29</sup> Ebd., S. 16ff.

<sup>30</sup> Ebd., S. 92.

<sup>31</sup> Kraft, a. a. O., S. 94f.

<sup>32</sup> Rhodes, a. a. O., S. 96.

von Navratil in die Diskussion eingebrachte Terminus der „zustandsgebundenen Kunst“ soll verdeutlichen, dass die Kunst seiner Patienten „nicht traditions- und kulturgebunden ist wie jene der professionellen Maler“.<sup>33</sup> Es verwundert daher kaum, dass auch Navratil die fähigsten „Art Brut“-Künstler unter den besonders schweren „Fällen“ vermutet, da bei diesen die zur schöpferischen Arbeit notwendige „Verwerfung scharf umrissener rationaler Denk- und Imaginationen“ am ehesten gegeben sei.<sup>34</sup>

“Will man unter den Patienten einer großen psychiatrischen Abteilung jene entdecken, die zu Art-brut-Künstlern werden können, dann darf man sie nicht unter den relativ geordneten, nur leicht kranken und zur Kunsttherapie geeigneten Patienten suchen, sondern man muss sich im Gegenteil an die am schwersten gestörten, manisch angetriebenen, halluzinatorisch erregten, schwer fixierbaren Patienten wenden und diese zum Zeichnen anhalten.“<sup>35</sup>

Angesichts dieser Beschränkung der Außenseiterkunst auf das Spontane, Rohe, vermeintlich Antikulturelle erstaunt es nicht, dass Arbeiten im Kontext anthroposophischer Heilpädagogik und Kunsttherapie bisher keine Berücksichtigung im kunsthistorischen Diskurs gefunden haben. Mit Berechtigung weist Hartmut Kraft darauf hin, dass „menschliche Äußerungen, also auch Zeichnungen, Gemälde und Plastiken, [...] nur in ihrem historischen und sozialen Zusammenhang verstanden werden [können]“.<sup>36</sup>

Sowenig es eine von äußeren Einflüssen unbeeinflusste „reine“ Kunst überhaupt geben kann, so ungerechtfertigt ist meiner Ansicht nach der Ausschluss bestimmter Gruppen von Außenseiterkünstlern, die nicht dem einseitigen Klischee des autistisch Schaffenden entsprechen.

Prinzhorn betonte, dass es eine Kontinuität der menschlichen Geisteszustände gebe, vom „Normalen“ bis hin zum extrem Pathologischen. Die Gegensätze

---

<sup>33</sup> Navratil, Leo: Gugging 1946-1986. Bd. 1: Art brut und Psychiatrie. Wien 1997, S. 276.

<sup>34</sup> Kraft, a. a. O., S. 94.

<sup>35</sup> Navratil, a. a. O., S. 275.

<sup>36</sup> Kraft, a. a. O., S. 13.

krank-gesund, sowie Kunst-Nichtkunst seien nicht eindeutig und absolut. Vielmehr handele es sich dabei um polare Gegensätze, zwischen denen zahllose Übergänge möglich seien.<sup>37</sup>

Zwei Jahre nach dem Erscheinen von Prinzorns „Bildnerei der Geisteskranken“ äußert sich Rudolf Steiner bei einem Vortrag im Rahmen seines „Heilpädagogischen Kurses“ in ganz ähnlicher Weise über den nur scheinbaren Gegensatz von Gesundheit und Krankheit:

„Wir haben ja im Grunde genommen gar kein weiteres Recht, über die Normalität oder Abnormalität des kindlichen Seelenlebens oder menschlichen Seelenlebens überhaupt zu reden, als indem wir hinschauen auf dasjenige, was durchschnittsmäßig ‚normal‘ ist. Es gibt kein anderes Kriterium als dasjenige, was allgemein üblich ist vor einer Gemeinschaft von Philistern. Und wenn diese Gemeinschaft irgend etwas für vernünftig oder gescheit ansieht, so ist alles dasjenige ‚abnormes‘ Seelenleben, was nach Ansicht dieser Philister nicht ‚normales‘ Seelenleben ist. Ein anderes Kriterium gibt es zunächst nicht. Daher sind die Urteile so außerordentlich konfus, wenn man anfängt, indem man eine Abnormität konstatieren kann, dann alles Mögliche zu treiben, und damit abzuhelfen glaubt – statt dessen treibt man ein Stück Genialität heraus [...] Gerade auf diesem Gebiete ist es von eminentester Notwendigkeit, überhaupt keine Kritik zu üben, sondern die Sache reinlich anzuschauen.“<sup>38</sup>

Der Forderung nach reinlicher Betrachtung kam Steiner selbst in fast 6000 Vorträgen nach. Darin beschäftigte er sich mit den verschiedensten Lebensbereichen des Menschen von Politik über Pädagogik und Medizin bis hin zu Religion und Kunst. Sein schriftliches Gesamtwerk, das größtenteils auf Hörermitschriften seiner Vorträge basiert, umfasst mehr als dreihundertvierzig Bände, darunter zwanzig Bände allgemeiner Vorträge über Kunst.<sup>39</sup> Umso mehr erstaunt die Tatsache, dass Steiners Theorien und Versuche zu den

---

<sup>37</sup> Prinzhorn, a. a. O., S. 7.

<sup>38</sup> Steiner, Rudolf: Heilpädagogischer Kurs. 12 Vorträge für Heilpädagogen und Ärzte in Dornach 25. Juni bis 7. Juli 1924. (GA 317/TB 673). Dornach 2001<sup>19</sup>, S. 12f.

<sup>39</sup> Hierbei handelt es sich um Vorträge über Ästhetik, Eurythmie, Sprachgestaltung, Musik, Architektur, Plastik, Malerei, Graphik, Kunstgewerbe und Kunstgeschichte (vgl. Steiner GA-Nr. 271-292).

Künsten in fachspezifischen Publikationen bislang keine nennenswerte Berücksichtigung gefunden haben.

Während Prinzhorn in seinem Buch dafür plädiert, die Gedankenwelt geistig kranker Menschen ernst zu nehmen, weil sich in ihnen allgemeinmenschliche Vorstellungen, Wünsche und Triebe aussprechen, leistet Rudolf Steiner wichtige Aufbauarbeit auf dem Gebiet der Heilpädagogik und wird dabei von ganz ähnlichen Überzeugungen angetrieben. Betrachtet man nun noch die Tatsache, dass gerade das künstlerische Gestalten in der von Steiner angeregten anthroposophisch-orientierten Therapie einen zentralen Stellenwert einnimmt, kommt man unweigerlich zu der Frage, ob und inwiefern Rudolf Steiner das zur Jahrhundertwende aufkeimende öffentliche Interesse an der Bildnerei der Geisteskranken zur Kenntnis genommen hat. Lässt das anthroposophische Konzept Raum für die Entwicklung einer „geisteskranken Kunst“ und wie wird diese bewertet?

Im folgenden Kapitel wird der Weg von der anthroposophischen Geisteswissenschaft zur Begründung einer Heilpädagogik behandelt. Welches Menschenbild verbirgt sich hinter Steiners Theorien und wie beurteilt er das Auftreten von geistiger Behinderung beziehungsweise Geisteskrankheit? Welche Ursachen nennt die Anthroposophie und welche Rolle übernimmt die Heilpädagogik?

In Kapitel drei nutze ich die Chance, Steiners anthroposophische Kunsttheorie in ihren wesentlichen Grundzügen darzustellen. Welche Anregungen gab Steiner in Theorie und Praxis? Wie geht die moderne Anthroposophie mit Steiners Erbe um? Von allgemeinen ästhetischen Fragestellungen komme ich dann zur kunsttherapeutischen Praxis.

Die besondere Rolle der künstlerischen Gestaltungsmittel in der anthroposophischen Heilpädagogik ist Gegenstand des vierten Kapitels. Ein besonderes Augenmerk ist auf die Frage zu richten, ob den Erzeugnissen dieser Therapiearbeit eine wie auch immer geartete künstlerische Bedeutung

beigemessen wird. Zudem wird zu prüfen sein, ob und inwiefern sich die Argumentation für oder gegen eine „geistesranke Kunst“ von tradierten Thesen zur „Outsider Art“ unterscheidet.

Das fünfte Kapitel ist Axel Willems gewidmet, einem Künstler, dessen Schaffen sich sowohl formal als auch inhaltlich stark an anthroposophischen Vorstellungen orientiert. Seit seinem neunten Lebensjahr ist Willems in anthroposophischen Einrichtungen für „Seelenpflegebedürftige“ zu Hause. Dort hat er einen intensiven kunsttherapeutischen Unterricht durchlaufen. Seine kreative Tätigkeit geht jedoch weit darüber hinaus. Häufig plastiziert und malt Axel Willems auch in seiner Freizeit. Pegasus, das Musenross aus der antiken griechischen Mythologie übt eine ganz besondere Faszination auf den Künstler aus. Warum Willems gerade dieses Bildthema zum Hauptgegenstand seiner kreativen Arbeit gewählt hat, auch darüber soll diese Untersuchung Aufschluss geben. Daneben gilt es festzustellen, welche Gestaltungsmittel und Techniken in der anthroposophischen Kunsttherapie erlernt wurden, und in welcher Form sie bei Willems praktische Anwendung finden.

## **2 Anthroposophie: Von der Erkenntniswissenschaft zum heilpädagogischen Ansatz**

### **2.1 „Denken ist Wirklichkeit“**

Als Rudolf Steiner 1913 die Anthroposophische Gesellschaft gründete und – ausgehend von der Theosophie – eine neue geisteswissenschaftliche Bewegung ins Leben rief, verstand er Anthroposophie als Erkenntnisweg zum Übersinnlichen im Gegensatz zur einseitig materialistischen Betrachtungsweise zeitgenössischer Naturwissenschaften, die er scharf kritisierte.<sup>40</sup> Zentrales Anliegen der von Steiner begründeten anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft ist die Suche nach einer umfassenden Welterkenntnis zur Beantwortung der großen Daseinsfragen.<sup>41</sup> Um eine Brücke von der sinnlich-wahrnehmbaren Welt zu einer geistigen und moralischen „Weltordnung“ zu schlagen, mussten die bestehenden Erkenntnisgrenzen überwunden werden. Die Existenz übersinnlicher Kräfte war für Steiner ebenso eine Tatsache wie das Wirken physischer Naturkräfte. Aus seiner Sicht bilden das Sinnlich-Erfahrbare und das Übersinnliche zusammen erst die ganze wirkliche Welt.<sup>42</sup>

Wissenschaft bedeutete für Steiner, den Erkenntnisvorgang in verschiedenen Lebensbereichen zur Anwendung zu bringen, um Wahrnehmungs- (Verstand) und Begriffsurteil (Vernunft) zusammenzuführen und eine höhere Einheit zu erreichen. So schuf Steiners Erkenntnistheorie die Möglichkeit, empirische Methode und Idealismus miteinander zu verbinden.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Von 1902 bis 1913 war Steiner Generalsekretär der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft. Sein Denken ist maßgeblich von theosophischen Ideen geprägt. Zum Bruch mit der Theosophie kommt es aufgrund der unterschiedlichen Einschätzung der Bedeutung des Christentums. Während die damalige Leitung der theosophischen Gesellschaft, Annie Besant und Charles Leadbeater, eine christentumskritische Position vertraten, wurde das „Mysterium von Golgatha“ für Steiner zum entscheidenden Ereignis der Weltgeschichte.

Vgl. Steiner, Rudolf: Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung. (GA 9) Dornach 1978<sup>30</sup>.

<sup>41</sup> Kugler, Walter: Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Wege zu einem neuen Menschenbild. Köln 1978, S. 12.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd., S. 14.

„Die einzige befriedigende Wirklichkeitsauffassung ist die empirische Methode mit idealistischem Forschungsergebnis. Das ist Idealismus, aber kein solcher, der einer nebelhaften, geträumten Einheit der Dinge nachgeht, sondern ein solcher, der den konkreten Ideengehalt der Wirklichkeit ebenso erfahrungsgemäß sucht, wie die heutige hyperexakte Forschung den Tatsachengehalt.“<sup>44</sup>

Schon vor der Aufnahme seines Studiums der Naturwissenschaften an der Technischen Hochschule in Wien hatte sich Steiner mit Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und Fichtes Wissenschaftslehre beschäftigt. Bald kam er zu der Überzeugung, dass die Tätigkeit des menschlichen „Ich“ für ihn den einzigen möglichen Ausgangspunkt für wahre Erkenntnis bilden konnte, denn allein hier hatte er Geistiges ganz unmittelbar im Bewusstsein. Über den „transzendentalen Synthetismus“ Traugott Krugs kam Steiner zu Schelling, Hegel und Herbart. 1879 immatrikulierte er sich in Wien für Mathematik, Naturgeschichte und Chemie. Daneben besuchte er Vorlesungen des Goethe-Forschers Karl Julius Schröder über deutsche Literatur, bei dem „Herbartianer“ Robert Zimmermann und Franz Brentano über „praktische Philosophie“.<sup>45</sup> Schon bald geriet Steiner in ein Spannungsfeld zwischen den Naturwissenschaften auf der einen Seite und der Philosophie auf der anderen. Dieser Interessenkonflikt sollte sein weiteres Studium prägen.<sup>46</sup> Steiner will Ergebnisse der Naturwissenschaften auf philosophischen Boden gestellt wissen. Das Erfassen des Zusammenhangs von Idee und Wirklichkeit rückt in den Mittelpunkt seines Erkenntnisinteresses. Dabei bildet sich zunehmend die Anschauung heraus, dass Gedanken nicht Spiegelbilder einer Wirklichkeit, sondern diese Wirklichkeit selbst sind.<sup>47</sup>

„Gedanken-Erleben war mir das Dasein in einer Wirklichkeit, an die als einer durch und durch erlebten sich kein Zweifel heranwagen konnte. Die Welt der Sinne erschien mir nicht so

---

<sup>44</sup> Steiner, zitiert nach Kugler, ebd.

<sup>45</sup> Ebd., S. 18.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd.

erlebbar. Sie ist da, aber man ergreift sie nicht wie den Gedanken. Es kann in ihr oder hinter ihr ein wesenhaftes Unbekanntes stecken.“<sup>48</sup>

Dass das Denken selbst Erfahrung ist, und wie sich diese Erfahrung zu anderen Erfahrungen verhält, schildert Steiner in seiner 1886 erschienenen Schrift „Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung“. Auf diese Studie berief er sich später, um seine vielfältigen Darstellungen der „übersinnlichen Welten“ auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Jegliche Art von Mystik, die sich nicht auf umfassende erkenntnistheoretische Grundlagen stützen konnte, lehnte Steiner als spekulativ und unwissenschaftlich ab.<sup>49</sup>

Durch Untersuchungen auf dem Gebiet der Optik wurde Steiner erstmals auf Goethes „Naturwissenschaftliche Schriften“ aufmerksam, die er wenige Jahre später innerhalb Kürschners „Deutscher Nationalliteratur“ und der Weimarer „Sophienausgabe“ herausgab.<sup>50</sup>

Als einer der ersten stellt Steiner die zentrale Bedeutung der Metamorphosen-Erkenntnis für Goethes Dichtung und Weltbild heraus.<sup>51</sup> Hinter der Idee des „Urbildes“ verbirgt sich die Vorstellung eines Organismus, der sich als Entelechie entwickelt. Indem der Organismus in sich selbst als Ziel seine Bestimmung hat, bildet er eine „sinnlich-übersinnliche Einheit“.<sup>52</sup> Der anthroposophische Denkansatz radikalisiert jedoch die goethesche Vorstellung von der Welt als Summe metamorphosierter „Urbilder“, indem er die physische Welt als „Abdruck der geistigen Welt“ begreift.<sup>53</sup> In ihr gerinnt das Übersinnliche zur greifbaren Form. Die materielle Welt stellt sich als ein

---

<sup>48</sup> Steiner, Rudolf: Mein Lebensgang. Dornach 1985 (GA 28), S. 62.

<sup>49</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 19.

<sup>50</sup> Ebd., S. 25.

<sup>51</sup> Hiebel, Friedrich: Zum Weltbild Rudolf Steiners. In: Becker, Kurt E. / Schreiner, Hans-Peter: Anthroposophie heute. München 1981, S. 18.

<sup>52</sup> Ebd., S. 19.

<sup>53</sup> Pütz, Rose Maria: Kunsttherapie. Eine Alternative zur Regeneration des Menschen. Bd. 1: Die Maltherapie. Bielefeld 1981, S. 28. Vgl. Balzer, Georg: Goethe als Gartenfreund. München 1966, S. 41ff.

Spiegel des kosmischen Weltganzen dar.<sup>54</sup> Der Mensch ist denkend in der Lage, das Wirken der „Ideen“ in der Natur zu erfassen:

„Wer dem Denken seine über die Sinnesauffassung hinausgehende Wahrnehmungsfähigkeit zuerkennt, der muss ihm notgedrungen auch Objekte zuerkennen, die über bloße sinnenfällige Wirklichkeit hinaus liegen. Die Objekte des Denkens sind aber die Ideen. Indem sich das Denken der Idee bemächtigt, verschmilzt es mit dem Urgrund des Weltendaseins; das, was außen wirkt, tritt in den Geist des Menschen ein: es wird mit der objektiven Wirklichkeit eins. Das Gewahrwerden der Idee in der Wirklichkeit ist die wahre Kommunion des Menschen.“<sup>55</sup>

1894 erschien Steiners „Philosophie der Freiheit“, in der er seine bis dahin gewonnenen Anschauungen darstellte. Zwei Jahre zuvor hatte Steiner in seiner Dissertation unter dem Titel „Wahrheit und Wissenschaft, Vorspiel einer Philosophie der Freiheit“ die Voraussetzungen für eine Erkenntnistheorie einer philosophischen Betrachtung unterzogen.<sup>56</sup> In seinen frühen Schriften versuchte Steiner nachzuweisen, dass der Mensch – indem er sich auf der Ebene des „reinen Denkens“ bewegt – über das rein Subjektive hinausgelangt, also das Wesen der objektiven Welt erlebt. Im Bereich der Geisterkenntnis lehnt Steiner jede Form des Denkens ab, das sich unterhalb des „reinen Denkens“ befindet. Wenn sich das Seelenleben nicht innerhalb der Klarheit des vollbewussten Denkens abspielt, sinkt es hinab in den Bereich des Unterbewussten und wird so zum Spielball verschiedenster Abirrungen, indem es von den Vorgängen und Verrichtungen des physischen Körpers abhängig wird. Was die Seele in diesem Fall erlebt, „ist dann nicht Offenbarung des Übersinnlichen durch sie, sondern Leibesoffenbarung im Bereich der untersinnlichen Welt“.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Vgl. Steiner, Rudolf: Das Künstlerische in seiner Weltmission. Dornach 1961<sup>2</sup> (GA 276), S. 38ff.

<sup>55</sup> Steiner, zitiert nach Hiebel, Zum Weltbild Rudolf Steiners, a. a. O., S. 21.

<sup>56</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 27.

<sup>57</sup> Steiner, zitiert nach Hiebel, Zum Weltbild Rudolf Steiners, a. a. O., S. 29.

Ein Urteil über wirkliche geistige Erkenntnisse wird somit nur dem zugestanden, der bereit ist, sich in diese Sphäre hineinzubegeben, das heißt wenn er sich von rein Vorstellungsmäßigem, Erinnerungsmäßigem, noch in Wahrnehmungen sinnlicher Art Befindlichem zu lösen vermag. Dabei kommt es laut Steiner vor allem darauf an, dass der Mensch nicht nur in Gedanken lebt, sondern dass er seine Denktätigkeit *erlebt*. Dadurch „emanzipiert“ sich die Seele von demjenigen, was sie im gewöhnlichen Denktakt vollführt. Die im gewöhnlichen Denken erlebten Erkenntnisgrenzen sollen durch eine Intensivierung der „innerlichen Tätigkeit“ überwunden werden. Dabei treten die Prozesse der Vorstellungs- und Begriffsbildung selbst ins Bewusstsein. Das Denken erhält so eine neue Qualität. Es „belebt“ sich, wird beweglicher und entwickelt bildhaften Charakter.<sup>58</sup> Übt man sich in den verschiedenen Arten des Erlebens der Denktätigkeit, erreicht man – so Steiner – eine Erlebnisebene, in der sich die Seele ganz loslöst „von demjenigen Denken und Vorstellen, das an die leiblichen Organe gebunden ist“<sup>59</sup>.

„Die hier gemachten Ausführungen werden erkennen lassen, dass der im rechten Sinne verstandenen Anthroposophie ein in sich streng systematisierender Entwicklungsweg der menschlichen Seele zugrunde liegt und dass es ein Irrtum wäre zu glauben, dass in der Seelenverfassung des Geistesforschers etwas von dem lebt, was man im gewöhnlichen Leben als Enthusiasmus, Ekstase, Verzückung, Vision und so weiter bezeichnet.“<sup>60</sup>

Nach Steiners Aussage hat Anthroposophie also nichts zu tun mit Somnambulismus, „Mediumismus“ oder psychischen Experimenten, die auf dem Weg der Hypnose zu Einsichten über das Leben nach dem Tod oder vor

---

<sup>58</sup> Sam, Martina Maria: Augenblickliches Produzieren aus dem Geiste heraus. Die Wandtafelzeichnungen als „Denkbilder“. In: Kugler, Walter (Hg.), Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen 1919-1924. Zürich 1999, S. 27.

<sup>59</sup> Steiner, zitiert nach Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 39.

<sup>60</sup> Steiner, zitiert nach Kugler, ebd., S. 47.

Vgl. Steiner, Rudolf: Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904-1918. Dornach 1965 (GA 35), S. 135-144.

der Geburt gelangen wollen.<sup>61</sup> Vielmehr strebt Steiner eine Vereinigung der empirischen Methode der Naturforschung mit dem objektiven Idealismus an. Steiners Lösungsweg ist eine neue Einheit von Wissenschaft und Kunst. Ich werde darauf im Kapitel zu Steiners ästhetischer Anschauung noch ausführlicher zu Sprechen kommen.

## 2.2 Das anthroposophische Menschenbild

Im Mittelpunkt der Anthroposophie steht der Mensch. Durch seine besondere Konstitution hat er sowohl an der sinnlichen als auch an der übersinnlichen Welt Anteil.<sup>62</sup> Nach anthroposophischer Auffassung setzt sich der Mensch insgesamt aus vier Wesensgliedern zusammen. Durch seinen physischen Leib gehört er der materiellen Welt an. In ihm finden alle stofflichen Prozesse statt. Der physische Leib für sich genommen ist jedoch noch unbelebt und gehört dem Reich des Mineralischen an. Der Ätherleib, oder auch Lebensleib, beinhaltet das organische Leben und alle damit zusammenhängenden Funktionen. Er macht den pflanzlichen Bereich aus. Der Astralleib ist der Träger der Empfindungen und wird auch als Seele bezeichnet. Hinter der Bezeichnung Astralleib verbirgt sich die Vorstellung, dass er seine Kräfte aus

---

<sup>61</sup> Hiebel, Zum Weltbild Rudolf Steiners, a. a. O., S. 28.

Kritische Seitenhiebe gegenüber der Theosophie werden in solchen Äußerungen Steiners offenbar. Die Theosophie (theosophia = Weisheit Gottes oder Weisheit der Götter) ist aus der Spiritismus-Welle hervorgegangen, die nach 1848 vor allem in den USA die Gemüter bewegte. Geleitet von dem Wunsch, religiöse Aussagen, zum Beispiel über ein Leben nach dem Tod, mit wissenschaftlichen Methoden überprüfen zu können, versuchten die Spiritisten, Kontakt mit der Totenwelt aufzunehmen, indem sie verschiedene technische Vorrichtungen verwendeten oder aber menschliche Medien einsetzten. Eines der bekanntesten Medien war die Gründerin der Theosophie Helena Petrowna Blavatsky. Die Deutschrussin versuchte im Kontakt mit ihrem Wahrsagegeist nicht nur Aussagen über die Welt der Toten zu erlangen, sondern auch über die Geschichte des Kosmos und des Menschen. Steiners Kritik an solchen Vorgehensweisen wirft weiteres Licht auf die Gründe für seinen Ausstieg aus der Theosophischen Gesellschaft.

Vgl. Blavatsky, Helena P.: Die Geheimlehre. Die Synthese von Wissenschaft, Religion und Philosophie. Hamburg 2005.

<sup>62</sup> Fränkl-Lundborg, Otto: Was ist Anthroposophie. Dornach 1978<sup>3</sup>, S. 11f.

dem Kosmos erhält. Diese drei Wesensglieder sind nach anthroposophischer Auffassung auch dem Tier eigen und repräsentieren deshalb gemeinsam das Tierische. Erst das „Ich“ schließlich hebt den Menschen über das Mineralische, Pflanzliche und Tierische hinaus. Das „Ich“ ist der Kern des Menschen und Träger des Geistigen.<sup>63</sup>

Das „Ich“ ist nicht im Leibe, sondern außerhalb desselben und die organische Leibestätigkeit nur der lebendige Spiegel, aus dem das im Transzendenten liegende Leben des „Ich“ gespiegelt wird.<sup>64</sup> Der eigentliche Wesenskern des Menschen liegt im Transzendenten, nicht im physischen Organismus.<sup>65</sup>

„Das Ich – mit dem ganzen menschlichen Wesenskern – kann angesehen werden als eine Wesenheit, welche ihre Beziehung zu der objektiven Welt innerhalb dieser selbst erlebt, und die ihre Erlebnisse als Spiegelbilder des Vorstellungslebens aus der Leibesorganisation empfängt. Die Absonderung des menschlichen Wesenskernes von der Leibesorganisation darf naturgemäß nicht räumlich gedacht werden, sondern muss als relatives dynamisches Losgelöstsein gelten.“<sup>66</sup>

Neben der viergliedrigen Leibesorganisation des Menschen entwickelte Steiner eine „Dreigliederung“, die sich auf den menschlichen Organismus bezieht. Dieser besteht demnach aus drei mehr oder weniger „autonomen“ Organsystemen: dem Kopforanismus, das ist das Nerven- und Sinnessystem, dem Stoffwechselsystem und einem sogenannten rhythmischen System, zu dem Atmung und Blutzirkulation gehören und das zwischen den beiden polaren Prozessen vermittelt.<sup>67</sup>

Die oben genannten vier Wesensglieder des Menschen stehen mit der Dreigliederung nicht im Widerspruch. Vielmehr repräsentieren Ätherleib und Astralleib gemeinsam das rhythmische System. Laut Steiner greift das

---

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 49.

<sup>65</sup> Ebd., S. 51.

<sup>66</sup> Steiner, zitiert nach Kugler, ebd., S. 52.

<sup>67</sup> Vogel, Lothar: Anthroposophie und Medizin. In: Becker, Kurt E./Schreiner, Hans-Peter (Hg.): Anthroposophie heute. Frankfurt a. M. 1984<sup>2</sup>, S. 85ff.

rhythmische Wechselspiel von Seele und Körper steuernd in das Gesamtgleichgewicht des Menschen ein. Das „Ich“ ist es, das ein harmonisches Zusammenwirken der Wesensglieder von Geist, Seele, Lebensleib und Substanz ermöglicht. Krankheit kommt durch einseitige Verschiebungen innerhalb dieses Wechselverhältnisses zustande, so dass das Ich als ordnendes Prinzip nicht durchgängig in den organischen Kräftebereichen zur Wirksamkeit kommt.<sup>68</sup>

## **2.3 „Die Irrsinnigen sind die eigentlich göttlichen Menschen“ – Anthroposophie und Heilpädagogik**

### **2.3.1 „Seelenpflege“ als Schicksalshilfe**

Die Lehre Rudolf Steiners und der Anthroposophie vom Wesen des Menschen ist Grundlage für den Ansatz einer anthroposophisch orientierten Heilpädagogik. Nach Auffassung Rudolf Steiners krankte die Menschheit im 20. Jahrhundert an einer mangelnden Einsicht in die wahre Gesamtstruktur von Mensch und Welt. Zur „Heilung“ des schwer erkrankten sozialen Organismus regte Steiner die Gründung einer Vielzahl von pädagogischen, medizinischen, heilpädagogischen und pharmazeutischen Institutionen an, in denen anthroposophisches Gedankengut praktische Anwendung fand.<sup>69</sup> Im Jahr 1924 wurde mit dem „Lauenstein“ bei Jena das erste heilpädagogische Institut gegründet, gefolgt vom „Sonnenhof“ in Arlesheim, unter der Leitung von Dr. Ita Wegman. Aus diesen beiden Keimzellen unter denkbar primitiven Verhältnissen entstand eine Bewegung, welche die Einrichtung einer Fülle von

---

<sup>68</sup> Ebd. S.90ff.

<sup>69</sup> Fränkl-Lundborg, Was ist Anthroposophie, a. a. O., S. 32f.

Instituten und Lebensgemeinschaften für „seelenpflegebedürftige“ Menschen nach sich zog.<sup>70</sup>

Seelenpflegebedürftige Kinder und Erwachsene haben sich nach anthroposophischer Auffassung nur unvollständig verkörpert, das heißt Körper, Seele und Geist stehen in einem Ungleichgewicht zueinander.<sup>71</sup> Für Steiner war es eine Tatsache, dass „die Geistgestalt bei jedem Menschen als eine geisteswissenschaftlich nachweisbare Realität voll intakt ist und nur die Leiblichkeit vom Gebrechen betroffen wird“<sup>72</sup>. Der geschädigte Körper entziehe sich der seelisch-geistigen Durchdringung und versetze die vorhandene gesunde Individualität des Betroffenen in einen schlafähnlichen Zustand, aus dem sie erst befreit werden müsse.<sup>73</sup> Nach anthroposophischer Auffassung sind solche Störungen im menschlichen Organismus weder zufällig noch sinnlos:

„Schicksal (Karma) hat die Seelen der Kinder in erkrankte, missgebildete Leiber geführt. Eine solche Verkörperung ist keineswegs sinnlos und vergeblich. Sie vermittelt Erlebnisse und Erfahrungen, die von der ewigen Individualität im Leben nach dem Tode verarbeitet werden und zu neuen Kräften für eine nächste Inkarnation heranreifen.“<sup>74</sup>

Das individuelle „Schicksal“ jedes einzelnen Menschen wird als das Ergebnis mehrerer geistiger Präexistenzen aufgefasst. Die in jedem einzelnen Leben

---

<sup>70</sup> Vgl. Grosse, Rudolf: Die anthroposophische Heilpädagogik. In: Arnim, Georg von/Klimm, Hellmut/Vierl, Kurt (Hg.): Zum Heilpädagogischen Kurs Rudolf Steiners. Heilpädagogik aus anthroposophischer Menschenkunde. Schriftenreihe der Medizinischen Sektion am Goetheanum Dornach. Bd. 1. Stuttgart 1981<sup>2</sup>, S. 9.

<sup>71</sup> Pickert, Siegfried: So fing es an. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Leben, lernen und arbeiten mit seelenpflege-bedürftigen Kindern und Erwachsenen. Hrsg. v. der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflege-bedürftige Kinder e. V. und der Sozial-Therapeutischen Werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 13.

<sup>72</sup> Klimm, Hellmut: Betrachtungen zum Heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner. In: Arnim (u.a.), Zum Heilpädagogischen Kurs Rudolf Steiners, a. a. O., S. 19.

<sup>73</sup> Ebd., S. 17.

<sup>74</sup> Hemleben, Johannes: Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1963, S. 134.

gewonnenen Erfahrungen und erworbenen Fähigkeiten wirken sich auf jede nachfolgende Wiederverkörperung des Menschen in der physischen Welt aus. Der Tod wird als ein dem Schlaf vergleichbarer „Zwischenzustand“ erlebt, in dem Seele und Geist in die übersinnliche Welt zurückkehren, der sie eigentlich angehören, bis sie nach dem Durchlaufen verschiedener Stationen der Reinigung und Läuterung erneut in einen physischen Leib eintauchen.<sup>75</sup> Jede neue Verkörperung ist für Steiner ein weiterer Schritt hin zur Erkenntnis des moralischen Gesetzes und zur Befreiung des Geistes.<sup>76</sup>

Das Schicksal setzt sich nach anthroposophischer Anschauung aus zwei Tatschengestaltungen zusammen, die im Menschenleben zu einer Einheit zusammenwachsen. Die eine entströmt dem Drang der Seele von innen heraus; die andere tritt von der Außenwelt her an den Menschen heran.<sup>77</sup> In seinen erkenntnistheoretischen Schriften spricht Rudolf Steiner ausführlich über das Verhältnis von Vorstellung und Erinnerung: Durch die Erinnerung werden Vorstellungen „hervorgeholt“, wobei diese erneuerten Vorstellungen sich von den ursprünglichen wesentlich unterscheiden.<sup>78</sup> Die „Vorstellung“ von „damals“ wird durch neue Sinneseindrücke modifiziert. Es entsteht eine neue Vorstellung. Das „Organ“, das dieses Erinnern bewirkt, ist die Seele. In ihr wird Vergangenes aufbewahrt. Sie ist die Vermittlerin zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Alles, was die Seele aus der Außenwelt empfängt, wird durch sie zu ihrer eigenen Innenwelt umgestaltet. Ausgangspunkt dieser Betrachtungen ist die Dreigliederung des Menschen in Leib, Seele und Geist:

„Durch seinen Leib gehört er der Welt an, die er auch mit

---

<sup>75</sup> Fränkl-Lundborg, Was ist Anthroposophie, a. a. O., S. 13.

<sup>76</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 70. Vgl. Swassjan, Anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S. 57: „Der Mensch ist aber er selbst, wenn er sich als Geist nicht nur im Intellekt realisiert, der von der terra in cognita des unbewussten Organismus eingeschlossen ist, sondern auch in seinem ganzen Körper, mit Haut und Haar. Menschsein heißt daher Menschwerden, auch in den Domänen des Körperlichen, welche der Mensch mit dem Tierischen (Instinkte), Pflanzlichen (reine Vitalität) und Mineralischen (Knochen) gemeinsam hat.“

<sup>77</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 54.

<sup>78</sup> Ebd., S. 55.

seinem Leib wahrnimmt; durch seine Seele baut er sich seine eigene Welt auf; durch seinen Geist offenbart sich ihm eine Welt, die über die beiden anderen erhaben ist.“<sup>79</sup>

Der Geist als Träger der „ewigen Gesetze des Wahren und des Guten“ nimmt durch die Seele die Erinnerungen an die Erlebnisse der Vergangenheit auf und verarbeitet, modifiziert sie.<sup>80</sup>

Was bleibt, sind Wirkungen in Form von Fähigkeiten.<sup>81</sup> Der Geist hat in dem Körper gelebt und ist durch ihn mit der körperlichen Umwelt in Berührung gekommen. Dadurch haben sich vermitteltst des Körpers Triebe, Begierden, Leidenschaften entwickelt.<sup>82</sup> Das anthroposophische Ideal aber ist ein freier, nur aus sich selbst bestimmter Geist sowie ein Handeln im vollen Lichte des Bewusstseins.<sup>83</sup> Die Reise durch die einzelnen Inkarnationen wird als eine „Aufwärtsbewegung“ aufgefasst:

„Immer reicher wird der Schatz, den seine Erfahrungen im Geiste ansammeln. Und damit tritt er immer reifer seiner Umwelt, seinem Schicksal entgegen.“<sup>84</sup>

In diesem Kontext versteht sich die anthroposophische Heilpädagogik als Schicksalshilfe.<sup>85</sup> Ihr Ziel besteht darin, die Persönlichkeit des betroffenen Menschen zu wecken, ihm Hilfe zur Selbsthilfe anzubieten, damit er in die Lage versetzt wird, die körperlichen und seelischen Unvollkommenheiten zu bewältigen und trotz aller Behinderungen ein erfülltes Leben zu führen. Dies geschieht in Form einer breit angelegten Persönlichkeitsbildung, die es dem einzelnen ermöglichen soll, die in ihm verborgenen individuellen Fähigkeiten zu entdecken und weiterzuentwickeln.<sup>86</sup>

---

<sup>79</sup> Steiner, zitiert nach Kugler, ebd.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Ebd., S. 58.

<sup>82</sup> Ebd., S. 65.

<sup>83</sup> Ebd., S. 70.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Müller-Wiedemann, Hans: Schicksalserkenntnis - Schicksalshilfe. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie, a. a .O., S. 19f.

<sup>86</sup> Lievegoed, Bernhard C. J.: Menschenbilder - Bildungsziele. In: Ebd. ,S. 15.

### **2.3.2 Von Gesundheit und Krankheit – Der „Heilpädagogische Kurs“ Rudolf Steiners**

Initialzündung für die Gründung der beiden ersten anthroposophisch-heilpädagogischen Institute, dem „Lauenstein“ in Jena und dem „Sonnenhof“ in Arlesheim, war der erste „Heilpädagogische Kurs“ Rudolf Steiners, den er im Juni 1924 in Dornach am Goetheanum hielt. Damit trat die anthroposophische Heilpädagogik in das 20. Jahrhundert ein und entwickelte sich zu einem großen therapeutischen Strom. Aus diesen Keimen ist eine umfangreiche anthroposophisch-heilpädagogische Bewegung mit vielen Heimen und Tagesschulen und in der Fortsetzung auch die sozialtherapeutische Arbeit mit Erwachsenen entstanden.<sup>87</sup>

Den Anstoß zum „Heilpädagogischen Kurs“ gab die Frage von drei jungen Studenten, die mit dem Trüperschen Jugendsanatorium in Jena in Verbindung standen und teilweise dort tätig waren: Franz Löffler, Siegfried Pickert und Albrecht Strohschein. Weihnachten 1923 traten sie an Steiner heran mit der Bitte um Anregungen für die heilpädagogische Arbeit. Als Steiner seine Unterstützung und Hilfe in Aussicht stellte, gründeten die Studenten in den nächsten Monaten unter Mitwirkung einer Ärztin und einer Krankenschwester ein eigenes Institut: den Lauenstein bei Jena.<sup>88</sup>

Steiner besuchte das Heim am 18. Juni 1924 auf der Rückreise von Breslau nach Dornach und ließ sich jedes Kind einzeln vorstellen. Die kleinen Patienten wurden dann im „Heilpädagogischen Kurs“ ausführlich besprochen, der wenige Tage später im Goetheanum stattfand und von den Initiatoren des Lauensteiner Instituts besucht wurde.<sup>89</sup> Unter den 21 Teilnehmern waren

---

<sup>87</sup> Klimm, Hellmut: Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner. In: Arnim (u. a.), Zum Heilpädagogischen Kurs Rudolf Steiners, a. a. O., S. 13.

<sup>88</sup> Ebd., S. 14.

<sup>89</sup> Steiners Vorträge – insgesamt sind es beinahe 6000 – wurden in der Regel nicht zum Druck verfasst, sondern von Stenografen mitgeschrieben. Die zwölf Vorträge des heilpädagogischen Kurses wurden jedoch nicht offiziell mitstenographiert, sondern aus verschiedenen

außerdem einige interessierte Ärzte und Pädagogen, so auch Dr. Ita Wegman, die damalige Leiterin der Medizinischen Sektion der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft am Goetheanum und des Klinisch-Therapeutischen Instituts in Arlesheim.<sup>90</sup> Mit den Grundlagen der Anthroposophie und den grundlegenden pädagogischen und medizinischen Vorträgen Rudolf Steiners waren die Teilnehmer vertraut. So konnte er ohne vorbereitende einführende Betrachtungen sofort auf wesentliche Fragestellungen bezüglich der heilpädagogischen Arbeit eingehen. Bei den zwölf Vorträgen Steiners handelt es sich im eigentlichen Sinne nicht um einen heilpädagogischen Lehrgang, sondern „um eine grundlegende Gesamtschau des Schicksalshintergrundes von Menschen mit physischen, seelischen oder geistigen Abnormitäten oder Behinderungen, aus der heraus sich erst Maßstäbe und Einzelgesichtspunkte für die Betreuung, Pflege und Therapie ergeben.“<sup>91</sup>

Steiner schöpfte insbesondere aus einem Erlebnis, das er als 23jähriger Hauslehrer machte, und das ihn seiner Ansicht nach befähigte, Einblick in den Zusammenhang zwischen Geistig-Seelischem und Körperlichem im Menschen zu gewinnen. Er kam damals in eine Familie mit vier Knaben, von denen einer im Alter von etwa zehn Jahren wegen einer Hydrocephalie das Sorgenkind der Familie war. Steiner nahm sich des Kindes an und machte nach eigener Aussage sein „eigentliches Studium in Physiologie und Psychologie durch“<sup>92</sup>. Diese intensive Erfahrung prägte Steiner derart, dass er für die damalige Zeit sehr unorthodoxe Ansichten über abnorme Zustände von Körper und Geist vertrat. Im „Heilpädagogischen Kurs“ übt er scharfe Kritik an der zeitgenössischen Psychiatrie, die seiner Ansicht nach nichts als Psychographie

---

Aufzeichnungen von Teilnehmern rekonstruiert. Diese sind daher unter Vorbehalt zu betrachten. Vgl. Klimm, ebd., S. 15.

<sup>90</sup> Am Ende verband Steiner seine Darstellungen der Heilpädagogik eng mit Medizin und gliederte sie der Medizinischen Sektion am Goetheanum unter der Leitung von Dr. Ita Wegman an, die sich nach Steiners Tod der Fortentwicklung der Heilpädagogik annahm. Fächerübergreifende Zusammenarbeit war laut Steiner wichtig, um die „Abnormität des Menschen“ besser verstehen zu lernen. Vgl. Klimm, ebd., S. 16.

<sup>91</sup> Zbinden, Hans W. (Hg.): Vorwort. In: Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 5.

<sup>92</sup> Steiner, zitiert nach Klimm, Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner, a. a. O., S. 16f.

betreibe, welche wiederum nichts anderes sei als eine genaue Beschreibung von Symptomen. Die Unfähigkeit dieser Methode, zu den wahren Ursachen, dem „Substantiellen“ der Krankheit vorzudringen, ist für Steiner offensichtlich. Steiner geht davon aus, dass zwischen Gesundheit und Krankheit kein Gegensatz besteht, sondern vielmehr eine Kontinuum mit zahlreichen Abstufungen.

“Denn man muss sich ganz klar darüber sein, dass all dasjenige, was eigentlich bei unvollständig entwickelten Kindern, bei krankhaften Kindern auftreten kann, in intimerer Art auch im sogenannten normalen Seelenleben bemerkbar ist. [...] Man möchte sagen, irgendwo in einer Ecke sitzt bei jedem Menschen im Seelenleben zunächst eine sogenannte Unnormalität.“<sup>93</sup>

Steiner verwahrt sich daher gegen eine wertende Unterscheidung zwischen Normalität und Abnormalität.

Im folgenden beschreibt Steiner, wie kosmische Seelenkräfte den Leib gestalten. Hier definiert er eindeutig den Körper als Instrument des Geistig-Seelischen. Er gehört zu den Wirkungen und ist nicht Ursache.<sup>94</sup> Die geistige Individualität des Menschen, umkleidet mit den kosmischen Seelenkräften, erschafft sich die Möglichkeit für die Erdeninkarnation.<sup>95</sup> Aus einer Verbindung des aus dem Übersinnlichen heruntersteigenden Seelisch-Geistigen Komplexes mit dem Körper, der durch Vererbung aus der Generationenfolge heraus aufgebaut wird, konstituiert sich das individuelle Seelenleben.<sup>96</sup>

„Und erst, wenn nun diese Verbindung hier da ist, diese Verbindung zwischen dem, was heruntersteigt und dem, was vererbt ist, wenn dieses Seelisch-Körperliche sich gebildet hat, dann entsteht – mehr aber nur als Spiegelbild – dasjenige, was unser Seelenleben ist und was gewöhnlich beobachtet wird als Denken, Fühlen und Wollen. [...] Dieses Denken, Fühlen und

---

<sup>93</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 11.

<sup>94</sup> Klimm, Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner, a. a. O., S. 25.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 13.

Wollen ist überhaupt nur da wie Spiegelbilder, richtig wie Spiegelbilder, löscht aus, wenn wir einschlafen. Das eigentlich dauernde Seelenleben ist dahinter, steigt herunter, das geht durch die wiederholten Erdenleben und sitzt in der Organisation des Leibes darinnen.“<sup>97</sup>

Steiner unterscheidet also zwischen zwei Denkfunktionen, „derjenigen, die hinter dem Wahrnehmbaren liegt, die das Gehirn aufbaut – die ist das Bleibende – und der Denkfunktion, die gar nichts Wirkliches ist, die nur gespiegelt ist und fortwährend ausgelöscht wird beim Einschlafen und vergeht, wenn man nicht nachdenkt.“<sup>98</sup>

Entscheidend ist nun, dass die leibschaffenden Seelenkräfte in der Lage sein müssen, eine gesunde Organisation für ein gesundes Seelenleben zu konstituieren. Diese Fähigkeit hängt mit dem Schicksal aus den vorangegangenen Erdenleben zusammen.<sup>99</sup>

Der Astralkörper steht nicht nur durch den Ätherleib sondern unmittelbar in Beziehung zu den kosmisch-chemischen Kräften, die auf den Menschen wirken, wenn er sich im Wachzustand befindet:

“Auch in den Chemismus gliedern wir uns ein auf eine unmittelbare Art. Und das ist besonders wichtig, denn damit wird gesagt, dass der Mensch wachend in eine Art kosmischen Chemismus eingegliedert ist. [...] Und ebenso gliedern wir uns ein in das allgemeine Weltenleben, in den Lebensäther; alles unmittelbar. [...] Das alles muss erreicht werden, indem der Mensch in sich untertaucht, mit Durchdringung seines eigenen Wesens, in die irdisch-kosmischen Agenzien hinein. Er muss die Welt ergreifen können durch sich.“<sup>100</sup>

Das aus dem Kosmos herabsteigende Seelische kann in Verbindung mit dem vorliegenden Erbgut Krankheiten konstituieren bzw. Fehlschaltungen zwischen Seelischem und Körperlichem hervorrufen.<sup>101</sup> Die Individualität sucht sich

---

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Ebd., S. 15.

<sup>99</sup> Klimm, Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner, a. a. O., S. 25.

<sup>100</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 48.

<sup>101</sup> Ebd., S. 13.

demnach eine spezifische Aufgabenstellung für die zukünftige Inkarnation, bei der sie frühere Schicksalsknoten auszugleichen sucht und auf die gewonnenen Erlebnisse vorangegangener Erdenleben angewiesen ist.<sup>102</sup>

Das „eigentliche Seelenleben“, das durch die wiederholten Erdenleben geht und unsichtbar hinter den seelischen Erlebnissen und Äußerungen steht, darf laut Steiner nicht als das „Unbewusste“ oder „Unterbewusste“ angesehen werden, das in der Psychologie und durch die Psychoanalyse die bekannte Bedeutung bekommen hat. Alles was unterbewusst sei – ganz unabhängig von psychoanalytischen Theorien – müsse noch zum „vordergründigen Seelenleben“ dazugerechnet werden. Letzteres sei an die Spiegelungsfähigkeit des Organismus gebunden. Das eigentliche Seelenleben stehe dahinter und macht den Leib zum „Spiegelungsapparat“.<sup>103</sup>

Im gesunden Körper wirken Leib und Seele harmonisch ineinander. Folgt man Steiner, bildet das Nervensinnessystem die Grundlage für das Denken, die rhythmischen Organe für das Fühlen und das Stoffwechselgliedmaßensystem für das Wollen. Das „Kopfsystem“ bezeichnet er als „synthetisch“, da es alle Tätigkeiten des Organismus zusammenfasst und gliedert. Im Gegensatz dazu konstatiert Steiner im ganzen übrigen Organismus, besonders im Stoffwechsel-Gliedmaßensystem, einen analytischen Prozess, d. h. hier werden die einzelnen Organe aufgebaut und in Funktion und Form voneinander unterschieden. Das rhythmische System (Atmung) vermittelt zwischen den beiden anderen Systemen:

„[...] nun liegt diese synthetische Tätigkeit des Kopfes im wesentlichen aller Denktätigkeit zugrunde. Damit der Mensch denken kann, damit der Mensch herauskommt und in Tätigkeit kommt, muss dasjenige, was aus dem Geistig-Seelischen kommt, nach dem Kopfe hin die zusammenfassende Funktion erhalten, und dadurch die Erbsubstanz synthetisch gliedern.

---

<sup>102</sup> Klimm, Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner, a. a. O., S. 25.

<sup>103</sup> Ebd., S. 26f.

Dadurch kann dann in der synthetisch gegliederten Erbsubstanz ein Spiegel gesehen werden. [...] wenn im Kopfe das eintritt beim Herunterkommen, dass der Kopf organisiert synthetisch, so wird der Kopf ein Spiegel, und da drinnen spiegelt sich die Außenwelt, und das gibt das Denken, das wir gewöhnlich beobachten.“<sup>104</sup>

Gedanken werden Steiners Ansicht nach also nicht im menschlichen Gehirn produziert, sondern lediglich „gespiegelt“:

“Geradeso wie die Milch in den Milchtopf hineingegossen werden muss, damit sie darinnen ist, so müssen die Gedanken in den Menschen hineinkommen. Damit sie darinnen sind. [...] Alles, was der Mensch an lebendigem Gedankenvorrat in sich enthält, empfängt er dann in dem Augenblick, wo er aus der geistigen Welt heruntersteigt, also sein eigenes lebendiges Gedankenelement verlässt, wenn er heruntersteigt und sich seinen Ätherleib bildet. Darinnen sind noch die lebendigen Gedanken, in dem, was am Menschen bildet und organisiert.“<sup>105</sup>

Da die Welt aus Steiners Sicht aus dem Denken hervorgegangen ist, liegt das „Gedachte“ bereits in den Dingen beschlossen. Alle Gedanken entspringen dem kosmischen Denken und können daher nicht „falsch“ sein.<sup>106</sup> Weiter heißt es:

„Wir werden also dadurch, dass wir das lebendige Denken in uns wirkend tragen, fähig gemacht, [...] die Eindrücke, die im umliegenden Äther leben, in Spiegelbildern zu erzeugen und in unser Bewusstsein zu schmeißen. So dass also dieses Denken und Vorstellen des oberflächlichen Seelenlebens nichts anderes ist, als der Reflex der im Weltenäther lebenden Gedanken. [...] Woher kann nun ein verrückter, ein querköpfiger Gedanke kommen? Dadurch, dass der Spiegel, all dasjenige, was da entstanden ist im Aufbau des Gehirns, nicht in Ordnung ist. Also handelt es sich darum, dass wir in richtiger Weise den Weg zurückfinden von den verzerrten Gedanken zu dem, was im

---

<sup>104</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 15.

<sup>105</sup> Ebd., S. 29f.

<sup>106</sup> Zumdick, Wolfgang: Auf schwarzem Grund. Notizen zu Rudolf Steiners Projekt einer „künstlerischen Wissenschaft“. In: Kugler, Walter (Hg.): Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen 1919-1924. Zürich 1999, S. 36.

menschlichen Gehirn beziehungsweise im Sinnes-Nervensystem eigentlich wirkt. [...]“<sup>107</sup>

“Denn die Gedanken, die ein Mensch produziert, die können als solche nicht falsch sein. Es handelt sich nur darum, ob der Mensch bei der richtigen Gelegenheit produziert, ob er zuviel oder zuwenig produziert. Sie sind Spiegelungen der äußeren Ätherkonstitution.“<sup>108</sup>

Ursache für eine vorhandene Störung ist also, dass der „Ätherleib nicht in der richtigen Weise geformt worden ist“<sup>109</sup>. Der betroffene Mensch kann seinen Ätherleib nicht richtig mit seiner Individualität durchdringen, Krankheit entsteht.

“Wie kann nun aber die Sache in abnormen Zuständen liegen? Im abnormen Zustände kann tatsächlich irgend etwas, irgendein Organ – es kann nicht der ganze Organismus sein – so liegen, dass der Mensch keine Möglichkeit hat, durch dieses Organ hindurch den Anschluss an die Außenwelt unmittelbar zu finden. Ein Organ kann sozusagen sich in den Weg stellen, so dass der Mensch durch dieses Organ nicht den Anschluss an die Außenwelt findet.“<sup>110</sup>

Im zweiten Vortrag des Heilpädagogischen Kurses vom 26. Juni 1924 führt Steiner ein aufschlussreiches Beispiel für das Schicksal eines Geisteskranken an:

“Nehmen Sie etwa an, Sie haben einen Menschen, von dem man sagt, er sei schwer geistig krank, und Sie können so, wie es heute üblich ist, psychographisch, das heißt in den Symptomen, beschreiben: Er macht die allverrücktesten Sachen – nach der

---

<sup>107</sup> Steiner: Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 31.

<sup>108</sup> Ebd., S. 97.

<sup>109</sup> Ebd., S. 32.

Im Grunde lehnt sich Steiner hier an Theorien der zeitgenössischen Neurologie an, die Geisteskrankheit als Folge einer Abnormalität des Gehirns verstand, und die Quellen emotionaler Störungen in den Unregelmäßigkeiten der anatomischen Gehirnstruktur suchte. Bei Steiner wird das Gehirn allerdings zum Mittler, zum „Spiegelungsapparat“, durch den die Gedanken aus der transzendenten Welt im Menschen reflektiert werden. Ist der „Spiegel“ defekt, erscheinen auch die Gedanken verzerrt.

<sup>110</sup> Ebd., S. 49.

Ansicht, die eben bestehen muss. Ja, darüber denkt doch der Mensch der heutigen Zivilisation gar nicht nach, was da vorliegt, er denkt nicht nach. [...] Dieser Mensch, der heute also als ein ganz verrückter sich auslebt, der kann unter Umständen eine sehr bedeutende Inkarnation gewesen sein in früheren Zeiten, in genialischer Weise sich in früheren Zeiten ausgelebt haben irgendeinmal. Aber sagen wir, dieses geniale Ausleben wäre in einer zweiten zurückliegenden Inkarnation da gewesen. Dann wäre eine andere Inkarnation gefolgt, in der man den betreffenden Menschen in verhältnismäßig frühem Alter eingekerkert hat, so dass er gar nicht mit der Welt in Beziehung gekommen ist. Dann ist er durch den Tod gegangen und hat weitergelebt. Dann ist er als verrückter Mensch wiedererschienen. Gerade deshalb, weil das, was er in der Inkarnation aufgenommen hat, vollständig außer dem Bereich des Erlebens des physischen und ätherischen Leibes geblieben ist, deshalb hat er nicht Gelegenheit gehabt, es zu verarbeiten, und er kommt daher in völliger Unkenntnis des Inneren des menschlichen Leibes zur Inkarnation, er kann nicht hinein in den physischen Leib und Ätherleib, bleibt immer draußen, und, weil er sich nicht bedienen kann des physischen Leibes, ist er eben verrückt. Er lebt sich so aus, dass wir das, was er ist, erst sehen, wenn wir ganz absehen von seinem physischen und seinem Ätherleib, wenn wir hinsehen auf seinen astralischen Leib und sein Ich.“<sup>111</sup>

Als prominentes Beispiel für ein „verkanntes“ Genie führt Steiner an anderer Stelle den österreichischen Philosophen Otto Weininger (1880-1903) an, der wenige Monate vor seinem Freitod in Beethovens Sterbehaus im Oktober 1903 mit seiner „Geschlecht und Charakter“ übertitelten Veröffentlichung für Aufsehen in den Intellektuellenzirkeln Österreichs und Deutschlands sorgte und bald zu einer Kultfigur aufstieg. In seinem der psychoanalytischen Sexualtheorie nahestehenden Buch argumentierte Weininger, dass der sexuelle Charakter eines jeden Menschen durch eine spezifische Verbindung männlicher und weiblicher Anteile konstituiert werde.<sup>112</sup> Trotz der von Weininger unverhohlen zur Schau getragener Frauenfeindlichkeit und seines radikalen Antisemitismus, verkörpert er aus der Sicht Rudolf Steiners ein

---

<sup>111</sup> Ebd., S. 36f.

<sup>112</sup> Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (Wien 1903). Nachdruck München 1980.

Beispiel für das, was er das „Übergangsalter unserer Zeit“ nennt.<sup>113</sup> Den einen galt er als Genie, den anderen als Wahnsinniger. Für Steiner besteht an der Wahrheit von Weiningers Theorie kein Zweifel:

„[...] wenn man Weinger beobachtet haben würde als schlafenden Menschen in den Zeiten, in denen er gesunden Schlaf hatte – den er allerdings sehr wenig gehabt haben wird –, dann würde man gefunden haben, dass im Ich und im astralischen Leib, die während des Schlafens herausen waren aus dem physischen Leibe, wirklich grandiose Intuitionen und Imaginationen aus der geistigen Welt vorhanden waren.“<sup>114</sup>

„Was da bei Weinger heute als Intuition und Imagination zum Ausdruck gekommen ist, das sind wirkliche Ideen der Zukunft.“<sup>115</sup>

Für Steiner besteht die Wahrheit darin, dass sich die Menschen einst in der Zukunft nicht mehr primär als Geschlecht, sondern als Menschen gegenüberstehen. Weinger habe dies intuitiv erkannt, doch diese Erkenntnisse, die Ich und Astralleib im schlafenden Zustand gemacht haben, seien durch eine schicksalhafte „Fehlschaltung“ in den physischen Leib und damit in Weiningers Gehirn „hineingepresst“ worden<sup>116</sup>:

„Das drückt sich im Gehirn nun selbst aus, und der Mensch spricht als physischer Mensch das aus, was er als geistiger Mensch aussprechen soll.“<sup>117</sup>

„Gesund“ wäre es dagegen gewesen, wenn sich Weiningers Intuitionen in den Leib seiner nächsten Inkarnation hineingepresst hätte. Aus Steiners Sicht sind nicht die Gedanken falsch, sondern der Zeitpunkt ihres Erscheinens aufgrund

---

<sup>113</sup> Steiner, Rudolf: Das Rätsel des Menschen. Die geistigen Hintergründe der menschlichen Geschichte. 15 Vorträge in Dornach 29. Juli bis 3. September 1916. Dornach 1964 (GA 170), S. 25.

<sup>114</sup> Ebd., S. 21.

<sup>115</sup> Ebd., S. 23.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Ebd.

eines fehlerhaften Zusammenwirkens der einzelnen Leibesglieder. Für ihn ist der „Fall Weininger“ klar:

„[...] die gegenwärtige und die nächstfolgende Inkarnation stimmen nicht zusammen. Die stören sich gegenseitig, die halten sich nicht auseinander. Es spukt die nächste Inkarnation in die gegenwärtige hinein.“<sup>118</sup>

### 2.3.3 Genie und Wahnsinn

Die Vorstellung eines hinter der „Verrücktheit“ verborgenen genialen Geistes ist nicht neu, sondern wurde bereits von den Romantikern vertreten. Die romantische Epoche bewertete Geisteskrankheit naiv als „höhere Existenz“, als Zustand des reinen Fühlens, frei von Schranken des Intellekts und der Vernunft, und damit nicht zuletzt als Ideal des romantischen Künstlergenies.<sup>119</sup>

„The madman was seen as the ultimative expression of the tendency to withdraw into a private world obedient only to its own laws, the visionary who alone could see realities invisible to others.“<sup>120</sup>

In dieser Sicht spiegelt sich die extreme Version des „Außenseiter-Künstlers“, der die Gesellschaft zurückweist und gleichzeitig von ihr ausgewiesen wird. Während die Romantiker alle Formen des Wahnsinns enthusiastisch begrüßten, beginnt das Bild vom geisteskranken Genie schon bald problematische Formen anzunehmen. Mit dem Abklingen des Geniejahrzehnts vollzieht sich eine Wendung des Geniemythos ins Pathologische:

“Der Künstler-Heros wird zum gefährdeten Menschen, der nun auch durch seine von der ‚Natürlichkeit‘ abweichende physische

---

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> MacGregor, The discovery of the art of the insane, a. a. O., S. 68.

<sup>120</sup> Ebd., S. 72.

und psychische Mitgift, wie körperliche Degeneration und Psychopathie, seine Mitmenschen überflügelt. Damit erstirbt der positive, als göttlich aufgefasste Kern des antiken Enthusiasmus- und Inspirationsgedankens, indem die schöpferisch-künstlerische Gabe mit der Nachtseite menschlicher Existenz verschwistert wird.“<sup>121</sup>

Vor allem Schopenhauers „Genie-Irrsinn-Theorie“ prägte Philosophie, Psychologie und Medizin im 19. und 20. Jahrhundert. Die von Schopenhauer vertretene Anschauung, dass die Persönlichkeit eines wahren Künstlers der eines Geisteskranken näher steht als einem „normalen“ Menschen führte im Umkehrschluss zu der Vorstellung, geniale Köpfe seien gerade in psychiatrischen Anstalten besonders häufig anzutreffen.<sup>122</sup>

In der Behandlung des besonderen Falls von Otto Weininger lässt Rudolf Steiner noch Züge des romantischen Genie-Mythos erkennen. Das Genie sieht Dinge, die der „normale“ Durchschnittsmensch nicht sieht, und wird deshalb für verrückt erklärt und aus der Gesellschaft ausgestoßen, obwohl seine Visionen der „Wahrheit“ entsprechen.<sup>123</sup> Steiner fügt diesem Gedankengang noch eine weitere Komponente hinzu: Aufgrund schicksalhafter Verkettungen ist der Geisteskranke nicht fähig, seinen Körper in der richtigen Weise zu benutzen, sein Genius bleibt hinter einem defekten Leib verborgen. Doch gerade darin sieht Steiner eine Besonderheit, die Weininger vom gesunden Menschen unterscheidet. Das genannte Beispiel impliziert jedoch nicht, dass jeder Geisteskranke automatisch ein verkanntes Genie sei. Die folgende Aussage Steiners lässt in dieser Frage deutlich mehr Spekulationen zu:

„Die Irrsinnigen sind die eigentlich göttlichen Menschen. [...] Wenn ein abnormes Symptom auftritt, so ist etwas da, das,

---

<sup>121</sup> Neumann, Eckhard: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität. Frankfurt a. M., S. 134.

<sup>122</sup> MacGregor, The discovery of the art of the insane, a. a. O., S. 77.

John MacGregor sieht in dieser Auffassung einen der wesentlichen Gründe für das in dieser Zeit verstärkt aufkommende Interesse an den bildnerischen Produktionen von Geisteskranken.

<sup>123</sup> Wie Steiner die Rolle des Künstler-Genies bewertet, bleibt hier zunächst noch unbeantwortet.

geistig angesehen, näher dem Geistigen steht als dasjenige, was der Mensch in seinem gesunden Organismus tut. Dies Näher-dem-Geistigen-Stehen kann nur nicht in der entsprechenden Weise im gesunden Organismus sich betätigen.“<sup>124</sup>

Drückt sich in diesem von Steiner konstatierten „Näher-dem-Geistigen-Stehen“ eine „höhere Existenz“ des Geisteskranken gegenüber dem gesunden Menschen aus? Zur Klärung kann Steiners Auseinandersetzung mit Goethes Untersuchungen an missgebildeten Pflanzen beitragen:

“Goethe sah mit einer besonderen Freude hin auf dasjenige, was bei Pflanzen an Missbildungen entsteht. Und es gehören zu den interessantesten Artikeln, die man bei Goethe finden kann, diejenigen, die von diesen Missbildungen handeln, wo irgendein Organ an der Pflanze, das man gewohnt ist, sonst in einer bestimmten, sogenannten normalen Form zu finden, entweder mit der Größe über die Norm hinauswächst, oder wie es sich abnorm gliedert, wie es zuweilen sogar Organe heraussreibt, die normalerweise an anderen Stellen stehen und so weiter. Gerade darin, dass sich die Pflanze in solchen Missbildungen äußern kann, sieht Goethe die besten Anhaltspunkte, um auf die eigentliche Idee der Urpflanze zu kommen. Denn er weiß, dass sich dasjenige, was hinter der Pflanze als Idee steckt, gerade in solchen Missbildungen besonders zeigt; so dass, wenn wir in einer Reihe von Beobachtungen an Pflanzen sehen würden, wie die Wurzel in Missbildung verfallen kann, wie das Blatt, der Stengel, die Blüte, wie auch die Früchte missgebildet sein können – natürlich muss man das an einer Reihe von Pflanzen sehen -, so würden wir aus dem Zusammenschauen der Missbildungen die Urpflanze gerade herausschauen können. Und so ist es im Grunde genommen bei allem Lebenden, auch bei dem im Geiste Lebenden. Wir kommen immer mehr darauf, dass dasjenige, was auch hinter dem Menschengeschlecht lebt und sich in Abnormitäten äußert, dass das die eigentliche Geistigkeit im Menschengeschlecht nach außen offenbart.“<sup>125</sup>

Anhand dieses Zitats lässt sich auch die „göttliche“ Natur des Geisteskranken folgerichtig entschlüsseln. Steiners Auffassung nach kommen die im Menschen wirkenden übersinnlichen Kräfte im Abnormen sehr viel stärker zur

---

<sup>124</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 75.

<sup>125</sup> Ebd., S. 178f.

Anschauung, als es bei einem gesunden Menschen der Fall wäre. In der Krankheit treten die Formkräfte, die auch im gesunden Menschen wirksam sind, in auffälliger Weise als Symptome in Erscheinung. Bezieht man Steiners Aussage von der „Göttlichkeit der Irrsinnigen“ auf die Krankheitsursache – eine Störung im Zusammenwirken der menschlichen Wesenglieder – gewinnt der Begriff der „höheren Existenz“ noch eine andere Dimension. Man könnte nämlich annehmen, dass der Kranke aufgrund seiner körperlich-geistigen Labilität empfänglicher für Botschaften aus der geistigen Welt ist, im umgekehrten Fall aber auch für Signale aus dem leiblichen Bereich.<sup>126</sup> Letzteres aber stellt – so betont Steiner mehrfach – eine Gefahr für die wahrhafte Erkenntnis dar. Diese kann laut Steiner nur auf dem Weg des „reinen Denkens“ erlangt werden.<sup>127</sup>

Nicht zuletzt muss berücksichtigt werden, dass die Begriffe „Geisteskrankheit“ oder „geistige Behinderung“ für Steiner im Grunde keine Bedeutung haben können, da er davon ausgeht, dass der Geist eines Menschen, sein „Ich“, stets intakt bleibt, während nur der Körper als „Spiegelungsapparat“ gestört ist.<sup>128</sup> Das unterstützt wiederum Steiners Aussage, dass zwischen Gesundheit und Krankheit kein Gegensatz besteht, sondern Kontinuität.

Die Symptome geistig-seelischer Störungen führt Steiner auf zweierlei Defekte zurück: auf Gedankendefekte und auf Willensdefekte. Der Begriff Gedankendefekt oder auch Denkdefekt ist missverständlich, denn die

---

<sup>126</sup> Ersteres wäre der Fall bei einer einseitigen Verschiebung der Wesensglieder zur geistigen Seite hin: Der Kranke kann seinen physischen Körper nicht *ergreifen*. Zu starke Impulse aus dem Leiblichen empfängt der Kranke dagegen, wenn er seinen Körper nicht *durchdringen* kann, um so Anschluss an die geistige Welt und an sein geistiges Ich zu erlangen.

<sup>127</sup> „Wer nur Beobachter mittels der Sinne bleibt, verfällt bald einer ausgesprochenen Neurasthenie. Wer sich aber hemmungslos seinem Unbewussten überlässt, wird gemein. Die Ausgeburt davon ist ein Untersinnliches, statt ein Übersinnliches.“ Steffen, Albert: Kunst als Weg zur Einweihung. Der Künstler als Therapeut. Frankfurt a. M. 1984, S. 10.

<sup>128</sup> Andere Anthroposophen folgen Steiner in dieser Auffassung. So schreibt Walter Holzappel: „Der Geist kann nicht erkranken. Deshalb führen solche Bezeichnungen wie ‚geistesschwach‘ oder ‚geistig behindert‘ leicht zu Missverständnissen. Den Ausdruck ‚geistig behindert‘ könnte man dann gelten lassen, wenn damit gesagt werden soll, dass die Behinderung nicht im Geist selbst liegt, sondern ihm von außen entgegentritt.“ Holzappel, Walter: Seelenpflegebedürftige Kinder. Zur Heilpädagogik Rudolf Steiners. Bd. I und II. Dornach 2003, S. 156f.

Gedanken sind nicht von vornherein deformiert, sondern werden vom menschlichen Gehirn falsch „gespiegelt“. Dieser Vorgang findet – so Steiner – außerhalb des Willens statt. Das Ergebnis können z. B. Sinnestäuschungen oder Zwangsvorstellungen sein.<sup>129</sup>

Bei den meisten Erkrankungen handele es sich jedoch vielmehr um Willensdefekte, die dadurch verursacht werden, dass der „Durchgang zur moralischen Beurteilung der Umwelt versperrt“ ist (Stau der geistig-seelischen Organisation).<sup>130</sup> Steiner geht davon aus, dass Moralität in jedem neuen Erdenleben neu erworben werden muss. Hat die Individualität den physischen Körper nur unvollständig durchdrungen, so kann es ihn mit seinem Willen nicht vollständig durchdringen und als Folge eines mangelnden Zugriffs auf die Umwelt kein richtiges Moralempfinden ausbilden.<sup>131</sup> Da der Willen laut Steiner im Stoffwechsel-Gliedmaßensystem angesiedelt ist bzw. dieses aufbaut, lassen sich moralische Defekte am physischen Organismus ablesen. Hier kommt der Begriff der „Phrenologie“ ins Spiel. Phrenologie bedeutet übersetzt „Verstandeslehre“ und wurde von dem Wiener Arzt Franz Josef Gall (1758-1828) begründet.<sup>132</sup> Zusammenfassend geht Gall in seiner pseudowissenschaftlichen Lehre davon aus, dass ein Zusammenhang besteht zwischen den Fähigkeiten und Charakterzügen eines Menschen und verschiedenen im Gehirn angesiedelten „Organen“. Die Form des Gehirns ist demnach von der jeweiligen Ausprägung der einzelnen Organe abhängig. Der menschliche Schädel passt sich – so argumentiert Gall – der Form des Gehirns an. Somit können individuelle Fähigkeiten und Charakterzüge anhand der Schädelform abgelesen werden. Die im 19. Jahrhundert sehr populäre „Wissenschaft“ führte dazu, dass bestimmte Kopfausformungen als „böse“ andere als „gut“ bezeichnet wurden. Man glaubte, den Geisteszustand eines

---

<sup>129</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 19.

<sup>130</sup> Ebd., S. 56.

<sup>131</sup> Ebd., S. 55f.

<sup>132</sup> Gall, Franz Joseph: Vorlesungen über die Verrichtungen des Gehirns und die Möglichkeit die Anlagen mehrerer Geistes- und Gemüthseigenschaften aus dem Baue des Schädels der Menschen und Thiere zu erkennen. Berlin 1805.

Menschen durch die Vermessung seines Schädels ermitteln zu können. Für Rudolf Steiner ist dies durchaus keine abwegige Idee:

“Und man wird immer gar vieles finden, was gegen diese scharlatanhafte Betätigung aller Phrenologie eingewendet wird, aber zur Beurteilung von moralischen Defekten sollte eigentlich von jedem eine echte Phrenologie schon studiert werden. Denn es ist schon interessant, zu sehen, dass moralische Defekte, die mit dem Karma zusammenhängen, dass diese so starke Kräfte sind, wo karmische Immoralität ist, dass sie unweigerlich in Deformationen des physischen Organismus auftreten.“<sup>133</sup>

Steiner geht davon aus, dass der Mensch nach zwei Polen hin ausgerichtet ist: das Gedanklich-Vorstellungsmäßige und das Willensmäßige. Ersteres hat den Drang, sich alles anzueignen. Dieser darf nicht in die Willensorganisation hinunterrutschen, denn diese „muss zurückhaltend sein, sie muss empfänglich sein, sie muss einen Sinn für Mein und Dein haben, der erst am äußeren Leben entwickelt wird.“<sup>134</sup>

“[...] wenn die astrale Infiltration unseres Gehirns, die ganz berechtigt ist, sich alles anzueignen, hinunterschlüpft bis in die Stoffwechsel-Gliedmaßenorganisation oder in das rhythmische System hinein, dann entsteht im Willen die Tendenz dasjenige, was in der Vorstellungsorganisation da sein muss: es entsteht dieser Drang, sich alles anzueignen.“<sup>135</sup> [Laut Steiner entsteht so z.B. Kleptomanie. Anm. d. Verf.]

“Ist der Kopf nicht fähig, das ganze übrige System zu beherrschen, dann wirken zu stark die äußeren Kräfte ein auf das übrige System. Insbesondere können Sie das sehen daran, dass die Arme nicht das Maß haben und die Beine auch nicht [...] sie

---

<sup>133</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 57.

Walter Holzapfel weist auf Unterschiede zwischen Steiners und Galls Auffassung von Phrenologie hin: „Eine vernünftige Phrenologie, ein Abtasten der Schädelform ist bei moralischen Defekten durchaus am Platze. Nur ist der Zusammenhang anders, als ihn die alte Phrenologie Gallscher Schule sich vorstellte. In den Erhöhungen und Vertiefungen der äußeren Schädelform finden wir nicht den *Sitz* der Grausamkeit, der Mordlust, des Diebssinns usw., wie Gall meinte, sondern einen Hinweis auf den Fortfall der Hemmungen, die diesen Trieben entgegenstehen.“ Holzapfel, Seelenpflege-bedürftige Kinder, a. a. O., S. 123.

<sup>134</sup> Steiner: Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 58.

<sup>135</sup> Ebd.

sind zu groß entwickelt, weil zu viel äußere Kräfte hineinwirken.“<sup>136</sup>

„Schmalköpfigkeit [...] drückt aus, dass das intellektuelle System wenig vom Willen durchdrungen ist. Diese Partie (rückwärtige Partie) drückt aus, dass sie stark willensdurchdrungen ist; diese Partie des Kopfes (Vorderkopf) ist diejenige, die für äußere Einflüsse nur zugänglich ist auf dem Wege der Sinneswahrnehmung, während der Hinterkopf allen möglichen äußeren Einflüssen zugänglich ist, so dass schon hier beginnt dieses, was dann stark hervortritt bei den Armen und Beinen. Es vergrößert sich das Gehirn, es breitet sich das Gehirn im Hinterkopfe aus.“<sup>137</sup>

Interessant ist an dieser Stelle ein Vergleich mit Cesare Lombrosos Theorie, die von einem Konkurrenzkampf der Organe um die „Vorherrschaft“ im menschlichen Organismus ausgeht. Überwiegen die Zentren der synthetischen und repräsentativen Funktionen des Gehirns, dann zwangsläufig auf Kosten derer, aus denen die Kräfte des Wollens und des Gefühls entspringen<sup>138</sup>:

„Indes Hauptquelle der Melancholie, welche hochbegabte Geister umfängen hält, ist immer ein dynamisches Gesetz und eine Frage der Proportionen, die eben das Nervensystem beherrschen und nach welchen eine Überanstrengung der Kräfte stets und unvermeidlich eine allgemeine Ermüdung, Schwäche, Abspannung des Organismus nach sich zieht. Leider ist es keinem Sterblichen vergönnt, einen großen Kraftaufwand zu machen, ohne denselben nachträglich teuer zu bezahlen, was auch die ewige Ungleichheit, die in allen Werken des Menschen herrscht, erklärt.“<sup>139</sup>

Der Anthropologe, Kriminologe und Psychiater zählt zu den prominentesten wissenschaftlich gebildeten Vertretern der „Genie-Irrsinn-Theorie“ im 19. Jahrhundert. „Seine Theorie einer Konkurrenz der Elementarorganismen (Zellen) verleitete ihn, nach dem Muster der Darwinschen Theorie des

---

<sup>136</sup> Ebd., S. 92.

<sup>137</sup> Ebd., S. 92f.

<sup>138</sup> Neumann, Künstlermythen, a. a. O., S. 147.

<sup>139</sup> Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Leipzig 1887, S. 26.

Daseinskampfes, auch eine Konkurrenz der menschlichen Organe um ihre möglichst vorherrschende Ausbildung anzunehmen, wobei die Prävalenz eines Organs zugleich den atrophischen Prozess anderer Organe bewirken muss.“<sup>140</sup> Indem Lombroso das Genie als eine Form der Geisteskrankheit brandmarkte, legte er zugleich den Grundstein für eine intensive Auseinandersetzung mit den künstlerischen Produkten von Patienten in der Psychiatrie. Denn wenn das Genie notwendigerweise auf einen degenerierten Geist zurückzuführen war, mussten dann nicht umgekehrt Genies in den Anstalten zu finden sein?<sup>141</sup>

Als einer der ersten Psychiater legte Lombroso eine große Sammlung mit Gemälden und Zeichnungen von Geisteskranken an. Als Teil des Turiner Museums für Kriminelle Anthropologie, das von Lombroso selbst begründet wurde, hat die komplette Sammlung bis heute überdauert. Sie gilt als die früheste vollständig erhaltene Sammlung geisteskranker Kunst im 19. Jahrhundert.<sup>142</sup>

Für Lombroso diente das Bildmaterial in erster Linie als sichtbarer Beweis für die geistige Erkrankung seiner Patienten.<sup>143</sup> Die als „l'arte dei pazzi“ bezeichneten Arbeiten mussten notwendigerweise ebenso „krank“ sein, wie ihre Produzenten.<sup>144</sup> Ungeachtet der großen Vielfalt gestalterischer Äußerungen, stellte Lombroso in seiner stark verallgemeinernden Sichtweise eine Liste mit „typischen“ Merkmalen der Bilderei der Geisteskranken zusammen. Zu den Hauptcharakteristika zählte er neben solch formal-inhaltlichen Kategorien wie Originalität, „bizarres Wesen“, Atavismus, Symbolismus, Nutzlosigkeit, Einförmigkeit oder Detailzeichnung auch Verbrechen und „moral insanity“.<sup>145</sup>

---

<sup>140</sup> Neumann, Künstlermythen, a. a. O., S. 147.

<sup>141</sup> MacGregor, The discovery of the art of the insane, a. a. O., S. 91.

<sup>142</sup> Ebd., S. 94.

<sup>143</sup> Ebd., S. 93.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Lombroso, Cesare: Der geniale Mensch. Hamburg 1890, S. 247ff.

Lombroso war überzeugt, dass Kriminelle und Geistesranke unter derselben erblichen „degenerativen Psychose“ litten.<sup>146</sup> So ist es kein Zufall, dass er auch Zeichnungen von Gefangenen sammelte und diese zur Untermauerung seiner Thesen heranzog. In seinem 1890 in deutscher Sprache veröffentlichtem Buch „Der geniale Mensch“ nennt Lombroso nicht weniger als 108 Fälle, in denen geistesranke Patienten „künstlerische Tendenzen“ aufwiesen. Zweiundsiebzig davon zeigten Aktivitäten im Bereich der bildenden Künste.<sup>147</sup>

„Ich kann hinzufügen, dass die moralische Verkehrtheit bei denjenigen Irren sich insbesondere äußerte, welche Proben einer höheren Intelligenz lieferten, sowohl als Künstler wie als Schriftsteller.“<sup>148</sup>

Lombroso ist überzeugt, „dass die Einbildungskraft da ein größeres Arbeitsfeld findet, wo der Verstand ohnmächtig ist“<sup>149</sup>. Der Verstand halte die Täuschung nieder und entziehe dem Gesunden auf diese Weise „eine reiche Quelle von Begeisterung für Kunstleistungen“<sup>150</sup>.

„Die Kunst vermag auf diesem Weg sogar Geistesstörung zu erzeugen.“<sup>151</sup>

Wie für Lombroso ist auch für Steiner die Ursache von Krankheit in einem Ungleichgewicht im menschlichen Organismus zu suchen und kann anhand physischer Merkmale diagnostiziert werden. Zu solchen körperlichen und geistigen Fehlentwicklungen kommt es allerdings nicht – wie in Lombrosos materialistisch geprägter Auffassung – durch einen Konkurrenzkampf der *physischen* Organe, sondern durch ein mangelndes Gleichgewicht bzw. ein unvollständiges Zusammenwirken von *leiblichen* und *geistigen* Kräften. Während für Lombroso jeder geniale Mensch zwangsläufig degeneriert ist, gilt

---

<sup>146</sup> MacGregor, The discovery of the art of the insane, a. a. O., S. 94.

<sup>147</sup> Lombroso, Der geniale Mensch, a. a. O., S. 247.

<sup>148</sup> Ebd., S. 248.

<sup>149</sup> Ebd., S. 266.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd.

dies für Steiner nicht. Ebenso ist nicht jeder Kranke genial. Zwar unterstellt Steiner ihm eine größere Nähe zur Transzendenz, da er sich nur unvollständig verkörpert hat, doch der Zugang zur übersinnlichen Welt steht grundsätzlich jedem Menschen offen, der sich im Sinne der anthroposophischen Geisteswissenschaft um eine Erweiterung seines Wahrnehmungshorizontes bemüht. Das „reine Denken“ bildet dabei die höchste Ebene, die der Erkenntnissuchende erreichen kann. Hinzu kommt Steiners Reinkarnationslehre und das Streben nach dem „vollkommenen Menschsein“.

Für Steiner gehört Kunst zu jedem *gesunden* Menschenleben hinzu, was nicht bedeutet, dass er kranken Menschen die Fähigkeit zur Kunst abspricht. Im Gegenteil. Wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, ist die Kunst aus anthroposophischer Sicht sogar der Gesundheit förderlich, vorausgesetzt sie wird „richtig“, das heißt im Sinne der anthroposophisch-orientierten Kunsttherapie, angewandt.

Lombroso hingegen zielt darauf ab, das Künstlertum auf eine Form von Degeneration zurückzuführen und damit abzuqualifizieren. Für ihn bedeutet jedes „Zuviel“ an Talent und Hingabe in einem bestimmten Lebensbereich, die notwendige Verkümmern in einem anderen. Obwohl Steiner im Hinblick auf den „Konkurrenzkampf der Organe“ ähnlich argumentiert, ist sein Denkansatz dem von Lombroso doch diametral entgegengesetzt.

#### **2.3.4 Wege in die Therapie**

Anthroposophisch gesprochen kann Krankheit eine durch das persönliche Schicksal ursächlich begründete Lebenssituation sein, die es zu überwinden gilt. Steiner strebt eine höhere geistige Existenz an. Diese aber impliziert körperliche und geistige Gesundheit. Dem durch Krankheit gezeichneten Menschen spricht er die Fähigkeit zur höheren Erkenntnis nicht ab, doch er

stellt ganz klar fest, dass dieser Mensch Hilfe zur Selbsthilfe benötigt, damit es ihm aus eigener Kraft gelingt, auf der Inkarnationsleiter zum „vollkommenen Menschen“ voranzuschreiten, um schließlich endgültige Erlösung zu finden, indem er aus dem ewigen Kreislauf von Leben und Tod ausscheidet und wieder in die geistige Welt geht.

Steiner konstatiert, dass gerade das zum gesunden Leben zugehörige „Hineingossensein des astralischen Leibes und der Ich-Organisation in die physische Organisation“ den meisten Menschen fehle, gerade in der „Hochblüte des intellektualistischen Zeitalters“<sup>152</sup> Er ist fest überzeugt, dass „eigentlich die gesamte heutige Psychiatrie von den sogenannten Seelenerkrankungen der Methode nach nichts wissen kann“<sup>153</sup>. Nur eine „gesunde“ Diagnose könne aber Wege in die Therapie eröffnen.<sup>154</sup>

„Psychoanalyse ist Dilettantismus im Quadrat, weil der Psychoanalytiker weder Seele, noch den Geist, noch den Körper, noch den Ätherleib kennt, er weiß überhaupt nicht, was da vorgeht, er beschreibt nur. Und weil er nicht mehr kann, als beschreiben, sagt er: Die Dinge sind unten verschwunden, man muss sie wieder heraufholen. – Das Merkwürdige ist, dass der Materialismus die Eigenschaften des Materiellen nicht erforschen kann. [...] Die Eigentümlichkeit der physischen Substanz findet man erst auf geisteswissenschaftlichem Wege.“<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 97.

<sup>153</sup> Ebd., S. 42.

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Ebd., S. 81.

Vgl. Swassjan, Anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S.22 ff.: „Lässt sich über die moderne Psychiatrie etwas Glaubwürdiges sagen, so vielleicht nur dies, dass sie so schnell wieder von der Bildfläche verschwinden wird, wie sie erschienen ist. Man weiß, ihre ersten Gehversuche fallen in den Beginn des 19. Jahrhunderts; ein aufmerksamer Blick kann dabei erkennen, dass sie ihren wissenschaftlichen beziehungsweise rechtskräftigen Anfang einem Ende verdankte, so sehr sie dieses auch kaschierte, nämlich dem Ende der Seele. Die Seele musste weg, damit eine Seelenheilkunde entstehen und zu den Wissenschaften gezählt werden durfte. [...] Im Zeitalter der Naturwissenschaft konnte die alte, von Aristoteles her über das Mittelalter vererbte Seele unmöglich etwas anderes sein als Aberglaube. Es lag in der Notwendigkeit der Dinge, dass die Fähigkeit, übersinnlich, essentiell wahrzunehmen, allmählich zurücktreten musste, um der Erfahrung des sinnlichen Platz zu machen. [...] Problematisch an ihm [dem wissenschaftlichen Materialismus, Anm. d. Verf. ] ist nicht, dass er die Seele leugnet, sondern dass er nicht den Schimmer einer Ahnung vom Leib hat.“  
„Die hartnäckige Gepflogenheit, das wirkliche Seelenleben seinem körperlichen Abdruck gleichzusetzen, hat verheerende Folgen gerade für die Heilkunst. Der Materialismus gibt sich

“Aber Sie sehen, gerade aus der geistigen Betrachtung der Sache kommt man auch auf die Therapie, die man in einem solchen Fall anzuwenden hat. Und das ist wichtig, dass man sich niemals zufrieden gibt mit der bloßen Beschreibung einer Erscheinung – denn da hat man nur Symptomatologie –, sondern dass man versucht, wie ich es dargestellt hatte, in das innere Gefüge des Organismus hineinzusteigen.“<sup>156</sup>

Erfolgreich zu therapieren sind laut Steiner insbesondere Kinder. Das hängt mit den anthroposophisch fixierten Entwicklungsstadien des Menschen zusammen. Erst im einundzwanzigsten Lebensjahr wird laut Steiner das Seelenleben konsolidiert. Ein Einwirken durch therapeutische Maßnahmen ist daher nur in früheren Lebensabschnitten von Erfolg.<sup>157</sup> Während sich beim Erwachsenen das „Seelische des Willens“ unabhängig von den Organen des physischen Körpers entwickeln kann, wirken – so erklärt Steiner – Organerkrankungen im Kindesalter bis in das Seelenleben hinein.<sup>158</sup> Im noch nicht voll entwickelten Organismus findet die von Steiner angeregte anthroposophische Heiltherapie ein reiches Betätigungsfeld. Steiner schließt die Behandlung von Erwachsenen jedoch nicht gänzlich aus, wenn er auch eine komplette Heilung einer Störung im fortgeschrittenem Stadium aus den genannten Gründen als eher unwahrscheinlich einstuft. Zur Behandlung Erwachsener fehlten dem Nicht-Mediziner zu seiner Zeit zudem schlicht die rechtlichen Grundlagen:

---

vor allem dadurch zu erkennen, dass er die Symptomatik mit der Krankheit als solcher identifiziert. (Parallel zur Naturwissenschaft, die von keiner Realität außer der in mathematischen Zeichen beschreibbaren wissen will.) Symptome sind Körperzeichen des Seelischen.“ Ebd. S. 52.

<sup>156</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 87.

<sup>157</sup> Heute schätzen anthroposophische Heilpädagogen, aufgrund ihrer Erfahrung, die Heilungschancen auch bei behinderten Kindern sehr viel geringer ein, was ihre Motivation zu Therapieren jedoch nicht schmälert: „Die Heilpädagogik hat es mit dem Heilen tun. Und doch muss man sagen, dass eine Ausheilung der eigentlichen Abnormität nur in seltenen Fällen möglich ist. Ein mongoloides Kind kann nicht in ein nicht-mongoloides Kind verwandelt werden. Aber wie verschieden kann es sich darleben. [...] Schon ein geringer Grad von Besserung fordert einem schwachen Kinde eine Bemühung ab, die im Verhältnis zu seinen Kräften eine gewaltige ist.“ Holzapfel, Seelenpflege-bedürftige Kinder, a. a. O., S. 159f.

<sup>158</sup> Steiner, Heilpädagogischer Kurs, a. a. O., S. 18f.

„Daher kann man heute die Kreise, in denen man die Dinge mitteilt, nicht eng genug ziehen, weil der Mensch der heutigen Zivilisation nicht einsehen kann, warum es notwendig ist, dass man in zahlreichen Fällen sich nicht nach der Richtschnur richten kann. Aber wissen muss man es und dann streben nach der Vernünftigkeit, und sie dort anwenden, wo sie doch anzuwenden ist, und – das wird bei der Erziehung der Fall sein, bei minderwertigen Kindern – sie in den entsprechenden Grenzen anzuwenden. Den erwachsenen Geisteskranken gegenüber können sie sie nicht anwenden, weil sich da etwas Unsachliches hineinmischt, die Polizei. [...] Die Jurisprudenz ist in allen Fällen für die Behandlung von abnormen Menschen ein wirklicher Giftstoff.“<sup>159</sup>

Auf Anregung Steiners hin hat sich die therapeutische Arbeit in den Folgejahren jedoch stark ausgeweitet. Sein „Heilpädagogischer Kurs“ bildete die Grundlage für eine Entwicklung der verschiedensten Therapiearten, deren Gemeinsamkeit in der Ausrichtung an Steiners Therapiehinweise als verbindlicher Leitfaden besteht.

“Die anthroposophische Heilpädagogik war noch jung, ihre fachlich-methodischen und sozialen Grundlagen wurden aufgrund der Anregungen Rudolf Steiners erst zu einer eigenständigen Arbeitsweise entwickelt.“<sup>160</sup>

Als Rudolf Steiner am 30. März 1925 starb, war die heilpädagogische Arbeit kaum ein Jahr alt. In der folgenden Jahren kam es zu einer Vielzahl von Neugründungen heilpädagogischer Einrichtungen. Durch den zweiten Weltkrieg wurde die therapeutische Arbeit der Anthroposophen stark eingeschränkt und schließlich generell verboten.<sup>161</sup> Dr. Karl König, der sieben Jahre als Institutsarzt im anthroposophischen Heil- und Erziehungsinstitut Pilgrimshain für seelenpflegebedürftige Kinder tätig gewesen war, musste aufgrund seiner jüdischen Abstammung Deutschland verlassen. 1939 gründete

---

<sup>159</sup> Ebd., S. 36.

<sup>160</sup> Grimm, Rüdiger: Neues kommt nicht von selbst. Erinnerungen an die Jahre der Aufbauarbeit der Heilpädagogik. Dornach 1999, S. 10.

<sup>161</sup> Zeller, Angela: Anthroposophische Heilpädagogik. Frankfurt a. M. 1977, S. 62.

er in Großbritannien die sogenannte Camphill-Bewegung, eine besondere Form der anthroposophisch-heilpädagogischen Arbeitsweise.<sup>162</sup>

Charakteristisch für Camphill ist das intensive Zusammenleben von Mitarbeitern und behinderten Kindern in familienähnlichen Gruppen.<sup>163</sup> Diese Form der Betreuung erwies sich als zukunftsweisend für die anthroposophische Heilpädagogik, denn nach mehrjähriger Arbeit mit behinderten Kindern ergab sich schon bald die Notwendigkeit, den Herangewachsenen angemessene Lebens- und Arbeitsmöglichkeiten zu schaffen, wollte man die therapeutischen Erfolge der Heimerziehung nicht auf Spiel setzen, indem man sie als Erwachsene ihrem Schicksal überließ, dass die Betroffenen in vielen Fällen in der geschlossenen Abteilung eines psychiatrischen Krankenhauses geführt hätte.<sup>164</sup>

Als Alternativmodell wurde 1955 in England die erste „Dorfgemeinschaft“ Botton Village gegründet, in der Behinderte und Betreuer in partnerschaftlicher Weise miteinander leben und arbeiten konnten. Landwirtschaft und kunsthandwerkliche Werkstätten dienten den Bewohnern als Haupterwerbszweige.<sup>165</sup> Auch die heute in der Bundesrepublik existierenden anthroposophisch-orientierten „Lebensgemeinschaften“ sind nach dem Vorbild der Camphill-Dorfsiedlungen aufgebaut. Die Arbeit mit behinderten Erwachsenen unterscheidet sich jedoch stark von der heilpädagogischen Betreuung seelenpflegebedürftiger Kinder. Den anthroposophisch-orientierten Kinderheimen ist in der Regel eine private Sonderschule angegliedert. Der Unterricht ist an eine modifizierte Form des Waldorflehrplans angelehnt. Dieser orientiert sich am anthroposophischen Entwicklungsmodell und ist statt in Jahrgangsklassen in Stufen gegliedert (Kindergarten, Unterstufe, Mittelstufe, Oberstufe, Werkstufe und Berufsfindungszeit).<sup>166</sup> Für unser Thema relevant ist, dass die künstlerischen Fächer, Mal-, Zeichen-, Handarbeits- und

---

<sup>162</sup> Ebd., S. 63.

<sup>163</sup> Ebd., S. 68.

<sup>164</sup> Ebd., S. 69 und S. 203.

<sup>165</sup> Ebd., S. 69.

<sup>166</sup> Ebd., S. 190ff.

Werkunterricht sowie Eurythmie in allen Lernstufen eine wichtige Stellung im Gesamtunterricht einnehmen. Über die Gründe wird im Folgenden noch zu sprechen sein.

Die Schaffung eigener Einrichtungen für erwachsene Behinderte kann als konsequente Fortführung der heilpädagogischen Arbeit mit seelenpflegebedürftigen Kindern gesehen werden.<sup>167</sup> Die äußeren Formen sind jedoch andere. Das Leben in den „Dorfgemeinschaften“ nimmt immer stärker einen echten Arbeitscharakter an.<sup>168</sup> Man geht davon aus, dass die heilpädagogische Betreuung mit dem Erwachsenenalter abgeschlossen sein sollte. Folgt man Steiners Argumentation, dann kann der Einsatz von Spezialtherapien im fortgeschrittenen Alter keine grundlegenden Veränderungen sondern allenfalls noch Linderung bewirken. In der Betreuung erwachsener Behinderter wird daher weitgehend darauf verzichtet.<sup>169</sup>

Zwar zeigt das große Angebot künstlerischer Therapien in anthroposophisch-orientierten psychiatrischen Kliniken und anderen Institutionen, dass die Therapierbarkeit von Erwachsenen grundsätzlich nicht in Frage gestellt wird, eine vollständige Heilung schwerer Behinderungen aber scheint fraglich. Der innere Antrieb der Betreuer in den Erwachsenen-Wohngemeinschaften bleibt jedoch derselbe: es soll „die eigentlich schaffende Individualität aus den beengenden Behinderungen“<sup>170</sup> herausgeschält werden.

---

<sup>167</sup> Ebd., S. 203.

<sup>168</sup> Ebd., S. 204.

<sup>169</sup> Ebd., S. 206.

<sup>170</sup> Ebd., S. 204.

### **3 Von Rudolf Steiners Kunsttheorie zur Kunsttherapie**

#### **3.1 Steiners Ästhetik**

##### **3.1.1 Die zwei Ursprünge der Kunst**

Im engen Zusammenhang mit seinen erkenntnistheoretischen Studien entwickelte Rudolf Steiner in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts seine „Ästhetik“, welche neue Dimensionen auf allen Gebieten der Kunst eröffnete. Der zugrundeliegende „künstlerische Impuls“ geht von einer Kritik am künstlerischen Leben seiner Zeit aus, das Steiners Ansicht nach davon geprägt war, den Zusammenhang mit der Lebensrealität zu verlieren. Die Kunst, so Steiner, lässt unberücksichtigt, was sich als Bedürfnis des Menschen und der Menschheit artikulieren will. Gesamtgesellschaftlich gesehen hat sie so eine desintegrierende Funktion eingenommen. Sie isoliert sich selbst, wird zum Luxus und damit „klassenbildend“.<sup>171</sup>

Dadurch dass Kunst sich zunehmend auf die Nachahmung der Natur und des Sinnlich-Wahrnehmbaren beschränkt und sich auf der anderen Seite in immer abstrakter werdenden Formen ausdrückt, verliert sie Steiners Auffassung nach zunehmend ihre eigentliche Bedeutung, die für ihn darin liegt, das Sinnlich-Wahrnehmbare – vermittelt durch das Ich des schaffenden Menschen – so zu verwandeln, dass das Kunstwerk in seiner sinnlichen Wahrnehmbarkeit Zeugnis von etwas Geistigem ablegt.<sup>172</sup> Die Polarisierung von Geist und Materie, von Theorie und Praxis, Abstraktion und Einsicht werde durch die zeitgenössische Entwicklung der Künste herbeigeführt.<sup>173</sup> Steiner geht davon aus, dass es aufgrund dieser Zustände zu schwerwiegenden Folgen für die Menschheit kommen wird.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 75.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Mäckler hat mit Recht darauf verwiesen, dass Steiners Einschätzung mehr als einseitig ist. Tatsächlich haben Symbolismus und Jugendstil als zeitgleiche Gegenbewegung zu Realismus und Naturalismus gerade diese Transzendenz des Metaphysischen anvisiert. Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a.O., S. 16.

<sup>174</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a.O., S. 75f.

Schon Hegel beklagte den zunehmenden Bedeutungsverlust der Kunst:

„Auf allen Fall erscheint nach solcher Ansicht die Kunst als ein Überfluss. [...] Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich zu verehren und sie anbeten zu können, der Eindruck, den sie machen, ist besonderer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderwärtiger Bewährung. [...] Wie es sich nun auch immer hiermit verhalten mag, so ist es einmal der Fall, dass die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben.“<sup>175</sup>

Was die Rolle der Kunst bei den alten Völkern betrifft, hätte Steiner einiges gegen Hegels Argumentation einzuwenden gehabt. Seiner Ansicht nach hat es in der Zeit vor Goethe keine „wahre Ästhetik“ gegeben. In der griechischen Antike galt die Naturnachahmung als höchstes Prinzip der Kunst. Das völlige „Einssein“ mit der sinnlichen Natur steht für Steiner jedoch höheren geistigen Bestrebungen im Weg. Die Natur befriedigt genug, als dass der Drang nach transzendenter Geisterkenntnis noch von wesentlicher Bedeutung gewesen wäre. Im christlichen Mittelalter stellte sich laut Steiner das umgekehrte „Problem“. Hier trat der Mensch in einen Gegensatz zur Natur und löste sich von ihr ab, indem er sein „Selbst“ erkannte und in einen Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit eintrat. In der Kunst konnte die Idee mit den Mitteln der Wirklichkeit nur unvollständig wiedergegeben werden.<sup>176</sup>

Eine wahre Ästhetik sei erst bei Goethe zu finden.<sup>177</sup> Im Werk des Dichters und Naturwissenschaftlers sei der Mensch frei von der Natur, könne den Geist klar

---

<sup>175</sup> Hegel G.W.F.: Einleitung. In: Ästhetik Bd. 1. Berlin-Weimar 1965, S. 15f.

<sup>176</sup> Steiner, Rudolf: Kunst und Kunsterkenntnis. Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst. 9 Vorträge 1888 bis 1921. Dornach 1961<sup>2</sup> (GA 271), S. 10 ff.

<sup>177</sup> „Rudolf Steiner ging von Goethes Weltanschauung aus. Er fand in Goethe nicht nur Ansätze einer naturwissenschaftlichen Methode, welche zur Erkenntnis der Lebensphänomene in ‚anschauernder Urteilskraft‘ aufzusteigen vermochte, sondern er erkannte zugleich die Verwandtschaft des schöpferischen Menschen zur schaffenden Natur. Rudolf Steiner sah bei Goethe Naturerkenntnis und Kunstschaffen aus der gleichen Quelle fließen.“ Greiner-Vogel,

erblicken, aber auch das Zusammenfließen mit der Natur sei wieder möglich.<sup>178</sup> Goethe definiert Kunst als „eine Vermittlerin des Unaussprechlichen“<sup>179</sup>. Im kommunikativen Prozess zwischen Subjekt und Objekt ist sie das Medium, das in der Rezeption als Kunstwerk über sich hinaus weisen kann.<sup>180</sup>

„Unsere Meinung ist: dass es dem Menschen gar wohl gezieme, ein Unerforschliches anzunehmen, dass er aber seinem Forschen keine Grenzen zu setzen habe; denn wenn die Natur gegen den Menschen im Vorteil steht und ihm manches zu verheimlichen scheint, so steht er wieder gegen sie im Vorteil, dass er, wenn auch nicht durch sie durch, doch über sie hinaus denken kann.“<sup>181</sup>

Im Bezugfeld von Natur (Materie) und Geist (begrifflichem Ideengefüge) nimmt die Kunst die Position der Mitte ein als Vermittlerin der Extremata.<sup>182</sup> Steiner führt diesen Gedanken fort, indem er Kunst als „notwendiges drittes Reich neben dem der Sinne und dem der Vernunft“<sup>183</sup> begreift. Den Ästhetikern seiner Zeit wirft Steiner vor, sich nicht genügend dem Verschmelzungsprozess von Idealem und Realem, von Geist und Natur gewidmet zu haben. Dies sei nur darauf zurückzuführen, dass man Goethes „fruchtbare Keime auf diesem Gebiete“ unberücksichtigt gelassen habe.<sup>184</sup> Denn allein in Goethe vereine in sich die Welt wieder zu einem großen Ganzen, während sie zuvor nur in Halbheiten wahrgenommen wurde.<sup>185</sup> Nur er kehre zurück zur Natur, jedoch mit dem „vollen Reichtum des entwickelten Geistes, mit der Bildungshöhe der neuen Zeit“<sup>186</sup>.

---

Hedwig: Anthroposophie und Kunst. In: Becker, Kurt E./Schreiner, Hans-Peter: Anthroposophie heute. München 1981, S. 174.

<sup>178</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 13.

<sup>179</sup> Goethe: Berliner Ausgabe, Hg. S. Seidel, Berlin/Weimar 1972. Bd. XVIII, S. 529.

<sup>180</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 15.

<sup>181</sup> Goethe, zitiert nach H. R. Schweizer/A. Wildermuth: Die Entdeckung der Phänomene. Basel/Stuttgart 1981, S. 139. Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 15.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 15.

<sup>184</sup> Ebd., S. 17.

<sup>185</sup> Ebd., S. 13f.

<sup>186</sup> Ebd., S. 13.

„Und es wird, wenn die Menschheit sich überhaupt aus dem Ungeistigen heraus retten will, einer der Faktoren zu dieser Rettung auch die Hinneigung zum Künstlerischen sein. Wahres Leben wiederum im Künstlerischen: Anthroposophie kann dazu führen.“<sup>187</sup>

Als Hauptcharakteristikum des künstlerischen Impulses von Rudolf Steiner kann folglich der Wunsch angesehen werden, Kunst und Leben wieder in Einklang zu bringen. Diese Einheit setzt seiner Ansicht nach das Wirken einzelner „Seelenfähigkeiten“ voraus. Steiner konstatiert einen allen Menschen gemeinsamen „Drang zum Visionären“ als Ursprung der Kunst. Es ist die Fähigkeit zur Empfindung gegenüber den in der Natur verborgenen Geheimnissen.<sup>188</sup> Ein „instinktives Vermögen“ sei notwendig, um die Ideen hinter den Dingen wahrzunehmen. Man müsse auf das Werden zurückgehen und die „Natur im Schaffen belauschen“.<sup>189</sup> Es ist die faustische Sehnsucht nach Offenbarung dessen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, die den künstlerischen Impuls charakterisiert.<sup>190</sup>

Ausgangspunkt für Steiners ästhetischen Ansatz ist seine Wissenschaftstheorie: Nur durch die Verfeinerung seiner ästhetischen Werkzeuge, durch Steigerung der intuitiven Wahrnehmungsfähigkeit und Empathie gelangt der Mensch zu wahren Erkenntnissen.<sup>191</sup>

„Wie anders könnte die Wissenschaft Wahrheit produzieren, als wenn sie nach der gleichen Gesetzmäßigkeit verfährt wie jene die Urformen des Seins bedingende geistige Gestaltungskraft? Ein wissenschaftliches Denken, das diese Urformen erkennen will, muss selbst wie jene kreatives, gestaltendes Denken sein. So gesehen wird mit dem Begriff des Denkens und dem systematisierten Denken, der Wissenschaft, etwas ganz anderes verbunden, als dies in der traditionellen Wissenschaft seit Kant geschieht. Wissenschaft in Steiners Sinne ist gerade nicht die Beschränkung auf das

---

<sup>187</sup> Steiner, Rudolf: Das Künstlerische in seiner Weltmission. Dornach 1961<sup>2</sup> (GA 276), S. 43.

<sup>188</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 78.

<sup>189</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 15.

<sup>190</sup> Ebd., S. 16.

<sup>191</sup> Zumdick, Auf schwarzem Grund, a. a. O., S. 37.

rein Faktische, Sichtbare oder im Experiment Überprüfbar –  
oder besser gesagt: nicht nur das. Und sie ist auch nicht nur  
das Ensemble der systematisierten und zweifelsfrei  
anerkannten Regeln des Denkens, sondern es besteht ein  
ästhetisch künstlerischer *Surplus*.<sup>192</sup>

Die Frage, wie der Mensch über sein gewöhnliches Alltagsbewusstsein hinauskommen und sein Gedanken-, Empfindungs- bzw. Gefühlsleben und seine Willensimpulse so lenken kann, dass er zum „Wesen der Dinge“ vordringt, ist erkenntnisleitend für die anthroposophisch-orientierte Geisteswissenschaft. Rudolf Steiner fordert nicht nur eine Bewusstseinsweiterung, er beschreibt auch die unterschiedlichen Bewusstseinszustände und zeigt Wege auf, die es dem einzelnen ermöglichen sollen, dorthin zu gelangen.<sup>193</sup> Auf der Suche nach den Tiefen des Bewusstseins erschloss sich ihm auch der Ursprung des künstlerischen Schaffens, der seiner Ansicht nach in der Seele jedes Menschen verborgen liegt, jedoch nur in Ausnahmefällen tatsächlich zur künstlerischen Betätigung führt.

Das Bedürfnis Kunst zu schaffen und zu betrachten hat laut Steiner zwei Ursachen. Auf der einen Seite erwächst es aus einem in der menschlichen Seele vorhandenen „Drang zur Vision“, das heißt ein von Steiner zunächst nicht näher konkretisiertes „Etwas“ will aus den Tiefen der Seele herauf und will sich nach dem Bewusstsein herauf entladen.<sup>194</sup>

Steiner legt nun großen Wert darauf zu betonen, dass es im „gesunden Seelenleben“ bei einem „Wollen der Vision“ bleibt, das heißt das, was aus den Tiefen der Seele hinauf will, muss an seinem Ort verbleiben. Damit das funktioniert, muss der starke Drang nach Entladung befriedigt werden. Gewöhnlich vermag es die äußere Welt mit ihren Eindrücken, „das, was zur Vision werden will, abzustumpfen, zum gesunden Gedanken verblassen zu

---

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 73.

<sup>194</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 53.

lassen“.<sup>195</sup> In der Kunst aber bleibt es nicht beim Gedanken, es kommt zur Projektion in ein Abbild hinein, „wenn wir das, was entstehen will, aber in der gesunden Seele nicht entstehen soll – die krankhafte Vision – der Seele entgegenhalten in einem äußeren Eindruck, in einer äußeren Gestaltung, in einem äußeren Bildwerk oder dergleichen“.<sup>196</sup>

„Und es kann dann das äußere Bildwerk, die äußere Gestaltung dasjenige sein, was eintritt, um in gesunder Weise im Untergrund der Seele zu lassen, was eigentlich Vision sein will. Wir bieten gewissermaßen der Seele von außen den Inhalt der Vision. Und wir bieten ihr nur dann ein wirkliche Künstlerisches, wenn wir imstande sind, aus berechtigten visionären Bestrebungen heraus zu erraten, welche Gestaltung, welchen Bildeindruck wir der Seele bieten müssen, damit ihr Drang nach dem Visionären ausgeglichen ist. Ich glaube, dass viele Betrachtungen der neueren Zeit, die sich ergeben innerhalb der Richtung, die als Expressionismus bezeichnet wird, nahe an der Wahrheit sind, und dass die Auseinandersetzungen darüber auf dem Wege sind, das zu finden, was ich eben gesagt habe – nur geht man nicht weit genug, schaut nicht tief genug hinunter in die Seele und lernt nicht kennen diesen unwiderstehlichen Drang nach dem Visionären, der in jeder Menschenseele eigentlich ist.“<sup>197</sup>

Wie Steiner begibt sich auch Prinzhorn auf die Suche nach den psychologischen Wurzeln des Gestaltungstriebes. Im Zentrum der Gestaltungsimpulse, die aus dem Seelischen genährt werden, steht laut Prinzhorn ein fundamentales „Ausdrucksbedürfnis“.<sup>198</sup> Seiner Ansicht nach ist das Gestaltete als Ausdrucksbewegung des Gestalters zu betrachten, deren Sinn allein in der Gestaltung selbst liegt. Einen metaphysischen Sinn hinter dem bildnerischen Schaffensprozess lehnt er ab.<sup>199</sup> Anschließend an Ludwig Klages Ausdruckslehre betont Prinzhorn, dass jede Ausdrucksbewegung, das heißt jede motorische Entladung auch im Bereich des vegetativen Systems (z.B.

---

<sup>195</sup> Ebd., S. 77.

<sup>196</sup> Ebd., S. 54.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Prinzhorn, Bildneri der Geisteskranken, a. a. O., S. 10f.

<sup>199</sup> Ebd., S. 15.

Erröten), Lautgebärden und ihr Niederschlag in Schrift und Bildwerk, Seelisches verkörpert und sichtbar macht.<sup>200</sup> Im letzten Punkt hätte Steiner zugestimmt, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, dass Seelisches und Metaphysisches im anthroposophischen Menschenbild eine untrennbare Einheit darstellen. Auch ist das bildnerische Gestalten aus Steiners Sicht nicht zweckfrei. Es schafft vielmehr die Möglichkeit, seelischen Empfindungen Gestalt zu geben, um so wiederum ausgleichend auf die menschliche Seele zurückzustrahlen.

Wie Steiner glaubt Prinzhorn an das kreative Potential aller Menschen, doch geprägt von der expressionistischen Kunst seiner Zeit betont er bei der Betrachtung der „Bilderei der Geisteskranken“ sehr stark die autistische Zurückgezogenheit der meist schizophrenen Künstler und deren mangelndes Interesse zur Kommunikation.<sup>201</sup> Damit nimmt er bereits zentrale Argumente der von Dubuffet angeregten „Art Brût“-Bewegung vorweg.

Für Steiner kann aus der Isolation und Spontaneität heraus kein befriedigendes künstlerisches Ergebnis entstehen, da es die zur „wahren“ Kunst notwendigen Mittel erst durch Übung anzueignen gilt. Doch dazu an später Stelle mehr.

Den zweiten Ursprung der Kunst sieht Steiner in dem Wunsch nach Entzauberung der hinter der schöpferischen Natur verborgenen Geheimnisse. Kunst im Verständnis von Rudolf Steiner hat es nicht nötig, bloß Sinnliches nachzubilden oder Übersinnliches, bloß Geistiges zum Ausdruck zu bringen. Dies wäre für Steiner eine Abirrung nach zwei Seiten hin. Kunst soll vielmehr gestalten und ausdrücken, was sinnlich im Übersinnlichen und übersinnlich im Sinnlichen ist.<sup>202</sup> Dabei liegt den Schöpfungen der Kunst nicht das Wirkliche zu Grunde, sondern allein das Mögliche:

---

<sup>200</sup> Ebd., S. 16.

<sup>201</sup> Ebd., S. 53ff. Vgl. MacGregor, a. a. O., S. 204.

<sup>202</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 81.

“Wer den Weg der Geisterkenntnis geht, welcher ein allgemeiner und jedem Menschen zugänglicher ist, hat eine Fülle bisher unbekannter Erlebnisse, die sogleich nach dem originellen Künstler rufen. Dessen Aufgabe ist durch die neuerforschten Erfahrungsgebiete viel schwerer und verantwortungsvoller geworden als früher. Er hat eine doppelte Schulung

„Die Natur bleibt eben in jedem Einzelding hinter ihrer Absicht zurück; neben dieser Pflanze schafft sie eine zweite, dritte und so fort; keine bringt die volle Idee zu konkretem Leben [...]. Der Künstler muss aber auf das zurückgehen, was ihm als die Tendenz der Natur erscheint [...]. So sind die Gesetze, nach denen der Künstler verfährt, nichts anderes als die ewigen Gesetze der Natur, aber rein, unbeeinflusst von jeder Hemmung.“<sup>203</sup>

Der Künstler ringt also der Natur ihre verborgensten Geheimnisse und Gesetze ab, um nach eben diesen verfahren zu können, jedoch in einer Form, die keine Abirring vom Kern der Idee zulässt. Das Künstlergenie schafft quasi eine künstlerische „Natur“, die „wahrhaftiger“ ist, als die Natur selbst, weil das Göttliche in ihr nicht mehr verborgen liegt, sondern offen sichtbar ist.

„Das Wirkliche soll nicht zum Ausdrucksmittel herabsinken: nein, es soll in seiner vollen Selbständigkeit bestehen bleiben; nur soll es eine neue Gestalt bekommen, in der es uns befriedigt. [...] Was gibt uns nun eine solche Befriedigung an der Ideenwelt? Nichts anderes als die innere himmlische Ruhe und Vollkommenheit, die sie in sich birgt. Kein Widerspruch, kein Misston regt sich in der unserem eigenen Innern aufsteigenden Gedankenwelt, weil sie ein Unendliches in sich ist. Diese der Ideenwelt eingeborene Vollkommenheit, das ist der Grund unserer Erhebung [...].“<sup>204</sup>

Mäckler verweist in diesem Zusammenhang auf Steiners Nähe nicht nur zu Goethe sondern auch zur Ästhetik Karl Philipp Moritzens (Über die bildende Nachahmung des Schönen), dessen Thesen er oftmals ohne Beleg übernimmt.<sup>205</sup> Über den künstlerischen Schöpfungsakt schreibt Moritz:

---

durchzumachen. Einerseits gegen die Sinne hin, deren Eindrücke er sittlich gestaltet, andererseits gegen den Willen zu, den er läutert. Hier durch Überwindung der Triebe, dort durch Belebung der Formen. Es gilt einen zweifrontigen Einbruch in das Seelenleben zu überstehen. Durch diese Übungen ist der Künstler bereits in die Methoden der Geistesschulung eingetreten.“ Steffen, Kunst als Weg zur Einweihung, a. a. O., S. 23.

<sup>203</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 24.

<sup>204</sup> Ebd., S. 22ff.

<sup>205</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 16.

„Bei einer Seele, deren bloß tätige Kraft schon das edle, große Ganze der Natur in dunkler Ahndung faßt, kann die deutlich erkennende Denkkraft, die noch lebhafter darstellende Einbildungskraft, und der am hellsten spiegelnde äußere Sinn, mit der Betrachtung des Einzelnen im Zusammenhange der Natur, sich nicht mehr begnügen. Alle die in der tätigen Kraft bloß dunkel geahndeten Verhältnisse jenes großen Ganzen, müssen notwendig auf irgendeine Weise sichtbar, hörbar, oder doch der Einbildungskraft faßbar werden: und um dieß zu werden, muß die Tatkraft, worin sie schlummern, sie nach sich selber, aus sich selber bilden. – Sie muß alle jenen Verhältnisse des großen Ganzen, und in ihnen das höchste Schöne, wie an den Spitzen seiner Strahlen, in einen Brennpunkt fassen. – Aus diesem Brennpunkte muß sich, nach des Auges gemessener Weite, ein zartes und doch getreues Bild des höchsten Schönen ründen, das die vollkommensten Verhältnisse des großen Ganzen der Natur eben so wahr und richtig, wie sie selbst, in seinen kleinen Umfang faßt.“<sup>206</sup>

Es fällt nicht schwer, in der von Moritz genannten „dunklen Ahndung“ des Künstlergenies Steiners „Drang zur Vision“ wiederzuentdecken.

„Das Visionäre entsteht in der Seele gewissermaßen dadurch, dass sich das Übersinnlich-Erlebte entladen will: Es steigt aus der Seele auf. Dasjenige, was äußerlich als das Geistige, äußerlich als das Übersinnliche erlebt werden kann, das erlebt derjenige, der geistig überhaupt erleben kann, nicht durch die Vision, die in der Geisteswissenschaft dann geläutert und gereinigt wird zur Imagination, sondern [...] durch die Intuition.“<sup>207</sup>

In der Vision entladen sich also übersinnliche Erlebnisse, die von Zeit zu Zeit aus der Seele hinauf ins Bewusstsein drängen.<sup>208</sup> Durch die von Steiner empfohlenen „Seelenübungen“ werden diese Visionen zur Imagination geläutert, das heißt sie werden ins Bewusstsein gehoben und zur Erkenntnisgrundlage für die anthroposophische Geisteswissenschaft.

---

<sup>206</sup> Moritz, Karl Philipp: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders., Werke in zwei Bänden. Bibliothek Deutscher Klassiker. Bd. 1. Berlin Weimar 1973, S. 270.

<sup>207</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 70.

<sup>208</sup> Bei diesen übersinnlichen Erlebnissen kann es sich zum Beispiel um vorgeburtliche Erfahrungen handeln oder um Erfahrungen, die der Mensch macht, wenn er im Schlaf seinen Körper verlässt und in die Geisteswelt eintaucht.

Während es sich bei Vision und Imagination primär um *innere* Vorgänge handelt, verhält es sich bei der Intuition, mit deren Hilfe man Übersinnliches in den äußeren Dingen wahrnimmt, etwas anders:

„Durch die Vision setzt man das Innere bis zu einem gewissen Grade heraus, so dass das Innere ein Äußeres in uns selber wird, in der Intuition geht man aus sich selbst heraus: Man steigt hinunter in die Welt. Aber dieses Hinuntersteigen bleibt ein Unwirkliches, wenn man nicht in der Lage ist, das was die Natur verzaubert hält, was sie immer durch ein höheres Leben überwinden will, zu entzaubern. [...] Stellt man sich dann in dieses entzauberte Natürliche hinein, dann lebt man in Intuitionen. Diese Intuitionen, sofern sie in der Kunst sich geltend machen, hängen allerdings mit intimen Erlebnissen zusammen, die die Seele haben kann, wenn sie außer sich eins wird mit den Dingen.“<sup>209</sup>

Die Kunst entzaubert laut Steiner etwas, das „lichter ist als das, was der bloße Gedanke erfassen kann“<sup>210</sup>. Sie stellt aber wiederum eine Verbindung her zwischen dem äußeren Objekt und der menschlichen Seele, bei der der Gedanke ausgeschaltet ist, und in der dennoch nach einem geistigen Verhältnis zwischen dem Menschen und dem Gegenstand gestrebt wird.<sup>211</sup>

Laut Steiner gäbe es gar keine Veranlassung zur Kunst, wenn in den Dingen nicht mehr als das Sinnliche wäre. Naturobjekte nachzuahmen empfindet er deshalb als unkünstlerisch.<sup>212</sup> Kunst schaffen ist nicht die Nachahmung von Vorhandenem, sondern „eine aus der menschlichen Seele entsprungene Fortsetzung des Weltprozesses“<sup>213</sup>.

Auch bei Moritz belauscht der Künstler die Natur „in ihrer geheimen Werkstatt“ und muss „mit der lodernden Flamm’ im Busen bilden und schaffen, so wie sie“<sup>214</sup> Trotz dieser offensichtlichen Parallelen zu „tradierten

---

<sup>209</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 70.

<sup>210</sup> Ebd., S. 86.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Ebd., S. 80.

<sup>213</sup> Ebd., S. 30.

<sup>214</sup> Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, a. a. O., S. 267.

Thesen klassizistischer Prägung<sup>215</sup>, erteilt Steiner den deutschen idealisierenden Ästhetikern eine Absage, indem er Kunst nicht als „Idee in Form der sinnlichen Erscheinung“<sup>216</sup> verstanden wissen will, sondern umgekehrt als „eine sinnliche Erscheinung in der Form der Idee“<sup>217</sup>. Kunst soll nicht zum Ausdrucksmittel herabsinken, sondern in seiner Selbständigkeit bestehen bleiben.

„Das Schöne ist nicht das Göttliche in einem sinnlich-wirklichen Gewande; nein, es ist das Sinnlich-Wirkliche in einem göttlichen Gewande.“<sup>218</sup>

„In diesem Herausgehen des Gegenstandes über sich selbst, aber doch auf Grundlage dessen, was in ihm verborgen ist, liegt das Schöne.“<sup>219</sup>

In dieser Argumentation unterscheidet sich Steiner jedoch nicht wesentlich von Moritzens Thesen:

„Die Realität muss unter der Hand des bildenden Künstlers zur Erscheinung werden; indem seine durch den Stoff gehemmte Bildungskraft von innen, und seine bildende Hand von außen, auf diese Oberfläche nun alles das hinübertragen; was sonst größtenteils vor unsern Augen sich in die Hülle der Existenz verbirgt, die durch sich selbst schon jede Erscheinung aufwiegt.“<sup>220</sup>

Das reelle und vollendete Schöne könne sich unmittelbar nur selten entwickeln. Zum Ausgleich aber „schuf die Natur doch unmittelbar den Widerschein durch Wesen, in denen sich ihr Bild so lebhaft abdrückte, dass es sich ihr selber in ihre eigene Schöpfung wieder entgegenwarf“<sup>221</sup>.

---

<sup>215</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 17.

<sup>216</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 27.

<sup>217</sup> Ebd.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 24f.

<sup>220</sup> Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, a. a. O., S. 267.

<sup>221</sup> Ebd.

Bei Steiner bringt der Künstler das Göttliche nicht dadurch auf die Erde, dass er es in die Welt einfließen lässt, sondern indem er die Welt „hinaufgestaltet“ und in die Sphäre des Göttlichen erhebt.<sup>222</sup>

Warum aber bleibt es im Gegensatz zum Kunstwerk in der Natur bei einer Tendenz, die jedoch nie voll und ganz zur Reife kommt? Laut Steiner hängt das damit zusammen, dass in der Natur widerstrebende Kräfte am Werk sind, wobei immer die stärkere Entwicklungstendenz eine schwächere überlagert:

„Überall in der weiten Natur ist dieses Geheimnis zugrundeliegend. Im Grunde genommen erscheint keine Farbe, keine Linie draußen in der Natur so, dass nicht ein Niederes durch ein Höheres überwunden ist.“<sup>223</sup>

Der Schöpferdrang regt den Künstler dazu an, die Natur in ihre übersinnlichen Kräfte aufzulösen. Dies gelingt nur, „indem man das, was die Natur in Teile ertötet, um ein Ganzes daraus zu machen, selbst wieder in Teilen hinstellt, so dass der Beschauer notwendig hat, dasjenige in seinem Gemüt zu vollbringen, was sonst die Natur vor ihm vollbracht hat“<sup>224</sup>.

Steiner geht davon aus, dass die Menschheit in Urzeiten hellseherisch war. Die Vision war in dieser Zeit ein „naturegebener Zustand“<sup>225</sup>. Die Entwicklung des Künstlerischen in der Menschheitsgeschichte hängt dieser Argumentation folgend mit dem Verlust der hellseherischen Fähigkeiten und mit der Entfaltung des persönlichen Denkens zusammen. „An die Stelle des inneren Bildes tritt das äußere Bild im Kunstwerk.“<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 43.

<sup>223</sup> Ebd., S. 56.

<sup>224</sup> Ebd., S. 60.

<sup>225</sup> Krüger, Manfred: Anthroposophie und Kunst. Zur Ästhetik Rudolf Steiners. Dornach 1988, S. 29.

<sup>226</sup> Ebd.

### 3.1.2 Impressionismus und Expressionismus als künstlerische Grundtendenzen

Steiner lobt die Errungenschaften der zeitgenössischen Kunstströmungen des Impressionismus und des Expressionismus. Künstler dieser Richtungen hätten richtig erkannt, dass jeder Farbton und jeder Lichteffekt im Grunde mehr sein will als er sein kann, wenn er ins Ganze hineingezwungen wird.

„Was ist nicht alles versucht worden, um von dieser Empfindung ausgehend das Licht in seinem Leben zu erwecken, das Licht so zu behandeln, dass in ihm entzaubert wird, was sonst verzaubert bleibt, wenn das Licht der Entstehung der gewöhnlichen Naturvorgänge und Naturereignisse dienen muss.“<sup>227</sup>

Wenn die Natur in Sinnlich-Übersinnliches aufgelöst werde, komme dem Menschen sein „synästhetischer Sinn“ zugute, durch den die in „Gebärden“ aufgegliederte Form wieder „zur Ruhe gebracht“ und zu einem Ganzen zusammengeführt wird.<sup>228</sup> Mit „Gebärde“ ist nichts anderes gemeint als die Sichtbarmachung derjenigen Kräfte, die in der Natur fortwährend „ertötet“ werden und in der endgültigen starren Form allenfalls noch zu erahnen sind.

Laut Steiner führen nun die beiden Ursprünge des Künstlerischen folgerichtig zu zwei verschiedenen Kunstformen. Der „Drang zur Vision“ findet im expressionistisch aufgefassten Kunstwerk Ausgleich und Widerpart. Der Wunsch, den sinnlich-übersinnlichen Bestandteilen der Natur neues Leben einzuhauchen, führt zur impressionistischen Kunstform. Während diese Kunstrichtungen von vielen Zeitgenossen Steiners mit Spott und Hohn belegt wurden, ergreift Steiner Partei. Mit „Krankhaftem“ hätten diese Kunstformen nichts zu tun, im Gegenteil:

---

<sup>227</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 62.

<sup>228</sup> Ebd., S. 66.

„Das Krankhafte würde gerade dann über die Menschheit kommen, wenn der innerhalb gewisser Grenzen elementarisch naturgesunde Zug nach dem Visionären nicht befriedigt würde durch Kunstexpression.“<sup>229</sup>

Für den Menschen besteht dann eine Schwierigkeit darin, seine Erkenntniswelt bzw. seine äußere Erfahrungswelt auch innerlich seelisch zu durchdringen und „menschwürdig“ zu gestalten, wenn er das Künstlerische in sich nicht wahrnimmt oder es sogar unterdrückt. Damit verliert er laut Steiner auch einen Großteil seiner sozialen Fähigkeiten, denn er ist dann nicht in der Lage, seinen Umgang mit anderen Menschen als fortlaufenden Entwicklungsprozess zu begreifen und läuft daher Gefahr, sein Leben durch Normen und Gewohnheiten zu determinieren.<sup>230</sup>

Die Begriffe „Impressionismus“ und „Expressionismus“ werden von Steiner nicht im herkömmlichen Sinne als Stilrichtungen einer bestimmten Epoche verstanden, sondern idealtypisch:

„Der ‚Expressionist‘ bringt ein inneres Erlebnis zum Ausdruck: Was Vision werden will, aber in unserer Zeit nicht mehr kann. Der ‚Impressionist‘ lässt sich zunächst von der natürlichen Außenwelt beeindrucken. Er nimmt innerlich auseinander, was ihm von außen als scheinbar Ganzes entgegentritt. Er spürt ein übersinnliches Kräftewirken im Sinnlichen, das ihn zur künstlerischen Gestaltung anregt.“<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Ebd., S. 69.

<sup>230</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 78.

<sup>231</sup> Krüger, Anthroposophie und Kunst, a. a. O., S. 31f.

Manfred Krüger bringt die beiden Quellen der Kunst mit der von Steiner konstatierten luziferisch-ahrimanischen Urpolarität in Verbindung: „Das luziferisch-ahrimanische Wirken bedingt einerseits den Gegensatz von Kunst und Wissenschaft, es bedingt aber auch innerhalb des Künstlerischen den Gegensatz Impressionismus – Expressionismus. Wenn der ‚expressionistische‘ Künstler innere Bilder nach außen setzt, so durchdringt er dabei unbewusst jenen Schleier, mit dem Luzifer die Seele des Menschen verhängte, damit ihm die geistige Welt des Innern verborgen bliebe. Die geistige Welt ist zwar verborgen, aber der Künstler kann sie doch gestalten. Und wenn der ‚impressionistische‘ Künstler die Natur in ihre geistigen Kräfte zerlegt und im Bilde zur neuen Gestaltung fügt, so durchdringt er unbewusst jenen Schleier, mit dem Ahriman die natürliche Außenwelt verhängte, damit ihre Geistigkeit dem Menschen verborgen bliebe. Auch die Naturgeistigkeit, wie verborgen immer, kann vom Künstler gestaltet werden.“ Ebd., S. 32.

Ein Blick auf die Dissertation Wilhelm Worringers, die 1908 unter dem Titel „Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ erschienen ist, fördert interessante Parallelen zutage. In seiner Kunstkonzeption, „in der sich die emotionalen und expressiven Werte der Kunst am Beginn des 20. Jh. kristallisieren“<sup>232</sup>, erklärt Worringer, dass das „Naturschöne“ keine Bedingung des Kunstwerkes sei. Statt dessen betrachtet er das Kunstwerk als einen eigenständigen Organismus, der gleichwertig neben der Natur und in keinem tieferen Zusammenhang mit dieser steht, „sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht“<sup>233</sup> Wie für Steiner ist auch für Worringer die „Kunst aus psychischen Bedürfnissen heraus entstanden und befriedigt psychische Bedürfnisse“<sup>234</sup> Verschiedene Stilrichtungen ergeben sich seiner Theorie zufolge aus einem jeweils anderem „Kunstwollen“, das wiederum auf ein bestimmtes „Weltgefühl“ zurückzuführen sei.<sup>235</sup>

„Dieser Zustand verrät sich in der Qualität der psychischen Bedürfnisse, d. i. in der Beschaffenheit des absoluten Kunstwollens und findet seinen äußerlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psychischen Bedürfnisse ist.“<sup>236</sup>

Worringer macht in der Geschichte der Kunst zwei deutlich voneinander unterschiedene Tendenzen aus, wobei die eine auf Abstraktion und die andere auf Einfühlung gerichtet ist.

„Das Einfühlungsbedürfnis kann als Voraussetzung des Kunstwollens nur da angesehen werden, wo das Kunstwollen dem Organisch-Lebenswahren, d. h. dem Naturalismus im höheren Sinne, zuneigt. [...] Ästhetischer Genuss ist

---

Die Kunst als „Kraft der Mitte“ überwindet die Polarität von Luzifer und Ahriman. Über das Wesen dieser beiden kosmischen „Urkräfte“ und ihren Einfluss auf den Menschen und die künstlerische Gestaltung äußert sich Rudolf Steiner im Zusammenhang mit seiner Holzfigurengruppe, die er für das Goetheanum schuf.

<sup>232</sup> Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt 1987, S. 241.

<sup>233</sup> Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1981<sup>2</sup>, S. 35.

<sup>234</sup> Ebd., S. 45.

<sup>235</sup> Ebd., S. 42f. und S. 46.

<sup>236</sup> Ebd., S. 46f.

objektiver Selbstgenuss. Der Wert einer Linie, einer Form besteht für uns in dem Werte des Lebens, das sie für uns enthält. Sie erhält ihre Schönheit nur durch unser Vitalgefühl, das wir dunkel in sie hineinversenken.“<sup>237</sup>

Während der „Einfühlungsdrang“ nach Worringer auf ein „glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis“ zwischen Mensch und Außenwelterscheinungen zurückzuführen ist, stellt der Abstraktionsdrang „die Folge einer großen inneren Beunruhigung durch die Erscheinungen der Außenwelt“ dar und korrespondiert auf religiöser Ebene mit stark transzendental ausgerichteten Vorstellungen.<sup>238</sup> Eine „ungeheure geistige Raumscheu“ ruft ein Ruhebedürfnis bei den Menschen hervor, das wiederum in der Kunst seinen Ausdruck findet:

“Die Beglückungsmöglichkeit, die sie in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu genießen, sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden.“<sup>239</sup>

Im frühen 20. Jahrhundert erlebt die Tendenz zur Abstraktion und damit das „Ding an sich“ eine Renaissance. Grund ist laut Worringer die „Resignation des Wissens“, welche den Menschen vom Hochmut rationalistischer Erkenntnis in ein neuerliches Gefühl der Verlorenheit und Hilflosigkeit gestürzt hat.<sup>240</sup> Der Drang zur Abstraktion äußert sich laut Worringer jedoch nicht intellektuell in Form eines bewussten Rückgriffs auf formale Gesetzmäßigkeiten, sondern geschieht vielmehr instinktiv:

“Es wäre ein Verkennen der psychologischen Entstehungsbedingungen dieser abstrakten Kunstform, wenn man sagen wollte, die Sehnsucht nach Gesetzmäßigkeit ließ den

---

<sup>237</sup> Ebd., S. 47f.

<sup>238</sup> Ebd., S. 49.

<sup>239</sup> Ebd., S. 50.

<sup>240</sup> Ebd., S. 52.

Menschen nach der geometrischen Gesetzmäßigkeit greifen, denn das setzte ein geistig-intellektuelles Durchdringen der geometrischen Form voraus, ließe sie als Produkt der Überlegung und Berechnung erscheinen. Wir sind vielmehr berechtigt anzunehmen, dass hier eine reine Instinktschöpfung vorliegt, dass sich der Abstraktionsdrang diese Form mit elementarer Notwendigkeit ohne Dazwischenkunft des Intellekts geschaffen habe.<sup>241</sup>

Die abstrakten gesetzmäßigen Formen ermöglichen es dem Menschen, „angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes“ auszuruhen.<sup>242</sup>

Für Steiner heißt Künstlertum, seine äußere Erfahrungswelt auch innerlich seelisch zu durchdringen. In seiner Definition befasst sich die impressionistische Kunstform – ähnlich Worringers Einfühlungsdrang – mit den Objekten der Natur. Der Künstler fühlt sich in die Natur ein und entdeckt etwas in ihr, was er auch an und in sich selbst wahrnimmt: das Übersinnliche, „Geistige“. Während Worriinger individualisierend vom „ästhetischen Genuss als objektiven Selbstgenuss“ des Menschen spricht, zielt Steiner auf etwas „Höheres“ ab. Der Anthroposoph empfindet sich als Teil einer übergeordneten Transzendenz. Von einer „Verworrenheit des Weltbildes“ kann keine Rede sein. Der „Resignation des Wissens“ setzt die Anthroposophie ein neues spirituell geprägtes Weltbild entgegen. Der Mikrokosmos Mensch spiegelt sich im Makrokosmos. Beide Ebenen gehören für Steiner untrennbar zusammen.

Etwas anders verhält es sich bei der expressionistischen Kunstform. Der von Steiner konstatierte „Drang zur Vision“ ist auf übersinnliche Erlebnisse zurückzuführen, welche die Seele des Menschen derart zu erschüttern vermögen, dass Steiner ein „Zuviel“ für bedenklich hält. So bedenklich, dass nur die künstlerische Betätigung einen Ausgleich schaffen kann, indem sie „der Seele von außen den Inhalt der Vision“ bietet, um „in gesunder Weise im

---

<sup>241</sup> Ebd., S. 53.

<sup>242</sup> Ebd. Vgl. „Ordnungstendenz“ bei Prinzhorn, a. a. O., S. 30ff.

Untergrund der Seele zu lassen, was eigentlich Vision sein will“.<sup>243</sup> Man kann in der von Steiner geschilderten Gemütsverfassung die „große innere Beunruhigung“ und das „Ruhebedürfnis“ wiederentdecken, welche von Worringer als Ursachen für die Abstraktion ins Feld geführt werden. Auch bei Worringer ist die Kunst dazu geeignet, die psychologische Verfassung des verunsicherten Menschen zu stabilisieren. Welche Formen im einzelnen dazu geeignet sind, entscheidet der Kunstschaffende instinktiv. Auch Steiner erklärt, dass der Künstler nur dann etwas wirklich Künstlerisches zustande bringt, wenn er in der Lage ist zu *erraten*, welcher Bildeindruck dazu geeignet ist, die Seele zu beruhigen und den Drang nach dem Visionären auszugleichen.<sup>244</sup> Kann der Mensch sein innerstes Seelenleben ergreifen, kehrt er die in ihm wirkenden Kräfte nach außen, lässt sie in äußeren Handlungen sichtbar werden und erfährt sein eigenes Wesen und das der „weltschaffenden Prinzipien“ in Formen, Lauten, Farben und Tönen.<sup>245</sup>

Trotz gewisser Übereinstimmungen mit Worringers Position, gibt es doch entscheidende Differenzen. Für Worringer resultiert Kunst aus dem Wunsch des Menschen, das ihn umgebende Chaos der Natur zu strukturieren, sich seiner Umwelt auf dem Wege der Abstraktion und der Einfühlung anzunähern, darin heimisch zu werden. Aus Steiners anthroposophischer Position heraus ist die Natur alles andere als chaotisch, sondern vielmehr die Verobjektivierung einer dahinter stehenden göttlichen Ordnung. Für den Anthroposophen gibt es keine Notwendigkeit, die Ordnung durch Kunst erst herzustellen. Vielmehr liegt die Betonung auf der „Wiedererlangung“ einer ursprünglich bereits gegebenen Verbindung des Menschen zur transzendenten Welt. Das Göttliche liegt offen dar. Der Künstler hat nur seine Sinne zu schärfen, und kann dann das „Geistige“ in der Welt und in sich entdecken. Kunstschaffen und Kunstbetrachten sind für Steiner nicht „objektiver Selbstgenuss“, sondern verfolgen den Zweck, das verborgene Übersinnliche zur Anschauung zu

---

<sup>243</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 54.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 78.

bringen. Bei Worringer ist der Mensch dagegen bestrebt, der Natur ein Ordnungssystem erst aufzuerlegen. Darin besteht ein wesentlicher Unterschied.

Für Steiner gehört Kunst zu jedem Menschenleben dazu und bringt jedes menschenwürdige Dasein erst zu seinem vollen Inhalt. Die für ihn brennende soziale Frage steht damit in engem Zusammenhang. Steiner geht es darum, die im Menschen verborgenen schöpferischen Kräfte zu wecken und gewissermaßen auch das soziale Leben künstlerisch zu gestalten.<sup>246</sup>

### **3.1.3 Der Seher als Künstler der Zukunft**

In einem weiteren Schritt konstatiert Steiner eine Verwandtschaft der künstlerischen Phantasie mit der übersinnlichen Erkenntnis, dem Sehertum. Diese Parallele sei sehr viel bedeutungsvoller als die oft hervorgehobene Verwandtschaft zwischen dem visionären Leben, das ja doch – so Steiner – „im Grunde genommen auf pathologischen Verhältnissen beruht“, und demjenigen, „was wirklich allein in der Seele ohne Zuhilfenahme des Leibes sich vollziehendes Sehertum ist“.<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Ebd., S. 79.

„Künstler in diesem Sinne ist jeder Mensch in jeder Lebenslage, wenn er aus eigener Initiative den Impuls der Wandlung ergreift. Es braucht nicht ein äußerer Stoff zu sein, den er zum Kunstwerk gestaltet: das Wort, den Ton, die Farbe; es kann auch eine Freundschaft, ein Arbeitsverhältnis, eine Krankheit, ein Unglück oder ein Schicksal sein. Alles kann man als Künstler auffassen. Und vor allem sich selbst. Künstler werden heißt demnach im höchsten Sinne Mensch-Werdung.“ Steffen, Kunst als Weg zur Einweihung, a. a. O., S. 7.

<sup>247</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 93.

Hier lässt sich ein gewisser Widerspruch in Steiners Argumentation feststellen: Auf der einen Seite spricht er von einem „naturgesunden Zug“ nach der Vision, auf der anderen von „pathologischen Verhältnissen“. Für Steiner ist die Vision grundsätzlich etwas „Naturgegebenes“, da sie als Relikt der urzeitlichen Hellsichtigkeit des Menschen in das gegenwärtige Leben des Einzelnen hineinwirkt. Auf der anderen Seite wirken jedoch immer auch „erdgebundene“ Kräfte auf den Menschen, wenn er zwischen Geburt und Tod physische Gestalt annimmt. Aus diesem Grund besteht die Gefahr, dass die Vision zum einseitigen Physischen hin „abirren“ kann. Verständlich ist diese Vorstellung im Kontext der beiden gegnerischen Mächte in Gestalt von Luzifer und Ahriman, die – so sieht es das anthroposophische Menschenbild vor – von zwei Seiten auf den Menschen einwirken und ihn

Steiner legt großen Wert darauf, dass sein Begriff des Sehertums nicht im falschen Sinne verstanden wird. Mit Aberglaube habe das nichts zu tun. Vielmehr erkennt Steiner in dem „visionären Drang“ eine Gefahr:

„Es ist allem möglichen nahe gerückt worden, was zweifelhafter Natur ist, wie das visionäre Leben es ist, das halluzinatorische, das mediale und so weiter. Mit all diesem hat das, was ich hier meine, nicht das Geringste zu tun. Alles was ich zuletzt

---

zu beeinflussen versuchen. Das luziferische Prinzip kam durch Kain auf die Erde. Verführt von Luzifer wendet sich die Seele Kains und seiner Söhne vom Himmel weg und zur Erde hin. Dadurch kommt es zu einer Verdunkelung der geistigen Welt. „Wenn Luzifer im Innern als Versucher jenen Schleier webt, der des Menschen Blick trübt für Vergangenheit und Zukunft des eigenen Wesens, so hat dies noch eine andere Folge, auf die Rudolf Steiner hingewiesen hat. Die Kainssöhne erforschen die Erde, aber die Erde erscheint ihnen tot. Sobald der Mensch vom Himmel auf die Erde stürzt, nimmt er diese nicht ungetrübt wahr. Die irdische Natur ist ihm verhangen mit einem Schleier, den jedoch eine andere Wesenheit webt: jener Bruder des Luzifer, den Rudolf Steiner Ahriman nennt in Anlehnung an die persische Mythologie. Luzifer wollte nicht den Tod. Er brachte vielmehr das Licht der Erkenntnis. Wenn nun die Erkenntnis sich so gestaltet, dass sie nicht mehr die lebendigen Urkräfte, sondern die Welt als „tote Werkwelt“ offenbart, so ist das das Werk Ahrimans, der der Herr des Todes genannt wird. Krüger, Anthroposophie und Kunst, a. a. O., S. 62f.

Luzifer, selbst ein hohes „Lichtwesen“ rebellierte und brachte Prometheus gleich das „Licht der Erkenntnis“ zu den Menschen. Dadurch wird die direkte Verbindung zwischen Gott und dem Ich des Menschen gestört, denn nun entwickelt der Mensch einen Egoismus, das Streben nach mehr, den Drang nach Unabhängigkeit. Zugleich ermöglicht das luziferische Prinzip die Selbsterkenntnis des Menschen, er richtet den Blick nach innen. Ebd.

Luzifer – laut Steiner ein „mehr seelisches Wesen“ – brachte Kunst und Wissenschaft, die im Ursprung eine Einheit bilden und noch die im Inneren des Menschen wirkenden lebendigen „Urkräfte“ zum Gegenstand haben, die durch die „Verdunkelung der geistigen Welt“ zwar verschleiert aber immer noch erfahrbar sind. Ahriman bewirkt schließlich eine Trennung von Kunst und Wissenschaft. Er fördert die nicht mehr künstlerisch aufgefasste Wissenschaft, die nur noch die tote Materie begreifen kann, das Mess- und Wägbare. Er repräsentiert die Intellektualität des Menschen, die sich in ihrer Einseitigkeit auf das Mineralisch-Materielle stützt und die göttlichen Kräfte in der Natur verschleiert. „Der verhüllende innere Schleier Luzifers bewirkt, dass Kunst entstehen kann. Wenn der Mensch im Innern immer den Gott wahrnehmen würde, der ihn führt, wäre künstlerisches Tun nur als Abbild göttlich-geistiger Wahrheit denkbar. Es könnte nicht aus einem freien Spiel schöpferischer Kräfte entstehen. [...] Der verhüllende äußere Schleier bewirkt, dass Wissenschaft entstehen kann. Ohne diesen Schleier würden sich die Kräfte und Wesenheiten, die der äußeren Natur zugrunde liegen, unverhüllt zeigen, das heißt: Der Mensch würde keine Gelegenheit haben, eine Frage an die Natur zu richten. Wenn alles offen zutage liegt, kann Wissenschaft nicht entstehen. Ebd., S. 64f.

Folglich ermöglichen Luzifer und Ahriman die Freiheit des Menschen. Beide Mächte stehen nicht als ein zu bekämpfendes Böse dem Guten gegenüber, sondern das Gute und „Gesunde“ konstituiert sich vielmehr aus einem Gleichgewicht der beiden gegensätzlichen Pole. Der „Drang zur Vision“ entlädt sich auf dem Weg der Introspektion, des Eintauchens in das Innere des Menschen. Da der Mensch aber mit seinem Körper im Physischen verhaftet bleibt, besteht immer die Gefahr des „Abirrens“ der Vision zur Leiblichkeit hin. Aus diesem Grund bevorzugt Steiner die „rein-geistige“ Form der Erkenntnis über das dem Physischen entkleidete Sehertum.

ausgeführt habe, sind Hervorbringungen des kranken Seelenlebens, jenes Seelenlebens, welches tiefer in den psychischen Leib eingesenkt ist und welches aus dem physischen Leib heraus irgendwelche Bilder vor die Seele führt. Gerade den entgegengesetzten Weg macht das, was ich das schauende Bewusstsein nenne. Das halluzinatorische Bewusstsein geht unter die gewöhnliche Seelenverfassung in das Leibliche hinein, das schauende (Bewusstsein) geht über die gewöhnliche Seelenverfassung hinauf, lebt und webt überhaupt nur im Geistig-Seelischen, macht die Seele völlig frei vom Leibesleben.“<sup>248</sup>

Steiner distanziert sich deutlich von zeitgenössischen Tendenzen medialer Kunst und dem Versuch, auf dem Weg über Hypnose, Drogenkonsum und Mystik zu künstlerischen Grenzerfahrungen zu gelangen. Dem „psychischen Automatismus“, wie er 1924 von Breton in seinem ersten „Surrealistischen Manifest“ propagiert wurde, stellt Steiner das „schauende Bewusstsein“ des Sehers entgegen, der im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte zum Kern der Dinge vordringt. Das halluzinatorische Bewusstsein ist – so Steiner – dem Leiblichen verhaftet und daher nicht in der Lage, zu transzendenten Wahrheiten zu gelangen. Steiner will das Sehertum vom „verschwommenen Nebulösen“ abgrenzen, nach dem sich Mystiker und Theosophen sehnen.<sup>249</sup>

Auch Prinzhorn konstatiert, dass die „Sucht nach einem unmittelbaren intuitiven Erleben“ unter seinen Zeitgenossen weit verbreitet sei. Der metaphysische Drang reiche von echter Philosophie bis zum Sektiererischen

---

<sup>248</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 136.

<sup>249</sup> Ebd., S. 114.

Präziser als Steiner beschreibt Demisch den Unterschied zwischen Vision, Halluzination und künstlerischer Imagination: „Als Vision darf allgemein jedes *innere* Bild angesprochen werden, mag es mit Gewalt über die Seele kommen oder mag es von ihren eigenen Formkräften mit einer gewissen Bewusstheit gestaltet sein. Unter Halluzinationen hingegen sind eigentlich nur pathologische Vorgänge zu verstehen. Weit schwieriger ist es, das vielschichtige Wesen der Imagination wirklichkeitsgemäß zu beschreiben. Die echte Imagination hat immer etwas von einem Urphänomen an sich. Durch sie kann sich eine Erscheinung bis in ihre unsichtbaren Tiefen offenbaren. Freilich sind die Grenzen zwischen Imagination und Halluzination oftmals fließend und schwer zu fixieren. – Wie das Malen von Halluzinationen nur Schein-Kunst erzeugt, so führen auch die vom Intellekt geformten Allegorien bereits aus dem Künstlerischen heraus.“ Demisch, Heinz: Vision und Mythos in der modernen Kunst. Stuttgart 1959, S. 10.

und Theosophischen, in dem magische Kräfte wieder eine Rolle spielen.<sup>250</sup> Eine gewisse Verwandtschaft zwischen der geisteskranken Bildneri und der zeitgenössischen Kunst sei zwar vorhanden, jedoch bestehe zwischen beiden ein entscheidender Unterschied: Geistesranke seien schicksalsmäßig einer „Entfremdung der Wahrnehmungswelt“ ausgeliefert. Der Künstler wähle die Abwendung von der vertrauten Wirklichkeit dagegen ganz bewusst:

„Eben jenes primäre Erleben, das vor allem Wissen steht und allein inspirierte Gestaltungen erzeugt, das scheint uns versagt zu sein.“<sup>251</sup>

Steiner widerspricht dieser Auffassung. Für ihn verkörpert der Seher den idealen Menschen und in der Folge auch den idealen Künstler, der das Geistige hinter den Dingen schaut, während jede andere Methode in der Erkenntnissuche der Gefahr des Abirrens in nicht-geistige Bereiche der menschlichen Existenz ausgesetzt ist. Während Prinzhorn dem Produzenten geisteskranker Bildneri eine Ursprünglichkeit und Spontaneität bescheinigt, die vom gesunden Künstler nicht erreicht werden kann, ist der von Steiner angestrebte Weg zur wahren Erkenntnis und folglich auch zur „wahren Kunst“, nur durch Übung zu erreichen.<sup>252</sup> Mit dem „Sehertum“ strebt Steiner eine neue Art der Erkenntnis an, die seiner Ansicht nach weder auf Mystik noch auf bloßer Naturwissenschaft beruht. Es geht ihm darum, dass der Mensch durch „methodisches Erwecken gewisser in ihm schlummernder Seelenkräfte einen Bewusstseinszustand herbeiführt, der sich zum gewöhnlichen Wachleben verhält, wie dieses Wachleben zum Schlaf- oder Traumleben“<sup>253</sup>. Hier sind wir wieder bei den von Steiner empfohlenen „Seelenübungen“ angelangt, die dazu dienen sollen, das Bewusstsein für das Übersinnliche zu erweitern. Um die

---

<sup>250</sup> Prinzhorn, Bildneri der Geistesranken, a. a. O., S. 348.

<sup>251</sup> Ebd., S. 347.

<sup>252</sup> Es muss angefügt werden, dass Prinzhorns Einschätzung der geisteskranken Bildneri keine Negativwertung gegenüber der zeitgenössischen Kunst beinhaltet. Ihm geht es primär darum, die Bedeutung der Bildneri der Geistesranken – und auch der Kinderzeichnung – in ihrer Nähe zum Ursprung der Gestaltung herauszustellen. Seine „Kritik“ bezieht sich lediglich auf die Versuche zeitgenössischer Künstler, diese Ursprünglichkeit künstlich herzustellen, was Prinzhorns Meinung nach nicht gelingen kann. Ebd. S. 347f.

<sup>253</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 135.

Welt vollständig zu erfassen, müsse zunächst die Kluft zwischen äußerer Wirklichkeit (Naturanschauung) und Innenleben (Mystik) überwunden werden. Dieser „Abgrund“ sei ein Hindernis für die menschliche Erkenntnis und könne nur überwunden werden, indem sich in der Seele übersinnliches Schauen entwickelt:

„Wenn sich dieses Schauen entwickelt, tritt man in ein äußeres Verhältnis zu sich selbst und der materiellen Wirklichkeit, die als Leib vorhanden ist. Der Leib wird etwas Neues, bleibt nicht das Spröde, sich dem Inneren nicht Ergebende. Das Innere bleibt nicht das über der Wirklichkeit Flatternde, sondern es imprägniert sich, durchdringt sich im eigenen Leiblichen mit dem, was im Leib materielles Dasein hat. Aber alles materielle Dasein enthält geistiges Dasein.“<sup>254</sup>

Durch Schulung seiner Seelenkräfte erreicht der „Seher“ einen Zustand, in dem seine Seele aus der sinnlichen Wahrnehmung und dem gewöhnlichen Vorstellen und Erinnern herausgehoben ist.<sup>255</sup> Nur so ist es ihm laut Steiner möglich, die Geisteswelt unmittelbar zu schauen und ihre Allgegenwart zu erleben. Das Ergebnis ist ein Zustand „völliger Klarheit“, in dem das abstrakte Denken ausgeschaltet ist. Statt dessen kommt es zu einem „Denken in Formen“. Denkinhalte gehen in Raumformen über und in den bewegten Raumformen, den sich dehnenden, biegenden und beugenden Formen kommt laut Steiner der in der Welt fließende Wille zum Ausdruck.<sup>256</sup> An diesem Punkt kommt es zur Überschneidung zwischen Sehertum und Künstlertum:

„Wer in die geistige Welt eindringen will, der muss als Denker etwas haben, was in sich plastische oder architektonische, aber lebende Formen schafft. Dadurch kommt man darauf, dass der Künstler in ein Erleben von Formen im Unterbewusstsein eintritt. Sie streben herauf, füllen seine Seele an, setzen sich um in gewöhnliche Vorstellungen, die sich zum Teil errechnen lassen; sie werden umgesetzt in das, was dann künstlerisch gestaltet ist. [...] So wie man sonst Vorstellung und

---

<sup>254</sup> Ebd., S. 126.

<sup>255</sup> Ebd., S. 95.

<sup>256</sup> Ebd., S. 98.

Wahrnehmung hat, so hat der Seher Gaben zu entwickeln, die hindeuten auf das, was den großen Weltenbau durchschaut und durchlebt, das lebt auf unbewusste Art in dem Architekten und Bildhauer, durchdringt sein Schaffen, indem er künstlerisch gestaltet.“<sup>257</sup>

Im Kunstwerk tritt also etwas der übersinnlichen Erkenntnis Verwandtes auf – nur in einem anderen Gewand.<sup>258</sup> Das heißt, das, was der Seher auf dem Weg der Meditation und der reinen vollbewussten Anschauung durchdringt und erkennt, wird vom künstlerisch begabten Menschen mehr intuitiv aus dem Unterbewusstsein ins Bewusstsein hinaufgehoben.

Im gewöhnlichen menschlichen Zustand, den Steiner den „gutbürgerlichen“ nennt, besteht – so Steiner – eine starke Verbindung des Seelisch-Geistigen mit dem Physisch-Leiblichen. Durch besondere schicksalhafte Konstellationen kann es jedoch sein, dass dieses Gleichgewicht ein labiles ist. In dieser labilen Konstruktion sieht Steiner die Ursache für eine besondere künstlerische Begabung, denn nur so kann es dazu kommen, dass seelische Erlebnisse aus dem Unbewussten ins Bewusstsein heraufgeholt werden.

„Solange ein solches [Künstlertum, Anm. d. Verf. ] einem Gegenübertreten desjenigen, was man umgießt in künstlerische Gestaltung, die Besonnenheit der Seele nicht wegnimmt, solange so etwas nicht übergeht in zwangsmäßige Visionen, über die der menschliche Wille keine Gewalt hat [...] solange kann man noch von einer Art Grenzereignis zwischen künstlerischer Anschauung und Sehertum sprechen.“<sup>259</sup>

Was sind das nun für seelische Erlebnisse, die dem Künstler ins Bewusstsein kommen? Offenbar handelt es sich nicht um halluzinatorische Visionen aus dem Leiblichen, denn diese lehnt Steiner grundsätzlich ab. Es geht vielmehr um das, was Steiner als die künstlerische Auffassung von Natur und Mensch bezeichnet.

---

<sup>257</sup> Ebd., S. 99.

<sup>258</sup> Ebd., S. 125.

<sup>259</sup> Ebd., S. 93.

Ein Beispiel dafür ist das Aus- und Einströmen der Atmung sowie das rhythmischen Pulsieren des Blutkreislaufs. Darin treten dem geneigten Beobachter Prinzipien der Musik entgegen.<sup>260</sup>

„Die Seele tritt ins Dasein, indem sie zu spielen lernt auf dem Instrument des physischen Leibes.“<sup>261</sup>

Im aufrechten Gang erlebe der Mensch das Architektonische und „Bildhauermäßige“. Die Malerei dagegen werde innerlich da erlebt, wo Nerven und Blutwelle sich begegnen.<sup>262</sup>

Auch in diesem Punkt lassen sich gewisse Parallelen zur Argumentation von Hans Prinzhorn feststellen. Dieser führt die im Gestaltungsprozess als Reihung, regelmäßiger Wechsel, Symmetrie und Proportionalität sichtbar werdende „Ordnungstendenz“ auf die Wahrnehmung von Strukturen im menschlichen Körper zurück: Rhythmus des Pulses, der Atmung und des Schreitens, die symmetrische Anlage des Körpers und die proportionale Gliederung des Aufbaus.<sup>263</sup> Ob man daraus schließt, dass der Mensch das Maß aller Dinge sei oder es sich dabei um kosmische Gesetze handelt, ist für Prinzhorn eine weltanschauliche Frage:

„Vergegenwärtigen wir uns den symmetrischen Aufbau von Kristallen und Pflanzen, den Wechsel von Tag und Nacht, Ebbe und Flut, Sommer und Winter, so werden wir wohl eher geneigt sein, jenen anthropozentrischen Maßstab fallen zu lassen und lieber in dem rhythmischen Ablauf aller Lebensvorgänge Maß und Vorbild der Gestaltungsprinzipien anerkennen.“<sup>264</sup>

Aus Sicht Rudolf Steiners besteht auch hier kein Widerspruch, da die kosmischen Gesetze im Menschen wirksam sind und zu ihrer höchsten

---

<sup>260</sup> Ebd., S. 127f.

<sup>261</sup> Ebd., S. 108.

<sup>262</sup> Ebd., S. 129.

<sup>263</sup> Prinzhorn, Bildneri der Geisteskranken, a. a. O., S. 31.

<sup>264</sup> Ebd.

Vollendung kommen. Ein wichtiger Unterschied zwischen Prinzhorn und Steiner scheint mir zu sein, dass ersterer die genannten Gestaltungsprinzipien, wie Rhythmen und Strukturen, vornehmlich in ihrer ästhetischen, rein formalen Wirkung beschreibt und hervorhebt. Sie kommen der „Ordnungstendenz“ des Menschen entgegen und werden daher vom Künstler aufgegriffen. Ob „mehr“ dahinter steckt, spielt für Prinzorns Argumentation im Grunde keine Rolle. Für Steiner dagegen ist das Vorhandensein einer spirituellen Ordnung wesentlich. Jede Form ist Ausdruck eines übergeordneten kosmischen Gesetzes und damit kein Selbstzweck.

„Im Grunde sind die Quellen, aus denen der Künstler schöpft, welcher ernst zu nehmen ist und ein Verhältnis hat zur Wirklichkeit, dieselben Quellen, aus denen der Seher schöpft, dem nur das, was in seiner Wirkung Impuls bleiben soll, nun im Bewusstsein erscheint, während, wenn der Impuls im Unterbewusstsein bleibt, er das heraufholt, was vom Künstler zur Anschauung gebracht wird.“<sup>265</sup>

Der künstlerische Prozess ist bewusst, aber die Impulse sind unbewusst. Der Seher versenkt sich bewusst in das, was der künstlerischen Phantasie zugrunde liegt, als inneres Erleben, das nicht abstrakt zu charakterisieren ist, sondern konkret in der Konfiguration des eigenen Leibes wiederzufinden ist.<sup>266</sup> Das liegt nach anthroposophischer Auffassung wiederum darin begründet, dass der Mensch in seinem eigenen Bau ein Abbild des Makrokosmos ist. So findet er die „weltschaffenden Prinzipien“ in sich selbst:

„Das, was der Mensch in sich trägt, ist das Abbild eines geistigen Vorbildes.“<sup>267</sup>

In ähnlicher Weise äußerte sich schon Otto Weininger über das künstlerische Genie:

---

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 145.

„Das Ich des Genies muss demnach selbst die universale Apperzeption sein, der Punkt schon den unendlichen Raum in sich schließen; der bedeutende Mensch hat die ganze Welt in sich, der Genius ist der lebendige Mikrokosmos. Er ist nicht eine sehr zusammengesetzte Mosaik, keine aus einer, doch immer endlichen Vielzahl von Elementen aufgebaute chemische Verbindung [...], sondern er ist alles. Wie im Ich und durch das Ich alle psychischen Erscheinungen zusammenhängen, wie dieser Zusammenhang unmittelbar erlebt und ins Seelenleben nicht mühsam erst hineingetragen wird durch eine Wissenschaft [...].“<sup>268</sup>

Mit Steiner gesprochen sagt der Maler:

„In mir lebt etwas! Indem ich mit meinem gewöhnlichen Auge durch die Welt ging und Farbe und Form sah, sie künstlerisch umgestaltete, habe ich in mir etwas erlebt, das früher in den Tiefen meiner Seele wogte; es ist ins Bewusstsein heraufgekommen und zur Kunst geworden.“<sup>269</sup>

Der Seher dagegen tritt aus dem Körper mitten hinein in die geistige Welt und antwortet dem Maler:

„Was in den Tiefen Deiner Seele lebt, das lebt in den Dingen. Indem du durch die Dinge durchgegangen bist, lebst du mit der Seele im Geist der Dinge darinnen.“<sup>270</sup>

Das, was Steiner hier in reichlich poetischer Sprache ausdrückt, ist nichts anderes, als dass der Maler im Gegensatz zum Seher das Richtige erahnt, aber letztlich in der Beschränktheit seiner physischen Existenz befangen bleibt.

„Und das, was als ein selbständiges, vom Künstler unbewusst, vom Seher bewusst erfasstes Geistiges wirkt und webt, ist das Gemeinsame in der seherischen Erfassung der Welt und dem künstlerischen Hervorbringen, nur dass es vom Seher auch geistig ausgesprochen wird, und vom Künstler, weil er es nicht

---

<sup>268</sup> Weininger, Otto, zitiert nach Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. 1. Stuttgart 1998, S. 41.

<sup>269</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 101f.

<sup>270</sup> Ebd., S. 102.

aussprechen kann, sondern nur unbewusst in seinen Händen, in seiner Phantasie hat, dem Stoffe einverleibt werden kann.<sup>271</sup>

Das künstlerische Empfinden schließt Sinneswahrnehmung, Erinnerungen und Unterbewusstes im Gedächtnis ein, während sich wirkliche übersinnliche Erkenntnis von diesen Begrenzungen der physischen Welt frei machen muss.<sup>272</sup> Kunst verändert und idealisiert das Wahrgenommene, doch die Wahrnehmung der äußeren Welt bleibt stets lebendig:

„Vorhanden bleibt in diesem künstlerischen Schaffen das Bild der Vorstellungen, die sich anlehnen an die äußere Wahrnehmung, und das, was im Erinnerungsvermögen, im Gedächtnis damit zusammenhängt. [...] Im Künstler wirkt alles, was er im Leben aufgenommen, im Unterbewusstsein nach, und je besser das, was in der Seele als Erlebnis sich absetzte, nachwirkt in der Seele, je reicher das ist, um so reicher wird das künstlerische Hervorbringen als Hinlenkung der Persönlichkeit auf die äußeren Sinneseindrücke, die Vorstellungs- und Erinnerungsfähigkeit, in der künstlerischen Phantasie leben.“<sup>273</sup>

Steiner erwähnt, dass eine weitverbreitete Furcht herrscht, „dass das Sehertum das Unmittelbare des künstlerischen Schaffens beeinträchtigen würde“<sup>274</sup>. Er selbst hält diese Furcht für unbegründet:

„Nur der versteht heute die Zeit, in der wir leben, der das Unbewusste immer mehr in das freie Erfassen des Bewussten umwandelt.“<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> Ebd., S. 143.

<sup>272</sup> Ebd., S. 95.

Hans Prinzhorn unterstellt einigen seiner Zeitgenossen eine „Sucht nach einem unmittelbaren intuitiven Erleben“ und macht diesen „metaphysischen Drang“ an Erscheinungen fest, die von echter Philosophie bis hin zum Sektiererischen und Theosophischen reichen. Entgegen der Auffassung von Vertretern solcher Gruppierungen betont Prinzhorn, dass dem modernen Menschen „jenes primäre Erleben, das vor allem Wissen steht und allein inspirierte Gestaltungen erzeugt“ versagt sei. Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, a. a. O., S. 347f. Für Steiner verkörpert der „Seher“ die Lösung dieses Problems: Er allein sei dazu in der Lage, sich von irdischen Beschränkungen und irdischem *Wissen* zu lösen, um die geistige Welt zu *schauen*.

<sup>273</sup> Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, a. a. O., S. 113f.

<sup>274</sup> Ebd., S. 110.

<sup>275</sup> Ebd.

Steiner beschwört eine Zeit herauf, in der wirkliches Sehertum das elementare Produktionsvermögen des Künstlers durchdringt.<sup>276</sup> Künftig müsse eine Brücke geschlagen werden zwischen Künstlertum und Sehertum, ansonsten bestehe die Gefahr, dass die Menschheit in eine „Kultursackgasse“ trete.<sup>277</sup>

„Das Licht des Sehertums muss leuchten in der Kunst, auf das Wärme und Größe der Kunst befruchtend wirke auf Weite und Größe des Horizontes des Sehertums.“<sup>278</sup>

Gemäß der von Kant bestätigten wesenhaften Spaltung von Wissenschaft und Kunst, gestaltet sich das Kunstschaffen unmittelbar aus der Natur von innen heraus mittels der Imagination des Genies. Steiner schließt an den individualisierenden Geniekult der Romantiker an, der das „Unsagbare“ postuliert und naturwissenschaftliche Kunstlehren seit der Renaissance diskreditiert.<sup>279</sup> Steiners „Seher“ steht – wie Mäckler betont – in enger Verwandtschaft zur englischen, französischen und deutschen Tradition des Symbolismus:

„Mit diesem transferiert er das „Sehen“ nicht mehr ausschließlich nach außen und von dort weiter zu den Ideen, wo immerhin Begriffe kombinierbar sind, sondern über das Material als Meditationsobjekt in das Innere des Menschen, in seine Psyche, wo Ratio, Worte, mehr denn je, versagen. [...] Das „Unsagbare“ als Bestandteil des Kunstverständnisses, von Goethe vorformuliert, wird bei Steiner Primat, so dass er einen rationalen Zugang zur Kunst ablehnt.“<sup>280</sup>

Schon Konrad Fiedler betonte die Unmöglichkeit „durch die Ästhetik die Kunst zu ergründen“<sup>281</sup> Im Kontext der L'art pour l'art falle das Kunstschaffen und –erkennen aus externen Bezugssystemen heraus. Bildproduktion und Bildrezeption seien nicht mehr nur rationalen Ursprungs.

---

<sup>276</sup> Ebd., S. 130.

<sup>277</sup> Ebd., S. 110.

<sup>278</sup> Ebd., S. 132.

<sup>279</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 19.

<sup>280</sup> Ebd., S. 20.

<sup>281</sup> Konrad Fiedler: Schriften über Kunst. Hrsg. von H. Konnerth. München 1914. Bd. II, S. 5.

Steiner steht nicht allein mit seiner Forderung, die Empfindung in der Kunst zum Primat zu erheben.<sup>282</sup> Die künstlerische Empfindung werde negativ beeinträchtigt, „von alledem, was irgendwie nach einer im herkömmlichen Sinne gearteten wissenschaftlichen Betrachtung hinlenkt“<sup>283</sup>. Mit abstrakten Gedanken könne man nichts über das innere Wesen der Dinge erfahren. Dagegen eröffne die künstlerische Weltanschauungen ungeahnte Möglichkeiten:

„Künstlerische Weltanschauung erscheint für denjenigen Menschen, der nach einer gewissen Totalität, nach einer gewissen Ganzheit des Lebens strebt, als etwas, was ebenso wie die Erkenntnis und das äußere bausische Treiben zum Leben gehört. Ein menschenwürdiges Dasein ist ohne Durchsetzung unseres Kulturlebens mit künstlerischem Empfinden nicht zu denken.“<sup>284</sup>

Zeitgenössische Geistesströmungen und Kunstauffassungen empfindet Steiner als äußerst inkonsequent:

„Eigentlich fordert die gegenwärtige Weltanschauung, dass man sich mit der Nachahmung des Natürlichen begnüge, wenn man überhaupt etwas schaffen will, denn im Augenblicke, wo man über das Natürliche hinaus schafft, muss man dieses Hinausschaffen als etwas Lügenhaftes empfinden, wenn man nicht eine andere Welt noch annimmt als diejenige, welche die natürliche ist.“<sup>285</sup>

Gerade die Menschen der Gegenwart zögen im allgemeinen aber eben nicht die künstlerische Konsequenz des Naturalismus. Betrachte man den Menschen naturwissenschaftlich als das „höchste Naturprodukt“ (evolutionär betrachtet als Schlusspunkt der Naturschöpfung), dann müsste sich der Mensch – so schlussfolgert Steiner – vollkommen in die Natur einfügen und sich mit seiner Lage im Weltall, im Kosmos zufrieden geben. Statt dessen aber schaffe der

---

<sup>282</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigeit, a. a. O., S. 21.

<sup>283</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 133f.

<sup>284</sup> Ebd., S. 137.

<sup>285</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 27f.

Mensch Dinge, die über das Natürliche hinausgehen.<sup>286</sup> Folglich konstatiert Steiner beim Menschen einen „latenten Drang“, die Welt ästhetisch, künstlerisch aufzufassen.<sup>287</sup> Dabei geht es Steiner um ein elementares Erleben der weltschaffenden Prinzipien, nicht um das Erschaffen einer ästhetisch „gefälligen“ Kunst.<sup>288</sup>

“Wer ein wirklicher Künstler ist, kann in einsamer Wüste sein Bild schaffen [...]. Was liegt dem wahren Künstler daran, ob sein Bild irgendein Mensch bewundert oder nicht [...]. Man kann sich kaum etwas schlimmeres denken, als wenn man [...] für Ausstellungen schafft [...]. Indem das Malen den Übergang gefunden hat vom Malen für die Kirche, für das Haus zum Bilde, schon da, möchte ich sagen, verliert es den richtigen Sinn.“<sup>289</sup>

Die künstlerische Phantasie definiert Steiner als die „ins Seelische metamorphosierte natürliche Wachstumskraft“<sup>290</sup>:

„Wollen Sie kennenlernen, was die Phantasie ist, studieren sie zunächst die lebendige Kraft im Formen der Pflanzengebilde, studieren Sie die lebendige Kraft im Formen der wunderbaren Innengebilde des Organismus, die das Ich zustandebringt, studieren Sie alles dasjenige, was im weiten Weltenall gestaltend ist, was in den unterbewussten Regionen des Kosmos gestaltend und bildend und wachsend wirkt [...] dann rückt ein Teil in die Seele herauf und wird Phantasiekraft.“<sup>291</sup>

---

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 137.

<sup>288</sup> „Die Aufgabe der anthroposophischen Ästhetik und der pädagogisch-künstlerischen Kunstpraxis ist es, sich der im Menschenwesen begründeten Geistigkeit der Kunstmittel bewusst zu werden. Das wird in vieler Hinsicht verhindert durch unfruchtbares Experimentieren, geistverleugnende Intellektualität, unmotivierter Nützlichkeitsgebundenheit und sachfremde Verspieltheit der Phantasie. [...] Wie ist in diesem Jahrhundert gesprochen worden vom ‚Verlust der Mitte‘. Aber diese Mitte ist es gerade, welche als Schaffenssphäre des Künstlers zu gelten hat.“ Greiner-Vogel, Anthroposophie und Kunst, a. a. O., S. 182.

<sup>289</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 106f.

<sup>290</sup> Ebd., S. 142.

<sup>291</sup> Ebd., S. 142f.

Steiner will die Phantasie als „eine in der Welt waltende göttliche Kraft“ empfinden, die sich durch den Menschen ausdrückt.<sup>292</sup>

„Kunst ist immer eine Tochter des Göttlichen gewesen. Wenn sie wieder den Weg zurückfindet, nachdem sie sich gewissermaßen entfremdet hat dem Göttlichen, dass sie wieder an Kindesstatt von dem Göttlichen angenommen werde, dann wird die Kunst wiederum für die ganze Menschheit dasjenige werden können, was sie in der Gesamtzivilisation und in der Gesamtkultur nicht nur sein soll, sondern sein muss.“<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Ebd., S. 143.

<sup>293</sup> Ebd., S. 154.

### **3.2 Die Gattungen der bildenden Kunst aus Sicht der Anthroposophie**

Wie im vorangehenden Kapitel gezeigt werden konnte, hat die Kunst laut Steiner ihren Ursprung in der Abspaltung des Menschen von seiner göttlichen Abkunft. Er tritt aus der geistigen Welt heraus in seine irdische Existenz hinein. In seiner neuen Umgebung fühlt er sich zunächst fremd, denn Luzifer brachte ihm den Erkenntnisdrang und ein Bewusstsein seiner selbst, doch das Göttliche liegt nun in seinem Innern verborgen. Jetzt tritt die Kunst in Erscheinung und erhält die Aufgabe, den „luziferischen Schleier“ zu lüften und die scheinbar verlorene Einheit des Menschen mit Gott wiederherzustellen. Auch Luzifers Widersacher Ahriman webt an seinem Schleier, der die den Menschen umgebende Natur kalt und fremd erscheinen lässt.<sup>294</sup>

#### **3.2.1 „Bekleidungskunst“**

Die einzelnen Kunstgattungen sind – so argumentiert Steiner – aus einer ganz bestimmten Beziehung der menschlichen Seele zur geistigen Welt hervorgegangen<sup>295</sup>: Der Makrokosmos durchströmt die Seele jedes einzelnen Menschen und bewirkt in ihm ein künstlerisches Schaffen, das mehr sein will als das mit den Methoden der Naturwissenschaft Nachweisbare.<sup>296</sup> Durch die Geburt steigt die Seele des Menschen herab aus der durchseelten, durchgeistigten Licht- und Farben- und Toneswelt – einer Welt der Qualitäten und Intensitäten, nicht der Quantitäten und Ausdehnungen – hinein in den physischen Körper und wächst so in den Raum hinein.<sup>297</sup> Der physische Körper bietet ihr Schutz in der fremden Welt. Er umkleidet die Seele, die wiederum das Bedürfnis verspürt, auch den physischen Körper nochmals zum umkleiden:

---

<sup>294</sup> Vgl. Krüger, Anthroposophie und Kunst, a. a. O., S. 62ff.

<sup>295</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 28.

<sup>296</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 22.

<sup>297</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 36.

In der Buntfarbigkeit der Kleidung primitiver Völker sieht Steiner eine Erinnerung an die vorgeburtliche Welt veranschaulicht, die noch nicht von der Rationalität des modernen Menschen verdrängt wurde.<sup>298</sup>

„Und es ist gar kein Wunder, dass in der Zeit, in welcher der Ausblick auf das vorirdische Leben abgeschafft wurde, die Bekleidungskünste in den Dilettantismus hineinwuchsen.“<sup>299</sup>

In der modernen Zeit des Materialismus sei der Kontakt zur geistigen Welt abgebrochen. Nur in traditionellen Volkstrachten zeige sich noch ein Bedürfnis der Menschen, das „Andenken an ihr Aussehen im Himmel“ zu erhalten.<sup>300</sup> Dieser Drang nach Erinnerung an das vorgeburtliche Dasein in der Geisteswelt, ist für Steiner eine entscheidende Triebfeder für die Entstehung der „Bekleidungskunst“.<sup>301</sup>

„Bei primitiven Völkern sehen wir also in der Bekleidung [...] die ungeschickte Gestaltung des astralischen Menschenwesens [...]“.<sup>302</sup>

In dem Zusammenhang kommt erstmals die symbolische bzw. geistige Bedeutung der Farben zur Sprache, auf die ich zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlich eingehen werde.<sup>303</sup>

### **3.2.2 Architektur und Bildhauerei**

Die Entstehung der Baukunst liegt laut Steiner in der Grabkunst begründet. Bauten entstanden nach dem Prinzip des Schutzes der menschlichen Seele vor

---

<sup>298</sup> Ebd., S. 37.

<sup>299</sup> Ebd., S. 36.

<sup>300</sup> Ebd., S. 37.

<sup>301</sup> Ebd.

<sup>302</sup> Ebd., S. 43.

<sup>303</sup> Steiner bezieht sich auf die in der Sakrilmalerei Raffaels verwendeten Symbolfarben und betont, dass die Farbe der Gewänder als Abglanz der geistigen Welt aufzufassen sei. Ebd., S. 37.

der irdischen Umgebung.<sup>304</sup> Das heißt, nach dem Tod und dem Verlassen des physischen Leibes fühlt sich die Seele nackt und verloren, denn sie ist in der physischen Welt nicht in „ihrem Element“.<sup>305</sup> Sie stößt sich an irdischen Mineralien, Pflanzen und Tierischem und kann den Weg zurück in die geistige Welt nicht finden. Dazu braucht sie die Linien, Flächen und Formen der Architektur. Laut Steiner findet die Seele „längs der architektonischen Linien den Weg zurück in die geistige Welt“.<sup>306</sup>

„Um die Architektur in ihren Formen wirklich fühlend zu verstehen, muss man den Menschen selber, die Menschenform künstlerisch fühlen. Und wenn man die Menschenform künstlerisch fühlt, dann tritt in diesem Gefühl stark auch die Empfindung auf, der Mensch hat eigentlich die Welten, denen er angehört, verlassen.“<sup>307</sup>

Aus dieser These entwickelt Steiner die Theorie, dass *künstlerische*, architektonische Formen aus der Grabbaukunst entwickelt wurden. Davon seien die Nützlichkeitsformen, die in der Architektur ebenfalls eine Rolle spielen, wesenhaft zu unterscheiden.<sup>308</sup>

„In der Kirchenform ist gewissermaßen die Begierde der Seele nach ihrer Form, wenn sie den Körper verlassen hat.“<sup>309</sup>

Während die Bekleidungskunst der Primitiven als Erinnerung an die vorgeburtliche Welt das „Hineinziehen der Seele in den Leib (vorzeitig in Bezug auf das Erdenleben)“ verdeutlicht, veranschaulicht die Architektur das „Verlassen des Leibes durch die Seele (nachzeitig in Bezug auf das Erdenleben)“. Die plastische Kunst dagegen hat ihren Platz in der physischen Welt der Gegenwart.<sup>310</sup> Die Plastik verweist auf die „Art und Weise, wie der

---

<sup>304</sup> Ebd., S. 30f.

<sup>305</sup> Ebd., S. 32.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Steiner, zitiert nach Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 117.

<sup>308</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 32f.

<sup>309</sup> Ebd., S. 34.

<sup>310</sup> Ebd., S. 44.

Mensch in seiner Erdenform am Geistigen teilnimmt, wie er das Irdisch-Naturalistische fortwährend überwindet, wie er in seiner Gestaltung Ausdruck des Geistigen ist“<sup>311</sup>.

Zentrales Thema der plastischen Kunst ist folglich der Mensch in seiner physischen Existenz. Der ganze Mensch ist laut Steiner künstlerisch aufzufassen, wie er sich als Abdruck des Geistigen in die unmittelbare Gegenwart hineinstellt.<sup>312</sup> Die Materie wird von den „geistigen Kräftezusammenhängen“ geformt, so auch der menschliche Körper. Die lässt sich – so Steiner – vor allem an der Formung des Kopfes ablesen.<sup>313</sup>

„Man kann in jeder Wölbung des Oberhauptes, im Vorspringen oder Zurücktreten der unteren Schädel-, das heißt der Gesichtspartie [...] fühlen, wie in der Formung das übersinnliche Menschenwesen sich unmittelbar für das Auge darlebt.“<sup>314</sup>

Steiners Physiognomie-Theorie zufolge hat sich der Kopf des jetzigen Erdenlebens aus dem Leib der vorausgehenden Inkarnation durch Metamorphose entwickelt.<sup>315</sup> Auf diese Weise lassen sich an der Schädelform karmische Zusammenhänge ablesen und zugleich ist der ganze Kopf ein Abbild des Abstiegs der menschlichen Seele aus den Höhen der geistigen Welt in die Tiefen der irdischen Existenz:

„Man möchte sagen, man sieht recht dieses menschliche Haupt, wenn man in der Wölbung, die das Haupt oben trägt, die reinste Erinnerung sieht an die vorige Erdeninkarnation des Menschen, wenn man in der mittleren Partie, der unteren Augenpartie und in der Nasenpartie, Ohrenpartie, die schon durch die Atmosphäre der Erde getrübe Erinnerung sieht und in der Mundbildung die durch die Erde bezwungene frühere menschliche Bildung. [...] In seiner Stirnwölbung bringt der

---

<sup>311</sup> Ebd., S. 45.

<sup>312</sup> Ebd., S. 44.

<sup>313</sup> Ebd., S. 38.

<sup>314</sup> Ebd., S. 44.

<sup>315</sup> Dies geschieht natürlich nicht unmittelbar, sondern in Form von Kräftewirksamkeiten innerhalb der Geisteswelt.

Mensch in einer gewissen Weise dasjenige mit, was ihm karmisch aus seinen früheren Erdenleben überliefert ist.“<sup>316</sup>

Dennoch soll es in der anthroposophischen Plastik nicht darum gehen, Körperformen, in denen sich geistiges Wirken offenbart, naturalistisch nachzubilden.

„Die wirkliche Kunst fängt dort an, wo nichts mehr nachgeahmt wird, sondern aus einem Neuen, Schöpferischen heraus gehandelt wird.“<sup>317</sup>

Was der anthroposophisch-orientierte Plastiker im Bildhauerischen erlebt, ist das „Eigenleben der Fläche“:

„Nur eine in der Krümmung wieder gekrümmte Fläche kann das Leben als Fläche ausdrücken. Dieses innere Ausdrücken – nicht symbolisch, sondern künstlerisch –, der innere Ausdruck ist es, um was es sich handelt, nicht das imitierende, nicht das Sichhalten an das Modell, das begründet das Geheimnis des Flächenhaften selber.“<sup>318</sup>

Statt einer naturalistisch aufgefassten Form strebt Steiner eine fortwährende Überwindung des Irdisch-Naturalistischen durch das Geistige an. An dieser stelle lohnt ein kurzer Blick auf Steiners eigene künstlerische Tätigkeit.

### **3.2.3 Steiner als Architekt und Bildhauer**

Es bleibt die Frage zu stellen, auf welche Weise Steiner versucht hat, seine Anschauungen über die Kunst und einzelne Künste praktisch umzusetzen. In welchem Verhältnis steht der Ästhetiker zum Architekten und Plastiker?

---

<sup>316</sup> Ebd., S. 40.

<sup>317</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 143.

<sup>318</sup> Ebd., S. 142.

Während seines Studiums an der Technischen Hochschule Wien beschäftigte sich Steiner mit Architektur und lernte an der Universität einige der damals bedeutendsten Architekten kennen: Heinrich von Ferstel, Hansen und Schmidt. Er gewann zunehmend den Eindruck, dass gerade in der zeitgenössischen Baukunst die Tendenz lag, das Künstlerische zu einer rein äußerlichen Technik degenerieren zu lassen.<sup>319</sup>

Erstmals trat das Künstlerische innerhalb der theosophisch-anthroposophischen Kreise in Erscheinung, als im Jahre 1907 die deutsche Sektion, deren Generalsekretär Steiner war, mit der Vorbereitung des IV. Jahreskongresses der „Föderation der Europäischen Sektion der Theosophischen Gesellschaft“ in München beauftragt worden war. Steiner ließ den großen Konzertsaal mit einer Innendekoration versehen. Das Zusammenwirken von künstlerischer Umgebung und spiritueller Betätigung war für Steiner das zentrale Motiv für eine neue Baukunst, die in den späteren Goetheanum-Bauten Steiners ihre Vollendung fand. Schon in der Ausgestaltung des Münchner Kongresssaals fand das Prinzip der Metamorphose, das Goethe in der Betrachtung der Pflanzenwelt entdeckte, Anwendung. Das Prinzip der Wandelbarkeit der in der Natur herrschenden Naturkräfte kommt besonders in den Darstellungen der Säulen zum Ausdruck, die einen wesentlichen Bestandteil der Innendekoration des Saales ausmachten.<sup>320</sup>

Nur wenige Jahre später setzte Steiner die mit der Aufführung des eleusinischen Dramas von Schuré auf dem Münchner Kongress eingeleitete neue Epoche des Mysterienschauspiels fort, indem er vier selbst verfasste Mysteriendramen inszenierte. Dazu entwarf er Bühnenbilder und Kostüme, gab genaue Beleuchtungsangaben und führte selbst Regie. Steiners künstlerische Ambitionen beschränkten sich zunächst auf die Aufführungen der Dramen zwischen 1910 und 1913 in verschiedenen Münchner Theatern. Schließlich sollte ein eigenes Gebäude dafür entstehen. Die Baupläne konnten schließlich in Dornach bei Basel in der Schweiz realisiert werden. Von 1913 bis 1922

---

<sup>319</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 87.

<sup>320</sup> Ebd., S. 96.

wurde hier mit dem ersten „Goetheanum“ (Abb. 1) das Gebäude errichtet, in dem die anthroposophische Geisteswissenschaft ihre äußere Wirkungsstätte fand. Die „Freie Hochschule für Geisteswissenschaft“ wurde aus der Taufe gehoben.<sup>321</sup> Das Goetheanum ist durch organische Bauformen gekennzeichnet. Dennoch handelt es sich nicht um die Nachbildung naturalistischer Formen, sondern um den Versuch, „sich einzuleben in das organisch schaffende Prinzip der Natur“.<sup>322</sup> Hier findet ein Übergang der geometrischen, metrischen und symmetrischen Formen in organische Formen statt.

In Zusammenarbeit mit einer Schar von Künstlern, Architekten, Ingenieuren und Handwerkern schuf Steiner auch die Innenausstattung des Gebäudes. Entwürfe für die Deckengemälde und für die beide Kuppeln tragenden Säulen, bis hin zur plastischen Formgebung der Heizkörper, Treppen, Treppengeländer, Türschlösser und -griffe stammen von Steiner selbst. Hinter diesem umfassenden Gesamtkunstwerk steht der Anspruch, aus dem tiefen Erfassen der Naturgesetze heraus zu schaffen. Eine Form ergibt sich aus der anderen durch Metamorphose im „Vorgang des Schiebens und Drückens, beim Ziehen und Stauen, quellen und Stülpen“.<sup>323</sup> (Abb. 2). Nichts ist willkürlich, sondern alles wird durch Naturgesetze bedingt.<sup>324</sup>

In der Silvesternacht 1922 wurde der erste Goetheanum-Bau durch einen Brand vernichtet. Pläne und ein Modell für den Neubau aus Beton legte Rudolf Steiner im März 1924 vor. Die Fertigstellung des neuen Goetheanums (Abb. 3) 1928 erlebte er nicht mehr. Steiner verstarb im Jahre 1925, als die Arbeiten in Dornach gerade erst begonnen hatten.

Bedeutsamer für unser Thema ist Steiners Position gegenüber der plastischen Kunst. In den Jahren 1917 bis 1924 arbeitete Steiner, unterstützt von einigen Mitarbeitern, an einer über neun Meter hohen Holzplastik (Abb. 4). Zum

---

<sup>321</sup> Ebd., S. 97.

<sup>322</sup> Steiner, Rudolf: Der Baugedanke des Goetheanum. Lichtbildervorträge aus den Jahren 1920/21. Stuttgart 1958 (GA 290), S.15.

<sup>323</sup> Bachmann, Wolfgang: Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen. Versuch einer Deutung und Wertung. Diss. TH Aachen 1980, Köln/Wien 1981, S. 105.

<sup>324</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 102f.

Zeitpunkt des Brandes stand das Werk noch im Atelier und blieb so vor dem Feuer verschont. Es handelt sich dabei um eines der wenigen erhaltenen Zeugnisse des künstlerischen Impulses Rudolf Steiners, wie er in der Innengestaltung des Goetheanums zum Ausdruck gebracht wurde.<sup>325</sup> Die monumentale Plastik war in die gesamte Innenarchitektur integriert und sollte den kleinen Kuppelraum, der als Bühnenraum diente, nach hinten hin abschließen. Heute befindet sie sich in einem eigens dafür gebauten Raum im zweiten Goetheanum. Hinter dem Werk steht Steiners Versuch, einen „typischen Menschen“ darzustellen, allerdings so, „dass das, was sonst nur veranlagt ist, aber durch ein höheres Leben niedergehalten wird“, zur unmittelbaren Ansicht kommt.<sup>326</sup>

„Der Künstler wollte in dieser Gestalt – bis in die plastische Behandlung des Gewandes, bis in die weisende Gebärde – ein Menschenurbild zum Ausdruck bringen, welches heilende und harmonisierende Kräftewirksamkeit gegen die formzerstörenden Krankheitstendenzen zur Geltung kommen lässt.“<sup>327</sup>

Laut Steiner ist der Mensch von Natur aus ein Wesen, das sich aus gegensätzlichen Elementen zusammensetzt. Seine Begierden und Triebe – das Luziferische in ihm – stehen dem Verstandes- und Vernunftleben gegenüber. Die Natur fügt die verschiedenen Pole zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Der Künstler dagegen hat laut Steiner die Aufgabe, die Wirkkräfte der Natur in ihre einzelnen Bestandteile aufzulösen und sichtbar zu machen. Steiners Figur besteht daher aus verschiedenen Gestalten, die durch Metamorphose ineinander übergehen. Entscheidend ist, die „Gebärde“ im Menschen wachzurufen, die durch das gesunde Seelenleben unterdrückt wird.

„Wenn all das, was in der menschlichen Gestalt angelegt ist als hervorsprossend aus den Trieben und Begierden, zur Gestalt wird, während es sonst durch ein höheres Leben – durch das Verstandesleben, durch das Vernunftleben – überwuchert wird,

---

<sup>325</sup> Ebd., S. 106.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Greiner-Vogel, Anthroposophie und Kunst, a. a. O., S. 186.

welches Vernunftleben sonst sich im menschlichen Haupt ausgestaltet, verwirklicht, so hat man die Möglichkeit, die Natur zu entzaubern, der Natur ihr offenbares Geheimnis zu entreißen, indem man das, was die Natur im Teile ertötet, um ein ganzes daraus zu machen, selbst wieder in Teile hinstellt, so dass der Beschauer notwendig hat, dasjenige in seinem Gemüt zu vollbringen, was sonst die Natur vor ihm vollbracht hat. [...] Die Natur hat das alles getan. Sie hat wirklich den Menschen so zusammengestimmt, dass er aus den verschiedenen Gliedern zu einem harmonischen Ganzen zusammengesetzt ist. Indem man das, was in der Natur verzaubert ist, wiederum auflöst, löst man die Natur auf in ihre übersinnlichen Kräfte.“<sup>328</sup>

Bedingung dafür sei, dass der Bildhauer bei der Arbeit aufhöre zu denken. Der Kopf müsse ruhen können und leer sein, wenn die Arme und Beine nahezu mit einem instinktiven Spürsinn anfangen, die Welt in Bildern und Formen nachzubilden.<sup>329</sup>

### 3.2.4 Malerei

Während die Architektur die menschliche Seele umhüllt und nach dem Tod des physischen Körpers in die geistige Welt geleitet, die Bekleidungskunst an Vorgeburtliches erinnert und die Plastik das Wirken transzendenter Kräfte in der physischen Welt veranschaulicht, offenbart die Malerei innerhalb dieser Hierarchie der künstlerischen Gattungen die „uns im Raume umgebende und aus dem Raume heraus uns durchdringende geistige Welt, in der wir uns befinden zwischen dem Einschlafen und Aufwachen“<sup>330</sup>

Während seiner Weimarer Zeit von 1890 bis 1896 beschäftigte sich Steiner, angeregt durch seine freundschaftliche Beziehung zu den Malern Otto Fröhlich und Joseph Rolletschek, immer intensiver mit der Farbenlehre, die ihn bereits

---

<sup>328</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 59.

<sup>329</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 121.

<sup>330</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 167.

in Wien anlässlich einer Böcklin-Ausstellung 1882 zu interessieren begann.

„Ich suchte in meiner Art nach dem Geistgehalt des leuchtend Farbigen. In ihm musste ich das Geheimnis des Farbenwesens sehen. In Otto Fröhlich stand ein Mensch an meiner Seite, der persönlich instinktiv als sein Erleben in sich trug, was ich für das Ergreifen der Farbenwelt durch die menschliche Seele suchte“<sup>331</sup>

Die Malerei nimmt den größten Raum in Steiners Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten ein. Auch spürt man hier wie auf keinem anderen Gebiet der Kunst so deutlich die enge Verbindung mit Steiners naturwissenschaftlichen Forschungen. Das was er in der Optik und durch die Auseinandersetzung mit Newtons und Goethes Farbenlehre an Forschungsergebnissen erarbeitete, fand in Steiners letzten Schaffensperiode seine künstlerische Ausprägung.<sup>332</sup> Die Bemühungen um eine Erkenntnis vom Wesen der Farben werden zu einem entscheidenden Ausgangspunkt seines Lebenswerkes. Die in der Einleitung zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften „angekündigte“ eigene Farbenlehre konnte er jedoch nie schreiben. Anfangs fehlten ihm dazu die „Mittel“, später dann – aufgrund seiner umfangreichen Vortragstätigkeit – die Muße.<sup>333</sup> In seinen Vorträgen zum Thema findet sich jedoch eine Fülle von Anregungen zu einer Farbenlehre.

Der Ausgangspunkt für eine theosophisch-anthroposophische Farbenlehre ist nach Ansicht Mäcklers in Philipp Otto Runge (1777-1810) Postulat der „vierten Dimension“ zu sehen.<sup>334</sup> Runge unterscheidet durchsichtige und undurchsichtige Farben in „sichtbare“ und „unsichtbare Farben“. Letztere koppelt er unmittelbar mit dem Licht als immaterielle, geistige Entität:

---

<sup>331</sup> Steiner, Rudolf: Mein Lebensgang. Dornach 1985 (GA 28), S. 273.

<sup>332</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 113.

<sup>333</sup> Ebd., S. 114.

<sup>334</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 80f.

“Wenn du mit mir die Farbe als doppelter Art, durchsichtig und undurchsichtig, annimmst, so wirst du bald sehen, das die undurchsichtige lediglich das Bildnis der wirklichen oder durchsichtigen, oder deren figürliche Erscheinung ist.“<sup>335</sup>

“[...] die Durchsichtigkeit wäre, wenn wir die Elemente der Farbe als im Körper begriffen ansehen, die vierte Dimension, welche unseren Begriff vom Körper auflöset, oder ihn überschreitet.“<sup>336</sup>

Die sichtbaren Farben sind für Runge nur ein „Abglanz“ eines transzendenten „Ideals“. Die Farbgestaltung als Prozess kann so von der Transparenz zur Transzendenz gelangen. Dass ein Bild auf spirituelle Externa verweist, ist eine Vorstellung, die schon im Mittelalter bekannt war, ihren Ursprung jedoch in der Antike hat.<sup>337</sup> Runges Farbenlehre gründet sich auf das rund zweihundert Jahre zuvor veröffentlichte Werk des Görlitzer Schuhmachermeisters Jakob Böhme (1575-1624). Wie Möseneder nachweist, kam Runge um 1802 erstmals in Kontakt mit Schriften des „philosophus teutonicus“.<sup>338</sup> Die Ideen des protestantischen Theosophen waren in Literatenzirkeln weithin bekannt und wurden unter anderem auch von Novalis, Tieck, Goethe, Hegel, Fichte, Schelling und Baader rezipiert.<sup>339</sup> Wie Böhme ordnet Runge die Farben zwischen den Polen Schwarz und Weiß ein. Letztere werden nicht im eigentlichen Sinne als Farben bezeichnet, sondern als „mystische Größen“:

„Licht, oder weiß, und Finsterniß, oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsterniß ist das Böse [...]; das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsterniß sollen wir nicht begreifen [...].“<sup>340</sup>

Nach Böhme stellt sich in der Abfolge der Farben vom Dunkel zum Licht die Selbstentfaltung Gottes in der Natur dar. Aus dem finsternen schwarzen Grund

---

<sup>335</sup> Runge, Philipp Otto: Die Farbenkugel und andere Schriften zur Farbenlehre. Stuttgart 1959, S. 45.

<sup>336</sup> Ebd., S. 93.

<sup>337</sup> Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 81f.

<sup>338</sup> Möseneder, Karl: Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Marburg/Lahn 1981, S. 14.

<sup>339</sup> Ebd.

<sup>340</sup> Runge, zitiert nach Möseneder, a. a. O., S. 30.

entfaltet sich durch die Einwirkung von Licht die Natur in der Geburt Gottes. Zentrales Merkmal von Böhmes Philosophie ist das Streben der Welt zum Licht, welches Erlösung verheißt.<sup>341</sup> Auch für Runge sind die Farben „etwas von Gott Geoffenbartes“. Aufgabe des Künstlers ist es demnach, jenen paradiesähnlichen Zustand wiederzuerlangen, welcher vor dem Sündenfall das Verhältnis zwischen Mensch, Gott und Natur bestimmte, und zu versuchen, „wie damals die Gottheit [...] durch die Natur“ (Böhme) scheinen zu sehen.<sup>342</sup> Der Künstler hat – entsprechend Böhmes Konzeption der „Natursprache“ – die Natur nach ihrem übersinnlichen Ursprung zu befragen, um schließlich im Kunstwerk ein zweites Naturwerk schaffen zu können.<sup>343</sup> Besonders deutlich wird dieser Anspruch bei Runges Unterscheidung von durchsichtigen und undurchsichtigen Farben. Je durchsichtiger die Substanz eines Körpers ist, desto näher ist er seinem göttlichen Ursprung:

„Die Farbe ist eine so freundliche Erscheinung, dass ich immer mit neuem Ergötzen sehe, wie sie sich in allen ihren Tönen wie mit Geistern des Lichtes allem Körperlichen anschmiegt und es durchdringt, um ihm das himmlische Vaterland näher und näher an das Herz zu legen, so dass auch, je geistiger und durchsichtiger die Substanz des Körpers ist, er tiefer und inniger mit der Farbe vereinigt und vom Lichte durchdrungen wird.“<sup>344</sup>

Die Unterscheidung von durchsichtigen und undurchsichtigen Farben entspricht bei Runge der Polarität von Sinnlichem und Übersinnlichem und der Beziehung von „Realem“ und „Idealem“.<sup>345</sup>

Auch Steiners Ansätze zur Farbenlehre versuchen das Nichtbestimmbare des „Unsichtbaren“ zu konkretisieren.<sup>346</sup> Durch zunehmendes Abstrahieren von der materialen Ebene soll Farbenlehre zur gedachten, visuell nicht mehr darstellbaren „vierten Dimension“ führen, „die Endliches mit Unendlichem

---

<sup>341</sup> Ebd.

<sup>342</sup> Ebd., S. 38.

<sup>343</sup> Ebd., S. 39.

<sup>344</sup> Runge, zitiert nach Möseneder, a. a. O., S. 45.

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 81f.

identifizieren soll und den kosmologischen Zusammenhang herstellen<sup>347</sup>. Je durchsichtiger die Farbsubstanz eines Körpers ist, desto näher steht sie der transzendenten Welt.<sup>348</sup>

„In Bildwerken, welche formauflösende, kosmologische Verschmelzungsprozesse visualisieren sollen, entfällt daher der Einsatz von Körper- bzw. Oberflächenfarben, da sie beim Malen nicht mehr zum Abbilden der Dingwelt, der ‚natura naturata‘, benutzt werden, sondern zur Darstellung des schöpferischen Prinzips der ‚natura naturans‘, des kosmologischen bzw. immanent begriffenen Procederes.“<sup>349</sup>

Ein Problem ergibt sich daraus für die Bildinhalte, denn in der zunehmenden Stoffreduktion von Farbmitteln liegt die Vorstellung, das Wesen der Farben offenbare sich im Entmaterialisierungsprozess.<sup>350</sup> Mäckler betont, dass die anthroposophische Farbenlehre und -gestaltung im 20. Jh. den Höhepunkt der Argumentation bildet, die vom Außenbild weitgehend absieht und die Wirkungsebene des Geschehens in das Innere des Rezipienten verlegt.<sup>351</sup>

„Jedoch der Fortfall des vorgegebenen Gegenstandes, der Glaube an den schöpferischen Subjektivismus und identitätsphilosophische Überlegungen ziehen im Umbruch künstlerischer Ausdrucksformen die Problematik der Entfremdung zum Rationalismus der Aufklärung nach sich. Als Gegenbewegung dazu wird das „Unendliche“, „Jenseitige“, die Identität von Subjekt-Objekt durch Phantasie und Gemüt erträumt. Damit erhält die romantische [und in ihrer Nachfolge die anthroposophische, Anm. d. Verf.] Kunst auch die Merkmale des Kultischen zurück, wie sie vorher dem sakralen Kontext der Kirchendogmen (ordo) dienten, diesmal jedoch in der Betätigung des artifiziellen Individualismus.“<sup>352</sup>

Durch die Herausgabe von Goethes Farbenlehre mit ihrem historischen Teil

---

<sup>347</sup> Ebd.

<sup>348</sup> Ebd.

<sup>349</sup> Ebd., S. 83f.

<sup>350</sup> Ebd., S. 85.

<sup>351</sup> Ebd., S. 87f.

<sup>352</sup> Ebd., S. 88.

erlangte Steiner umfassende Kenntnisse auf diesem Gebiet, wenn auch sein Wissen über die Farbenlehre der Moderne sehr beschränkt blieb. Er wollte an Goethe und der von ihm konstatierten „sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe“ anschließen. „Goethes Vermerk, Farbe rezeptionsspezifisch als Sprache von Geistigem zu vernehmen, d. h. in jeder bildnerischen Farbqualität auch eine Aussage dieses Geistigen in der Gestaltung des Malers zu sehen, wurde in Steiners Ausführungen zum Primat.“<sup>353</sup>

Die übersinnliche Welt, welche der Mensch zwischen Tod und Wiedergeburt durchlebt, ist laut Steiner eine durchgeistigte Licht-, Farben- und Toneswelt. Das Farbensehen stellt sich deshalb dar als kosmische Erinnerung des Menschen an seine vorirdische, rein geistige Existenz.<sup>354</sup>

„Wir sehen nämlich gar nicht, wenn wir Farben sehen, bloß das Gleichzeitige, wir sehen, wenn wir Farben sehen, in weite Zeitperspektiven zurück. [...] Schauen wir hinaus auf die leblose stoffliche Welt. Indem wir sie farbig sehen, ist das Farbigsehen die kosmische Erinnerung. – An vorzeitlich wirkenden Göttern lernen wir verstehen durch richtiges anthroposophisches Anschauen, wie in den Edelsteinen, in den farbigen äußeren Gegenständen, überhaupt durch die Farben, sich die Götter in ihrem Urschaffen in Erinnerung rufen.“<sup>355</sup>

Ausgehend von der goetheschen Interpretation der Farben als „Taten und Leiden des Lichtes“ wird der ganze Farbenraum zu einer „Offenbarung der Weltenseele als kosmisches Fühlen“.<sup>356</sup> Entsprechend offenbart die Farbe in der sinnlichen Gegenwart rein seelische Qualitäten:

„Farbenwege führen die Seele in die verschiedensten Stimmungsrichtungen. Jede Farbe löst eine andere

---

<sup>353</sup> Ebd., S. 94.

<sup>354</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 48ff.

<sup>355</sup> Steiner, Rudolf: Das Wesen der Farben. Drei Vorträge in Dornach 6. bis 8. Mai 1921 sowie neun Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924. Dornach 19762 (GA 291), S. 170 und 174.

<sup>356</sup> Hauschka, Margarethe: Zur künstlerischen Therapie. Boll 1978. Bd. 2, S. 44.

Seelenbewegung aus, denn die Seele lebt in der Farbe, sie ist ganz eins mit ihr [...].<sup>357</sup>

“[...] die Farben sprechen in der verschiedensten Weise. Während die hellen Farben, die roten, die gelben, tatsächlich einen attackieren, einem viel sagen, sind die blauen Farben etwas, was dem Bild den Übergang zur Form gibt [...].“<sup>358</sup>

Aus dieser Erkenntnis ergeben sich Konsequenzen für den Umgang mit der Farbe im Gestaltungsprozess. Durch das Phänomen der seelischen Farbwirkungen soll nun die Bildfläche so rhythmisiert werden, dass anstelle der räumlichen Tiefenwirkung eine farbige Perspektive hervorgerufen wird:

„Denn Farbenperspektive, nicht eine Linienperspektive ist dasjenige, was wir uns wieder erobern müssen: Empfindung der Fläche, des Fernen und des Nahen nicht bloß mit der Linienperspektive, die eigentlich immer durch eine Verfälschung das Plastische auf die Fläche zaubern will, sondern das Farbige auf der Fläche sich intensiv, nicht extensiv, fernend und nahend. So dass ich in der Tat gelb-rot male, wenn ich andeuten will, etwas ist aggressiv, etwas ist auf der Fläche, was mir gewissermaßen entgegenspringen will. Ist etwas in sich ruhig, fernt es sich von mir, geht es nach rückwärts, ich male es blau-violett.“<sup>359</sup>

Steiner kritisiert in der zeitgenössischen Malerei ein „verfälschtes plastisches Verständnis“. Statt auf der Fläche zu schaffen, wie es dem Medium der Malerei entspräche, versuche der Maler, mit Hilfe der Raumperspektive bildhauerisch empfundene Gestalten auf die Leinwand zu zaubern.<sup>360</sup> Malerei soll dagegen innerlich seelisch erlebt werden. Dies kann sie nur, wenn sie zweidimensional ist, denn das Gefühl ist laut Steiner immer in zwei Dimensionen beschlossen. Wahrhafte Malerei kenne keine Unterscheidung von innen und außen. In ihr bewege sich die Seele des Menschen frei im Kosmos und werde mit ihm

---

<sup>357</sup> Ebd., S. 55.

<sup>358</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 59.

<sup>359</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 49.

<sup>360</sup> Ebd., S. 45ff.

eins.<sup>361</sup>

„Der Mensch darf also niemals sagen: nur dasjenige sei vorhanden, was er wahrnimmt; sondern er muss bekennen: von allem Vorhandenen kann er nur dasjenige wahrnehmen, wofür er Organe hat. Und mit jedem neuen Organ muss die Welt neue Seiten ihres Wesens offenbaren. [...] Nun weiß jeder Mensch von einer *wirklichen* Welt, die er mit den gewöhnlichen Sinnen nicht wahrnehmen kann. Das ist seine eigene Innenwelt. Seine Gefühle, Triebe, seine Leidenschaften und Gedanken sind wirklich. Sie leben in ihm. Aber kein Ohr kann sie hören; kein Auge kann sie sehen.“<sup>362</sup>

So werden auch Farbe und Form im Bildwerk zu einem Verweis auf ein „inneres“, „geistiges“ Prinzip. Dies kann laut Steiner aber nur derjenige erfahren, der über entsprechende „Organe“ verfügt, bzw. sein Bewusstsein entsprechend nach anthroposophischen Maßgaben „geschult“ hat und „sehend“ geworden ist.<sup>363</sup>

Die Aquarellmalerei vermag den spirituellen Anteil des Farbenwesens am besten in sich aufzunehmen.

„Es muss einem die Farbe etwas sein, was sich von dem schwer Materiellen emanzipiert hat. Denn das schwer Materielle widerstrebt eigentlich der Farbe, wenn man sie künstlerisch gebrauchen will. Daher widerstrebt es der ganzen Malerei, mit Palettenfarben zu malen.“<sup>364</sup>

Durch Verdünnen wird Transzendierung (Selbstaflösung) des Farbstoffes angestrebt, im Komprimieren dagegen Materialisierung (Formung).<sup>365</sup> Wahre Malerei bewegt sich laut Steiner zwischen diesen beiden Extremen. Die Form soll „als der Farbe Werk erscheinen“.<sup>366</sup> Was damit gemeint ist

---

<sup>361</sup> Ebd. S. 50f.

<sup>362</sup> Steiner, zitiert nach Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 96.

<sup>363</sup> Ebd., S. 96f.

<sup>364</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 96.

<sup>365</sup> Mäckler, Andreas: Anthroposophie und Malerei. Gespräche mit 17 Künstlern. Köln 1990, S. 23.

<sup>366</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 154.

veranschaulichte Rudolf Steiner mit einer Bildskizze, die 1911 anlässlich einer Aufführung der Steinerschen Mysteriendramen in München entstanden ist. In dem Bild mit dem Titel „Lichtesweben“ (Abb. 5) setzte Steiner verschiedene Farbschichten so neben- und übereinander, dass sie stellenweise zu verschmelzen scheinen, während sie sich in anderen Bildpartien voneinander abgrenzen. Bei näherem Hinsehen formt sich das Farbgewirr zu fünf geflügelten Gestalten aus. Sie scheinen vor farbigem Hintergrund zu schweben oder aus diesem aufzutauchen, um kurz darauf wieder darin zu verschwinden. Mit blaufarbiger Binnenzeichnung hat Steiner diesen flüchtigen Gestalten menschliche Gesichtszüge verliehen und einzelne Körperkonturen nachträglich hervorgehoben. Das Gestaltungsprinzip wird deutlich: Formen entstehen nicht durch das Anlegen einer Zeichnung, die dann mit Farbe ausgefüllt wird. Es sollen vielmehr flüssige Farben Schicht um Schicht aufgetragen werden, bis sich durch Abgrenzung und Überlagerung schließlich Formen ergeben, die sich zu Motiven „materialisieren“ können. Eine Konturzeichnung kann allenfalls nachträglich hinzutreten, um einzelne Formen hervorzuheben oder näher zu charakterisieren. Die Linie ist für Steiner ein Ergebnis der Formung. Primär ist es in der Malerei dagegen die Farbe selbst, die im meditativen Malprozess aus dem „Formlosen“ zur Form geführt wird.<sup>367</sup>

„Im Grunde genommen ist alles Zeichnen gegenüber der Malerei eigentlich verlogen. Denn sehe ich zum Beispiel blauen Himmel und darunter Meeresgrün, die Fläche des Meeres [...], und die Linie, der Horizont, entsteht einfach aus dem Sehen der Farberlebnisse heraus. Ich lüge eigentlich, wenn ich dasjenige mache, was gar nicht da ist, wenn ich die Linie hinzeichne.“<sup>368</sup>

Kennzeichnend für die künstlerische Praxis der Anthroposophen ist das Prinzip der Anwendung reiner Gestaltungsmittel. Malen und Zeichnen werden also

---

<sup>367</sup> Mäckler, Anthroposophie und Malerei, a. a. O., S. 30.

<sup>368</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 153.

jeweils getrennt voneinander praktiziert.<sup>369</sup> Erwartungsgemäß nimmt das Malen mit Aquarellfarben den größten Raum in der künstlerischen Praxis ein. Entweder wird auf angefeuchtetem Papier gearbeitet, so dass die aufgetragenen Farben ineinander fließen (Abb. 6) oder aber man trägt die Farben in lasierenden Schichten übereinander auf (Abb. 7).<sup>370</sup> Dadurch ergibt sich der Eindruck einer räumlichen Staffelung, erzeugt allein durch farbliche Mittel. Durch die lasierende Technik wird aus dem Übereinander der Farben zugleich ein Ineinander, indem sich die einzelnen Farbschichten gegenseitig zu durchdringen scheinen. Das Ergebnis ist ein spannungsvolles Wechselverhältnis zwischen der Bildoberfläche und dem Eindruck von Tiefenräumlichkeit. Charakteristisch für diese Art der Malerei ist die auffallende Buntheit vieler Arbeiten. Die Gründe dafür sind in Steiners Ausführungen zum „Wesen der Farben“ zu suchen.

### 3.2.5 Das Wesen der Farben

Zu den Neuerungen in Steiners Farbenlehre gegenüber seinen Vorgängern gehört seine Unterscheidung von „Bildfarben“ und „Glanzfarben“. Zu den Glanzfarben gehören Gelb, Blau und Rot. Schwarz, Weiß, Grün und Pfirsichblüt (Inkarnat) werden als Bildfarben bezeichnet.<sup>371</sup> Beim „Farbensehen“ verweisen Bild- und Glanzfarben auf die Bereiche Tod und Leben, sowie Seele und Geist.

„Bei der Pflanze ist das Wesen das Leben; die grüne Farbe ist das Bild. So dass ich eigentlich ganz im Objektiven drinnen

---

<sup>369</sup> Jünemann, Margrit/Weitmann, Fritz: Der künstlerische Unterricht in der Waldorfschule. Malen und Zeichnen. Stuttgart 1976, S. 15f.

<sup>370</sup> Ebd., S. 35 und 74ff.

<sup>371</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 48.

bleibe, wenn ich sage: Grün stellt dar das tote Bild des Lebens.“<sup>372</sup>

Grün ist also nicht das Leben selbst, sondern nur ein Abbild. Das Lebendige strahlt, das Tote wirft Schatten, so entsteht nach Steiner die Farbe Grün als „totes“ Bild des Lebens. Unter Einbeziehung der platonischen „Schattenlehre“ nennt Steiner die Bildfarben auch „Schattenfarben“.<sup>373</sup>

In geometrischer Anordnung weist Steiner auch den übrigen Farben ihre Funktion zu, wobei er auf jedes Substantiv, ein entsprechendes Adjektiv im Farbkreis folgen lässt: aus Leben wird lebendig, aus Seele seelisch und so fort (Abb. 8). Der Weg führt vom Toten zum Lebendigen, zum Seelischen und Geistigen und schließt danach wieder an den Tod an, wodurch der Kreis geschlossen wird:

„Grün stellt dar das tote Bild des Lebens.“ „Pfirsichblüt stellt dar das lebendige Bild der Seele.“ „Weiß oder das Licht stellt dar das seelische Bild des Geistes.“ „Schwarz stellt dar das geistige Bild des Toten.“<sup>374</sup>

Wie Mäckler mit berechtigter Kritik anmerkt, gibt es durchaus Zweifel am Sinn der Steinerschen Zuordnungen. So bleibt unter anderem zu fragen, was genau unter einem „toten Bild“ zu verstehen ist.<sup>375</sup> Von anthroposophischer Seite her gibt es bislang keinerlei Anstrengungen, diese Begrifflichkeiten zu klären. Steiners Angaben sind Primat, obwohl es ihnen bei näherer Betrachtung erheblich an Plausibilität mangelt. So stellt Steiner den als passiv, empfangend und statisch aufgefassten Bildfarben die Gruppe der dynamischen Glanzfarben gegenüber:

---

<sup>372</sup> Ebd., S. 30.

Mäckler erkennt hierin eine Parallele zur Farbentheorie von Jacob Boehme, der Grün als Farbe des „vegetabilischen Lebens“ bezeichnete. Boehme weiter: „Die Sanftmut dringet aus als ein Gewächse und grünet aus dem Tod“ Vgl. Grunsky, Hans: Jacob Boehme. Stuttgart 1956, S. 171ff., S. 184, S. 185.

<sup>373</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 48.

<sup>374</sup> Ebd., S. 30ff.

<sup>375</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 98.

„Bedenken Sie, das Gelb macht uns heiter. Heiter sein, heißt aber im Grunde genommen, sich mit einer größeren inneren seelischen Lebendigkeit im Innern erfüllen [...]. Wir werden durchgeistet, mit anderen Worten [...]. Das Gelb ist der Glanz des Geistes, Blau [...] es ist der Glanz des Seelischen. Das Rot, [...] es ist der Glanz des Lebendigen.“<sup>376</sup>

Im Farbkreis stehen sich nun vier Bildfarben gegenüber: Gelb („Glanz des Geistes“) und Weiß („Seelisches Bild des Geistes“), Blau („Glanz des Seelischen“) und Pfirsichblüt („das lebendige Bild der Seele“), Rot („Glanz des Lebendigen“) und Grün („das tote Bild des Lebens“). Wenn nun die Farben aus den vier Bereichen Tod, Leben, Seele und Geist entspringen und sich in dualistischer Weise zu Bild- und Glanzfarben entwickeln, stellt sich die Frage, wie es zur Herausbildung eines Quartetts einerseits (Bildfarben) und einer Trias andererseits (Glanzfarben) kommen kann. Steiner gibt hierzu keine Auskunft. In seiner Nachfolge haben anthroposophische Farbtheoretiker versucht, mit der Einführung der „Glanzfarbe“ Braun als „Totes strahlt in das Lebendige“ in den Farbkreis Abhilfe zu schaffen.<sup>377</sup> Andere nennen gar sechs Bildfarben und nur drei Glanzfarben.<sup>378</sup>

Um das Verhältnis von Bild- und Glanzfarben anschaulich zu erläutern, greift Fritz Weitmann zu einem Vergleich: Demnach verhalte sich eine Bildfarbe zur Glanzfarbe wie das Mondlicht zur Sonne, oder wie das gemalte Bild eines Menschen zum wirklichen Menschen. Die Glanzfarbe wird als „aktive Farbennatur“ definiert, die Bildfarbe als passiv.<sup>379</sup> Wie die Tertiärfarbe Braun zu der von Steiner als Glanzfarben bezeichneten Trias Gelb, Rot und Blau, allesamt Primärfarben, passen soll, bleibt fraglich.<sup>380</sup> Während Weitmann

---

<sup>376</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 51.

<sup>377</sup> Vgl. Weitmann, Fritz: Das Bild- und Glanzwesen der Farben – Ein Ausblick. In: Hebing, Julius: Welt, Farbe, Mensch. Studien und Übungen zur Farbenlehre und Einführungen in das Malen. Hrsg. Von Hildegard Berthold-Andrae. Stuttgart 1983, S. 229.

<sup>378</sup> Ebd.

Vgl. Koch, Elisabeth/ Wagner, Gerard: Die Individualität der Farbe. Übungswege für das Malen und Farberleben, Stuttgart 1980.

<sup>379</sup> Weitmann, Das Bild- und Glanzwesen der Farben, a. a. O., S. 227.

<sup>380</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 99.

Braun als Glanzfarbe bezeichnet, so ist sie bei Elisabeth Koch und Gerard Wagner unter den Bildfarben zu finden.<sup>381</sup>

Daniel Moreau verzichtet darauf, Steiners Farbenkreis zu erweitern und versucht stattdessen an einer Begründung, indem er Bild- und Glanzfarben jeweils verschiedene Funktionen zuweist:

„Wenn wir der Unterscheidung zwischen Bild- und Glanzfarben Beobachtung schenken, so führen die Glanzfarben – Blau, Gelb, Rot – die Gestalt in die Räumlichkeit hinein, während die Bildfarben sie dort empfangen, und das Geschehen widerspiegeln. Diese beiden zerlegen die farbige Gestalt in ihre Hell-Dunkel-Aspekte, und weisen auf ihren Ursprung in der Ur-Polarität von Licht und Finsternis zurück.“<sup>382</sup>

„Während im reinen Schwarz-Weiß das Räumlichwerden der Gestalt am deutlichsten erscheint, bringen die Farben differenziertere Veranlagungen zur Gestaltbildung mit; sie ordnen sich in gemilderten Gegensätzen zur Hell-Dunkel-Polarität hinzu. Zwei Farben verhalten sich allerdings so, als wollen sie das Räumliche auflösen: Grün und Pfirsichblüt. Sie zeigen keine Affinität zu der Polarität Hell-Dunkel und sprechen mehr den Lebenssinn des Betrachters an.“<sup>383</sup>

Angesichts der verschiedenen Theorien ist Verwirrung vorprogrammiert und eine allgemeingültige Aussage rückt in weite Ferne. Steiners fragmentarische Ausführungen zur Farbenlehre wurden aber, wie in vielen anderen Bereichen seines Wirkens, lediglich als unfertige Anregung, „Keim“ und Arbeitsauftrag aufgefasst. „Dieser wurde mit individueller Praxis gekoppelt, um die Ausbreitung der Anthroposophie in vielfältigste Lebensgebiete voranzutreiben“.<sup>384</sup>

Felix Goll bringt es auf den Punkt:

“So ist auch der Bearbeiter von Rudolf Steiners Farbenlehre

---

<sup>381</sup> Koch/Wagner, Die Individualität der Farbe, a. a. O., S. 74.

<sup>382</sup> Moreau, Daniel: Das Licht als Schöpfer der Gestalt. Beiträge zu einem neuen Farberleben. Überlingen 1986, S. 39.

<sup>383</sup> Ebd., S. 49.

<sup>384</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 108.

trotz mancher Bedenken darauf angewiesen, sich mutig an Ergänzungen, Zusammenfassungen und sogar Weiterführungen heranzuwagen.<sup>385</sup>

Zur Begründung erklärt Goll, Steiner habe mit seiner Farbenlehre mehr gewollt, als in der Kürze der Zeit zu schaffen gewesen sei. Das Versäumte müsse nun nachgeholt werden.<sup>386</sup>

Doch auch darüber herrscht in anthroposophischen Kreisen keine Einigkeit.

“Die heute fast modisch gewordene Überzeugung vieler Anthroposophen, Steiner sei zwar ehrenwert, aber veraltet, weshalb die Anthroposophie, um nicht nüchterne Geister durch Dogmen und Sektenhaftigkeit abzustoßen, kreativ ergänzt und fortgesetzt werden müsse, findet immer mehr Anhänger<sup>387</sup>,

stellt Karen Swassjan fest und kritisiert solche Tendenzen massiv. Steiners Theorien zu erweitern, sei so etwas wie der Versuch eines Musikstudenten, die Kunst der Fuge zu ergänzen, ohne zunächst gelernt zu haben, die große von der kleinen Terz zu unterscheiden.<sup>388</sup> Ist die anthroposophische Farbenlehre nach Steiner nur Anstoß für weiterführende Überlegungen oder ein kanonisch konzipiertes Regelwerk, das es unbedingt zu befolgen gilt?

Steiner selbst bleibt in dieser Frage unentschlossen. Auf der einen Seite postuliert er eine von jeder Regelästhetik freie Malerei, die sich statt dessen auf ihre elementaren Eigenwerte konzentriert:

“Irgendwie anders zu denken, als dass das Künstlerische aus dem Erleben des im Material flutenden Geistes, des Zusammenlebens mit dem Material hervorgehen könne, kann eigentlich gar nicht aus der anthroposophischen Gesinnung heraus gar nicht angenommen werden. In einer etwas primitiven Weise fassen sehr viele Anthroposophen diese Sache so auf, dass sie zum Beispiel dasjenige, was ihnen gegeben ist als die Lehre vom Rosenkreuz, dann irgendwo auf eine Tafel himmalen

---

<sup>385</sup> Goll, Felix: Wege zur Farbe, Beiträge zur neueren Malerei auf der Grundlage von Rudolf Steiners Menschenkunde und Farbenforschung. Texte aus dem Nachlass des Künstlers, bearbeitet von Hanna Deicke. Privatdruck ca. 1986, S. 51.

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> Swassjan, Anthroposophische Heilpädagogik. a. a. O., S. 93f.

<sup>388</sup> Ebd., S. 94.

und man dann diesen Bildern in allen möglichen Zweigen begegnet [...]. Das ist Unsinn. Man kann nicht dasjenige, was Lehre ist, ins Kunstwerk hineinbringen.“<sup>389</sup>

Auf der anderen Seite gibt Steiner konkrete Hinweise, wie sich die malerische Praxis gemäß seiner Farbenlehre darzustellen habe.

In seinen Ausführungen analogisiert Steiner die „Seinsbereiche“ Tod, Leben, Seele und Geist mit den Stadien der mineralischen, pflanzlichen, tierischen und menschlichen Entwicklung. Dadurch ergeben sich spezifische Farbenpaare und Malprozesse. Kenntnisse dieser Lehre sind sowohl für die Bildproduktion als auch für die Rezeption notwendig. Hier wird Steiners Absicht überdeutlich, einen neuen Kanon in der Malerei zu initiieren.<sup>390</sup>

“Man muss versuchen, dem Bilde, wenn man Lebloses malt, den Charakter des Glanzes geben“<sup>391</sup>,

schreibt Steiner und beruft sich dabei auf eine „immanente Leuchtfähigkeit“ von Materie. Diese liegt nach Steiners komplizierter Kosmologie darin begründet, dass – einfach ausgedrückt – sich im Mineralischen gespeicherte Kräfte aus der Frühzeit der Erdentwicklung materialisiert und verdichtet haben, wodurch diese innere Leuchtkraft zustande kommt.<sup>392</sup>

Das Äquivalent dazu ist bei Steiner die Skala der Glanzfarben, die angesichts der Vielfarbigkeit von Mineralien zur Darstellung derselben eigentlich nicht ausreicht. Mäckler weist darauf hin, dass Steiners „Bild- und Glanzfarben“ weniger auf bestimmte Farben bezogen sind, als vielmehr generell auf die Erscheinungsweise des Kolorits.<sup>393</sup> So beschreibt Steiner, wie die Bildfarbe Schwarz („das geistige Bild des Toten“) beim Malen von Mineralien zur Glanzfarbe gewandelt werden soll, indem es mit ihrem Pendant auf dem

---

<sup>389</sup> Boos-Hamburger, Hilde: Aus Gesprächen mit Rudolf Steiner über Malerei und einige Erinnerungen an die Zeit des ersten Goetheanums. Basel 1954, S. 31.

<sup>390</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S.110.

<sup>391</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 64.

<sup>392</sup> Ebd., S. 66f. Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 110.

<sup>393</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 111f.

Farbkreis – der Glanzfarbe Gelb („dem Glanz des Geistigen“) lasiert wird:

„Wir schaffen dem Scheine nach das Geistige und bilden drinnen ab das Tote. Und indem wir es färben, indem wir es durch und durch zum Glanze machen, rufen wir das Wesenhafte hervor. Das ist tatsächlich der Vorgang, der für das Unlebendige bezüglich des Malens oder im Malen eingehalten werden muss.“<sup>394</sup>

Aus der Verdunkelung der Farbe Glanzfarbe Gelb mit der Bildfarbe Schwarz soll entsprechend der anthroposophischen Farbenlehre die Glanzfarbe Braun entstehen.<sup>395</sup> Tatsächlich aber ist es ein Olivgrün. Mäckler verweist hier abermals auf Ungenauigkeiten und Widersprüche in der anthroposophischen Darstellung, betont aber gleichzeitig, dass es weniger darauf ankomme, wie sich die Farben in der Praxis tatsächlich darstellen, als vielmehr auf die anthroposophische Zuordnungsmodalität.<sup>396</sup>

Zur Darstellung des Mineralischen können auch die anderen Bildfarben Grün, Pfirsichblüt und Weiß herangezogen werden. Immer aber soll Gelb als Grundierung den „Glanz des Geistes“ verströmen.<sup>397</sup>

Mit dem Bereich des Pflanzlichen begibt man sich laut Steiner nun auf eine höhere Entwicklungsstufe. Während Edelsteine als unmittelbares „kosmisches Erbe“ immanenten Glanz verbreiten, schreitet die Teilung und Differenzierung des Kosmos in Sonne, Erde, Planeten und Fixsterne dergestalt fort, dass den Bereichen des Lebens, der Seele und des Geistes keine innere Leuchtkraft mehr zukommt. Statt dessen werden sie zu „differenzierten Abbildfunktionen dieser übergeordneten Prinzipien“<sup>398</sup>.

„Wenn wir also die Farbenwelt der Pflanze betrachten, dass wir wissen: Da spielt das Kosmische mit, da haben wir in der Farbgestaltung der Pflanze ein Zusammenwirken der Sonnen-

---

<sup>394</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 68.

<sup>395</sup> Weitmann, Das Bild- und Glanzwesen der Farben, a. a. O., 229, Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 112.

<sup>396</sup> Ebd., S. 112f.

<sup>397</sup> Ebd., S. 113.

<sup>398</sup> Ebd., S. 115.

und Mondenkräfte vor uns, dann haben wir das erste Element vor uns, durch das wir begreifen können, wie die Farbe gewissermaßen an einem Objekte, allerdings zunächst an dem vegetabilen Objekte, sich fixiert, wie sie zur Körperfarbe wird. Sie wird zur Körperfarbe dadurch, dass aus dem Kosmos herein nicht der Glanz wirkt, sondern dass aus dem Kosmos hereinwirkt schon das Bild als solches. Wir haben es in der Pflanze also zu tun mit demjenigen Grün, das dadurch Bild wird, dass einmal innerhalb der Erdenentwicklung sich der Mond von dieser Erde abgetrennt hat. In dieser Abtrennung des Mondes von der Erde haben wir den eigentlichen Ursprung des Grünen in der Pflanzenwelt zu suchen. Denn dadurch kann nun die Pflanze nicht mehr demjenigen, was Mondkräfte in der Erde selbst sind, ausgesetzt sein, sondern sie empfängt aus dem Kosmos Bildcharakter.<sup>399</sup>

Das Lebendige wird im pflanzlichen Bereich zum ersten Mal kosmisch gebildet, d.h. kosmische Kräfte strahlen in Form von lebendigen Abbildern in das Irdische hinein, konstituieren es und wirken darin fort. Für die Malpraxis ergibt sich daraus die Forderung, das Bild zunächst mit Rot, dem „Glanz des Lebens“ zu grundieren, um dann mit der Bildfarbe Grün die Pflanzendarstellung darüber zu legen, wobei das „Glanzbild“ entsteht. Durch die Mischung mit der Grundfarbe Rot wird das Grün verdunkelt. Durch die Verstärkung ihres Schattencharakters wird die Farbe zum „Synonym der irdischen Komponente (der Pflanze)“<sup>400</sup>. Als Alternative schlägt Steiner vor, die Pflanze in ihrem Grün und ihren einzelnen Blütenfarben mit einer „gelblich-weißen Stimmung“ zu überziehen, um eine lebendige Wirkung zu erreichen.<sup>401</sup> Wie Mäckler argumentiert, kongruiert der gelblich-weiße Schein mit dem natürlichen Verhältnis zwischen Erde und Kosmos.<sup>402</sup>

Bei der Darstellung von Tieren, denen nach anthroposophischer Auffassung erstmals in der Evolutionsgeschichte ein seelisches Empfinden zukommt, verzichtet Steiner auf die Festlegung einer bestimmten Grundfarbe. Statt

---

<sup>399</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 60.

<sup>400</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 116.

<sup>401</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 62.

<sup>402</sup> Vgl. Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 116.

dessen rät er, sich an der natürlichen Eigenfarbe des jeweiligen Tieres zu orientieren.

„[...] wollen Sie tierische Wesen in die Landschaft hineinbringen, dann müssen Sie die Farbe, die die Tiere sonst haben, etwas heller malen, und Sie müssen darüber ein leises bläuliches Licht verbreiten.“<sup>403</sup>

Das Aufhellen der Farbe des Tieres geschieht in ähnlicher Weise wie beim Malen des Mineralischen. Lasiert wird nicht auf weißem Papier, sondern auf einer gelben Grundierung. Darüber werden Farbe und Form des Tieres gelegt, die dann - von innen gelblich durchleuchtet – aufgehellt erscheinen. Danach folgt dann als Abschlusslasur der bläuliche Schimmer als „Glanz der Seele“. Die so gewonnene Farbqualität bezeichnet Steiner als „Bildglanz“.<sup>404</sup>

„Wenn wir das Unlebendige malen, so muss es ganz Glanz sein, es muss von innen heraus leuchten. Wenn wir das Lebendige, das Pflanzliche malen, dann muss es erscheinen als Glanzbild. Wir malen zuerst das Bild [...], bringen dann den Glanz darüber: Glanzbild. Malen wir das Beseelte oder auch das Tierische, dann müssen wir den Bildglanz malen [...]. Und gehen wir in das Durchgeistigte herauf, gehen wir bis zum Menschen, dann müssen wir uns aufschwingen, das reine Bild zu malen.“<sup>405</sup>

Der Mensch als geistiges Wesen ist nach Steiners Vorgaben mit den drei „Glanzfarben“ Gelb, Rot und Blau zu malen. Aus einer Mischung dieser drei Farben ergibt sich ein Brauntön – die vierte der angenommenen Glanzfarben.<sup>406</sup> In Analogie zur Erschaffung des Menschen „nach dem Bilde Gottes“ (Genesis I,27) sind die „Glanze“ des Todes, des Lebens, der Seele und des Geistes in der menschlichen „Karnation“ vereint. Im gegenseitigen

---

<sup>403</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 69.

<sup>404</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 117.

<sup>405</sup> Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 69.

<sup>406</sup> Vgl. Weitmann, Das Bild- und Glanzwesen der Farben, a. a. O.

Durchdringen werden die Eigenwerte der Farben neutralisiert, ohne ihre Wirksamkeit zu verlieren.<sup>407</sup>

„Eine Malkunst, die die Karnation des Menschen als Inbegriff der drei Hauptfarben auffasst, weist eben dadurch dem Menschen schon rein als farbige Erscheinung eine zentrale Stellung im farbigen Kosmos der Welt zu, - streng genommen eine „bedeutendere“ Stellung als sie ihm, als farbige Erscheinung genommen, von Natur zukommt. Eine solche Malerei ist rein von der Farbe her eine anthropozentrische Malerei [...]. Eine so aufgefasste Inkarnatfarbe hat in sich die Möglichkeit, nach allen Richtungen der farbigen Welt weiterzuführen, zu allen Farben zu vermitteln und sich mit allen zu verbinden“<sup>408</sup>,

schreibt Hans Sedlmayr über die Inkarnatfarbe bei Rubens. Ähnliches lässt sich auf die anthroposophische Auffassung vom Menschen als „reines Bild“ übertragen. Als höchste Stufe der Evolution nimmt das „Geistwesen“ Mensch eine zentrale Rolle im anthroposophischen Kosmos ein. Diese Stellung spiegelt sich in der Malerei wieder.

### 3.2.6 Steiner als Maler

Als Maler im eigentlichen Sinne trat Steiner erstmalig im Zusammenhang mit der Inszenierung der Mysteriendramen in München hervor. Neben mehreren skizzenhaften Entwürfen für die Bühnenbilder schuf er auch sein erstes Bild „Lichtesweben“ (Abb. 5), dessen Entstehung eng mit dem inhaltlichen Geschehen auf der Bühne zusammenhing.<sup>409</sup> Im ersten Mysteriendrama „Die Pforte der Einweihung“ (1910) findet sich eine Stelle, an welcher der Maler

---

<sup>407</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 119.

<sup>408</sup> Hans Sedlmayr: „Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens“. In: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Hrsg. Hans Sedlmayr. München 1964. Nr. 9-10, S. 48.

<sup>409</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 114.

Thomasius sich bemüht, so zu malen, dass die „Formen als der Farbe Werk“ erscheinen. Im Verlauf der Proben zur Uraufführung trat Thomasius, der in der Münchner Aufführung von einer holländischen Malerin gespielt wurde, an Steiner heran mit der Bitte nach einem solchen Bild heran. Spontan ergriff dieser den Pinsel und ließ in Temperafarben das „Lichtesweben“ entstehen.<sup>410</sup>

Steiner machte kein Hehl daraus, dass er als Maler dilettierte. Sein Anliegen war es, auf die konkreten Bedürfnisse, die sich bei der alltäglichen Arbeit in der Anthroposophischen Gesellschaft ergaben, sowohl theoretisch als auch praktisch einzugehen.<sup>411</sup> Er sah die Notwendigkeit, gewisse Vorgaben zur künstlerischen Praxis zu machen, um denjenigen, die ihm darin folgen wollten, ein Minimum an Anleitung in die Hand zu geben.

Einen anthroposophischen Stilbegriff hat Steiner zu Lebzeiten nicht definiert. Gegen Ende seines Lebens resümiert er eher allgemein, es müsse aus den „geistigen Impulsen“ der Anthroposophie heraus ihr „Stil“ erst noch gefunden werden, als eine „Umrahmung“ für die sich als etwas völlig Neues in die Kultur hineinstellende Geisteswissenschaft.<sup>412</sup> Wie Mäckler betont, ergab sich aus der Institutionalisierung der Anthroposophie zur „Anthroposophischen Gesellschaft“ ein „Produktionszwang“:

„[...], d. h. im Baustil oder in der Malerei des „Goetheanismus“ schufen er und seine Schüler den Stil, der bis heute weitgehend als ‚anthroposophische‘ Kunst gilt.“<sup>413</sup>

Mit dem Beginn der Arbeiten am Goetheanum-Bau im Jahre 1913 ergab sich für eine Verwirklichung von Steiners Ideen auf dem Gebiete der Malerei ein weiteres künstlerisches Wirkungsfeld. 1914 entstanden zahlreiche Entwürfe für die Malereien der beiden Kuppeln (Abb. 9). Zunächst schuf Steiner eine

---

<sup>410</sup> Wiesberger, Hella: Einleitung. In: Steiner, Das Wesen der Farben, a. a. O., S. 15.

<sup>411</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 35.

<sup>412</sup> Steiner, zitiert nach Mäckler, ebd., S. 45.

<sup>413</sup> Ebd., S. 46.

Flächengliederung mittels regenbogenartig verlaufenden Farbströmungen, die gleichzeitig den Urgrund für die Herausbildung der einzelnen Motive ergaben. Später dienten kleine Pastell- und Bleistiftskizzen Steiners den Malern als Grundlage für die Ausgestaltung der Motive.<sup>414</sup>

„In den beiden Kuppeln, einer großen und einer kleinen, die sich gegenseitig durchdrangen, waren in einer flutenden Malerei die Geschehnisse von Makrokosmos und Mikrokosmos sowie die Erd- und Menschheitsentwicklung dargestellt.“<sup>415</sup>

Für die Ausmalung der 650 Quadratmeter Kuppelfläche wurden ausschließlich organisch-pflanzliche Materialien verwendet. Das in vielen Stunden mühsam zerkleinerte Pflanzen-Pigment wurde dann mit Wasser – dem „lebendigen Element“ – zur Aquarell-Farbe gelöst.<sup>416</sup>

Die Malereien der beiden Kuppeln waren so angelegt, dass sämtliche Motive der Südhälfte spiegelbildlich in der nördlichen Hälfte wieder in Erscheinung traten. Durch die so geschaffene Spiegelbildlichkeit der Motive und die fein abgestufte Farbgebung wurde der Betrachter angeregt, im künstlerischen Erleben geistig-seelische Urgründe zu „erlauschen“, um gleichsam innerlich zu erwachen.<sup>417</sup>

Mäckler verweist auf Bezüge zur Vorstellung der „urbildlichen“ Vergangenheit in Vor- und Frühromantik, wie sie von Novalis formuliert wurde: Demnach wurde der Ursprung des Weltalls „im Flüssigen, Dünnen, im Gestaltlosen“ gesehen, und „die Trägheit und Unbehilflichkeit der festen Körper“ veranlasste den „Glauben an ihre Abhängigkeit und Niedrigkeit“<sup>418</sup>. Die „gewaltige

---

<sup>414</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 114.

<sup>415</sup> Oling-Jellinek, Elisabeth: Vom Wesen der Farbe in der Eurythmie und Malerei Rudolf Steiners. Dornach 1972, S. 55.

<sup>416</sup> Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 36.

<sup>417</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 115.

<sup>418</sup> Novalis: Schriften. Hrsg. P. Kluckhohn. 4 Bde. Leipzig 1928. Bd. I, S. 15.

Sehnsucht nach dem Zerfließen“ findet in der anthroposophischen Malerei ihre Fortsetzung.<sup>419</sup>

Auch nachdem das erste Goetheanum 1922 durch Brand zerstört wurde, blieb Steiners künstlerischer Impuls erhalten. Neben der Arbeit am neuen Goetheanum, dessen Fertigstellung er nicht mehr erlebte, schuf Steiner zwischen 1922 und 1924 auf Anfragen der Malerin Henni Geck eine Reihe von Pastellzeichnungen: neun Naturstimmungen und dreizehn Lehrgangs- oder Motivskizzen für den Malunterricht am Goetheanum und der Dornacher Friedwart-Schule. (Abb. 10) Diese sollten nach Steiners Vorgaben in Aquarellfarben übertragen und ausgearbeitet werden.<sup>420</sup>

Wie im Zusammenhang mit Steiners Farbtheorie bereits angedeutet wurde, werden Steiners Impulse im Bereich der bildenden Kunst innerhalb der anthroposophischen Bewegung zumeist als „Anfänge“ empfunden, die es fruchtbar zu nutzen und weiterzuführen gilt. Eine Reihe von anthroposophisch orientierten Künstlern, Kunsttheoretikern und Pädagogen nahm sich dieser Aufgabe an und trug Steiners Ideen weiter bis in unser Jahrhundert. Davon soll im Folgenden die Rede sein.

---

<sup>419</sup> Ebd., S. 36.

<sup>420</sup> Vgl. Reproduktionen aus dem malerischen Werk Rudolf Steiners. Dornach 1985, S. 10-24.

### 3.3 Steiners Erben – Ein anthroposophischer (Rück-) Blick auf die Kunst der Moderne

Einer der ersten Kunsthistoriker, die sich nachweislich von den ästhetischen Ideen Rudolf Steiners anregen ließen, ist Gottfried Richter. 1939 erschien sein Werk „Ideen zur Kunstgeschichte“. Für Richter ist ein Kunstwerk „die Verdichtung und Sichtbarwerdung, Verkörperung eines Unsichtbaren“<sup>421</sup>:

„Der Wille eines jeden Kunstwerks, was ‚eigentlich gemeint‘ ist, die vollkommene ‚Dichtung‘ in seiner Leiblichkeit zur Offenbarung zu bringen. Auch die Leiblichkeit eines Kunstwerkes, mag sie nun in Stein, Holz, Farbe, Ton, Wort oder was immer bestehen, ist das Ende eines Weges [...], an dessen Anfang ‚das Erlebnis‘ stand. Und dies ‚Erlebnis‘ ist – wo es sich um ein Kunstwerk handelt, das diesen Namen wahrhaft verdient – immer ein Göttliches und ein Angeschautwerden. Denn es ist die Erhöhung eines Persönlichen in ein Menschliches, sein Hineingestelltsein in die Ganzheit der Welt und sein Angeschautwerden aus der Ganzheit der Welt, aus der Ewigkeit.“<sup>422</sup>

Während Richter es bei dieser Andeutung belässt und anthroposophisches Gedankengut mehr unterschwellig in seine Arbeit einfließt, setzt sich Julius Hebing nur wenige Jahre später sehr viel intensiver mit Steiners Ästhetik auseinander. Durch eine Tagung der „Christengemeinschaft“ in Steiners Todesjahr 1925 kam Hebing mit der Anthroposophie in Berührung. 1952 wurde er vom Bund der Waldorfschulen offiziell zum Berater für den künstlerischen Unterricht bestellt und wirkte bis 1963 in dieser Funktion.<sup>423</sup> Hebing gehört damit zu den einflussreichsten Figuren innerhalb der anthroposophischen Bewegung, die an der Weiterentwicklung von Rudolf Steiners Ideen mitgewirkt haben. Zwischen 1950 und 1956 veröffentlichte er acht Hefte der Studienreihe „Welt, Farbe und Mensch“, in denen er sowohl

---

<sup>421</sup> Richter, Gottfried: Ideen zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1939, S. 9.

<sup>422</sup> Ebd.

<sup>423</sup> Hebing, Welt, Farbe, Mensch, a. a. O., S. 9.

allgemeine kunsttheoretische Fragestellungen als auch praktische Anweisungen zum künstlerischen Unterricht in der Waldorfschule zur Sprache bringt.<sup>424</sup>

Hebings Kritik am zeitgenössischen Kunstbetrieb geht einher mit einer Kritik am modernen Menschen, der sich seiner Ansicht nach zwischen zwei Extremen bewegt. Auf der einen Seite sei die Moderne durch einen ausgeprägten Hang zum Objektiven gekennzeichnet. Der wissenschaftlich tüchtige Mensch wolle das Subjektive zugunsten rationaler Erkenntnisse ausschalten. Im Gegensatz dazu sieht Hebing den „Exzess des Subjektiven“, der jede Objektivität als unkünstlerisch verdächtigt.<sup>425</sup> Laut Hebing ergeben sich daraus für den modernen Kunstbetrachter Probleme: In einer Moderne, die aus lauter Individuen besteht, finde eine Psychologisierung der Kunst statt, die das Verstehen eines Werkes von Erklärungen abhängig mache.<sup>426</sup> Als Negativbeispiel für eine solche Kunst führt Hebing den Surrealismus an:

„Er ist hervorgegangen, gewissermaßen herausgegoren, aus dem materialistischen Denken der letzten Jahrhunderte. Er stellt sich dar als Intellekt geschliffenster Art, der alles zu Recht beweist, alles in Frage stellt. Letzten Endes muss man ihn erkennen als den furchtbarsten Verzweiflungsschrei der Menschheit unserer Zeit. Sie steht mit einem Zynismus sondergleichen vor der geistverlassenen, gottentfremdeten Welt, bereit, sich ihr eigenes Grab zu schaufeln.“<sup>427</sup>

Es fällt nicht schwer, in Hebings Ausführungen eine Neuauflage von Steiners Materialismuskritik zu entdecken, allerdings prangert Hebing neben dem einseitigen Rationalismus ein weiteres „Problem“ der modernen Gesellschaft an: die Neigung zum Individualismus als Gegenmodell zum radikalen Objektivismus der Wissenschaften. Interessant ist, dass nicht mehr der Naturalismus als Kunststil des Materialismus im Kreuzfeuer der Kritik steht. An seine Stelle ist nun der Surrealismus getreten, der bei Hebing zum Negativbeispiel eines alles in Frage stellenden Intellektualismus stilisiert wird.

---

<sup>424</sup> Ebd.

<sup>425</sup> Ebd., S. 41.

<sup>426</sup> Ebd., S. 42f.

<sup>427</sup> Ebd., S. 43f.

Der Vorwurf, Surrealismus sei aus einer materialistischen Weltansicht heraus entstanden, verwundert umso mehr als es die Surrealisten waren, die sich daran machten, das Unbewusste, nicht mit rationalen Maßstäben Fassbare zu ergründen. Aus anthroposophischer Sicht mag hier kein Widerspruch bestehen, da die Begriffe Materialismus und Objektivismus, Subjektivismus und Psychologisierung der Künste Symptome ein und derselben „Krankheit“ sind, die durch ein mangelndes Gleichgewicht zwischen zwei Extremen hervorgerufen wird. Heilung verspricht die (Rück-)Besinnung auf anthroposophische Tugenden, im Leben wie in der Kunst.

“Der Weg in eine menschenwürdige Zukunft verlangt das Opfer der niederen Egoität. Anders gesagt, ein malender Mensch muss versuchen, nicht in erster Linie sich selbst durch das Mittel der Farbe darzuleben. Er muss es als seine Aufgabe von großer Wichtigkeit erkennen, das Objektive der Farbenwelt zu finden. Er muss es suchen unter Mitnahme aller Kräfte seines Wesens, eines klaren Denkens, eines reinen Fühlens, eines starken selbstlosen Wollens. Als bewusster Mensch müsste er einmal auf seine bisherige Vorherrschaft über die Farbe verzichten und bei ihr als dem reinsten, bildsamsten Element, in die Lehre gehen.“<sup>428</sup>

Hebding fordert eine Kunst, die sich beim Malen und Zeichnen vor der Natur nicht mehr „von den Zwängen einer primitiven Genauigkeit“ diktieren lässt, die aber ebenso wenig bloß Vorwand sein darf, „malerisch-subjektive Hemmungslosigkeit auszuleben“.<sup>429</sup>

“Es muss verbindlich und frei zugleich sein, muss fühlbar machen, was zwischen den Dingen webt und lebt.“<sup>430</sup>

Am Beispiel Hebding wird deutlich, dass sich der von Steiner konstatierte zweifache Ursprung der Kunst zugunsten der „impressionistischen“ Kunstform verschoben hat. Die „Entzauberung der Natur“ rückt gegenüber dem von vornherein eher mit Misstrauen betrachteten „Drang zur Vision“ in den

---

<sup>428</sup> Ebd., S. 44.

<sup>429</sup> Ebd., S. 45.

<sup>430</sup> Ebd.

Vordergrund. Zu groß ist bei letzterem die Gefahr des Abirrens in einen reinen Subjektivismus. Wozu derlei visionäre Bestrebungen unter Umständen führen können, scheint der von Hebing verachtete Surrealismus drastisch vor Augen zu führen.

Eine etwas andere Sichtweise kommt in den Aufzeichnungen von Felix Goll zum Ausdruck. Zwischen 1962 und 1974 entstand eine Reihe von Manuskripten zu Golls geplantem Buch „Wege zur Farbe“. Da der Autor das Buch selbst nicht mehr fertig stellen konnte, machte sich Hanna Deicke 1989 daran, das vorhandene Schriftmaterial zusammenzufassen und in den Druck zu geben. Felix Goll untersucht, „inwieweit die Wahrnehmungskräfte der Imagination, der Inspiration und der Intuition das Schaffen der Maler bestimmt haben“<sup>431</sup> und ermöglicht mit seinen Aufzeichnungen eine neue, d. i. anthroposophische Sicht auf die Entwicklungsphasen der Malerei des 20. Jahrhunderts.

“Bei dem Versuch, innerhalb der Erscheinungen der Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Art Gesetzmäßigkeit der Entwicklung zu finden, kann sich die Menschenkunde Rudolf Steiners als Schlüssel zum Ganzen dieser so widerspruchsvollen Phänomene erweisen. [...] Das Gegensätzliche, Auseinanderstrebende und scheinbar Unzusammenhängende der sogenannten ‚Ismen‘ muss jeden verwirren und kränken, der den eigentlich spirituellen Einschlag im Streben der Moderne übersieht. Ihr Ganzes – und das verbirgt die Moderne – kann nur in der Zusammenschau der zeitlichen Abfolge wahrgenommen werden. Es ist wie wenn der Raum des Seelischen vorbereitend ausgeweitet werden sollte, um Schale des Geistes zu werden, um das ‚Geistige in der Kunst‘ aufnehmen und umfassen zu können.“<sup>432</sup>

Anschließend an Steiners Schema vom „Leben des Ich im Leibe“ in seinem sechsten Vortrag zur „Allgemeinen Menschenkunde“<sup>433</sup> unterscheidet Goll drei

---

<sup>431</sup> Goll, Wege zur Farbe, a. a. O., S. 3.

<sup>432</sup> Ebd., S. 6.

<sup>433</sup> Steiner, Allgemeine Menschenkunde, a. a. O.

zeitlich aufeinander folgende Grundhaltungen des Menschen gegenüber der Kunst:

- I. Die künstlerische Haltung des *Naturalismus*  
(entspricht dem „wachend bildhaften Erkennen“)
- II. Die künstlerische Haltung des *Impressionismus*  
(entspricht dem „träumend inspirierten Fühlen“)
- III. Die künstlerische Haltung des *Expressionismus*  
(entspricht dem „schlafend intuitiven Wollen“).<sup>434</sup>

Golls Ansicht nach bauen die verschiedenen (Erkenntnis-) Stufen chronologisch aufeinander auf, auch wenn einige Entwicklungen zeitverzögert noch parallel zueinander ablaufen. Die „Leitlinie“ führe vom Naturabbilden über das Entmaterialisieren des Gegenstandes hinein in das „Gestalten des Elementaren von Licht, Wärme und Wasser“ und weiter zum reinen Schaffen aus den Schlafestiefen des Unbewussten.<sup>435</sup> Folglich seien auch die Kunststile des 20. Jahrhunderts in dieses Schema einzuordnen. Ausgangspunkt für die Entwicklung ist der *Naturalismus* im 19. Jahrhundert. Das höchste Ziel dieser Kunststils sei das „absolute Spiegelbild“<sup>436</sup>. Im „Primat des Äußerlichen“ wittert Goll die Gefahr eines Antikünstlerischen, welche als Tendenz bis in zeitgenössische Strömungen hineinreiche.<sup>437</sup> *Symbolismus* hingegen sei der Versuch, das „Vakuum des Naturalismus vom Gedanken her aufzufüllen“<sup>438</sup>. Hier stehe Schellings „Idee in Form der sinnlichen Erscheinung“ im direkten Gegensatz zu der von Goethe und Steiner geforderten „sinnlichen Erscheinung in Form der Idee“.<sup>439</sup> Die Zersplitterung der Formen im *Kubismus* sei kein

---

<sup>434</sup> Goll, Wege zur Farbe, a. a. O., S. 7f.

<sup>435</sup> Ebd., S. 8.

<sup>436</sup> Ebd., S. 35.

<sup>437</sup> Ebd., S. 9.

<sup>438</sup> Ebd., S. 10.

<sup>439</sup> Ebd.

Zeichen von „Zerstörungswillen“ der Maler; sondern das Ergebnis eines „echt gestalterischen Prozesses, welcher gleichsam von unten eingeleitet wird“.<sup>440</sup>

„Die Welt gerade der leblosen Gegenstände, der ‚nature morte‘ ist es, die auf der Bildfläche zu neuem Leben erweckt werden soll.“<sup>441</sup>

Durch die Reduktion der Gegenstände auf geometrische Grundformen werde das Bild in seiner Eigengesetzlichkeit durch Struktur und Flächenform neu aufgebaut, die Illusionseinheit des Tiefenraumes abgebaut. Für Goll ist das der erste Schritt hin zum *Konstruktivismus* und zur abstrakten Malerei, die schließlich den Kampf gegen den „Schein des Natürlichen“ antritt und sich vom „Nur-Äußerlichen“ emanzipiert.

„Diese Malerei trägt schon in sich den Keim der Anerkennung und Wiederentdeckung geistiger Wirklichkeiten, wie sie dem modernen Bewusstsein durch die Geistesforschung vermittelt wird. Sie trägt das Signum des Zeitgeistes, der zu einem neuen imaginativen Schauen aus Bewusstsein und Ichkraft führt, das die gnadevoll-imaginative frühe Bilderwelt ablöst.“<sup>442</sup>

Doch die bisher aufgeführten „Ismen“ bilden zusammen nur einen der von Goll genannten Entwicklungsstränge, den des „wach-bildhaften Erkennens“. Der zweite führt über das „träumend inspirierte Fühlen“ und geht vom *Impressionismus* aus.

„Der Weg führt von Cézanne mit seinem lebenslangen Kampf um das Realisieren der Farbe über das Ringen um die Bildform der Kubisten bis hin zu Kandinskys erstem abstraktem Bild, und mündet folgerichtig in Rudolf Steiners Empfehlung: Die Form aus der Farbe. [...] Das prosaische Widerspiegeln der Natur löst sich auf in eine das Gemüt verklärende Freude am Lichtesweben atmosphärischer Wunder.“<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup> Ebd., S. 12.

<sup>441</sup> Ebd.

<sup>442</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>443</sup> Ebd., S. 15f.

Indem der impressionistische Maler das „Arsenal der irdischen Gegenstände“ auflöst in ein „farbiges Lichtspiel des vergänglichen Augenblicks“, opfert er – so Goll – das bis dahin gültige Kompositionsgefüge des Gegenständlichen zugunsten einer Malerei des reinen Fühlens.<sup>444</sup> Dieses neue Naturgefühl sei zunächst noch frei vom Wissen um die von Steiner aufgeworfenen „Schöpfungsstufen“ vom Mineralischen zum Pflanzlichen, zum Tier und schließlich zum Menschen. Erst der *Neoimpressionismus* bemühe sich um eine „Disziplinierung des Fühlens“ durch wissenschaftliche Objektivierung.<sup>445</sup> Die Leistung des Impressionismus sieht Goll in der Entmaterialisierung des Gegenstandes als Schritt hin zur späteren Abstraktion, sowie die Integration des Zeitmoments in die Malerei mit der Absicht, das statische Bild mit musikalischen Elementen zu durchsetzen.<sup>446</sup>

„Die Landschaftsmalerei der Impressionisten eröffnet so die eigentliche Moderne.“<sup>447</sup>

Auf dem Weg über den *Futurismus*, der „die für die Farbe errungene Dynamik des Atmosphärischen auch für die Gegenstandsformen zu gewinnen“<sup>448</sup> vermöge, sei mit dem „*Blauen Reiter*“ schließlich der Anfang für eine „freie Zuordnung von Farbe und Form zu einer Natur-Sphäre“ gemacht.<sup>449</sup>

“Die malerische Realisierung dieser Gliederung im Aufbau der menschlichen Leibesorganisation in den Zusammenhang der Naturreiche des Mineralischen, des Pflanzlichen, Tierischen und Menschlichen zu bringen, darf als künstlerisches Anliegen alles Inspirativen aufgefasst werden. [...] Das Inspirative begnügt sich eben nicht mit dem vorstellenden Spiegeln der sichtbaren Welt, sondern es öffnet die Seele allem Prozessualen, dem innerhalb der Zeit sich Entfaltenden.“<sup>450</sup>

---

<sup>444</sup> Ebd.

<sup>445</sup> Ebd., S. 17.

<sup>446</sup> Ebd., S. 19.

<sup>447</sup> Ebd.

<sup>448</sup> Ebd.

<sup>449</sup> Ebd., S. 21.

<sup>450</sup> Ebd., S. 22f.

Körper und Raum in Zeit und Bewegung zu verwandeln wird zum Auftrag einer Flächenkunst: der Malerei. Dabei werden die dynamischen Qualitäten von Farbe, Form und Linie evident gemacht.<sup>451</sup>

Dem „inspirativen Naturgefühl“ stellt Goll schließlich das „schlafend intuitive Wollen“ entgegen, welches in den verschiedenen Spielarten des *Expressionismus* zum Ausdruck kommt.

“Der Expressionismus weist auch für verwandte Unterströmungen die Richtung, dieses entschiedene von Innen nach Außen. In rascher und oft chaotischer Folge werden nun die sonst durch das Dunkel des Unterbewussten verhüllten Wirklichkeiten des Menscheninnern verkündet oder auch hinausgeschrien. Das dunkle Thema schlafenden Wollens macht sich als Impuls einer Malerei subjektiver Wirklichkeit geltend. Diese Umkehr als eine Art Rückzug in die unerforschten Räume des Unbewussten ist charakteristisch für die künstlerischen Impulse der Dadaisten, Surrealisten und Tachisten, diesen extremen Spielarten des Expressionismus.“<sup>452</sup>

Unschwer lässt sich der von Steiner angesprochene „Drang zur Vision“ in dieser Form der Erforschung des Unbewussten erkennen. Als Ausgangspunkt für die expressionistische Kunst führt Goll die Dresdner Brücke-Maler ins Feld. Bei ihrem Einsatz habe sich die Realisierung des intuitiven Wollens in der Malerei abzuzeichnen begonnen.<sup>453</sup>

“Die Summe individueller Veranlagung, wie sie sich durch

---

Goll erstellt eine Tabelle, in der er einzelne Künstler aufgrund von bildnerischen Mitteln einer bestimmten Darstellungssphäre zuordnet: Kandinsky – Weltseele (Geistselbst) – reines Farb-Form-Chaos; Jawlensky - Seelenmensch (Ich) Mensch – das Zeichen im aurischen Farb-Formbild; Marc – Geschöpfseele (Astralleib) Tier – Geste der Eigenform-Bewegung im seelischen Farbraum; Klee – Lebens-Organon (Ätherleib) Pflanze – rhythmische Flächenausbreitung farbiger Struktur; Feininger – Materie-Bild (Physischer Leib) Stein – der Gegenstand als Durchdringungsort farbiger Licht-Form-Gerüste. Ebd.

<sup>451</sup> Ebd., S. 23.

<sup>452</sup> Ebd., S. 27.

<sup>453</sup> Ebd., S. 28.

Temperament und Schicksals wegen modifiziert, will sich aus den Tiefen des Eigen-Seelischen nach außen manifestieren.“<sup>454</sup>

Goll betont, dass das Verhältnis des Ich zur Welt die Welt-Anschauung bestimme. Dadurch werde der Fluchtpunkt der äußeren Perspektive des Raumes ersetzt durch einen inneren Fluchtpunkt, durch das Ich. Die Intuition wirke sich in ihrer ganzen Skala aus: vom unbewussten kindlichen Wollen bis in den Wachbereich geschulter Denkkräfte.<sup>455</sup> Der Bezug zur Worringers Ausführungen in dessen Buch „Abstraktion und Wirklichkeit“ kommt in Golls These zum Verhältnis von Ich und Welt noch deutlicher zum Ausdruck, als es bei Steiner der Fall ist. Präziser noch als Steiner benennt Goll die Gefahren, die aus anthroposophischer Sicht von einer Vereinseitigung der künstlerischen Ur-Polaritäten ausgehen können:

“Gleichweit entfernt vom Wesen der Farbe polarisieren sich die Formen bauende Vorstellung und der Formen sprengende Wille. Als Maler empfinden wir die Irr-Realität einer Nur-Welt der Vorstellung ebenso sehr wie jene Nur-Welt des Willens. Wieder erhebt sich die Frage: ob nicht das inspirierte Fühlen allein der Bereich wäre, in dem das Wesen der Farbe erlebt werden kann?“<sup>456</sup>

Auf diese Frage antwortet Goll mit Steiner:

“Er sagte, dass die Malerei sich *zwischen* Impressionismus und Expressionismus verwirklichen werde.“<sup>457</sup>

Scheint es zunächst, dass Goll, anders als Hebing, den Surrealismus nicht als „krankhaft“ ablehnt, sondern ihm eine gleichberechtigte Stellung als „Spielart des Expressionismus“ neben der Kunstform des Impressionismus zuweist, so wird dieser Eindruck im weiteren Verlauf seiner Argumentation getrübt. Tatsächlich folgert Goll aus Steiners Empfehlung einer „Kunst der Mitte“, dass

---

<sup>454</sup> Ebd.

<sup>455</sup> Ebd., S. 29.

<sup>456</sup> Ebd.

<sup>457</sup> Ebd.

der expressionistische Ansatz ohne die ausgleichende Kraft des Inspirativen einer „Verirrung“ gleichkommt. In diesem Kontext wird der als Form des Expressionismus eingestufte Surrealismus sogleich verurteilt:

“Der Betrachter surrealistischer Bilder erfährt Beängstigung durch den Kunstgriff der Verfremdung alles Dinglichen und dessen schockierenden Zusammenhang mit Traumfetzen organischer Herkunft. Das Bruchstückhafte und Tote als Endprodukt des Stofflichen zur Staffage des nun wieder dreidimensionalen Illusionsbildes zu machen, muss als Verunglückung im Ringen der Moderne empfunden werden.“<sup>458</sup>

Der Vorwurf des Abirrens in den Bereich der krankhaften Visionen organischen Ursprungs deckt sich mit Steiners beinahe identisch lautender Kritik. Goll identifiziert schließlich die Abstraktion als „das allgemeine und verbindende Phänomen aller Stilrichtungen der Moderne“ und schlussfolgert im Sinne der anthroposophischen Menschenkunde: Imagination, Inspiration und Intuition verwirklichen zu gleichen Teilen die Durchgeistigung des Äußeren, indem sie das unsichtbare Innere in die Sichtbarkeit künstlerischer Anschauung heraufholen.<sup>459</sup>

“Abstraktion ist das Gemeinsame in unserer vielgliedrigen Epoche künstlerischer Individuation“<sup>460</sup>

Die Ausführungen von Julius Hebing und Felix Goll zur anthroposophischen Kunsttheorie sind zwei markante Beispiele für den Umgang mit Steiners geistigem Erbe innerhalb der anthroposophischen Bewegung. Auf der einen Seite ist die gedankliche Nähe zum Initiator der anthroposophischen Lehre stets spürbar, vor allem dann, wenn es um zentrale Begrifflichkeiten geht. So verfehmt Hebing den „Materialismus“ in der Gesellschaft ebenso wie in der Kunst als „krankhaft“. So gründet Goll seinen ästhetischen Diskurs auf Steiners Schlagworten wie „Inspiration“ und „Intuition“ und gliedert die

---

<sup>458</sup> Ebd., S. 31.

<sup>459</sup> Ebd., S. 34.

<sup>460</sup> Ebd.

Geschichte der Kunst ganz im Sinne des Begründers der Anthroposophie in die drei großen „Grundhaltungen“: Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus. Andererseits bleibt es nicht bei einer Rezeption des „Vorgedachten“. Wie schon im vorigen Kapitel zur Farblehre deutlich werden konnte, ist die Tendenz, Steiners Idee als ergänzungsfähige Anfänge zu werten, in anthroposophischen Zirkeln weit verbreitet.

Doch nur selten gehen die Autoren so systematisch zu Werke wie Hebing und Goll, die den Versuch unternehmen, die Kunst des 20. Jahrhunderts aus anthroposophischer Sicht in ihrer Entwicklung darzustellen und zu bewerten. Beide Veröffentlichungen stellen deshalb eine Ausnahme in der anthroposophischen Literatur zur Kunst dar.

Häufiger stößt man dagegen auf Autoren, die sich nicht in jedem Detail mit Steiners Kunsttheorie auseinandersetzen, sondern sich vielmehr seine ästhetische „Grundhaltung“ aneignen.

Michael Bockemühl bezieht sich in seinem 1985 erschienen Buch „Die Wirklichkeit des Bildes“ ganz konkret auf Steiners Kunsttheorie:

„Rudolf Steiner [...] begreift das Denken als die erkennende Tätigkeit, die das Gesetz, die Idee der wahrgenommenen Welt, der Natur überhaupt erst erscheinen macht.“<sup>461</sup>

Wahrhafter Künstler sei daher nicht, wer Vorhandenheiten reproduziere, sondern derjenige, „welcher zum Mitgehen mit ihm zwingt, wenn er schöpferisch den Weltprozess in seinen Werken fortbildet“<sup>462</sup>. Die Aufhebung des Mimesis-Begriffes in Steiners Ästhetik ist für Bockemühl Grundlage seiner eigenen Theorie der modernen Kunst. Wie Steiner geht Bockemühl davon aus, dass Wahrnehmung und Denken eine Einheit bilden. Nicht nur für den Philosophen oder Wissenschaftler ist dies von zentraler Bedeutung, sondern auch für den Kunstbetrachter:

---

<sup>461</sup> Bockemühl, Michael: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart 1985, S. 79.

<sup>462</sup> Ebd.

„Wenn das Anschauen im Bild wirkt, schafft es daher nicht nur das Bild, sondern mit ihm Wirklichkeit. Wirkende Bildlichkeit ist bildende Wirklichkeit, nicht Schein.“<sup>463</sup>

Das bildliche Erkennen wird selbst zur „anschauenden Tat“, aus welcher alles Erkannte erst resultiert.<sup>464</sup>

Welche Konsequenzen sich aus der anthroposophischen Ästhetik für den praktizierenden Künstler ergeben, beschäftigt Diether Rudloff. Für ihn sind die anthroposophischen Ideen zur Kunst kein normatives Regelwerk, das es sklavisch nachzuahmen gilt. Die Freiheit des Künstlers lag seiner Ansicht nach auch Steiner am Herzen. Einen einheitlichen „anthroposophischen Kunststil“ gibt es für Rudloff nicht.

„Steiner selbst hatte sich, wie gesagt, stets getreu seiner monistischen Weltauffassung seiner ‚Philosophie der Freiheit‘ und damit ganz im Sinne des modernen Zeitgeistes entschieden gegen eine regelhafte Normästhetik, gleich welchen Zuschnitts, gewandt und dabei betont, dass jeder Künstler der Gegenwart eine unverwechselbar eigene, individuelle Ästhetik entwickelt“<sup>465</sup>,

erklärte Diether Rudloff 1989 im Gespräch mit Andreas Mäckler. Der anthroposophische Publizist und Künstler kritisiert einen Mangel an neuen kreativen Lösungen im anthroposophischen Kunstbetrieb der Gegenwart:

„Ich sehe hier zuviel Eintönigkeit, zu viel äußerlich nur Nachgeahmtes, nicht innerlich Notwendiges.“<sup>466</sup>

Aus seiner Sicht ist Anthroposophie eine „innere, geistige Lebenshaltung“, kein Stil, der äußerlich tradiert werden könne.<sup>467</sup>

---

<sup>463</sup> Ebd., S. 180.

<sup>464</sup> Ebd., S. 176.

<sup>465</sup> Rudloff, Diether: Was hat Rudolf Steiner wirklich mit dem Begriff einer spirituell erweiterten Kunst gemeint? In: Mäckler, Anthroposophie und Kunst, a. a. O. S. 312.

<sup>466</sup> Ebd., S. 310.

<sup>467</sup> Ebd.

„Sie befruchtet, als ‚ethischer Individualismus‘ den schöpferischen Kern des Menschen und vermag deshalb zu ungezählten, verschiedenartigsten Stiläußerungen zu führen.“<sup>468</sup>

Das, was Rudloff auf die künstlerische Praxis bezieht, lässt sich auch auf die Kunsttheorie übertragen. So lobt Konrad Oberhuber, ebenfalls 1989 im Gespräch mit Mäckler, die Bestrebungen von wenigen „geschulten Kunsthistorikern, die nicht von Steiners Äußerungen zur Kunst ausgingen, oder noch ausgehen, sondern die Denk- und Beobachtungsmethode der Anthroposophie unabhängig von spezifischen Aussagen Steiners auf die Kunst zur Anwendung bringen“<sup>469</sup>.

Andere Anthroposophen wiederum lehnen jede Ergänzung oder Weiterentwicklung von Steiners Ideen kategorisch ab, wie die ganz aktuelle Position von Swassjan belegt.

Eine Gesamtbetrachtung der anthroposophischen Kunsttheorie fällt schwer, da sie im Grunde keine Einheit darstellt, weder inhaltlich noch strukturell. Sie spiegelt sich vielmehr in einer Fülle von Einzelpositionen, von denen die wenigsten Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben können. Hinweise auf andere Autoren, auf die möglicherweise Bezug genommen wurde, fehlen meist ganz. Die einzige Gemeinsamkeit besteht in der fast zwangsläufigen Stellungnahme zu Rudolf Steiners Ästhetik. Die Art und Weise, wie mit dem Steinerschen Erbe jeweils umgegangen wird, lässt sich nur am Einzelbeispiel bestimmen und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht bis ins Detail geklärt werden. Hier besteht sicherlich noch weiterer Forschungsbedarf.

Ähnliches gilt auch für die anthroposophische Kunsttherapie, die sich auf der Grundlage des künstlerischen Impulses Rudolf Steiners entwickelt hat – ein komplexes Regelwerk, das sowohl dem Therapeuten als auch dem Patienten Handlungsspielräume lässt. Unabhängig von der doch sehr individuell ausgerichteten Praxis lassen sich zumindest einige wesentliche Merkmale der

---

<sup>468</sup> Ebd.

<sup>469</sup> Oberhuber, Konrad: Gibt es eine anthroposophische Kunstgeschichte und eine anthroposophische Kunst? In: Mäckler, Anthroposophie und Kunst, a. a. O., S. 300.

anthroposophischen Kunsttherapie feststellen. Diese sollen im folgenden Kapitel dargestellt werden.

## **4 Die Rolle der Kunst in der anthroposophisch-orientierten Heilpädagogik**

### **4.1 Schöpferisches Gestalten aus der „Mitte“**

Worin besteht nun die zentrale Rolle der künstlerischen Gestaltung in der anthroposophisch-orientierten Heilpädagogik?

Erste Hinweise darauf finden sich in Rudolf Steiners Vorträgen über die methodisch-didaktischen Voraussetzung der „Erziehungskunst“ im allgemeinen. Steiner fordert, dass der kindliche Unterricht von einer „gewissen künstlerischen Gestaltung“ ausgehen soll, „damit der ganze Mensch, vor allem mit dem Willensleben beim Unterricht in Anspruch genommen wird“.<sup>470</sup> Der Pädagoge müsse Rücksicht darauf nehmen, dass „ein Totes, ein Ersterbendes im Menschen ist, das umgewandelt werden muss in ein neues Lebendiges“.<sup>471</sup> Steiner stützt sich dabei auf seine Theorie, dass ein rein vorstellungsmäßig-abstrakter Unterricht zum „Ersterben“ der kreativen Fähigkeiten im Kind führt, während ein vom Willen zum eigenen Tun getragener Umgang mit Natur und Umwelt eine lebendige Form der Aneignung von Welt darstellt, die für die persönliche Entwicklung nicht nur förderlich sondern aus Steiners Sicht auch notwendig ist.<sup>472</sup> Zur Schulung des Empfindungsvermögens empfiehlt Steiner, das Kind möglichst früh „in der Farbenwelt leben zu lassen“.<sup>473</sup> Als theoretische Basis für den Malunterricht soll der didaktische Teil von Goethes

---

<sup>470</sup> Steiner, Rudolf: Erziehungskunst. Methodisch-Didaktisches. 14 Vorträge in Stuttgart 21. August bis 5. September 1919. Freiburg 1948 (GA 294), S. 48.

<sup>471</sup> Ebd.

<sup>472</sup> Ebd.

<sup>473</sup> Ebd., S. 51.

Farbenlehre dienen, da hier erste Anregungen für die Verbindung einzelner Farben mit bestimmten Empfindungsnuancen vermittelt werden.<sup>474</sup>

„Man fange möglichst früh damit an, das Kind mit Farben zusammenzubringen, wobei es besser wäre, an der farbigen Fläche andere Farben aufzutragen, als auf der bloß weißen Fläche, und man versuche, solche Empfindungen im Kinde hervorzurufen [...].“<sup>475</sup>

Andere Anthroposophen in der Nachfolge Steiners haben diese Überlegungen aufgegriffen und weitergeführt.

„Die Empfindungsfähigkeit, die Empfindungssicherheit und damit die Fähigkeit, aus der Empfindung klar zu urteilen, sind durch die heutige Lebensweise stark beeinträchtigt. Gerade aber die künstlerische Übung, die ein Farbempfinden neu entdeckt und belebt, ist das Heilmittel, durch das die Empfindung wieder zu der ihr möglichen Sicherheit gelangen kann“<sup>476</sup>,

schreibt Daniel Moreau in seinem Buch „Das Licht als Schöpfer der Gestalt“ von 1986. Die Kunst kann, aus Sicht der Anthroposophen, den „Mangel“, an dem die moderne Welt krankt, ausgleichen und beheben, indem sie die abgestumpften Sinne wieder empfänglich macht für Eindrücke und Empfindungen. Ziel ist die Einheit von Körper und Geist, deren Abwesenheit als Ursache für die verschiedensten Erkrankungen angesehen wird. So lässt sich das, was Steiner für den schulischen Unterricht empfiehlt, auf die Bestrebungen der Heilpädagogik übertragen. Die Kunsttherapeutin Rose Maria Pütz bringt es auf den Punkt:

“Die Praxis hat uns gelehrt und lässt uns täglich erfahren, wie der Umgang mit den künstlerischen Medien helfend, heilend, aufbauend wirkt. Das gilt für alle Altersstufen. Gelingt es, den hilfesusuchenden Menschen zu begeistern durch das Malen, das

---

<sup>474</sup> Ebd., S. 52.

<sup>475</sup> Ebd.

<sup>476</sup> Moreau, Das Licht als Schöpfer der Gestalt, a. a. O., S. 8.

Plastizieren, so entsteht Wärme. Wo Wärme ist, da ist Leben,  
das heißt seelische und physische Gesundheit.“<sup>477</sup>

Grundlegend in allen Bereichen anthroposophischer Therapie ist die Förderung der Geschicklichkeit.

„Die Feinmotorik steht im Zusammenhang mit der intellektuellen Beweglichkeit und dem Denken, während die großen Bewegungen mehr zum Fühlen gehören.“<sup>478</sup>

Die künstlerische Betätigung eignet sich aus anthroposophischer Sicht besonders dazu, die schöpferischen Eigenkräfte des Menschen zu aktivieren.<sup>479</sup>

Das Malen, Zeichnen, Modellieren, das Musizieren, Rezitieren und Aufführen dramatischer Szenen gehört neben dem allgemeinen Unterricht und verschiedenen medizinischen Therapiemaßnahmen zum festen Bestand anthroposophisch-heilpädagogischer Praxis. Dies gilt, Steiners Vorgabe folgend, in besonderem Maße für die Beschäftigung mit Kindern. Doch auch bei der Arbeit mit Erwachsenen wird der produktiven Gestaltung eine zentrale Bedeutung beigemessen. Auf die anthroposophisch-orientierte Schulausbildung folgt die sogenannte „Werkstufe“. Hier werden junge Erwachsene an die verschiedensten handwerklichen Tätigkeiten herangeführt, bevor sie sich für einen Arbeitsbereich entscheiden. Die Betonung liegt auf einer möglichst breit angelegten Ausbildung, um eine frühzeitige Spezialisierung zu vermeiden.<sup>480</sup>

Allgemein wird in der künstlerischen Betätigung eine Möglichkeit gesehen, das rhythmische Empfinden im Menschen anzuregen, um auf diesem Wege das Gleichgewicht zwischen den einzelnen Wesensgliedern wiederherzustellen.<sup>481</sup>

Zwischen den beiden Polen von Körper und Geist wird die menschliche

---

<sup>477</sup> Pütz, Rose Maria: Gedanken zur Maltherapie aus anthroposophischer Sicht. In: Mäckler, Anthroposophie und Malerei, a. a. O., S. 167.

<sup>478</sup> Klimm, Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner, a. a. O., S. 38.

<sup>479</sup> Thoenel, Antje: Grundlagen der Erziehung. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie, a. a. O., S. 17.

<sup>480</sup> Ebd., S. 16ff.

<sup>481</sup> Klimm, Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner, a. a. O., S. 28.

„Mitte“ als die Ebene angesehen, „wo im Physischen der Rhythmus durch das Herz, die Lunge und den Kreislauf zustande kommt und Denken, Fühlen und Wollen im seelischen Bereich erfahrbar werden“.<sup>482</sup> Im Gegensatz zu vielen Tätigkeiten, die im Alltag zur Routine geworden sind und nahezu unbewusst ausgeführt werden, setzt das künstlerische Tun aus anthroposophischer Sicht eine Beteiligung der ganzen Persönlichkeit am Schaffensprozess voraus. Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Materialien und Techniken erfordert Anstrengung und Konzentration und bringt sämtliche Willenskräfte zum Einsatz. In dem intensiven Zusammenspiel psychischer und physischer Tätigkeiten wird eine Möglichkeit gesehen, den Körper nicht nur in motorischer Hinsicht beweglicher zu machen, sondern auch empfänglicher für Impulse, die aus dem Innern des Menschen kommen.<sup>483</sup>

In diesem unmittelbaren Wechselverhältnis zwischen psychischen Vorgängen und praktischer Gestaltung ist auch der von Steiner formulierte Ursprung der Kunst im Übersinnlichen zu sehen. Kunst ist für Steiner das intuitive „Erfühlen der Weltenbewegung“ und ihre Übertragung in die Gestaltung.<sup>484</sup> Im Umgang mit Formen, Lauten, Farben und Tönen erfährt der Mensch sein eigenes Wesen und das der „weltschaffenden Prinzipien“.<sup>485</sup> Kunst wird so als eine Form der Selbstausslegung aufgefasst. Sie hat die Aufgabe, der physischen Substanz den Abglanz jener anderen Welt zu verleihen, welcher der Mensch eigentlich angehört.<sup>486</sup> Die anthroposophisch-therapeutische Wirkung künstlerischen Tuns begründet sich durch das Tätigwerden des menschlichen „Ich“, das sich in seiner Tätigkeit selbst anschaut.<sup>487</sup>

“Kunst kann nicht heilen, wenn wir uns an der Vergangenheit

---

<sup>482</sup> Pütz, Rose Maria: Kunsttherapie. Eine Alternative zur Regeneration des Menschen. Bd. 1. Die Malthérapie. Bielefeld 1981, S. 28f.

<sup>483</sup> Carlgren, Frans: Erziehung zur Freiheit. Die Pädagogik Rudolf Steiners. Berichte aus der internationalen Waldorfschulbewegung. Stuttgart 1989, S. 94ff.

<sup>484</sup> Steiner, Das Künstlerische in seiner Weltmission, a. a. O., S. 122.

<sup>485</sup> Ebd., S. 78.

<sup>486</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 11.

<sup>487</sup> Ebd. S. 18.

orientieren, wie es die naturwissenschaftliche Medizin tut, wenn wir an eine Reparatur oder eine Restitutio ad integrum denken. Kunst kann allerdings heilen, wenn wir uns [...] an der Zukunft orientieren, an den Gestaltungskräften des Werdens, an den ‚Weltgestaltungsfunktionen‘, wie sie in der Natur und im Menschen tätig sind, und wie sie vom Menschen gehandhabt werden können. Wenn wir als Patienten nicht an Behandelwerden oder gar Repariertwerden denken, sondern unsere Eigenaktivität und unseren Gestaltungswillen mit einbringen wollen, und wenn wir als Therapeuten unseren Patienten engagiert in ihr Gesundwerden mit einbeziehen, dann kann Kunst heilen“<sup>488</sup>,

erklärt der anthroposophische Kunsttherapeut Markus Treichler.

„Was im Bild geschieht, geschieht auch in uns selbst. Weite Landschaften, Naturstimmungen, Wolkenhimmel und Blumenbilder ohne deutliche Konturen können dem Malenden oder Zeichnenden zu Bewegung und Auflösung seiner Verhärtungen verhelfen“<sup>489</sup>,

schreibt die Kunsttherapeutin Eva Mees-Christeller in dem im Jahr 2000 in Stuttgart erschienen Buch „Therapeutisches Zeichnen und Malen“ der Reihe „Anthroposophische Kunsttherapie“. Herausgeber dieser Veröffentlichung ist die Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum (Freie Hochschule für Geisteswissenschaft) in Dornach. Mehr als 120 Kunsttherapeuten aus Deutschland, Großbritannien, Finnland, den Niederlanden, der Schweiz, Italien, Norwegen, Frankreich und Österreich fanden sich in der Zeit von 1989 bis 1998 zu neun Arbeitsgruppen zusammen, um gemeinsam mit einigen Ärzten ihre theoretischen Ansätze und praktischen Erfahrungen zusammenzutragen und auszuarbeiten.<sup>490</sup> Das Ergebnis ist eine Gesamtdokumentation anthroposophischer Kunsttherapie, wie es sie in dieser Form zuvor nicht gegeben hat. Der Berufsverband für Anthroposophische

---

<sup>488</sup> Treichler, Mensch-Kunst-Therapie, a. a. O., S. 40.

<sup>489</sup> Mees-Christeller, Eva: „Therapeutisches Zeichnen“. In: Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 2. Therapeutisches Zeichnen und Malen. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum. Freie Hochschule für Geisteswissenschaft Dornach. Stuttgart 2000, S. 56.

<sup>490</sup> Ebd., S. 9.

Kunsttherapie in Deutschland hatte gemeinsam mit der Medizinischen Sektion für Bildende Kunst am Goetheanum die Initiative zu dieser Zusammenarbeit ergriffen, um einem Problem entgegenzuwirken, dass sich im Laufe einer bald 80jährigen Entwicklungsgeschichte der anthroposophischen Kunsttherapie ergeben hatte: Steiners theoretische und praktische Anregungen zu den bildenden Künsten wurden zwar übereinstimmend als verbindlich angesehen, für eine konkrete Anwendung in der Praxis reichten diese Anfänge jedoch bei weitem nicht aus. Das theoretische Konzept musste erweitert, konkretisiert und ganz individuell auf die Praxis zugeschnitten werden. Aus diesem Grund bildeten sich mit den Jahren verschiedene Ausbildungswege und Schulen heraus.<sup>491</sup> Eine Gesamtdarstellung fehlte ganz. Die jüngste Veröffentlichung ist ein Versuch, die grundlegenden Ideen und Merkmale der anthroposophischen Kunsttherapie in einer Gesamtschau darzustellen und kann daher auch nur als Versuch bewertet werden. In der konkreten Therapiesituation wird es weiterhin individuelle Lösungswege geben, die nicht in eine wissenschaftliche Publikation Eingang finden. An dieser Stelle soll es jedoch genügen, einige wichtige Aspekte der künstlerischen Gestaltung im Kontext anthroposophischer Therapie hervorzuheben.

Steiner selbst hat sich nicht konkret zur therapeutischen Anwendung der bildenden Künste ausgesprochen, wohl aber zur heilenden Wirkung der Eurythmie:

„Diese Heileurythmie beruht eigentlich darauf, dass gerade seelisch-geistige Vorgänge wachgerufen werden durch dasjenige, was der Mensch mit den Gliedern seines Körpers ausführt. Wenn man weiß, welche Bewegungen aus dem gesunden Menschenorganismus unmittelbar hervorgehen wollen, dann kann man auch die entsprechenden Bewegungen finden, die heilend wirken, wenn von den Gliedmaßen aus, von

---

<sup>491</sup> Ebd.

der menschlichen Bewegung aus zurückgewirkt wird auf den Prozess der inneren Organe.“<sup>492</sup>

Dieses Zitat gibt Auskunft darüber, wie eine Kunst, im konkreten Fall die „Bewegungskunst“ Eurythmie, zur Heilkunst werden kann. Die Verantwortung dafür herauszufinden, welche Übungen im konkreten Fall zur Gesundung beitragen können, liegt letztlich beim Therapeuten. Voraussetzung sind Kenntnisse der anthroposophischen Lehre vom gesunden Menschen. Diese gebe, so argumentiert Steiner, ausreichende Mittel an die Hand, um die künstlerischen „Heilmittel“ richtig anwenden zu können.

In der gleichen Weise wie Steiner die einzelnen Kunstgattungen den verschiedenen „Seinsbereichen“ der Seele zwischen Vorgeburt- und Nachoderfahrung zuordnet, so gilt in der Kunsttherapie, dass jede Kunstform einer bestimmten Störung innerhalb des menschlichen Organismus entgegenwirken kann.

“Eine spezifische Kunstform wirkt stärker oder schwächer auf eine besondere Krankheit. Aufgabe des Therapeuten ist es deshalb, die für den pathologischen Prozess geeignete künstlerische Betätigung herauszufinden, die Kunst, die in der Lage ist, die Krankheit mit künstlerischen Mitteln am besten abzubilden und umzugestalten.“<sup>493</sup>

Aus anthroposophischer Sicht bildet der Mensch also seine Pathologie im Kunstwerk ab. Für die Kunsttherapeutin Marianne Altmaier entzündet sich an diesem Satz eine aufschlussreiche Diskussion darüber, „ob das sich in einem Kunstwerk abbildende ‚Pathologische‘ unästhetisch sein müsse und nicht künstlerisch wertvoll sein könne“<sup>494</sup>.

---

<sup>492</sup> Steiner, Rudolf: Die Kunst des Heilens vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft. 6 Vorträge Penmaenmawr, Arnheim und London 1923/24. (TB 630) Dornach 1994 (GA 319), S. 32.

<sup>493</sup> Altmaier, Marianne: Farbe – Seele der Natur und des Menschen. Zum therapeutischen Malen. In: Anthroposophische Kunsttherapie, a. a. O., S. 178.

<sup>494</sup> Ebd., S. 179.

“Ist es nicht denkbar, dass das im Physischen sich zeigende sogenannte Pathologische in seinem geistigen Urbild und im Kunstwerk, seinem geistigen Abbild, sich als ein besonders Schönes und Harmonisches darstellen könnte?“<sup>495</sup>

Dem Auftreten einer Krankheit gehe eine kurze oder längere Zeit voran, in der die Störung zur Ausbildung komme. In diesem Ausbilden wirken – so argumentierte schon Steiner – schöpferische Kräfte mit spezifischen Tendenzen, z. B. der Formung oder Lösung. So könne man Krankheit auch betrachten als die „Offenbarung einer spezifischen Kraft“<sup>496</sup>:

“Diese schöpferischen Kräfte gestalten im Menschen, sie wirken formend in seinem Knochensystem und lösend in seinem Blutsystem. Der Künstler kennt diese schöpferischen Kräfte. Er bedient sich ihrer bei seinen Gestaltungen, denn er strukturiert, formt, begrenzt, und er löst bewegt, erweitert [...]“<sup>497</sup>

Das Ergreifen, Gestalten und Motivieren dieser Kräfte wird als schöpferischer Vorgang begriffen, sowohl für den Künstler als auch für den kranken Menschen. In ihren Intentionen und Fähigkeiten unterscheiden sich der Künstler und der kranke Mensch jedoch voneinander:

“Es ist der konsequente Übungsprozess, der Wiederholung, Vergleich, Maß und Mut beinhaltet, der den Künstler in die Lage versetzt, ein geistiges Abbild immer klarer zu gestalten, das Geistige sozusagen herauszuschälen, im Kunstwerk zu befreien.“<sup>498</sup>

Nicht Spontaneität macht also aus anthroposophischer Sicht die Qualität eines Kunstwerks aus, sondern Übung und Wiederholung. Altmaier betont andererseits, dass Menschen gerade auch durch Krankheiten zu höchstem Künstlertum gelangt seien, wie z. B. van Gogh und Jawlensky.<sup>499</sup> Am Beispiel

---

<sup>495</sup> Ebd.

<sup>496</sup> Ebd.

<sup>497</sup> Ebd.

<sup>498</sup> Ebd.

<sup>499</sup> Ebd.

van Gogh wird deutlich, dass auch geistige Krankheiten in die Argumentation eingeschlossen sind. Hier kommt wieder Steiners These zum Tragen, dass Künstler wie Kranke eine gewisse seelisch-geistige Labilität aufweisen, die ihnen zum Vorteil gegenüber dem Durchschnittsmenschen gereicht. Auch der „visionäre Drang“ fehlt nicht in Altmaiers Auseinandersetzung der Thematik:

“Mancher Künstler würde aber krank werden, wenn man ihm die Möglichkeit nähme, künstlerisch tätig zu sein. Wie aus einem inneren Drang heraus muss das, was sonst zur Krankheit neigen würde, im künstlerischen Prozess zur Anschauung gebracht, verwandelt, überwunden werden. Das erklärt die Kämpfe, die man in vielen Künstlerbiografien nacherleben kann. So kann eine Ahnung von dem Zusammenhang zwischen Kunst und Therapie entstehen.“<sup>500</sup>

Altmaier erklärt also einerseits, dass der Künstler mit denselben „Kräften“ arbeitet, die auch beim kranken Menschen wirksam sind. Zum anderen konstatiert sie bei beiden unterschiedliche Intentionen, da zur echten Kunst Konzentration und Übung Bedingung seien. Gleichzeitig betont die Therapeutin, dass einige Künstler wie van Gogh erst durch ihre Krankheit zu Höchstleistungen angetrieben worden seien. Dahinter verbirgt sich die Annahme, dass Krankheit den Menschen empfänglicher für Impulse der geistigen Welt macht, wie Steiner annahm. Darüber hinaus könnte auch gemeint sein, dass der kranke Künstler größere Anstrengungen unternehmen muss, um seine geistigen und körperlichen Kräfte zu beherrschen und dadurch über einen starken Willen und ein hohes Maß an Konzentrationsfähigkeit verfügen muss, um zum Ziel zu kommen, was sich wiederum positiv auf seine künstlerische Schaffenskraft auswirkt.

Die Produktion von gefälligen Kunstwerken wird jedoch nicht als Ziel angesehen. Diese sei vielmehr eine „Gefahr“, in welche sich Patient und Therapeut hineinverlieren können.<sup>501</sup> Auch sei das, was sich in der Kunsttherapie als am wirksamsten erweist, nicht immer zur Freude des

---

<sup>500</sup> Ebd.

<sup>501</sup> Ebd., S. 180.

Patienten, der eine bestimmte Fertigkeit beherrscht, sich damit aber aus Sicht des Therapeuten in eingefahrenen Bahnen bewegt, die kaum einen Heilungsfortschritt möglich machen.

Karen Swassjan geht mit dilettierenden Künstlern, ob in Therapie oder Alltag, um einiges härter ins Gericht:

„Ein Künstler drückt nicht sich selbst, sein Inneres aus, sondern nur das Notwendige der Dinge. Besser: Er drückt sich selbst, sein Inneres *als* das Notwendige der Dinge aus. Willkür, Eigenbrötelei, Originalitätshascherei, Dunkel qua Dünkel, dilettantische Kreativität sind hier genauso wenig zu tolerieren wie Schmutz im Operationssaal. [...] Kunst ist Reduktion der Dinge auf ihr Notwendiges durch die Phantasie des Künstlers. Unter der Voraussetzung allerdings, dass diese Phantasie keineswegs eigenwillig, sondern exakt (erkenntnisgebunden) ist“<sup>502</sup>

Das mit gottgegebenen Fähigkeiten ausgestattete romantische Künstlergenie hat für die moderne Anthroposophie nach Steiner keine Gültigkeit mehr. An dessen Stelle tritt das Motto „Ich kann es, weil ich es können will.“<sup>503</sup>

„Man ist genial oder man ist es eben nicht. Kaum glaublich, dass man es auch werden kann. Wer kein Erzieher oder Künstler im genannten Sinn ist, der ist es eben nicht, und kann es auch unmöglich werden. – Das macht uns unser tradiertem Alltagsverstand weis, der auch heute noch würde gelten können, wäre er nicht von einem neuen und besseren abgelöst worden. Dieser neue und bessere macht es aber anders. Sein Kennwort ist nicht Sein, sondern Werden [...]“<sup>504</sup>

Voraussetzung ist und bleibt jedoch die Schulung der eigenen Fähigkeiten gemäß der anthroposophischen Lehre. Jeder Mensch hat das Zeug zum Genie, wenn er daran arbeitet, doch nicht jeder Mensch *ist* ein Genie.

“Massenkunst bedeutet heute nicht Kunst *für* die Massen,

---

<sup>502</sup> Swassjan, Anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S. 84f.

<sup>503</sup> Ebd., S. 86.

<sup>504</sup> Ebd.

sondern Kunst *der* Massen, wobei sich jeder daran delektiert, was er selber fertig bringt. Jeder Mensch (samt und sonders) ein Künstler. [...] Kreativität, wie sie heute propagiert wird, ist nur eine Tarnkappe der Ohnmacht: ein Narrenfest der Denk- und Willensparalytiker, die, weil sie nichts können, nach allem greifen und lauthals von ihrem Können reden. Man glaubt über sein Erkenntnis-Defizit dadurch hinwegtäuschen zu können, dass man auf Schritt und Tritt an die eigene Kreativität appelliert.“<sup>505</sup>

Swassjan stellt dem eine Auffassung vom „Künstlertum“ entgegen, die nichts mehr gemein hat mit der Vorstellung einer ursprünglichen, voraussetzungslosen Kunst, wie sie nicht nur Jean Dubuffet in den kreativen Schöpfungen von geisteskranken Patienten zu finden glaubte.

Schon an der Schwelle zum 20. Jahrhundert begab sich die künstlerische Avantgarde, unzufrieden mit den starren, kulturell überformten Traditionen der Kunstproduktion ihrer Zeit, auf die Suche nach neuen, individuelleren Ausdrucksmöglichkeiten. Anregungen fanden die Künstler vor allem in der afrikanischen und ozeanischen Stammeskunst, in der Volkskunst, in Kinderzeichnungen und nicht zuletzt in den Produkten zeichnender und malender Patienten in den psychiatrischen Abteilungen der Hospitäler. Das Gemeinsame hinter diesen verschiedenen künstlerischen Äußerungen sah man in der von kulturellen Einflüssen scheinbar unabhängigen Kreativität, in ihrer unverfälschten Reinheit und Ursprünglichkeit, kurz in ihrer Nähe zum Ursprung der Kunst, zu dem man zurückzukehren hoffte, um von dort ausgehend eine neue, revolutionäre Kunst zu erschaffen. Das klassische Kunstideal mit seinen ästhetischen Gesetzen wurde in Frage gestellt. Das Interesse rückte ab vom normativen „Schönen“ hin zum Künstler und den Ursachen der Kreativität.<sup>506</sup> Die neue Kunst sollte sich durch bisher unberücksichtigte Kriterien wie Spontaneität, Ursprünglichkeit und Eigenständigkeit auszeichnen und so der Uniformierung durch kulturelle

---

<sup>505</sup> Ebd., S. 90f.

<sup>506</sup> Rothe, Wolfgang: Zur Vorgeschichte Prinzhorns. In: Broekman, Jan M.: Bildnerie der Geisteskranken aus der Prinzhornsammlung. Heidelberg 1967, S. 27.

Normen entgegenwirken.<sup>507</sup> Am Anfang dieser Bestrebungen stand die Erkenntnis, dass der traditionelle Kunstbegriff nicht ausreicht, um das ganze Spektrum menschlicher Kreativität zu erfassen. Worringer konstatierte 1907 die Schwierigkeiten des Kunstbetrachters, aus dem engen Rahmen abendländischer Denktraditionen herauszutreten. Es müsse erkannt werden, dass die von vertrauten Vorstellungen abweichenden Stileigentümlichkeiten eines Kunstwerkes nicht auf mangelndes Können, sondern auf ein anderes „Kunstwollen“ zurückzuführen seien.<sup>508</sup>

Jean Dubuffet betonte, dass in jedem Menschen künstlerische Fähigkeiten ruhen.<sup>509</sup> Im Unterschied zu Swassjan, der Übung und intensives Studium der von Steiner gemachten Vorgaben zur notwendigen Voraussetzung für echte Kunst macht, betont Dubuffet die Unabhängigkeit von Tradition und kulturellen Einflüssen jeder Art. Die in jahrzehntelanger Sammeltätigkeit von Dubuffet zusammengetragene „Collection de l’Art Brut“ besteht aus über 5000 Exponaten, angefertigt von künstlerisch ungeübten Männern und Frauen, Außenseitern der Gesellschaft, die nichts von einem traditionellen Kunstbegriff wussten.<sup>510</sup> Dazu gehörten vor allem geisteskranke Patienten psychiatrischer Anstalten, in deren Bildproduktionen Dubuffet das Ideal einer Kunst verwirklicht sah, welche vollkommen isoliert von kulturellen Einflüssen allein aus dem tiefsten Inneren menschlichen Erlebens schöpft.<sup>511</sup> Auch wenn die Idee eines Künstlers, der monadengleich und isoliert von der Außenwelt lebt und schafft, nicht haltbar ist, da schon das Krankenhausumfeld in irgendeiner Weise Einfluss auf den Patienten ausübt, so ist doch das dahinter verborgene Ideal grundlegend für die Bewertung dessen, was Dubuffet unter dem Begriff „l’Art brut“ zusammenfasst.

Für Swassjan dagegen reichen Merkmale wie Spontaneität und Originalität nicht aus, um aus einem Bild, sei es nun von einem Psychatriepatienten oder

---

<sup>507</sup> Presler, Gerd: L’Art Brüt. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn. Köln 1981, S. 29.

<sup>508</sup> Worringer, Abstraktion und Einfühlung, a. a. O., S. 42.

<sup>509</sup> Presler, L’Art Brüt, a. a. O., S. 31.

<sup>510</sup> Ebd., S. 30.

<sup>511</sup> MacGregor, The discovery of the art of the insane, a. a. O., S.298f.

einem gesunden Menschen geschaffen worden, ein Kunstwerk werden zu lassen. Statt dessen gilt es, das von Steiner angestoßene und von seinen Nachfolgern weiter ausgebauten Regelwerk zu beherrschen.

Altmaier vertritt eine „gemäßigtere“ Position, wonach jede kreative Äußerung eines Menschen künstlerisch wertvoll sein kann, da sie letztlich als „Spiegel“ des Kunstwerks Mensch fungiert.

Die Tatsache, dass die anthroposophische Kunsttherapie stark auf Lenkung von Seiten des Therapeuten ausgerichtet ist, macht aber deutlich, dass die therapeutische Praxis an sich wenig Freiraum für kreative Experimente lässt. Das schließt künstlerische Aktivitäten von Patienten über die Therapiestunden hinaus natürlich nicht aus.

Schließlich bleibt anzumerken, dass es in der anthroposophischen Kunsttherapie zwar auch, aber nicht primär darum geht, unbewusst gewordene Seelenerlebnisse herauszuprojizieren, um sie der Diagnose zugänglich zu machen, wie dies z. B. beim therapeutischen Malen aus Sicht der Psychoanalyse der Fall ist.

“Oft wird mehr oder minder gewünscht, im psychoanalytischen Sinne malen zu dürfen, das heißt Farben und Formen aus dem Seeleninnern hervorquellen zu lassen. Das wird dann als befreiend empfunden und kann auch gelegentlich therapeutisch angewendet werden. Wir verwenden das Malen aber nicht als Hilfe, in die Region des Unbewussten vorzustoßen, weil wir immer wieder beobachten können, dass es viel befreiender und klärender wirkt, wenn wir Anregungen geben, das Wesen der Farben selbständig und mit zunehmender Erlebnisfreudigkeit zu entdecken.“<sup>512</sup>

Von der Heide geht davon aus, „dass die Seelenkräfte am Erleben objektiver

---

<sup>512</sup> Heide, Paul von der: Therapie mit geistig-seelischen Mitteln. Kunsttherapie, Psychotherapie, Psychosomatik. Dornach 1997, S. 289.

Inhalte geübt werden können und dadurch Wirkungen im Körper [...] geweckt werden<sup>513</sup>.

„Der Kunsttherapeut muss die Kräfte der Farben und Formen durch und durch kennen gelernt haben – es sind seine ‚Medikamente‘“<sup>514</sup>

Kunst ist Diagnosehilfe und Heilmittel zugleich. Voraussetzung für eine erfolgreiche Therapie ist eine sorgfältige Analyse der Kräftesituation hinter dem jeweiligen Krankheitsgeschehen. Wahl von Material und Technik können so individuell auf das jeweilige Krankheitsbild abgestimmt werden.<sup>515</sup>

## 4.2 Malen

Wie kommt man nun von Rudolf Steiners theoretischen Überlegungen zu einer malerischen Praxis in der konkreten Behandlungssituation? Voraussetzung dafür ist in jedem Fall eine intensive Selbstschulung des künstlerisch ambitionierten Therapeuten anhand des von Steiner hinterlassenen Materials in Wort und Bild. Am Anfang der malerischen Praxis steht eine Auseinandersetzung mit den seelischen Farbkraften und deren Wirkung auf den Menschen. Oling-Jellinek empfiehlt Steiners Schulungsskizzen als geeignete Übungsobjekte:

“Diese werden sich kaum dem bloßen Betrachter in ihrer wahren

---

<sup>513</sup> Heide, Paul von der: Zur künstlerischen Therapie. Einführung in die Grundlagen der Maltherapie. Schriftenreihe der Schule für Künstlerische Therapie und Massage. Bd. 3. Boll 1978, S. 25.

<sup>514</sup> Altmaier, Farbe – Seele der Natur und des Menschen, a. a. O., S. 265.

Dem Therapeuten kommt in der anthroposophischen Kunsttherapie eine wichtige Rolle zu: „Der Therapeut muss die Fähigkeit erwerben, Kunst so an den Patienten heranzuführen, dass schon das passive Miterleben Wirkungen hat. Auf diese Weise kann künstlerische Therapie auch bei Schwerverkranken eingesetzt werden und hilfreich wirken wie die klinische Erfahrung bestätigt.“ Heide, Therapie mit geistig-seelischen Mitteln, a. a. O., S. 28.

<sup>515</sup> Heide, Zur künstlerischen Therapie, a. a. O., S. 21.

Bedeutung offenbaren. Dazu ist noch ein anderer Weg nötig; der des tätigen und hingebungsvollen Nachschaffens.<sup>516</sup>

Und weiter:

„Erst durch das Nachschaffen, womit ein Nachschaffen von der ersten Schicht an gemeint ist, nicht ein äußerliches Kopieren, sondern den ganzen Werdeprozess dieser großen Vorbilder wiederholend, eröffnet sich dem malenden Menschen der wahre Quell der Phantasie, aus dem er immer mehr wird schöpfen können, je tiefer er durch die Bilder Rudolf Steiners zu ihm vorgedrungen sein wird.“<sup>517</sup>

Dabei warnt die Autorin davor, die Anregungen als Schema aufzufassen, da die ganze Gestaltung „aus dem Künstlerischen heraus“ gefunden werden müsse.<sup>518</sup>

Kennzeichnend für die künstlerische Praxis der Anthroposophen ist das Prinzip der Anwendung reiner Gestaltungsmittel. Seit Steiner die Kontur aus der Malerei verbannte, werden Malen und Zeichnen jeweils getrennt voneinander praktiziert. Erwartungsgemäß nimmt das Malen mit Aquarellfarben den größten Raum in der künstlerischen Praxis ein. Daneben kommen jedoch auch Buntstifte und Pastellfarben zum Einsatz, die bereits von Steiner verwendet wurden.<sup>519</sup> Steiners Vorgaben zur malerischen Praxis setzen Maßstäbe in der Kunsttherapie. Entweder wird auf angefeuchtetem Papier gearbeitet, so dass die aufgetragenen Farben ineinander fließen (Abb. 6) oder aber man trägt die Farben in lasierenden Schichten übereinander auf (Abb. 7). Dadurch ergibt sich der Eindruck einer räumlichen Staffelung, erzeugt allein durch farbliche Mittel. Gemäß Steiner soll die „Form aus der Farbe“ herausgeholt werden. Die Linie als Umrisszeichnung wird abgelehnt.

---

<sup>516</sup> Oling-Jellinek, Elisabeth: Vom Wesen der Farbe in der Eurythmie und Malerei Rudolf Steiners, a. a. O., S. 30.

<sup>517</sup> Ebd., S. 49.

<sup>518</sup> Ebd., S. 27.

<sup>519</sup> Hebing, Welt, Farbe, Mensch, a. a. O., S. 55.

“Das Harte, Konturierte muss dem Beweglichen, Dynamischen seinen Stellenwert einräumen.“<sup>520</sup>

Statt dessen wird durch die lasierende Technik aus dem Übereinander der Farben zugleich ein Ineinander, indem sich die einzelnen Farbschichten gegenseitig zu durchdringen scheinen. Das Ergebnis ist ein spannungsvolles Wechselverhältnis zwischen der Bildoberfläche und dem Eindruck von Tiefenräumlichkeit.

Das zu verwendende Kolorit richtet sich nach den „inneren Qualitäten“ der Farben:

“In Farben ausgedrückt gehört Denken zu den hellen, lichten Farben, wie Gelb, Gelbgrün, Smaragdgrün, Türkis; Wollen hauptsächlich zu den Rottönen, wie Karminrot und Zinnoberrot, und im Fühlen bewegen wir uns in der Farbensphäre des ganzen Regenbogens und den lebendigen Farben des inneren Lichtes.“<sup>521</sup>

Jede Farbe erhält ihren spezifischen Charakter. Rot und Blau werden allgemein als aktiv und passiv, bzw. als warm und kalt aufgefasst. Gelb gilt als heitere, strahlende Farbe, die vor allem durch ihre Nähe zum reinen Licht gekennzeichnet ist. In dieser Weise werden jeder Farbe bestimmte „seelische Eigenschaften“ zugewiesen. Diese wiederum stehen in einem engen Zusammenhang mit der Motivwahl und dem Therapieziel.

“Hat man etwas zu malen, was schon als Motiv von vornherein gegeben ist, sei es für Märchen oder sonst etwas Bestimmtes, so gilt es, den Stimmungsgehalt [...] herauszufinden und aus dieser Farbstimmung heraus zu malen.“<sup>522</sup>

Welche Farben dem jeweiligen Motiv entsprechen und wie sie auf den

---

<sup>520</sup> Ebd., S. 45f.

<sup>521</sup> Mees-Christeller, Therapeutisches Zeichnen und Malen, a. a. O., S. 129.

<sup>522</sup> Oling-Jellinek, Vom Wesen der Farbe in der Eurythmie und Malerei Rudolf Steiners, a. a. O., S. 27.

Patienten wirken, das herauszufinden ist Aufgabe des Therapeuten. Dabei gibt es einiges zu beachten, wie Rose Maria Pütz betont:

“Welche Farbe ich wem verordne, wie ich den Therapieplan gestalte, wie ich ihn gegebenenfalls umwerfe – das muss ich erspüren. Es gibt kein einziges Rezept. Nur sollte in jedem Fall zu Beginn einer Begegnung in der Therapie eine Farbe gewählt werden, die nicht einseitig den Kopf oder den Stoffwechsel anspricht. So wirken beispielsweise die Sekundärfarben Grün, Violett und unter Umständen auch Orange harmonisierend zwischen Oben und Unten, eben nicht herausfordernd.“<sup>523</sup>

Voraussetzung für die Wirksamkeit der Farben, ist die von Steiner aufgestellte These, dass Materie nichts anderes als ein durch Metamorphose verwandeltes Geistiges sei:

“Materie ist Geist, Geist ist Materie. Auf die materiegewordenen geistigen Kraftsysteme – die Organe – wirkt Farbe, weil sie geistiger Natur, das heißt geistiger Herkunft ist.“<sup>524</sup>

Entsprechend groß ist die Verantwortung des Therapeuten, denn setzt er die falschen Farben ein, kann dies für den Behandelten durchaus auch negative Folgen haben.<sup>525</sup> Der therapiebedürftige Mensch muss die Wirkungen der Farben im Malprozess selbst nicht verstehen. Er gibt sich vielmehr dem bildnerischen Gestalten hin und „taucht ein in das Farbgesehen unter seinen Händen, vor seinen Augen“.<sup>526</sup> Nicht das Bild ist das Ziel, sondern die Empfindungen des Malenden bei der Ausübung seiner Tätigkeit, dem „Bilden“.<sup>527</sup>

“Die Selbsterfahrung deckt auf, wie eine Farbe beruhigend oder aktivierend wirkt, je nachdem, wie der Mensch in seinem Temperament, seiner physischen und psychischen Veranlagung beschaffen ist.“<sup>528</sup>

---

<sup>523</sup> Pütz, Gedanken zur Maltherapie aus anthroposophischer Sicht, a. a. O., S. 185.

<sup>524</sup> Ebd., S. 183.

<sup>525</sup> Ebd., S. 182.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Ebd.

<sup>528</sup> Ebd.

Abgesehen von den von Steiner bereits vorformulierten Merkmalen, wie Rot gleich aktiv oder Blau gleich passiv, lassen sich Farbcharakterisierungen also nicht verbindlich festlegen. Sie müssen für jeden Patienten neu im Malprozess ermittelt werden.

Festzuhalten bleibt, dass im Farbenkreis – anthroposophisch gesprochen – die in Mensch und Natur wirksamen kosmischen Kräfte leben. In der Malerei verdichten sich diese Kräfte zu Bildern.<sup>529</sup> Durch die Farbe als „Element der Seele“ empfinden sich demnach Maler und Bildbetrachter gleichsam in den Farbenraum hineinversetzt. Auf diese Weise werden die Kraftströme auch im Menschen wirksam.<sup>530</sup>

Einen Einblick in die Praxis der Maltherapie gibt von der Heide:

“Am Anfang möchten die meisten Patienten irgend etwas Bestimmtes malen, was ihnen vorschwebt. Der Intellekt ist tätig und fasst einen Vorsatz. Dieser Hang zum konstruierenden Malen stellt ein Erschwernis dar, zu der der gegenwärtige Mensch neigt. Nur wenn wir ihn überwinden und wirklich in das Farberleben eintauchen, werden wir den Geheimnissen des Malerischen näherkommen.“<sup>531</sup>

Um den „Hang zum konstruierenden Malen“ zu umgehen, empfiehlt von der Heide, zunächst mit nur einer Farbe zu beginnen. Er lässt den Patienten die Farbe auf das Papier auftragen und regt ihn dazu an, die Möglichkeiten der Maltechniken aktiv zu entdecken. Ohne, dass der Therapeut ihn darauf

---

<sup>529</sup> Hauschka, Zur Künstlerischen Therapie. a. a. O., S. 53.

<sup>530</sup> Ebd., S. 56f.

<sup>530</sup> Jünemann, Margrit: Rudolf Steiners Lehrplanangaben für das Formenzeichnen mit Beispielen aus der Unterrichtspraxis. In: Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 36.

<sup>531</sup> Heide, Therapie mit geistig-seelischen Mitteln, a. a. O., S. 288.

hinweist, soll der Malende langsam die Eigenarten der Farben und ihrer Beziehungen untereinander entdecken.<sup>532</sup>

„Die geistige Einstellung zur Welt sollte möglichst wie von alleine und unbemerkt entstehen. *Sie darf niemals verbal gefordert werden.*“<sup>533</sup>

Von der Heide schlägt vor, gesetzmäßige Beziehungen zwischen einzelnen Farben, zum Beispiel Rot und Blau, zu erarbeiten und in einem weiteren Therapieschritt kleine Aufgaben zu stellen. Diese bestehen in der Anwendung des Gelernten in einem thematischen Kontext: So soll die Beziehung zwischen Rot und Blau so gestaltet werden, dass der Eindruck eines Sonnenaufgangs entsteht und danach in der gleichen Farbwahl die Stimmung eines Sonnenuntergangs.<sup>534</sup>

“Das eine Mal erhebt sich das Rot hell und leuchtend aus dem Blau, das andere Mal taucht es in das Blau unter, fast möchte man sagen, entgegen seinem eigentlichen Wesen, zu strahlen und sich strahlend zu erheben.“<sup>535</sup>

Eine weitere gute Aufgabe, „die verschiedenen Qualitäten im Spiel der astralen Pole“ zu erüben, sei das Darstellen einer Landschaft oder eines Baumes in den vier Jahreszeiten.<sup>536</sup> Das Farberleben werde durch die Beobachtung der Natur intensiver. Dabei geht es von der Heide nicht um eine naturalistische Darstellungsweise, sondern um eine Schulung derjenigen Sinne, die für die Wahrnehmung von „seelischen“ Stimmungen zuständig sind. Auch das Farbensehen ist vor diesem Hintergrund ein seelischer Vorgang.<sup>537</sup>

“Man entdeckt, dass nicht nur die Lichtintensität, die draußen wirkt, sondern auch die Intensität der eigenen liebevollen Aufmerksamkeit, die Kraft der eigenen Sonne, die als waches

---

<sup>532</sup> Ebd., S. 288f.

<sup>533</sup> Ebd., S. 289.

<sup>534</sup> Ebd., S. 290.

<sup>535</sup> Ebd.

<sup>536</sup> Ebd., S. 291.

<sup>537</sup> Ebd.

Interesse die Welt bescheint, eine Rolle spielt für die Intensität des Farberlebens. Dies kann noch in einer anderen Weise erlebt und erübt werden, nämlich dann, wenn man Freude an Nachbildern bekommt oder in der Sonne glitzernde Schneekristalle so lange anschaut, bis sie nicht nur hell aufleuchten, sondern ein wunderbares, stark leuchtendes Farbenspiel erkennen lassen. Man sollte denken, dass diese Farberscheinungen ein Ergebnis rein physikalischer Brechungsvorgänge wären. Aber nicht jeder Mensch sieht diese Farben. Will man ihr Aufleuchten erzwingen und schaut zu angespannt, wach und punktuell, so verbergen sie sich. Wie entdeckt man, in welcher Art das Licht der eigenen, liebevollen Hinwendung wirksam werden muss, damit wir diese zauberhafte Welt der Farben zu sehen vermögen? Es scheint eine Hinwendung notwendig zu sein, die nichts erzwingen will, die warten kann, bis wir vom Funkeln der Farben beschenkt werden.<sup>538</sup>

In einem dritten Therapieschritt lernt der Patient, „innerlich ein Bild zu entwerfen, innerlich zu malen“<sup>539</sup> und dies anschließend auch praktisch umzusetzen. Nachdem die (übersinnlichen) Gestaltungskräfte der Natur eingehend studiert und verinnerlicht wurden, sieht der Therapeut den Patienten in der Lage, selbst schöpferisch tätig zu werden und eigene Bilder hervorzubringen.<sup>540</sup> Das „Handwerkszeug“ dazu wird ihm mit der anthroposophischen Farbenlehre in die Hand gegeben.

---

<sup>538</sup> Ebd., S. 291 f.

<sup>539</sup> Ebd., S. 292.

<sup>540</sup> Ebd.

### 4.3 Zeichnen

Neben der Malerei bildet das Zeichnen eine eigene Disziplin in der anthroposophisch orientierten Kunsttherapie aus. 1919 führte Steiner das „Formenzeichnen“ als neues Unterrichtsfach dem Lehrplan der Waldorfschule ein. Durch den reinen Umgang mit der Linie, die nichts Gegenständliches abbildet, sollte das Formempfinden geschult, die Handgeschicklichkeit entwickelt und so das Schreiben vorbereitet werden.<sup>541</sup>

“Mit dem Formenzeichnen hat Rudolf Steiner auch einen neuen Impuls gegeben für das Zeichnen überhaupt. Er regt an, in den unteren Klassen nicht äußere Dinge abzeichnen zu lassen – das hat dann später seine Bedeutung und seinen bildenden Wert – sondern davon auszugehen, die Kinder ursprüngliche Formen, Kreis, Dreieck, Winkel, Spirale usw. zeichnen zu lassen. Die Bereiche Malen und Zeichnen werden deutlich getrennt. [...] Wenn Rudolf Steiner im malerischen Zusammenhang von der Unwahrheit der Kontur spricht und sich energisch vom Vorzeichnen distanziert, gibt er andererseits der Linie, als einer Bewegung die zur Ruhe gekommen ist, im Zeichnen reiner Formen einen neuen Sinn und befreit das Zeichnen von der sklavischen Abhängigkeit vom naturalistischen Wiedergeben äußerer Formen – wobei der Mensch passiver Nachahmer bleibt.“<sup>542</sup>

Das Neue beim Formenzeichnen ist das innere „Miterleben“ des Zeichners, wenn er gestreckte oder gekrümmte Linien, Rundungen und Winkel auf dem Papier als Spur hinterlässt.

Da aus anthroposophischer Sicht jede künstlerische Betätigung auch therapeutisch wirkt, fand das Formenzeichnen schon bald auch in der Heilpädagogik Anwendung. Steiner selbst weist darauf hin, dass mit dem

---

<sup>541</sup> Zur Unterrichtsgestaltung im 1. bis 8. Schuljahr an Waldorf-/Rudolf Steiner Schulen. Hrsg. v. d. Pädagogischen Sektion am Goetheanum und der Pädagogischen Forschungsstelle beim Bund der Freien Waldorfschulen. Dornach 1996, S. 49

Vgl. Niederhäuser, Hans Rudolf: Formenzeichnen. Ein pädagogisch-künstlerischer Impuls Rudolf Steiners zur menschengemäßen Bildung des Intellekts, Basel 1992, S. 10ff.

<sup>542</sup> Ebd., S. 11f.

Formenzeichnen die Tätigkeit des Ätherleibes unterstützt werden könne. Die Wirkung sei harmonisierend, anregend und kräftigend und reiche bis in die physische Organisation hinein.<sup>543</sup> Während eines Vortrages in Ikley am 14. August 1923 gibt Steiner auch konkrete Vorgaben für die zu zeichnenden Formen.<sup>544</sup> Da Steiner gewohnheitsmäßig auf einer Tafel skizzierte, ist keine der Zeichnungen im Original erhalten. Sie wurden während des Vortrags von einem der anwesenden Hörer abgezeichnet und zusammen mit den ebenfalls nur als Mitschrift erhaltenen Vortragstexten reproduziert. Gesamtdarstellungen zum Formenzeichnen, wie die von Kutzli, Kranich und Niederhäuser, orientieren sich unmittelbar an Steiners überlieferten Angaben.

Das Formenzeichnen geht allgemein von zwei Grundelementen aus, der geraden und der krummen Linie. Diese werden als „Urbilder“ der göttlichen Schöpfung aufgefasst.<sup>545</sup> Ausgehend von diesen beiden Elementen kann jede zu zeichnende Form entwickelt werden. Die Übungen führen von der Bewusstmachung der verschiedenen Raumesrichtungen der Senkrechten, Waagerechten und Schrägen hinüber zur Gestaltung von Winkelformen, Dreiecken, Vierecken, Sternformen im Wechsel mit Kreisen, Halbkreisen, Spiralen und Ellipsen.<sup>546</sup> Im Anschluss werden diese Grundübungen zu symmetrischen umgewandelt. Hierbei wird jeweils eine halbe Form vorgegeben, die zur vollen Gestalt symmetrisch ergänzt werden soll. Die zu zeichnende Hälfte ist dabei entweder axial ausgerichtet (Abb. 11) oder aber spiegelbildlich zur oberen Form zu ergänzen (Abb. 12). Steiner äußert sich zu diesen Symmetrie- und Spiegelungsübungen:

„Auf diese Weise bringt man in das Kind hinein diesen inneren aktiven Drang, unvollendete Dinge fertig zu machen, dadurch

---

<sup>543</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>544</sup> Vgl. Steiner, Rudolf: Gegenwärtiges Geistesleben und Erziehung. 14 Vorträge, gehalten vom 5. bis 17. August 1923 in Ikley. Dornach 1927 (GA Bibl. Nr. 307).

<sup>545</sup> Kutzli, Rudolf: Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen. Ein Übungsweg in 12 Folgen, Schaffhausen 1987<sup>3</sup>. Bd. 1, S. 17.

<sup>546</sup> Jünemann, Rudolf Steiners Lehrplanangaben für das Formenzeichnen, a. a. O., S. 38ff.

überhaupt in sich eine richtige Wirklichkeitsvorstellung auszubilden.“<sup>547</sup>

Im Gegensatz dazu dienen sogenannte „asymmetrische Symmetrien“, oder auch „freie Symmetrien“, vor allem dazu, das Gleichgewichtsempfinden anzuregen.<sup>548</sup> Die Gesamtfigur zeigt hier keinen symmetrischen Aufbau, sondern besteht aus einer Dreiheit. Die Übung besteht darin, zu der vorgegebenen äußeren Form eine passende Innenform zu finden, dergestalt, dass ein Gleichgewicht entsteht, indem gegenüber jeder Ausbuchtung eine Einbuchtung erfolgt und umgekehrt (Abb. 13).<sup>549</sup>

“Kurz, man bekommt auf diese Weise die Möglichkeit, dass das Kind auch asymmetrische Symmetrien zur Anschauung sich bringt. Und dadurch bereitet man während des Wachens den Äther- oder Bildekräfteleib dazu vor, während des Schlafens fortwährend weiterzuschwingen, aber in diesen Schwingungen das beim Wachen Durchgemachte zu vervollkommen. Dann wacht der Mensch, das Kind, am Morgen auf in einem innerlich belebten und organisch bewegten Bildekräfteleib, und damit auch physischen Leib. Das bringt eine ungeheure Lebendigkeit in den Menschen hinein.“<sup>550</sup>

Die Grundidee, und damit auch der eigentliche therapeutische Wert solcher Übungen, besteht darin, dem Üben das Entstehen von Formen als Bildungsprozess ins Bewusstsein zu rufen. Die Linie wird zur Bewegungsspur einer gestaltenden und geistigen Kraft, die sowohl in der Natur als auch im Menschen wirksam ist. Indem die Linie losgelöst vom Gegenständlichen als reine Form gestaltet wird, ist ein unmittelbares Erleben der in ihr und im gesamten Kosmos wirksamen formbildenden Kräfte möglich.<sup>551</sup> Dieses Erleben ist dabei kein passives Auf-sich-einwirken-lassen, sondern ein aktives Nachvollziehen in der Bewegung. Betrachtet man nicht das Werden, sondern

---

<sup>547</sup> Steiner, Gegenwärtiges Geistesleben, a. a. O., S. 152.

<sup>548</sup> Jünemann, Rudolf Steiners Lehrplanangaben für das Formenzeichnen, a. a. O. S. 64ff.

<sup>549</sup> Ebd.

<sup>550</sup> Steiner, Gegenwärtiges Geistesleben, a. a. O., S. 154.

<sup>551</sup> Kranich, Ernst-Michael: Einleitung. Das Formenzeichnen und die Begründung eines neuen Formverstehens. In: Kranich/Jünemann/Berthold-Andrae/Bühler/Schubert: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 8f.

nur das Gewordene, lernt man nur kennen, was als „geronnener Endzustand aus dem lebendigen Strom des Werdens schon abgesondert, was fertiges Resultat von Gestaltungsvorgängen ist“.<sup>552</sup> Mit dem „gestaltend tätigen Anschauen“ aber kann der Mensch – so hofft der anthroposophisch orientierte Therapeut – in das innere Leben der Dinge eindringen.<sup>553</sup>

“Auf diese Weise kann man das Kind in Harmonien hineinführen, die sonst auch in der Welt herrschen.“<sup>554</sup>

Das in den 1950er Jahren von dem Künstler und Heilpädagogen Hermann Kirchner entwickelte „Dynamische Zeichnen“ schließt an die Grundideen des Formenzeichnens an, jedoch wird hier die Linie mit ihrer fortlaufenden Bewegung zum vorherrschenden Element. Gestaltung tritt in der Bewegung als rhythmisch sich wiederholende Figur auf, nicht als geschlossene Form.<sup>555</sup>

„Dynamisches Zeichnen bedeutet freie Gestaltung der Linie. Als Spur zeichnet sie sich ab, als aus dem Innern impulsierende Gliedmaßenbewegung, erfühlt, rhythmisiert und ordnend geformt vom betrachtenden Haupte aus. So entsteht aus dem ganzen Menschen heraus ein grafischer Niederschlag von Bewegung, Form und Ordnung. Der therapeutische Wert liegt im Erleben der Linie, im allmählich bewussten Ringen um Gestaltung. Dabei wird die Eigenbewegung zum Motiv und als Hieroglyphe sichtbar.“<sup>556</sup>

Ausgangspunkt des Dynamischen Zeichnens ist eine regelmäßige, von links nach rechts verlaufende Wellenlinie, in deren sich nach oben und unten öffnenden Bögen Kirchner den Wechsel sich ausdehnender und

---

<sup>552</sup> Ebd. S. 7.

<sup>553</sup> Kranich, Ernst-Michael: Die Kräfte leiblicher Formbildung und ihre Umwandlung in die Fähigkeit, Formen zu gestalten und zu erleben. In: Kranich/Jünemann/Berthold-Andrae/Bühler/Schuberth, Formenzeichnen, a. a. O., S. 31f.

<sup>554</sup> Steiner, zitiert nach Niederhäuser, Formenzeichnen, a. a. O., S. 17.

<sup>555</sup> Kranich, Einleitung. In: Kranich/Jünemann/Berthold-Andrae/Bühler/Schuberth, Formenzeichnen. a. a. O., S. 10.

<sup>556</sup> Kirchner, Hermann: Dynamisches Zeichnen. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie, a. a. O., S. 98.

zusammenziehender Kräfte veranschaulicht sah.<sup>557</sup> Die therapeutische Funktion dieser Formungen soll darin bestehen, das rhythmische System im Menschen anzuregen und ein harmonisches „Ein- und Ausatmen“ der Seele, das heißt einen Ausgleich zwischen dem „In-sich-sein“ und der Öffnung nach außen, zu befördern.<sup>558</sup> Im rhythmischen Wechsel von Rundung und Streckung, von Binden und Lösen der Linienbewegung kommt demnach eine dritte Kraft, das menschliche „Ich“, als aktiver Impuls in den Gestaltungsprozess hinein.<sup>559</sup> Durch die lebendige Gestaltung der reinen Linie sollen Kopf und Gliedmaßen, bzw. ihnen zugeordnet Denken und Wollen, in Einklang gebracht werden, als Betätigung des „ganzen Menschen“.<sup>560</sup> Dahinter steht wiederum die anthroposophische Vorstellung, dass Formen auf die Seele zurückwirken und bestimmte Fähigkeiten in ihr heranbilden.<sup>561</sup>

Die in fortlaufenden Bändern zu zeichnenden Formen werden vielfältig variiert und verkompliziert, um einer Mechanisierung der Bewegungsabläufe entgegenzuwirken (Abb. 14). Schließlich münden sie nach vielfacher Anwendung in das Zeichnen von Rosetten ein (Abb. 15). Hier ist ein Kreis gegeben, der in zwei oder mehr Segmente aufgeteilt ist. Die Aufgabe besteht wie im Formenzeichnen darin, die fehlenden Teile symmetrisch zu ergänzen.<sup>562</sup> Das Nebeneinander der geübten Figuren verwandelt sich allmählich in ein aufeinander abgestimmtes Miteinander. Durch wiederholtes Üben sollen die Formen in ein harmonisches Gleichgewicht gebracht werden, ohne dass der lebendige Bewegungsfluss zur Formel erstarbt.<sup>563</sup>

---

<sup>557</sup> Kirchner, Hermann: Über dynamisches Zeichnen. In: Pache, Werner (u. a.): Heilende Erziehung. Vom Wesen seelenpflege-bedürftiger Kinder und deren heilpädagogischer Förderung. Arlesheim 1977<sup>3</sup>, S. 281.

<sup>558</sup> Ebd., S. 282.

<sup>559</sup> Kutzli, Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen, Bd. 1., a. a. O., S. 14.

<sup>560</sup> Ebd., S. 165.

<sup>561</sup> Bühler, Ernst: Dynamisches Zeichnen in Normalklassen. In: Kranich/Jünemann/Berthold-Andrae/Bühler/Schubert, Formenzeichnen, a. a. O., S. 115.

<sup>562</sup> Kirchner, Über dynamisches Zeichnen, a. a. O., S. 290f.

<sup>563</sup> Kutzli, Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen, Bd. 1., a. a. O., S. 16.

Auf das Rosettenmalen folgt das freie Gestalten, in dem das Erlernete Anwendung in selbstentworfenen Kompositionen findet (Abb. 16).<sup>564</sup> Im wesentlichen wird jedoch auch hier im Nichtgegenständlichen gezeichnet. Ein Umgestalten der reinen Linie zu gegenständlichen Motiven wird als „unkünstlerisch“ gewertet:

„Rudolf Steiner gibt den Hinweis, dass das übende Kind im Erlebnis seiner Arm- und Handbewegungen unter Ausschluss der Vorstellungsinhalte der äußeren Natur zu Formen kommt, die die Bewegungsgesetze der menschlichen Wesenheit in sich tragen. Ein lineares Zeichnen, das diesen Ausgangspunkt nimmt, bleibt schöpferisch lebendig und findet Formen, die im Menschen begründet liegen, schafft also nicht Formen um der Form willen. Die Linie als Umriss eines gesehenen Äußeren ist unkünstlerisch, unwahr und in der Natur nicht vorhanden.“<sup>565</sup>

Andere Heilpädagogen folgten Kirchner in dieser Auffassung. Rudolf Kutzli bezeichnet das gegenständliche Zeichnen als „Sturz“ von der „höheren Ebene des inspirativen Klanges der reinen Formensprache“ in die „tiefere Ebene der Vorstellung“.<sup>566</sup> Unabhängig von einer abbildenden Funktion soll der Sinn für die Qualitäten der bildnerischen Mittel geweckt werden.<sup>567</sup>

Diese Position lässt sich allerdings nicht verallgemeinern und ist im wesentlichen auf die Praxis des „reinen Zeichnens“ zu beziehen. Tatsächlich gibt es neben dem Formenzeichnen und dem „dynamischen Zeichnen“ weitere Arten des Zeichnens, die sowohl im Schulunterricht als auch in der Therapie zur Anwendung kommen.

Beim „Schraffieren“ mit dem Kohlestift sollen aus diagonal geführten, parallelen Linien bewegliche Flächen entstehen (Abb. 17). Diese können in einem weiteren Schritt gegenständliche Vorstellungen entstehen lassen.<sup>568</sup> Wie in der Malerei soll dabei aber auf eine Konturzeichnung verzichtet werden. Die

---

<sup>564</sup> Kirchner, Über dynamisches Zeichnen, a. a. O., S. 293ff.

<sup>565</sup> Ebd. S. 278.

<sup>566</sup> Kutzli, Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen, Bd. 2, a. a. O., S. 23.

<sup>567</sup> Ebd.

<sup>568</sup> Mees-Christeller, Therapeutisches Zeichnen und Malen, a. a. O., S. 56.

Formen entstehen durch den flächigen Farbauftrag. Hell-Dunkel-Kontraste rufen dabei eine tiefenräumliche Wirkung hervor und veranschaulichen anthroposophisch den Gegensatz von Licht und Finsternis.<sup>569</sup> Auch dem Schraffieren wird eine therapeutische Wirkung zugewiesen, wie die Kunsttherapeutin Eva Mees-Christeller betont:

“Diese sehr bewusst ausgeführte Art des Zeichnens hat eine entchaotisierende Wirkung durch die disziplinierte Strichrichtung einerseits und das langsame Zustandekommen des schöpferischen Resultats andererseits. Die Ich-Kraft wird angesprochen, um das Schraffieren wach zu leiten.“<sup>570</sup>

Als Vorbereitung zum Malen mit Wasserfarben wird das „trockene“ Malen mit Wachs- oder Ölkreiden oder mit Pastellfarben empfohlen (Abb. 18). Hier sei eine erste Möglichkeit gegeben, „im Farblichen Gefühle sichtbar zu machen und Stimmungen der Seele aus sich herauszusetzen“<sup>571</sup>. Auch hier kommt Hermann Kirchner eine gewisse Vorreiterrolle zu. Lore Wilmar, von Juni 1939 bis September 1941 Mitarbeiterin im Heil- und Erziehungsinstitut Schloss Pilgramshain, erinnert sich:

“Kirchners Zeit begann nach 10 Uhr. Jeden Tag hatte er Malstunden. Eine große Gruppe saß da beieinander. [...] Wachsfarben waren damals, was alle liebten. Mit den großen Gruppen hätte man nicht mit Wasserfarben üben können.“<sup>572</sup>

Im Unterschied zum Formenzeichnen und dem daraus entwickelten „dynamischen Zeichnen“, wo die Linie selbst zum Gegenstand des Zeichnens wird, wird beim freien Zeichnen zur Gestaltung von gegenständlichen Themen angeregt.

“Ebenso wichtig wie die Art des Zeichnens und das Material ist das zu wählende Thema eines Bildes. Wie man zeichnet, ist

---

<sup>569</sup> Ebd.

<sup>570</sup> Ebd., S. 57.

<sup>571</sup> Ebd.

<sup>572</sup> Wilmar, Lore: „... dann kommen Sie zu uns!“ Erinnerungen an Albrecht Strohschein und die Arbeit in Pilgramshain. In: Grimm, Neues kommt nicht von selbst, a. a. O., S. 39.

verschieden wirksam. Aber auch was man zeichnet, hat seine Rückwirkung auf den Patienten und erfüllt ihn mit dem Inhalt des Bildes.<sup>573</sup>

Mees-Christeller schlägt folgende Themen zur Gestaltung vor:

- die Bewusstmachung von Erinnerungsbildern aus der eigenen Vergangenheit,
- Erinnerungsübungen von Gegenständen,
- Bilder nach Märchen, Mythologie, Gedichten und Geschichten,
- Kopien nach Fotos von Kunstwerken,
- Wahrnehmungen aus verschiedenen Naturreichen,
- perspektivische Übungen
- die Umsetzung musikalisch-klanglicher Eindrücke in Zeichen und anderes mehr.<sup>574</sup>

Dabei gehe es nicht um die bloße Nachahmung von Formen mit den Gestaltungsmitteln, sondern darum, das „innere Formgefühl“ zu wecken.<sup>575</sup>

#### **4.4 Plastisches Gestalten**

Literatur zur plastischen Gestaltung innerhalb der anthroposophisch orientierten Kunsttherapie ist im Vergleich zu den doch recht zahlreichen Beiträgen zur Malerei kaum zu finden. Das mag damit zusammenhängen, dass Rudolf Steiner sich selbst intensiver mit Malerei auseinandergesetzt hat, da die Welt der Farben seiner Vorstellung von einer höheren geistigen Welt näher lag als die Bildhauerei, die sich der irdischen Schwere ihres Materials niemals ganz entziehen kann.

---

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Ebd.

<sup>575</sup> Mees-Christeller, Therapeutisches Zeichnen und Malen, a. a. O., S. 88.

Steiners einzige monumentale Skulptur, der „Menschheitsrepräsentant“, blieb unvollendet. Doch auch die Entwürfe für das erste Goetheanum mit seinen „lebendigen Wänden“ und Kapitellmetamorphosen bezeugen, worum es Steiner bei der plastischen Gestaltung ging: Für ihn ist die Bildhauerei letztlich eine Flächenkunst, die sich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften manifestiert. Gerade und gekrümmte Flächen sind laut Steiner die einzigen Gestaltungsmittel des Bildhauers. Mit ihrer Hilfe könne jede beliebige Form hergestellt werden. Dazu sei es notwendig, dem Schöpfungsprozess in der Natur nachzuspüren und diesen bildnerisch nachzuempfinden.<sup>576</sup>

Auf dieser begrifflichen Grundlage fußt auch die anthroposophisch orientierte plastische Therapie. In der therapeutischen Praxis ist das Plastizieren ein ebenso fester Bestandteil wie die Malerei oder das Zeichnen. Da aus anthroposophischer Sicht jede Kunstform anders auf die Wesensglieder des Menschen wirkt, ist es nur folgerichtig, jede einzelne in ihrer spezifischen „Heilkraft“ zur Anwendung zu bringen.

„Die plastischen Gestaltungen des Menschen sind Ausdruck seines Verhältnisses zu den natürlichen Formbildungsvorgängen sowohl in der äußeren als auch in seiner eigenen inneren Natur. Die plastische Kunst ist also ein Äquivalent zu dem natürlich-schöpferischen Potenzial der lebensdurchdrungenen Formbildungs-, Formerhaltungs- und Formverwandlungsprozesse“<sup>577</sup>,

schreibt Evelyne Golombek, Autorin des ersten Bands der Reihe „Anthroposophische Kunsttherapie“, herausgegeben von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten der medizinischen Sektion am Goetheanum.<sup>578</sup>

---

<sup>576</sup> Vgl. Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 142f.

<sup>577</sup> Golombek, Evelyne: Plastisch-Therapeutisches Gestalten. In: Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 1, a. a. O., S. 18.

<sup>578</sup> Im Gegensatz zum zweiten Teil der Buchveröffentlichung, der aus einer Reihe von Aufsätzen besteht, in denen die Autoren verschiedene Aspekte der Maltherapie beleuchten, fasst Evelyne Golombek die Ergebnisse zum Thema „Plastisch-Therapeutisches Gestalten“ in einem einzigen Text zusammen. Inwieweit Golombeks Ausführungen die Meinung anderer Therapeuten widerspiegelt, lässt sich nicht beantworten. Dies ist jedoch ein Problem, das die anthroposophische Literatur allgemein betrifft. Hier wird meist ein sehr freier Schreibstil gepflegt, fernab wissenschaftlicher Methoden. Argumente anderer Autoren werden ohne Beleg

So wie die Pflanze Leben schafft, „indem sie in das Isolierte und Auseinanderfallende der mineralischen Substanzen Zusammenhang und Beziehung bringt“<sup>579</sup>, werde auch der Mensch aus denselben Kräften geformt. Die anthroposophische Geisteswissenschaft beschreibt diese Kräfte als Äther- oder Bildekräfte. Das besondere an diesen Kräften ist nach Golombek ihre „vermittelnde“ Wirkung in einer Welt, die man als eine Art „Zwischenzone“ bezeichnen kann. Anthroposophen sehen hier einerseits die Impulse der seelisch-geistigen Welt der Ur-Formen und Gestalten am Werk, auf der anderen Seite Kräfte, die in der Materie tätig sind und dadurch die irdischen Gesetze beeinflussen.<sup>580</sup>

Nicht nur der Mensch als geistiges und körperliches Wesen steht in diesem Spannungsfeld. Auch die Plastik lebt in und durch die Auseinandersetzung zweier ätherischer „Kraftsphären“:

„Einerseits durchziehen die Gesetze des Lebens den Stoff der Materie, durchkrafen und organisieren ihn von innen, und andererseits impulsieren, begrenzen und strukturieren lebendige Kräfte die Form von außen. Das Plastische ist folglich das kontinuierliche Aufeinanderstoßen zweier lebendiger Kraftströme, einem von innen und einem von außen. Sie begegnen sich an der gemeinsamen Oberfläche der Formen und bilden gemeinschaftlich die plastische Form.“<sup>581</sup>

In diesem Kontext wird die plastische Fläche als Membran aufgefasst, als „Grenze zwischen den elementaren Kräften, die im Stoff und solchen, die aus dem Umraum wirken“<sup>582</sup>. Indem sich beide Kräftewirksamkeiten zur Form stauen, bringen sie sich gegenseitig zur Ruhe. Aus den Körpern der

---

übernommen, subjektive Meinungen als verbindlich dargestellt. Da sich die Autoren der Reihe „Anthroposophische Kunsttherapie“ ausdrücklich auf eine Kooperation mit Therapeuten aus dem In- und Ausland stützen, kann man davon ausgehen, dass ihre Argumentation zumindest vom Grundsatz her Gültigkeit für die anthroposophische Kunsttherapie im allgemeinen erheben kann. Zudem ist Golombeks Text die bislang einzige umfassendere Veröffentlichung zum Thema und muss uns als theoretische Grundlage an dieser Stelle genügen.

<sup>579</sup> Ebd., S. 18.

<sup>580</sup> Ebd., S. 20.

<sup>581</sup> Ebd.

<sup>582</sup> Ebd.

anorganischen Welt schaffen die plastischen „Bildetätigkeiten“ den „Leib“. Anthroposophisch beschreibt der Begriff „Leib“ eine plastische Einheit, in der sich die dazugehörigen Teile organisch zueinander verhalten und in ihrer Ganzheit mehr sind als nur die Summe ihrer Einzelemente.<sup>583</sup> Um die Stimmigkeit einer Form zu erkennen, braucht der Betrachter – so betont Golombek – ein besonderes Empfinden. Dieses entnehme der Mensch aus seiner eigenen Körpergestalt. In Anlehnung an die Erfahrung seines eigenen Körpers versuche nun der Bildhauer, der reinen Materialität des Stoffes Leben und Seele einzuarbeiten, ihr den „Schein des Lebens“ zu geben (Abb. 19 und 20).<sup>584</sup>

Der Eindruck von „Vitalität“ wird durch eine bestimmte Beziehung der Plastik zum Umraum erzeugt. Dabei spielen ausdehnende und zusammenziehende Kräfte eine Rolle.

„Unter Kraft wird im Plastischen all das verstanden, was den Stoff so prägt, dass es zu einer Bewegung und Formung kommt. Selbst allerdings erscheinen diese Kräfte nie, sie sind nur in ihrer Wirkung erlebbar. Die Kräfte, die im Stoff wirksam sind – Stoffkräfte –, werden durch die Kräfte, die aus der Peripherie wirken, – Formkräfte – aufgehoben, gestaut, geformt und gestaltet.“<sup>585</sup>

Unter ätherischer Kraft versteht Golombek sowohl das Quellen, „Sich-Vergrößernde“, „Sich-um-ein-Zentrum-Ansammelnde“ als auch das Gliedernde, Rhythmisierende, Gestaltbildende und der Peripherie (Abb. 21 und 22). Anschließend an Steiner unterscheidet die Autorin zwei polare Gestaltungselemente: Wölbung (konvex) und Höhlung (konkav). Dazwischen formt sich die Ebene als eine Fläche, in der sich die wölbende und die höhlenden Kräfte gegenseitig ausgleichen und zur Ruhe bringen. Treffen Konkave und Konvexe oder auch zwei gleiche Formelemente unvermittelt aufeinander, kommt es zur Kanten- oder Kerbenbildung. Wird die Begegnung

---

<sup>583</sup> Ebd.

<sup>584</sup> Ebd., S. 22.

<sup>585</sup> Ebd., S. 24.

der beiden Elemente durch eine Übergangsfläche vermittelt, kann dadurch eine doppeltgebogene Fläche entstehen. Dies wird als „Steigerung der plastischen Qualität“ aufgefasst und als „Überführung einer polaren Vereinseitigung (nur Kraft von innen) in die andere (nur Kraft von außen)“.<sup>586</sup>

„Obwohl die plastische Kunst hauptsächlich mit Masse Raum und Volumen umgeht, ist sie in ihrem Wesen, als Ausdruck der Begegnung zweier Krafträume, eine Flächenkunst.“<sup>587</sup>

Aus anthroposophischer Sicht reduziert sich die plastische Formensprache daher zusammenfassend auf folgende Merkmale und Begriffe:

- konvex (Wölbung)
- konkav (Höhlung)
- Ebene
- Kante und Kerbe
- Spitze und Trichter
- doppeltgebogene / doppeltgekrümmte Fläche.<sup>588</sup>

Für den Einsatz in der Therapie ist die Wirkung der plastischen Gestaltung auf den Menschen von zentraler Bedeutung. Diese Frage beantwortet Golombek mit der Feststellung, dass wir durch Formen seelisch bewegt werden. Gefühle, Gedanken und sogar Handlungsimpulse könnten angeregt werden, wenn wir die Plastik im „seelischen Ausdrucksraum“ auf uns wirken lassen.<sup>589</sup>

„Um sich in eine Skulptur wirklich hineinzufühlen und sie nicht nur kurz anzusehen, ist es erforderlich, dass der Betrachter seinen alltäglichen Standpunkt aufgibt und wohlwollend, sympathisch in sie hineinschlüpft. Der Betrachter von plastischen Objekten bezieht diese Formen – zunächst unbewusst – auf seine eigene Leibesgestalt. Er erfährt dabei die

---

<sup>586</sup> Ebd.

<sup>587</sup> Ebd., S. 25.

<sup>588</sup> Ebd.

<sup>589</sup> Ebd., S. 26.

dreidimensionale Formenwelt durch eine Gruppe von Sinnen, die uns im Alltäglichen, aber auch in der Wissenschaft kaum bekannt sind.<sup>590</sup>

In seiner Sinneslehre beschreibt Rudolf Steiner zwölf Sinne statt der üblichen fünf. Golombek nimmt diese Theorie auf und erklärt, dass der Mensch durch zwölf voneinander abgegrenzte, unterschiedliche „Wahrnehmungstore“ Zugang zu Empfindungen und Erfahrungen seiner inneren und äußeren Welt erhält. Sie folgt Steiner in seinen Ausführungen, wenn er den Weg schildert vom „Sich-selber-Wahrnehmen“ durch die unteren Sinne (Tastsinn, Lebenssinn, Eigenbewegungssinn und Gleichgewichtssinn) über die mittleren Sinne (Geschmackssinn, Geruchsinn, Sehsinn und Wärmesinn), mit denen er „außerhalb seiner selbst sich selbst in Beziehung zu seiner Mitwelt erlebt“, bis hin zu den oberen Sinnen (Hörsinn, Sprachsinn, Denksinn und Ichsinn), mit denen er „außerhalb seiner selbst Wesenhaftes eines anderen geistigen Wesens erfahren kann“.<sup>591</sup> Dies hat Auswirkungen auf die künstlerische Wahrnehmung der Welt:

“Wollen wir die Welt künstlerisch wahrnehmen, müssen wir die im Alltag ansonsten abgegrenzten Sinneswahrnehmungen [...] so zusammenschließen, dass wir Formen auch hören, sie sprechen lassen oder sie als warm oder kühl empfinden können [...]. Die Erfahrung der plastischen Welt durch unseren eigenen Leib wird uns, neben diesem ästhetischen und synästhetischen Gebrauch aller Sinne, hauptsächlich durch die vier unteren Sinne vermittelt: den Tastsinn, den Lebenssinn, den Eigenbewegungssinn und den Gleichgewichtssinn.“<sup>592</sup>

Während kein Zweifel darüber bestehen kann, dass der Tastsinn für den plastisch Gestaltenden von zentraler Bedeutung ist, bedürfen die übrigen der hier genannten Sinne einer genaueren Definition. Unter Lebenssinn wird der Sinn verstanden, der „uns etwas über unser eigenes, inneres, körperliches

---

<sup>590</sup> Ebd., S. 34.

<sup>591</sup> Ebd.

Vgl. Steiner, Rudolf: Anthroposophie. Dornach 1970<sup>2</sup> (GA 45).

<sup>592</sup> Golombek, Plastisch-Therapeutisches Gestalten, a. a. O., S. 34.

Befinden mitteilt“, durch den „wir unser Leben in uns fühlen“.<sup>593</sup> Im Umkehrschluss definiert Golombek den Lebenssinn als den primären Sinn des Bildhauers. Die Wahrnehmung der eigenen körperlichen Befindlichkeit wird als Voraussetzung für das künstlerische „Ganzheitserlebnis“ angesehen. Nur so kann einer plastischen Form organische Vitalität eingeprägt bzw. umgekehrt nachempfunden werden.<sup>594</sup>

Gleiches gilt für den Eigenbewegungssinn, der die Wahrnehmung der eigenen Körperbewegung steuert und damit auch die Wahrnehmung von „Bildbewegungen“, das heißt die Bewegung von Formen, und die Gestaltwahrnehmung.<sup>595</sup>

Der Gleichgewichtssinn vermittelt das Erlebnis von oben und unten, rechts und links sowie hinten und vorne, und ist daher auch in der plastischen Kunst von elementarer Bedeutung.<sup>596</sup>

“Mit all diesen Sinnen und dem ganzen Körper leben wir uns in eine Plastik hinein und ahmen die Form in ihren scheinbaren Bewegungen nach. [...] Indem der Mensch zu Material und Werkzeug greift, taucht er schaffend in einen Werdeprozess ein, der ihn in die lebendige Bildetätigkeiten und ihre spezifischen Gesetze [...] hineinführt. Das plastische Gestalten erfordert von ihm den tätigen Schritt nach außen in die Welt, und mit seinen Händen, mit seinem eigenen Leib verbindet sich der Gestaltende mit den objektiven, nicht von ihm abhängigen und bestimmten Qualitäten des Stoffes, d. h. im weitesten Sinne mit spezifischen Weltgesetzen. Hierbei werden die eigenen Kräfte, der Wille, das Durchhaltevermögen sowie auch das konstruktive Denken und räumliche Vorstellen beansprucht und dadurch wahrgenommen und entwickelt.“<sup>597</sup>

Beim plastischen Gestalten mit Ton werden diese Fähigkeiten ganz unmittelbar geschult und „begreifbar“ gemacht. Golombek beschreibt die Vorgehensweise in einzelnen Arbeitsschritten. Zunächst werden die „Stoffmassen“ aus Ton

---

<sup>593</sup> Ebd., S. 35.

<sup>594</sup> Ebd.

<sup>595</sup> Ebd.

<sup>596</sup> Ebd., S. 36.

<sup>597</sup> Ebd., S. 36f.

aufgebaut. Dann gilt es , die Oberfläche der Form zu gestalten, ihre Begrenzung zum Raum. Hierbei spüre der Plastizierende die „Realität, dass ein Innen, nämlich das Material, der Stoff und seine Kräfte, und ein Außen als der Umgebungsraum und seine Kräfte unmittelbar aufeinander stoßen“.<sup>598</sup> So wird die Tonmasse zum Träger des Wechselspiels gehöhlter und gewölbter Flächen und zum Ausdruck dieser Kräftebegegnung.<sup>599</sup> Die Wirkung dieser Vorgänge auf den plastizierenden Menschen sind entscheidend für die therapeutische Funktion des plastischen Gestaltens:

“Wenn wir so lange an der Plastik arbeiten, dass ihre Formen wie bewegungsdurchdrungen erscheinen, so als seien Gebärde und Geste in ihnen anwesend, dann gewinnen wir auch wacher fühlend Anschluss an unsere eigene körperliche, lebensdurchdrungene Formgestalt. [...] Wir empfinden auch deutlich eigene innere Seelenbewegungen, die mit der Plastik korrespondieren.“<sup>600</sup>

Ähnlich beschreibt es Anke-Usche Clausen in ihrem Lehrbuch „Plastisches Gestalten“ für Erzieher und Eltern, in dem die Autorin auch Aspekte der künstlerischen Therapie anspricht:

“Während der Mensch plastiziert, erfühlt er sich nach allen Seiten in seiner Haut. So ist ein künstlerisches Plastizieren eine wirkungsvolle Therapie gegen das „Auseinanderfallen“ von Denken, Fühlen und Wollen.“<sup>601</sup>

Positive Effekte des bildnerischen Umgangs mit plastischen Materialien sind für Clausen bei gesunden ebenso wie bei kranken Kindern und Erwachsenen gegeben. Einen besonderen Vorteil des plastischen Arbeitens sieht die Autorin in der Therapie mit Geisteskranken gegeben. Da „geistige Ziele Erfahrungen

---

<sup>598</sup> Ebd., S. 37.

<sup>599</sup> Ebd.

<sup>600</sup> Ebd., S. 37f.

<sup>601</sup> Clausen, Anke-Usche: Plastisches Gestalten. Stuttgart 1985, S. 159.

unserer Sinne“ seien, die „durch das Bewusstsein umgedeutet werden“, rege Arbeit mit den Händen umgekehrt zu geistigen Betrachtungen an.<sup>602</sup>

“In vielen Geistesstörungen sind zwar die Sinne durch Halluzinationen auch in Mitleidenschaft gezogen, aber der Tastsinn bleibt, mit wenigen Ausnahmen, intakt. Wenn es dem Kranken gelingt, sein Talent zu entdecken und der klinische Psychologe den Irren aus seinen Kunstwerken nicht nur mit wissenschaftlicher, sondern auch künstlerischer Teilnahme berät, wird der Patient auch wieder gesund. Der Geistesgestörte findet zur Kunst viel leichter als der normale Erwachsene, denn im Irrsein fehlen die Bewusstseinshemmungen. Der Schizophrene ist sich der Außenwelt ja kaum bewusst und lebt im Traumlande seiner Umnachtung auch ohne Gefühlshemmungen. Darum ist das Gestalten in Ton grundlegend für die Wiederherstellung des Gleichgewichts bei Schizophrenen mit Verfolgungswahn.“<sup>603</sup>

Auch wenn die Heilung von Schizophrenie allein mit künstlerischen Mitteln stark angezweifelt werden darf, verdient diese Aussage eine nähere Betrachtung, spricht Clausen hier doch ein Thema an, das bei Steiner bereits großen Anklang gefunden hat. Während Steiners Wort von den Geisteskranken als die im eigentlichen Sinne „göttlichen Menschen“ nur mittelbar auf seine kunsttheoretischen Überlegungen übertragen werden konnte, spricht Clausen es deutlich aus: Geisteskrankheit begünstigt den Zugang zur Kunst. Als Ursache wird die Abwesenheit von Bewusstseins- und Gefühlshemmungen genannt. Rationales Denken und Emotionen werden also als Hemmnisse bei der künstlerischen Betätigung gesehen. Um sich ganz auf die im Werkstoff wirkenden überirdischen Kräfte einlassen zu können, bedarf es einer Art „traumwandlerischen“ Geisteszustands, der beim Schizophrenen gegeben ist, während der gesunde Mensch zunächst die verschiedenen Hürden seiner physischen Existenz überwinden muss, um einen ähnlich guten „Draht“ zu seinen in der Transzendenz liegenden Wesensgliedern aufzubauen.

---

<sup>602</sup> Ebd., S. 167.

<sup>603</sup> Ebd.

Trotz dieser positiven Beurteilung des künstlerischen Potentials von geistig Kranken ist die Vorstellung einer „l'art pour l'art“ dem anthroposophischen Kunsttherapeuten weitgehend fremd. Kunst soll in erster Linie heilen. Für wen eine solche künstlerische Therapie in Frage kommt, auch darüber geben die Anthroposophen bereitwillig Auskunft:

Golombek unterscheidet zwei große Gruppen von Therapiebedürftigen, bzw. gestörten Inkarnationen. Zum einen sind dies Menschen, die ihren Leib nicht *ergreifen* können. Ihr Körper ist verhärtet und undurchlässig. Das Bewusstsein befindet sich in einem schlafähnlichen Zustand und kann nicht aufwachen. Im anderen Fall ist der Mensch nicht in der Lage, seinen Leib zu *durchdringen*. Sein Körper könnte seelische Impulse aufnehmen, aber der Wille, in den Körper einzuziehen, ist nicht kraftvoll genug. Die Seele scheut vor einem vollständigen Ergreifen des Leibes zurück.<sup>604</sup>

Damit der Mensch seinen Leib „bewohnen“ und in der richtigen Weise gebrauchen kann, um mit sich und seiner Umwelt zu kommunizieren, seine Empfindungen und Gedanken zu entwickeln, müssen – so Golombek – „sowohl die Kräfte der Substanzbildung und Substanzerhaltung als auch die der Formgebung und des Bewusstseins sich im permanenten Begegnen und Austausch befinden“.<sup>605</sup>

Plastisch erscheine dieses Verhältnis idealtypischer Weise in der doppeltgebogenen Fläche. In ihr treten – so die Autorin – die beiden Bildetendenzen gleichzeitig in Erscheinung und geben der Form den „Schein des Lebens“.<sup>606</sup>

Im menschlichen Körper vermitteln die sogenannten Vital- oder Lebenskräfte zwischen den Polen der Leiblichkeit und des Geistes. Der regelmäßige Rhythmus von Ein- und Ausatmung, von Schlafen und Wachen schafft einen Ausgleich der Polaritäten.<sup>607</sup>

---

<sup>604</sup> Golombek, *Plastisch-Therapeutisches Gestalten*, a. a. O., S. 41.

<sup>605</sup> Ebd., S. 43.

<sup>606</sup> Ebd.

<sup>607</sup> Ebd.

„Menschliche Gesundheit lässt sich als das individuelle Schaffen einer ausgleichenden, harmonisierenden Mitte aus dem polaren Kräftewirken im Menschen charakterisieren.“<sup>608</sup>

Während „das Schlafen“ aus anthroposophischer Sicht einen Zustand des Menschen beschreibt, in dem „der Seelenleib den im physischen Leib befindlichen Ätherleib ergreift und ihn zentrifugal nach außen führt und strömen lässt“<sup>609</sup>, womit eine Substanz „aufbauende“ Tätigkeit im Stoffwechselbereich einhergeht, beschreibt „das Wachen“ den umgekehrten Vorgang: Der Astralleib wehrt sich „in einer zentripetalen Geste“ gegen diese Aufbautätigkeit, begrenzt das Wachstum, baut ab, beruhigt und verfestigt.<sup>610</sup>

„Hier erscheint im Plastischen eine wache, differenzierende und mit dem Umraum aktiv korrespondierende Stimmung. Diese polaren Tätigkeiten durchdringen den ganzen Körper des Menschen in ständigem Zusammenspiel und Ausgleich, jedoch geht die Geste des Differenzierens, Formens und Bewusstseinschaffens primär vom Kopf des Menschen aus, d. h. von seiner Nerven- und Sinnestätigkeit, während das ‚Leiben‘, aufbauen und Zusammenhangschaffen in erster Linie mit dem menschlichen Stoffwechsel verbunden ist.“<sup>611</sup>

Golombek schließt daraus, dass die Merkmale „Form, Ruhe, Festigung, Abbau und Tod“ eher vom „Kopfpol“ des Menschen ausgehen, während der „Stoffwechselfol“ eher ein „Nach-außen-Drängen, Bewegen, Form-Auflösung, Aufbau und Leben“ hervorbringt.<sup>612</sup>

So wie sich körperliche und geistige Befindlichkeiten in der plastischen Gestaltung auswirken, kann auch das plastische Gestalten auf diese zurückwirken:

“Das Plastisch-Therapeutische Gestalten wird [...] primär dort

---

<sup>608</sup> Ebd.

<sup>609</sup> Ebd.

<sup>610</sup> Ebd., S. 43f.

<sup>611</sup> Ebd., S. 44.

<sup>612</sup> Ebd.

eingesetzt, wo Lebensgefühl und Formgestalt von Leib und Seele eines Patienten von einer Krankheit bedroht, betroffen und verändert sind. [...] Es geht in der Therapie darum, mit einfachen Übungen beginnend, dem toten Gestaltungsmaterial den Schein von Kraft, Belebung und Beseelung einzuprägen, sozusagen einzuverleiben. Der Stoff soll durch die Gestaltung ergriffen und durchdrungen werden, so wie wir unseren Körper ergreifen und mit unserem Bewusstsein durchdringen müssen, um gesund zu sein.“<sup>613</sup>

Der Therapie geht zunächst eine Diagnose voraus. Diese wird mit Hilfe von Arbeiten des Patienten vorgenommen, die spontan oder nach Vorgabe des Therapeuten entstanden sind:

“Wie wir mit unseren leiblichen Vorgängen verbunden sind – zu schwach oder nur unvollständig oder zu stark, so dass wir uns kaum lösen können und jede Schwingungsfähigkeit eingebüßt haben – spiegelt sich wider in dem, wie wir mit Ton umgehen, ihn formen und bewegen.“<sup>614</sup>

Der anthroposophische Kunsttherapeut bekennt sich zum anthroposophischen Menschenbild und zu den besonderen Vorstellungen über „Gesundheit“. Bei seiner Arbeit orientiert er sich folgerichtig an Zielen, die diesem Menschenbild entsprechen. Zu den allgemeinen Zielen zählt für Golombek an erster Stelle das Bemühen darum, „den Menschen in ein aktives Verhältnis zu seinem Leib zu versetzen“<sup>615</sup>. Darüber hinaus soll die Fähigkeit zur Formverwandlung erlebbar gemacht und die Leibessinne aktiviert werden.<sup>616</sup>

“Der Plastiker erlebt sich besonders intensiv in seiner Leiblichkeit. [...] Der Plastiker muss in der Lage sein, mit seiner Seele ganz Sinnesorgan zu werden.“<sup>617</sup>

Tonerde wird als Therapiematerial bevorzugt, da es besonders bildbar und „willfährig“ ist und sich zudem vom weichen bis zum getrockneten Zustand

---

<sup>613</sup> Ebd., S. 57.

<sup>614</sup> Ebd., S. 59.

<sup>615</sup> Ebd., S. 61.

<sup>616</sup> Ebd.

<sup>617</sup> Heide, Therapie mit geistig-seelischen Mitteln, a. a. O., S. 248.

bearbeiten lässt.<sup>618</sup> Von der Heide erklärt, dass Tonerde oder Lehm das unmittelbare Erleben der Formung begünstigen, während die Gestaltung mit anderen plastischen Materialien wie Holz oder gar Stein eine „größere Distanz“ zwischen dem Gestaltenden und seinem Werk zur Folge habe. Außerdem bestehe die „Gefahr, ins konstruierende Gestalten abzugleiten“.<sup>619</sup>

Das Formen in Ton mit der Hand steht im Vordergrund, wobei durch das „tastend-drückende Verformen“ des Materials Ruhe und Konzentration erwirkt werden sollen.<sup>620</sup> Die gezielte Auswahl bestimmter plastischer Grundformen (Handform, liegende oder stehende Fläche, Gefäß und freistehende Plastik) gibt der plastischen Tätigkeit zudem eine differenzierte Richtung.<sup>621</sup>

Den einzelnen Formen von der Konvexen und Konkaven über Flächen, Kanten und Kerben bis hin zu Durchbrüchen und Durchdringung mehrerer Formelemente werden jeweils spezifische Wirkungen auf die seelisch-geistig-physische Konstitution des Menschen zugeschrieben.<sup>622</sup>

„Um dem Patienten vor allem mit seinen individuellen, aber auch krankheitsspezifischen Bedürfnissen in einer Plastischen Therapie gerecht zu werden, ist die Entwicklung einer spezifischen Therapie-Didaktik notwendig. Je nach Altersgruppe und Entwicklungsstand werden die plastischen Tätigkeiten und Anregungen zur Förderung, Unterstützung, Konfrontation, zur Anregung und Verstärkung unterschiedlich ausgewählt und angeleitet. [...] In dieser plastischen Therapie-Didaktik geht es um Wege der Stärkung und Anregung des Interesses und der Aufmerksamkeit des Patienten für sich selbst und die Welt in ihren Bildebewegungen und ihren wandelbaren Gestaltungen. Über diesen Weg kann der Patient zur Mitarbeit an seiner Gesundheit motiviert werden und die Fähigkeit zu einer künstlerischen Identifikation mit seiner Form bzw. Gestaltungstätigkeit entwickeln.“<sup>623</sup>

---

<sup>618</sup> Weitere Materialien, die in der plastischen Therapie Verwendung finden können, sind Stein, Speckstein, Holz, Bienenwachs, Plastilin und Sand. Golombek, *Plastisch-Therapeutisches Gestalten*, a. a. O., S. 83.

<sup>619</sup> Heide, *Therapie mit geistig-seelischen Mitteln*, a. a. O., S. 250.

<sup>620</sup> Ebd.

<sup>621</sup> Golombek, *Olastisch-Therapeutisches Gestalten*, a. a. O., S. 85.

<sup>622</sup> Auf einzelne Zuordnungen soll aus Gründen der thematischen Beschränkung an dieser Stelle verzichtet werden. Für eine ausführliche Darstellung vgl. Ebd., S. 86ff.

<sup>623</sup> Ebd., S. 76.

Golombek betont, dass der Übungsweg für den Patienten durchaus mühsam sein könne. Veränderungen seien nur durch therapeutisch indizierte Übungen und konsequente Wiederholung herbeizuführen. Dazu müsse die Arbeitsmotivation des Patienten wach gehalten und nach Möglichkeit stetig gesteigert werden.<sup>624</sup>

„So wird z. B. ein ‚Wölben‘ in den verschiedensten Variationen ausgeführt: groß- und kleinformig, stehend oder lagernd, einzeln und im Verband, in freien oder thematisch gebundenen Gebärden usw. Es wird aber immer ein ‚Wölben‘ bleiben und damit gezielt einseitig pure und generalisierte „Leibbildung“ eingeübt. [...] Der Übende verflüssigt festgewordene, in ihrer Wirkung kränkende Muster, um sie erneut in eine andere Form zu bringen und durch Wiederholung vertraut zu machen. Das *Wie* des Plastizierens steht dabei ganz im Vordergrund.“<sup>625</sup>

Neben dem Üben und Wiederholen wird dem Aspekt des Verwandeln eine große Bedeutung zugemessen. So kann eine Wölbung im dynamischen Gestaltungsprozess in die polar entgegengesetzte Form der Höhlung überführt werden (Abb. 23). Langsam fortschreitende Entwicklungsreihen gehören ebenso zur „Verwandlung“ wie schnell vorwärts springende „weite Formstufen“. Entscheidend ist das Erleben von Bewegungsdynamik und Rhythmus.<sup>626</sup> Die Betonung liegt auf dem Formprozess, nicht auf der vollendeten Plastik:

“Das Erleben von Plastiken vergangener Stilepochen führt den Betrachter in eine Identifikation mit dem Zentrum der Skulptur; denn in ihr sind alle bildenden und schaffenden Bewegungen, die zu ihrer Vollendung führten, wie in einem Kern zur räumlichen Ruhe geronnen. Dagegen sehen wir etwas völlig anderes, wenn wir auf zusammenhängende Formentwicklungsreihen schauen, die die Formen stufenweise nebeneinander im Raum erscheinen lassen, oder wenn wir eine Formbildung in Metamorphoseschritten im Relief ausbreiten.

---

<sup>624</sup> Ebd.

<sup>625</sup> Ebd.

<sup>626</sup> Ebd.

Dann führen wir das Formerlebnis aus der Ruhe in die Bewegung, in den Umraum und in die Zeit hinaus. [...] In der Identifikation mit einer im Raum zentrierten Form konzentrieren wir uns auf uns selbst, schlüpfen wir dagegen über die Formintervalle in die plastische Bildung identifizierend hinein, dann kommen wir selbst in Bewegung, aus der Fixierung auf uns selbst heraus, und somit aus dem Raum in die Zeit.<sup>627</sup>

Hinter der Forderung, die einzelnen Schritte des Formprozesses in der Plastik sichtbar werden zu lassen, steckt Steiners Konzept einer Bildhauerei, die im Kunstwerk jene „Gebärden“ enthüllt, welche im Schöpfungsprozess der Natur zugunsten der endgültigen Form „geopfert“ bzw. „ertötet“ werden.<sup>628</sup> Der Unterschied zwischen der in sich ruhenden geschlossenen Form und der noch im dynamischen Prozess befindlichen, offenen Plastik wirkt sich aus anthroposophischer Sicht ganz unmittelbar auf den Rezipienten aus. Um solche Wirkungen auch für den Patienten transparent zu machen, kommen zur Gestaltung das Gespräch und die Werkbetrachtung hinzu. So kann das beim Plastizieren Erlebte auf geistiger Ebene reflektiert und vertieft werden.<sup>629</sup>

Am Beispiel der Kugel erläutert Golombek, wie ein und die selbe plastische Grundform unter dem Gesichtspunkt verschiedener Therapieziele betrachtet werden kann. Für die Formbildung sei entscheidend, worauf das jeweilige „Spürbewusstsein“ bei der Arbeit an der Form gelenkt werde.<sup>630</sup>

“Zum Beispiel kann beim Bilden einer Kugel – dies gilt aber auch für andere Formen – entweder die Aufmerksamkeit ganz auf den Stoffquellpunkt oder in die Umkreissphäre gerichtet werden. Das heißt, der Therapeut kann seinen Patienten langsam dahin begleiten, dass er aus dem Stoffquellpunkt, also aus dem Zentrum im Stoff tendenziell bis zur Auflösung weitend arbeitet. Dies würde einem Menschen, der sich in seinem Körper verkrampft und eher kühl, sachlich alles mit seinem Verstand regeln will, gut tun. Es könnte aber auch dazu genutzt werden, die Tendenz, sich seelisch leicht zu verlieren, bewusster zu gestalten und zu handhaben. Umgekehrt kann ein anderer

---

<sup>627</sup> Ebd., S. 79.

<sup>628</sup> Vgl. Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 59.

<sup>629</sup> Golombek, Plastisch-Therapeutisches Gestalten, a. a. O., S. 79f.

<sup>630</sup> Ebd., S. 85.

Patient durch Anregungen dahin geführt werden, seine Form einmal ganz aus der Umkreissphäre, d.h. aus der Peripherie zum Stoffzentrum hin zu gestalten. Hier geht es um Stoffverdichtung, um die Wirkung des zentrumbildenden, sich nach innen wendenden Bildeprozesses.“<sup>631</sup>

Folglich gehe es nicht alleine um die Form der Kugel, sondern darum „in welchem Strom von Bildekräften der Mensch steht und wie er sie gestaltet und welche Kräfte und Bilder in ihm dadurch aufgerufen werden“<sup>632</sup>. Um „richtig“ zu plastizieren sei es notwendig, immer gleichzeitig in beiden „Bildesphären“ zu stehen und zwischen Zentrum und Peripherie rhythmisch hin und her zu pendeln.<sup>633</sup>

Wie solche therapeutischen Arbeiten in der Praxis aussehen können, soll im folgenden Kapitel am Beispiel von Axel Willems veranschaulicht werden.

---

<sup>631</sup> Ebd.

<sup>632</sup> Ebd.

<sup>633</sup> Ebd.

## **5 Bildnerisches Gestalten im Kontext anthroposophischer Kunsttherapie am Beispiel von Axel Willems**

### **5.1 Biografisches**

Axel Willems wurde am 13. März des Jahres 1959 in Düren geboren. Aufgrund einer Herzerkrankung war er von Geburt an nur durch intensive medizinische Versorgung lebensfähig. Seine Entwicklungsstufen verliefen von da an verzögert. Durch die liebevolle Zuwendung seiner Eltern und ihre Bemühungen um eine gezielte ärztliche und therapeutische Betreuung konnten jedoch schon bald Fortschritte erzielt werden. So war es möglich, dass Axel Willems zusammen mit seiner älteren Schwester Ellen und der jüngeren Schwester Ute in Düren aufwuchs, den Kindergarten besuchte und eine erste Schulausbildung in der Sonderschule „Kornhausschule“ erhielt.<sup>634</sup>

Durch die damals behandelnde Kinderärztin kamen erste Kontakte mit anthroposophischen Einrichtungen zustande. 1968 kam Axel Willems zum „Michaelshof“ nach Hepsisau bei Stuttgart, einem Heil- und Erziehungsinstitut für seelenpflegebedürftige Kinder.<sup>635</sup> In der Schule wurde er zunächst in eine Sondergruppe eingestuft. Nach vier Jahren jedoch schon konnte er in eine normale Klassenstruktur eingegliedert werden.<sup>636</sup> Um das dreizehnte Lebensjahr kam es jedoch zu einem gesundheitlichen Einbruch, der einen erheblichen Entwicklungsrückschritt zur Folge hatte.<sup>637</sup>

Nach Beendigung der Schulausbildung mit den Schwerpunkten im musischen und künstlerisch gestaltenden Bereich erhielt Willems 1977 die Möglichkeit, in die dem Institut gerade neu angegliederte „Ziegelhütte“ umzuziehen, eine zu Wohn- und Werkstattzwecken umgebaute Hofanlage, in der den Jugendlichen nach Abschluss der Schullaufbahn der Einstieg in handwerkliche Berufe

---

<sup>634</sup> Willems, Ute: Axel Willems' Lebenslauf und seine Entwicklung. In: Axel Willems - Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum. Düren 1999, S. 147.

<sup>635</sup> Ebd.

<sup>636</sup> Willems, Ute: Lebensgemeinschaft Michaelshof/Ziegelhütte. In: Schnorrenberg, Frank (Hg.): Anthroposophische Heilpädagogik im Zusammenhang mit der persönlichen und künstlerischen Entwicklung von Axel Willems. Düren 1993, S. 21.

<sup>637</sup> Willems, Ute, Axel Willems' Lebenslauf und seine Entwicklung, a. a. O., S. 148.

ermöglicht werden soll. Willems konnte hier Einblick in die verschiedensten Tätigkeitsfelder von der Töpferei über das Schreinern und Weben bis hin zur Landwirtschaft gewinnen.<sup>638</sup>

1993 zog er um zur Weggemeinschaft „Vulkaneifel“ in Darscheid bei Daun. Seit 1994 lebt er in der Lebensgemeinschaft Bingenheim für seelenpflegebedürftige Menschen in Echzell bei Frankfurt am Main. Seine handwerkliche Tätigkeit beschränkt sich nun im wesentlichen auf Töpferarbeiten. In seiner Freizeit widmet er sich akribisch einer anderen Leidenschaft: der Malerei. Doch auch das plastische Gestalten mit Ton spielt über das Berufliche hinaus eine wichtige Rolle. Schon zur Zeit seiner Schulausbildung auf dem Michaelshof entwickelte Willems eine besondere Vorliebe für den künstlerischen Unterricht.<sup>639</sup>

Das künstlerische Gestalten im Kontext anthroposophisch orientierter Heilpädagogik ist ein wesentlicher Ausgangspunkt für die persönliche und künstlerische Entwicklung von Axel Willems. Der Bezug zur Anthroposophie wird in seinem kreativen Schaffen auf zwei Ebenen sichtbar: im Formalen und im Weltanschaulichen. Da Willems bereits als Kind mit den Materialien und Stilmitteln der anthroposophischen Kunsttherapie in Berührung kam, findet sich vieles davon bis heute in seinen Arbeiten wieder. Darüber hinaus ist Willems' Denken sehr stark von anthroposophischen Ideen geprägt. Dennoch schafft er es als Erwachsener, aus dem in Unterricht und Kunsttherapie Erlernten Anregungen für seine eigene kreative Arbeit zu gewinnen, ohne sich allzu sehr von therapeutischen Vorgaben beeinflussen zu lassen.

Axel Willems hat seinen eigenen unverwechselbaren Stil gefunden, der zweifellos Merkmale eines anthroposophisch orientierten „Schulungsweges“ trägt, jedoch in vieler Hinsicht auch darüber hinaus geht. Im Zentrum seiner kreativen Arbeit steht das Pegasus-Motiv. Es ist ein Kontinuum in Willems' gestalterischem Werk. An ihm lässt sich eine stetige Entwicklung ablesen. Von der Einzelfigur führt der Weg zu immer komplizierteren Kompositionen. Doch

---

<sup>638</sup> Ebd., S. 147f.

<sup>639</sup> Willems, Ute: Die künstlerische Entwicklung von Axel Willems. In: Axel Willems - Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung, a. a. O., S. 11.

worin besteht die besondere Faszination des Pegasus für den Schaffenden? Auch dieser Frage soll nachgegangen werden. Im Zentrum der Betrachtung stehen Axel Willems' persönliche Gedanken zu einem über viele Jahrhunderte hinweg tradierten Bildmotiv.

## **5.2 Zwischen „Kräftesphären“ – Plastische Arbeiten**

In den vorangegangenen Kapiteln wurde versucht, zentrale Merkmale des malerischen und zeichnerischen Gestaltens im Kontext anthroposophisch orientierter Heilpädagogik darzustellen. Axel Willems hat beides während seiner Schulzeit auf dem Michaelshof in Hepsisau kennen gelernt. Jedoch nur bedingt lässt sich Willems vom Regelsystem anthroposophischer Gestaltungspraxis beeinflussen. Was seiner eigenen Auffassung widerspricht, dem weiß er sich zu entziehen. Individuelle Tendenzen werden von Beginn an sichtbar.

Das geflügelte Pferd aus der griechischen Mythologie beherrscht spätestens seit Beginn der 90er Jahre Axel Willems' gesamtes kreatives Schaffen. Die früheren Arbeiten sind sowohl thematisch als auch stilistisch weitaus heterogener. Auch die Anzahl produzierter Werke ist in den vergangenen sechzehn Jahren stark angestiegen. Eine nicht unbedeutende Rolle dabei spielt das zunehmende öffentliche Interesse an seinen gestalterischen Äußerungen. Ab 1992 erhielt Axel Willems erstmals die Möglichkeit seine Arbeiten im Rahmen von Ausstellungen einem größeren Publikum zu zeigen. Einige seiner Werke sind erst im Hinblick auf eine anstehende Ausstellung entstanden. Offenbar hat die zunehmende Akzeptanz auch einen gehörigen Motivationsschub zur Folge. Von anthroposophischer Seite ist das Echo auf Willems' künstlerische Ambitionen geteilt, doch dazu später.

Wie bereits deutlich werden konnte, setzt der anthroposophisch-therapeutische Einsatz künstlerischer Gestaltungsmittel zunächst eine Diagnose voraus. Bei Axel Willems stellten anthroposophische Ärzte und Therapeuten eine „einseitige Verlagerung innerhalb der Wesensglieder zur geistigen Seite hin“<sup>640</sup> fest. Heidelise Rapp, Willems' langjährige Therapeutin in Hepsisau, spricht in diesem Zusammenhang von einer zu geringen „Formkraft“. Dieser Mangel an formenden Kräften wirke sich sowohl äußerlich auf die Leibesgestalt als auch innerlich auf die seelische Emotionalität aus. Unbeherrschtheit und zwanghaftes Handeln seien die Folgen dieser körperlichen und seelischen Instabilität.<sup>641</sup> Anthroposophen empfehlen in einem solchen Fall den Umgang mit plastischen Materialien, wie zum Beispiel Ton, um den bislang nicht vollständig vollzogenen Inkarnationsprozess wieder in Gang zu bringen und ein Gleichgewicht herzustellen.<sup>642</sup> Der Betroffene soll so gleichsam „auf die Erde herabgeholt“ werden, indem er lernt, Denken und Wollen mit physischer Tätigkeit zu verbinden.<sup>643</sup>

Die handwerkliche Tätigkeit, vor allem das Töpfern, besaß von Anfang an einen zentralen Stellenwert in Willems' Therapie.

Heidelise Rapp beschreibt die Bedeutung der plastischen Arbeit in der Therapie:

“Hier [in der Töpferei, Anm. d. Verf. ] hat man es mit vier Elementen zu tun. Als erstes die Erde, die jedoch nur bearbeitbar ist durch das zweite Element, das Wasser. Dadurch wird die Erde bildbar. Im dritten Element, der Luft, trocknet das

---

<sup>640</sup> Willems, Ute: Die künstlerische Entwicklung von Axel Willems. In: Schnorrenberg, Anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S. 32.

Die Frage nach einer Diagnose der konventionellen Medizin ist berechtigt, kann hier jedoch ausbleiben, da die anthroposophisch-orientierte Kunsttherapie, um die es hier ausschließlich geht, nach ihrem eigenen Regelsystem diagnostiziert und behandelt.

<sup>641</sup> Rapp, Heidelise: ...sich selber fremd. Erfahrungsbilder aus der Heilpädagogik. In: Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben. Juli/August. Stuttgart 1994, S. 609f.

<sup>642</sup> Vgl. Hauschka, Zur künstlerischen Therapie, Bd. 1, a. a. O., S. 68.

<sup>643</sup> Vgl. Carlgren, Frans: Erziehung zur Freiheit. Die Pädagogik Rudolf Steiners. Berichte aus der internationalen Waldorfschulbewegung. Stuttgart 1989, S. 106ff.

geformte Erdenmaterial. Im vierten Element, dem Feuer, wird es gebrannt. Gerade das Umgehen mit Ton ist für Axel von zentraler therapeutischer Bedeutung, da er durch das Formen, das handwerkliche Tun, sich mit dem irdischen, der Erde verbindet. Durch das Tun mit seinen Händen kann nur die Form entstehen. Axel ist mehr gedanklich, geistig orientiert. Dies wird auch optisch in seiner Physiognomie, den zarten Händen zu dem ausgeprägten Kopf deutlich. Durch die physische, manuelle Arbeit mit dem Ton kann eine Art Inkarnationsprozess hergestellt werden. Um Axels Gleichgewicht herzustellen, muss seine Therapie sein, sich der Erde zuzuwenden und mit den Händen den Ton zu bearbeiten, zu gestalten und ihm Form zu verleihen. [...] Formgebung ist die Schlüsselaufgabe seiner Therapie.“<sup>644</sup>

Zunächst erlernte Axel Willems die Aufbautechnik und fertigte verschiedene Gefäße an, von kleinen Tiegeln und Töpfen bis hin zu großen Bodenvasen. Diese wurden häufig vor dem Brennen mit einer farbigen Lackierung versehen. Oder aber Willems ritzte feine Ornamente in die Oberfläche ein, die farbig gefasst wurden und den Gefäßen einen dekorativen Charakter verliehen (Abb. 24). Daneben formte Willems Schalen, Kerzenständer und ähnliche Gerätschaften (Abb. 25 und 26).

Die Herstellung von Gebrauchsgegenständen stellt gegenwärtig Axel Willems berufliche Haupttätigkeit dar. Bei der Arbeit in der Töpferwerkstatt in Bingenheim ist der Freiraum für kreative Eigenleistungen beschränkt. Hier wird Gebrauchskeramik im großen Stil produziert. Form und Glasur richten sich nach detaillierten Vorgaben. Mit Kunsttherapie im eigentlichen Sinne hat das nichts zu tun, wenn auch der formende Umgang mit Ton anthroposophisch ganz allgemein als „heilungsfördernd“ angesehen wird. Unter künstlerischen Gesichtspunkten interessanter sind diejenigen Arbeiten von Axel Willems, die unmittelbar unter therapeutischer Anleitung oder aus eigenem Antrieb heraus angefertigt wurden.

Abb. 27 zeigt eine einfache Tonplastik mit dem Titel „Wachstum-Pflanzlich“, entstanden zwischen 1977 und 1993. Diese sehr weit gefasste Zeitspanne fällt

---

<sup>644</sup> Schnorrenberg, Anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S. 31f.

mit Willems' Aufenthalt in der Ziegelhütte in Bissingen/Teck bei Stuttgart zusammen. Die Arbeit ist, wie noch zu sehen sein wird, recht schlicht im Vergleich zu anderen Plastiken, die im selben Zeitrahmen entstanden. Man kann daher mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass es sich um einen frühen Versuch, etwa Ende der 70er oder Anfang der 80er Jahre, handelt.

Auf den ersten Blick werden typische Merkmale der anthroposophischen Gestaltungsweise deutlich. Willems versucht hier, dem zunächst noch unförmigen Klumpen Ton eine „pflanzliche“ Form zu verleihen. Dabei setzt er Hohlformen und gewölbte Flächen so gegeneinander, dass der Eindruck eines organischen „Hervorquellens“ entsteht. Ähnlich wie ein Blütenkelch mit überlappenden Blattrihen ist die Plastik zweischichtig gestaltet. Der äußere Kranz, der gleichzeitig die Basis der Plastik bildet, formt sich nach oben hin zu drei zungenartigen Ausläufern, die entfernt an dicke fleischige Blätter erinnern. Aus deren Mitte sprosst wiederum ein neuer pflanzlicher Keim, der sich in zwei Trieben gen Himmel reckt. Gemäß der therapeutischen Vorgabe, die „Tonmasse zum Träger des Wechselspiels gehöhlter und gewölbter Flächen und zum Ausdruck dieser Kräftebegegnung“<sup>645</sup> zu machen, setzt Willems das gestellte Thema in signifikanter Weise um.

Ganz anders ist die Wirkung einer zweiten Tonplastik, die offenbar als unmittelbares Gegenstück und damit auch in zeitlicher Nähe zur ersten angefertigt wurde. An die Stelle des pflanzlichen Wachstums tritt nun das „Kristallin-Irdische“ (Abb. 28). Keine spannungsreich gerundeten Formen treten hier vor das Betrachterauge, sondern scharfkantige, gezackte Strukturen. Annähernd tetragonal geformte Kristalle wechseln mit spitzen Pyramiden. Die steil aufragenden Glieder der Plastik sind dicht miteinander verzahnt und wachsen aus derselben Basis empor.

Pflanzliches Wachstum und die Welt der Kristalle, beides ist im Bereich des plastischen Gestaltens von zentraler Bedeutung, stellt doch auch der physische Leib des Menschen eine Verbindung zwischen diesen beiden Naturreichen her. So formuliert es Rudolf Steiner in seinen Betrachtungen zum Wesen des

---

<sup>645</sup> Golombek, Plastisch-Therapeutisches Gestalten, a. a. O., S. 37.

Menschen. Demzufolge gehört der noch unbelebte physische Körper auf der einen Seite dem Reich des Mineralischen an. Auf der anderen Seite beinhaltet der Ätherleib das organische Leben und alle damit zusammenhängenden Funktionen.<sup>646</sup>

Auch der Plastiker haucht seinem „toten“ Formmaterial Leben ein. Im anthroposophischen Verständnis ist die plastische Kunst „ein Äquivalent zu dem natürlich-schöpferischen Potenzial der lebensdurchdrungenen Formbildungs-, Formerhaltungs- und Formverwandlungsprozesse“<sup>647</sup>. Golombek beschreibt die Äther- oder Bildekräfte der pflanzlichen Welt in ihrer „vermittelnden“ Wirkung zum Mineralischen. Wie der Mensch stehe auch die Plastik in diesem Spannungsfeld und lebe in der Auseinandersetzung zweier ätherischer „Kraftsphären“.<sup>648</sup> Die plastische Fläche wird in diesem Zusammenhang als Membran aufgefasst, als Grenze zwischen den Kräften, die aus dem Inneren des Stoffes selbst kommen und jenen, die aus dem Umraum wirken.<sup>649</sup>

Exemplarisch für die Erfahrung dieser in der plastischen Gestaltung wirksamen Oberflächenspannung ist eine Skulptur von Axel Willems mit dem Titel „Baum der Erkenntnis mit Schlange“ (Abb. 29). In dieser Plastik vereint Willems die zwei Elemente des Mineralisch-Irdischen und des Pflanzlichen und bringt zugleich Inhaltliches, ein christliches Motiv, zur Anschauung. Der Fuß der Plastik bildet keine einheitliche Form. Er ist in mehrere eckige Segmente unterteilt. Die kantigen Formen zeigen wie schon in Abb. 28 den Bereich des Kristallin-Irdischen an. Aus der Mitte dieser Basis wächst oder vielmehr quillt der Baum der Erkenntnis empor. Tatsächlich wirkt die klobige Form des Baumes so, als sei sie unter großer Anstrengung aus dem Grund herausgepresst worden. Statt einer wuchtigen Baumkrone entwächst dem Stamm eine wulstartige Verdickung. Senkrechte Einritzungen deuten Äste oder

---

<sup>646</sup> Vgl. Ausführungen zum anthroposophischen Menschenbild in dieser Arbeit.

<sup>647</sup> Golombek, *Plastisch-Therapeutisches Gestalten*, a. a. O., S. 18.

<sup>648</sup> Ebd., S. 20.

<sup>649</sup> Ebd.

ein stilisiertes Blattwerk an. Die Schlange umzingelt den Baumstamm mit ihrem langen Körper und streckt dem Betrachter den bedrohlich aufgerissenen Kiefer entgegen. Versucht man nun, den Entstehungsprozess dieser Plastik nachzuvollziehen, so kann man sich leicht vorstellen, wie Axel Willems darum bemüht war, den unförmigen Klumpen Ton zu „beleben“, wie er die Form des Baumes durch kräftiges Kneten und Schieben, Ziehen und Pressen entstehen ließ – eine Technik, die schon Rudolf Steiner bei der Gestaltung der plastischen Innenausstattung des ersten Goetheanums zu kreativen Lösungen anregte. Für Golombek ist das Quellen, Sich-Vergrößernde der sichtbare Ausdruck einer ätherischen Kraft, ebenso wie das Gliedernde, Rhythmisierende und Gestaltbildende der Peripherie.<sup>650</sup> Willems versucht, beiden Kräften in einer Skulptur Ausdruck zu verleihen: dem pflanzlichen Wachstum in Gestalt der schwellenden Baumkrone auf der einen Seite und die Gliederung des Figurensockels und der Oberflächen andererseits. Man kann mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass plastische Arbeiten wie diese unter therapeutischer Anleitung entstanden sind und auch das Thema vorgegeben wurde.

Der „Adler“ in Abb. 30 ist ganz vom anthroposophischen Gedanken der bewegten Fläche durchdrungen. Den Kopf leicht vorgeneigt, hebt das Tier seine kräftigen Schwingen. Der Körper des Vogels ist durch gehöhlte und gewölbte Flächen bestimmt. Wie eine Membran schwingt die Oberfläche der Skulptur abwechselnd vor und zurück. In der Frontalansicht erscheint der Rumpf des Tieres auch seitlich in Schwingung versetzt. Die senkrechte Körperachse ist leicht s-förmig gebogen. Gegensätzliche Kräftepole bestimmen die Gestalt des Adlers. Die organische Durchformung des Körpers, das gleichmäßige Vor- und Zurückschwingen der Oberflächenmembran setzen voraus, dass der Plastiker sein Material „im Griff“ hat. Es lässt sich ein deutlicher technischer Fortschritt gegenüber den erstgenannten Arbeiten feststellen. Eine Datierung um 1990 oder später darf daher angenommen werden. Dafür spricht auch die stilistische Nähe zur folgenden Plastik, die im

---

<sup>650</sup> Ebd., S. 24.

Jahr 2004 entstanden ist (Abb. 31). Die Darstellung zeigt Pegasus, Axel Willems' Lieblingsmotiv. Zum Abflug bereit spreizt das mythische Pferd die Flügel. Sein Blick geht zurück zu einem Felsvorsprung, auf dem seine Hinterbeine ruhen. Willems erklärt hierzu, Pegasus sei im Begriff, sich von dem Felsen aus abzustoßen und in die Lüfte zu erheben. Noch steht er jedoch mit allen Gliedmaßen auf dem Boden. Die Vorderbeine sind weit vorgestellt und gespreizt, so als suche das Pferd Halt auf unsicherem Terrain. Während die Kanten des angedeuteten Felsens deutlich hervortreten, wirkt die Pegasusgestalt so, als ob sie von einem weißen Tuch straff umhüllt wäre. Nur schemenhaft zeichnen sich Gliedmaßen, Mähne und Schweif unter der imaginären „Membran“ ab. Dieser Eindruck kommt dadurch zustande, dass Willems darauf verzichtet, die einzelnen Glieder des Tieres klar voneinander abzugrenzen. Statt dessen arbeitet er die Figur mittels Höhlung und Wölbung flächenförmig aus dem Tonkörper heraus. Die Oberfläche der Skulptur wird dabei nicht durchbrochen, sondern erscheint als bewegte Einheit aus weich fließenden Formen.

Betrachtet man die Pegasus-Statue in einem frühen Stadium, wird der Entstehungsprozess anschaulich. Willems fertigte zunächst eine etwas klobig wirkende Pferdefigur an (Abb. 32). Auch hier wurde ganz auf Details verzichtet. Die stark vereinfachte Gestalt eines Pferdes ist nur in ihren groben Umrissen zu erkennen. Diese Plastik arbeitete Willems nach und nach zur späteren Pegasus-Skulptur aus. Um mehr Lebendigkeit in die Darstellung zu bekommen, lässt der Künstler das Tier nicht mehr starr geradeaus, sondern über die Schulter nach hinten blicken. Der Schwung dieser Körperdrehung überträgt sich auf die ganze Gestalt, die einerseits flächenhaften Charakter besitzt, aber vermittelt durch Höhlungen und Wölbungen auch lebhaft mit dem Raum korrespondiert. Letzteres ganz im Sinne von Steiners „doppelt gebogener Fläche“, welche nicht die am Naturvorbild orientierte Kunstform zum Ziel hat, sondern die Darstellung dessen, „was sinnlich im Übersinnlichen

und übersinnlich im Sinnlichen“<sup>651</sup> In diesem Zusammenhang hat auch die Farbe Weiß für Axel Willems „geistigen Charakter“.

Neben mehreren vollplastischen Figuren, von denen hier nur eine Auswahl gezeigt werden kann, schuf Willems eine Reihe farbig glasierter Tonreliefs (Abb.33-35). Diese stehen in enger Verbindung mit den Zeichnungen und Gemälden, die den größten Platz in Willems' Gesamtwerk einnehmen. Nicht Höhlung und Wölbung sind die zentralen Gestaltungsmerkmale der Flachreliefs, sondern die Linie, die sich in schwungvollen Bahnen über den Bildträger zieht und zu konkreten Gestalt zusammenschließt. Das Motiv hebt sich nur leicht vom Hintergrund ab und wird kaum plastisch ausmodelliert. Viel wesentlicher für die optische Differenzierung von Figur und Grund ist deren unterschiedliche Farbgebung. Dadurch wird der Bezug zum zweidimensionalen Medium Malerei bzw. Grafik noch stärker hervorgehoben.

### **5.3 Von der Farbe zur Form und die Dynamik der Linien: Malerei und Zeichnung**

#### **5.3.1 Die frühen Jahre**

In ähnlicher Weise wie sich aus einem unförmigen Klumpen Ton vielerlei Figuren und Gegenstände modellieren lassen, können auch Farben im Malprozess schrittweise aus dem „Formlosen“ zur Form geführt werden.<sup>652</sup> Aus therapeutischer Sicht hat diese Vorgehensweise in der Malerei ein verstärktes „seelisches Einatmen“ zur Folge, welches wiederum harmonisierend auf die Kräfteorganisation im Körper zurückwirkt.<sup>653</sup> Dieser Vorgang soll noch unterstützt werden durch die Auswahl bestimmter Farben

---

<sup>651</sup> Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 81.

<sup>652</sup> Hauschka, Zur künstlerischen Therapie, Bd. 2, a. a. O., S. 60f.

<sup>653</sup> Ebd., S. 23.

mit betont „irdischem“ Charakter, so zum Beispiel Grün, Rot, Orange und Braun.<sup>654</sup>

Ein frühes Aquarell von Axel Willems reflektiert Gestaltungsprinzipien des oben beschriebenen therapeutischen Malens. Die Arbeit mit dem Titel „Wellenschlag“ (Abb. 36) ist 1973 entstanden und veranschaulicht den Versuch, Formen im Malprozess aus der Farbe heraus zu entwickeln. Farbflächen stoßen ohne Konturzeichnung aneinander und breiten sich in wellenförmiger Bewegung über die gesamte Bildfläche aus. Der dadurch entstehende Eindruck ist jedoch nicht der einer einheitlich fließenden Gesamtbewegung. Die Komposition wird beherrscht von gegenläufigen Bewegungsrichtungen. Dies führt vor allem in der Bildmitte zu Spannungen. Einzelne Formen verkeilen sich. Die farbigen Flächen stoßen stellenweise hart gegeneinander.

Auch in der anthroposophischen Malpraxis besteht die Möglichkeit, mehrere Farbflächen nebeneinander zu einem Bild zusammenzusetzen. Hierbei wird jedoch auf feuchtem Papier gearbeitet, so dass harte Konturen gar nicht erst zustande kommen.<sup>655</sup>

Der Unterschied wird augenscheinlich, zieht man zum Vergleich die Arbeit eines seelenpflege-bedürftigen Kindes heran, die exemplarisch für eine Vielzahl von Aquarellen aus anthroposophischen Einrichtungen stehen kann (Abb. 6). Hier ist alles konturloses Fließen. Die Farben verharren in einem Schwebezustand zwischen Selbstaflösung und Formung.<sup>656</sup> Bei Axel Willems verdichtet sich die Farbe zu abgegrenzten Formen. Die auffallende Buntheit beider Arbeiten stellt jedoch eine Gemeinsamkeit dar.

Leuchtende Farben in abwechslungsreichen Kompositionen kennzeichnen das malerische Werk von Axel Willems. In dieser farbenfrohen Bilderwelt stellt das in schwarzer Tusche ausgeführte „Selbstbildnis“ (Abb. 37) aus dem Jahr

---

<sup>654</sup> Zu den „seelischen“ Eigenschaften einzelner Farben vgl. ebd., S. 45ff.

<sup>655</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 154.

<sup>656</sup> Ebd.

1975 eine seltene Ausnahme dar. Auffällig an dieser Arbeit ist vor allem die Maltechnik. Wie eine Aquarellfarbe erscheint die Tusche teilweise stark verdünnt in lasierenden Schichten auf der Bildfläche, während sie sich an anderen Stellen zu tiefschwarzer Materialität verdichtet. Das Ergebnis ist ein kontrastreiches und doch ausgewogenes Wechselspiel zwischen hellen und verschatteten Partien. Der Kopf hebt sich deutlich vom dunklen Hintergrund ab. Wie eine Kapuze legt sich ein grauer Schleier um das mit schwarzem Haar gerahmte, fast weiße Gesicht. Die nur sehr grob mit kräftigem Pinselstrich dunkel angedeuteten Gesichtszüge verleihen der Darstellung ein etwas gespenstisches Aussehen. Durch die schrittweise Staffelung von tiefem Schwarz über Grau bis hin zu fast weiß belassenen Bildpartien erreicht Axel Willems hier in Ansätzen eine in die Tiefe gehende Rhythmisierung der Bildfläche. Durch Verflüssigen und Verdichten des Farbstoffes wird der Eindruck eines Vor- und Zurückspringens der Formen auf der Bildfläche erzeugt. Darüber hinaus zeigt sich abermals ein deutliches Bemühen um klare Konturen. Ganz im Sinne Rudolf Steiners erwächst die Form allein aus dem Farbstoff. Auf eine konturgebende Zeichnung wird verzichtet. Nur durch das abwechselnde Hell-Dunkel im Farbauftrag erscheint das Gesicht in mehrfacher Rahmung. Darüber hinaus ist zu erkennen, dass Augen, Nase und Mund wiederholt übermalt wurden, um sie in ihren Umrissen deutlicher hervorzuheben. Die Verteilung von Dunkel- und Helligkeitswerten zeugt von einem guten Gespür für eine ausgewogene Flächenkomposition.

Um Harmonie und Gleichgewicht geht es, wie schon erörtert, auch beim Dynamischen Zeichnen, das Hermann Kirchner im Anschluss an das Formenzeichnen entwickelt hat. Kirchner war ab 1946 als Heilpädagoge auf dem Michaelshof in Hepsisau tätig, bis ihn 1977 eine ernsthafte Erkrankung zum Abbruch zwang.<sup>657</sup> Bei Kirchner erhielt Axel Willems seinen ersten Zeichenunterricht. Darüber hinaus dürfte auch Kirchners umfangreiches

---

<sup>657</sup> Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, S. 13ff.

Schaffen als Künstler einen nicht unwesentlichen Eindruck bei seinem Schützling hinterlassen haben.

Das Unterrichtsprogramm im Dynamischen Zeichnen, das Willems bei seinem Lehrer absolvierte, umfasste ein breites Aufgabenspektrum, ausgehend von einfachen Ornamentübungen über das Zeichnen von Rosetten bis hin zur freien Gestaltung der Linie. Abb. 38 zeigt eine Rosette mit abstraktem Liniensornament, eine Symmetrieübung, wie sie in ähnlicher Weise wohl viele Male im Zeichenunterricht durchgeführt wurde. In Axel Willems' Sammlung alter Schulhefte lässt sich eine große Zahl derartiger Rosetten finden. Neben solchen mit phantasievoll geschwungenen Linien finden sich auch Arbeiten mit geometrischen Motiven (Abb. 39).

Bemerkenswert an den meisten dieser Darstellungen ist, dass sie kaum noch etwas mit der eigentlichen Zielsetzung des Dynamischen Zeichnens gemein haben. Losgelöst vom Gegenstand soll die Linie als Bewegungsspur in ihrer Eigenwertigkeit sichtbar gemacht werden.<sup>658</sup> Zwar geht auch Willems von der Linie aus, indem er sie als ornamentale Form gestaltet. Er interpretiert jedoch die dadurch entstehenden Zwischenräume als Flächen. Indem er diese farblich gestaltet, „entwertet“ er die Linie wiederum zur Konturzeichnung.

Das „Anstreichen“ von Formen mit Farbe gehört jedoch zu den Kunstübungen, die aus anthroposophischer Sicht grundsätzlich abzulehnen sind. Kutzli warnt ausdrücklich vor diesem „künstlerischen Unfug“ und mahnt dazu, allenfalls die gezeichnete Linie selbst farblich zu gestalten, nicht jedoch die ganze Form in Farbe aufzulösen.<sup>659</sup>

Als interessant erweist sich an dieser Stelle ein Blick auf das malerische und zeichnerische Werk von Hermann Kirchner. Kirchner, der seine Arbeit als Künstler und als Heilpädagoge miteinander zu verbinden wusste und während seiner mehr als dreißigjährigen Tätigkeit in Hepsisau eine Vielzahl von

---

<sup>658</sup> Kirchner, Dynamisches Zeichnen, a. a. O., S. 98.

<sup>659</sup> Kutzli, Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen, Bd. 2, a. a. O., S. 19f.

Gemälden, Grafiken und Plastiken schuf, hatte es sich schon bald zur Gewohnheit gemacht, die Tür zu seinem Atelier stets geöffnet zu lassen, wenn er darin arbeitete. Überzeugt von der harmonisierenden Wirkung der schöpferischen Atmosphäre, erlaubte er den Kindern, ihm in ihrer Freizeit bei der künstlerischen Arbeit zuzusehen.<sup>660</sup> Vielleicht nutzte auch Axel Willems diese Gelegenheiten. Falls nicht, so hatte er dennoch in den Räumlichkeiten des gesamten Heimes die Möglichkeit, Bilder, Reliefs und Plastiken seines Lehrers zu sehen. Noch heute befindet sich der weitaus größte Teil des erhaltenen Gesamtwerkes von Kirchner im Mitarbeiterhaus des Instituts.<sup>661</sup>

Wie kaum anders zu erwarten, handelt es sich bei den Gemälden des Anthroposophen Kirchner hauptsächlich um Aquarelle. Die Wirkungen, die der Künstler in dieser Technik erzielt, sind jedoch sehr vielfältig. Die Farbe verdichtet sich in Kirchners Bildern zu Formen. Das Gesamtbild setzt sich wie ein Puzzle aus solchen Einzelformen zusammen. Einige dieser Teilstücke erinnern an geometrische Formen (Abb. 40), andere scheinen pflanzlichen Ursprungs zu sein (Abb. 41). Die gelegentlich fast schwere Materialität von Kirchners Aquarellfarben ist einer besonderen Gestaltungstechnik zu verdanken. Der Künstler arbeitete bevorzugt auf Hartfaserplatten. Die strukturierte Oberfläche solcher Platten lässt die darauf aufgetragene Aquarellfarbe beinahe pastos erscheinen. Formstudien und abstrakte Motive nehmen einen beträchtlichen Raum in Kirchners malerischem Werk ein. Das selbstzweckhafte Gestalten mit den künstlerischen Mitteln wird an den Anfang des kreativen Schaffens gestellt. Gegenständliche Motive wachsen wie beiläufig aus dem Gestaltungsprozess heraus.<sup>662</sup> Aus Farben erwachsen Formen. Formen fügen sich zu rhythmischen Konfigurationen. Rhythmen formieren sich zu Gegenständen und Figuren.

Ähnliches gilt für das grafische Werk des Künstlers. Mit wenigen Strichen gelingt es Kirchner, Figuren und Gegenständen eindrucksvoll Gestalt zu verleihen (Abb. 42). Auch beim Zeichnen sollte nicht die Vorstellung eines

---

<sup>660</sup> Bühler/Rau, Hermann Kirchner, a. a. O., S. 11.

<sup>661</sup> Ebd., S. 14.

<sup>662</sup> Ebd., S. 25.

gegenständlichen Motivs Ausgangspunkt der Gestaltung sein, sondern die bewegte Linie, die Schritt für Schritt einem Werdenden zur Entfaltung verhilft.<sup>663</sup>

Kirchner verstand seine künstlerische Arbeit als Schaffensprozess parallel zur Natur. Sein Ziel war es, „im reinen Raum der Senkrechten, Waagerechten, Diagonalen eine neue Welt entstehen zu lassen, eine Schöpfung von Formen, die ohne den Menschen nicht ins Dasein getreten wäre“.<sup>664</sup> Zentraler Gegenstand seiner Arbeiten ist die Auseinandersetzung mit den Grundkräften der Welt im Bereich der Farben und Formen.<sup>665</sup> Die intensive „geistige Aussagekraft“ seiner Bilder sollte das vordergründig Gegenständliche übertönen.<sup>666</sup>

Farben erscheinen bei Kirchner in einer Weise, als sei ihnen ein zeichnerisches Gerüst unterlegt, das ihnen Form und Halt gibt. Vergleicht man Aquarelle des Künstlers mit Grafiken ähnlicher Thematik, so zeigt sich, dass es sich bei ersteren im Grunde genommen um farbig gefasste Zeichnungen handelt, obwohl Kirchner faktisch eine Trennung der Gestaltungsmittel beibehält (Abb. 43 und 44). Die Linie kommt nicht unmittelbar ins Bild hinein, und doch ist diese Art der Malerei tief im Zeichnerischen verwurzelt.

Kirchner lässt Gegenständliches aus ornamentalen oder geometrisierenden Formen erwachsen, ein Prinzip, das sich auch Axel Willems zunutze macht. Die ellipsenförmigen Gebilde einer zweiteiligen Rosette interpretiert Willems als Fischformen und gestaltet sie als solche farbig aus (Abb. 45). Die stark vereinfachte Darstellung des Fischmotivs erinnert vielleicht nicht zufällig an eine Grafik von Hermann Kirchner (Abb. 46).

Möglicherweise ließ sich Axel Willems von Kirchners Grafiken und farbenfrohen Aquarellen zu eigenen Bilderfindungen anregen, die weit über das Gestalten abstrakter Linienornamente hinausgehen. Immer häufiger werden

---

<sup>663</sup> Ebd., S. 25f.

<sup>664</sup> Ebd., S. 118.

<sup>665</sup> Ebd., S. 123.

<sup>666</sup> Ebd., S. 122.

Rosetten mit Zeichnungen gegenständlicher und figürlicher Motive versehen und anschließend farbig ausgemalt (Abb. 47). Nur wenig erinnert noch an die Herkunft solcher Arbeiten im Dynamischen Zeichnen. Lediglich das Prinzip der Achsensymmetrie wird durchgehend beibehalten.

Gewiss ist es auch kein Zufall, dass Axel Willems schon sehr früh ein ausgeprägtes Interesse für religiöse und mythologische Themen entwickelt hat. Im anthroposophisch-orientierten Schulunterricht spielen beide Themenbereiche eine wichtige Rolle. Die Therapeutin Eva Mees-Christeller empfiehlt, im freien Zeichenunterricht Bilder nach Märchen, Mythologie, Gedichten und Geschichten anfertigen zu lassen.<sup>667</sup>

Auch die Bilderwelt von Hermann Kirchner wird von Gestalten der griechischen Mythologie bevölkert. Dazu gehören zum Beispiel „Orpheus und Eurydike“ (Abb. 48), ein Thema, das den Künstler immer wieder zu neuen Kompositionen angeregt hat. Daneben schuf Kirchner eine große Vielzahl von Gemälden und Grafiken mit christlicher Thematik, darunter eine Wachskreide-Zeichnung mit der Darstellung des heiligen Ritters Georg im Kampf gegen den Drachen (Abb. 49). Diese im Jahr 1965 entstandene Grafik befindet sich heute im Besitz von Axel Willems.

In der christlichen Überlieferung seit dem Mittelalter symbolisiert der Heilige Georg in Gestalt des Drachentöters den siegreichen Kampf des Guten gegen das Böse, ein Motiv, das auch Willems immer wieder beschäftigt.

Über den schulischen Unterricht hinaus hat Axel Willems sich durch eigene Lektüre, Reisen und Gespräche mit Familienmitgliedern und Fachleuten ein erstaunlich umfangreiches Wissen in den Bereichen Religion, Geschichte und Mythologie erworben. Er beschäftigt sich nicht nur intensiv mit Themen aus diesen Bereichen, sondern versucht auch, sie in künstlerischer Form umzusetzen.

---

<sup>667</sup> Mees-Christeller, *Therapeutisches Zeichnen und Malen*, a. a. O., S. 57.

### 5.3.2 Elias' Himmelfahrt

Die Himmelfahrt des Propheten Elias, die im Alten Testament geschildert wird, gehört zu den Themen, die Willems besonders nachhaltig beeindruckt haben. Immer wieder setzte er die biblischen Erzählung bildgestalterisch um. Dabei orientierte er sich stark an Darstellungen anderer Künstler. Anregungen fand er vor allem in der Ikonensammlung seiner Mutter Magda Willems-Iven. Axel Willems' Elternhaus in Düren beherbergt eine große Zahl wertvoller Ikonen verschiedenster Herkunft, Epochen und Materialien, darunter auch einige Darstellungen mit der Himmelfahrt des Elias.

Zu den zeitgenössischen Arbeiten zählt eine Hinterglasmalerei der aus Rumänien stammenden Künstlerin Octavia (Abb. 50). Das Bild zeigt den Propheten, wie er in einem von geflügelten Pferden gezogenen „feurigen Wagen“ in den Himmel auffährt. Darunter, in eine hügelige Landschaft eingestellt, empfängt Elisa den von Elias zurückgelassenen Mantel und wird auf diese Weise als dessen Nachfolger eingesetzt.<sup>668</sup> Im Vordergrund ist eine Szene aus dem Leben des Elias dargestellt. Auf Befehl des Herrn begab er sich zum Bach Krit, wo er auf Gottes Geheiß von den Raben mit Brot versorgt wurde, so dass er keinen Hunger leiden musste.<sup>669</sup>

Im Jahr 1985 fertigt Axel Willems eine Kopie nach diesem Bild an (Abb. 51). Die Anordnung der Figuren auf der Bildfläche schließt eng an die Vorlage an. Auch in vielen Details werden Parallelen sichtbar, so zum Beispiel bei der Gestaltung des von züngelnden Flammen umrahmten Wagens, in dem der Prophet sitzt. Selbst die Peitsche in Elias' Hand fehlt nicht. Die Figurenzeichnung selbst erscheint jedoch vergleichsweise wenig ausdifferenziert. Zwar werden die Gestalten sehr treffend in ihren Umrissen erfasst, die Binnengliederung wird jedoch weiter vereinfacht oder entfällt ganz, wie etwa bei dem durchgehend blau ausgemalten Gewand des Propheten im Wagen. Die verschachtelt wirkende Hügelandschaft des Glasbildes wird

---

<sup>668</sup> 2. Könige 2, 11-15.

<sup>669</sup> 1. Könige 17, 1-6.

ebenfalls stark vereinfachend in drei sich überlagernde horizontale Streifen aufgelöst. In Bezug auf die Farbigkeit hat Willems' Filzstiftarbeit kaum noch etwas mit der Vorlage gemein.

Zu den zahlreichen Sammelstücken im Hause Willems-Iven gehören auch mehrere Werke des österreichischen Künstlers Anton Wollenek. Darunter befindet sich eine Arbeit mit dem Titel „Der Prophet Elija“ (Abb. 52), die 1974 entstanden ist. Wiederum erscheint Elias in zweifacher Gestalt auf der Bildfläche. Im Zentrum der Darstellung wird der Prophet in seinem diesmal von sechs ungeflügelten Pferden gezogenen Wagen in himmlische Sphären entrückt. Die ovale Form des Wagens, der mehrere Ansichten zu einer flächigen Gesamtgestalt zu vereinen scheint, gemahnt an eine Glorie und kennzeichnet so die Heiligkeit des Geschehens. Rechts unten im Bild ist Elias zu sehen, der von einem Raben Nahrung erhält. Die blaugewandete Sitzfigur bildet einen starken Kontrast zur lichtvollen Gestalt des Propheten bei der Himmelfahrt. Links im Bild greift Elisa nach Elias' Mantel. In das Gewand eingefügt, erscheint das Brustbild Christi:

„Mit Christus war also Elija überkleidet, als er den Mantel trug; mit Christus wird auch Elischa überkleidet, wenn er ihn jetzt aufnimmt. In der Autorität dessen, mit dem er umkleidet ist, soll er auftreten und sprechen.“<sup>670</sup>

Auch zu diesem Bild existiert eine Kopie von Axel Willems (Abb. 53). Wiederum lassen sich bereits auf den ersten Blick wesentliche Übereinstimmungen zwischen beiden Arbeiten feststellen. Die symmetrische Aufstellung der Pferde mit der Glorie des Propheten im Zentrum wird beibehalten.<sup>671</sup> Gleiches gilt für die Darstellung des Gewandes mit dem

---

<sup>670</sup> Suttner, Ernst Chr.: Moderne Ikonen. Theologische Bilder von Anton Wollenek. Wien/München 1979, S. 43.

<sup>671</sup> Genau betrachtet ist aus der oval gerundeten Glorie des Propheten bei Wollenek eine Mandorla geworden. Diese geringfügige Abweichung kann als Hinweis auf Axel Willems' Kenntnis insbesondere mittelalterlicher Bildwerke gewertet werden, in denen der mandelförmige Lichtschein Christus oder Maria als Zeichen der inneren Erleuchtung und der Anwesenheit Gottes umgibt. Vgl. Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. München 1998<sup>2</sup>, S. 213.

eingeschlossenen Bild Christi. Die Figuren Elisa auf der linken Seite und Elias am Bach Krit auf der rechten Seite haben ein wenig an Bedeutung innerhalb der Komposition eingebüßt. Sie sind zu echten Randfiguren geworden. Die Zeichnung der Figuren selbst gestaltet sich in größter Unabhängigkeit von der Vorlage. So vermag Axel Willems die relative Gleichförmigkeit der Pferde in Wolleneks Bild zu durchbrechen, indem er jedem der Tiere ein anderes Aussehen gibt. Auch die übrigen Figuren werden in Körperhaltung und Gestalt recht frei interpretiert.

In thematischer Hinsicht ist Willems' Auseinandersetzung mit der Elias-Thematik Voraussetzung für seine weitere künstlerische Entwicklung. Erstmals tritt hier das geflügelte Pferd in Erscheinung, das in den folgenden Jahren sein kreatives Schaffen vollkommen beherrschen wird (Abb. 51).

Axel Willems berichtet, dass er als Folge seiner intensiven Beschäftigung mit dem Thema des Propheten Elias begann, davon zu träumen. Dabei sei ihm bewusst geworden, dass den geflügelten Pferden in seinen Träumen eine besondere Bedeutung zukam.<sup>672</sup> Auf diesem Weg kam es zu einer umfassenden Auseinandersetzung mit Pegasus, dem geflügelten Pferd der griechischen Mythologie, das nun gemäß der ihm traditionell zugeschriebenen Funktion als „Musenross“ zu Axel Willems' ganz persönlicher Inspirationsquelle werden sollte.<sup>673</sup> Die kopierende Übernahme von Bildmotiven eröffnete ihm jedoch kaum Wege, um zu einer eigenen Formensprache zu finden. Hierzu musste er sich auf die Arbeitstechniken und Gestaltungsmittel zurückbesinnen, die ihm schon früher vertraut geworden waren. In der Auseinandersetzung mit der Pegasus-Thematik gelingt es Axel Willems, die Dynamik bewegter Linien in charakteristischer Weise mit lebendigen Farbkompositionen zu einer individuellen Ausdrucksform zu verschmelzen.

---

<sup>672</sup> Willems, Axel: Der Traum vom Pegasus. In: Axel Willems - Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung, a. a. O., S. 2.

<sup>673</sup> Krsák, Cornelia: Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems. In: Mythos No. 1. Mythen in der Kunst. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung. Hrsg. von Peter Tepe, Thorsten Bachmann (u. a.). Würzburg 2004, S. 50.

### 5.3.3 Die ersten Pegasus-Darstellungen

Nachdem sich Axel Willems vor allem zu Beginn der 80er Jahre überwiegend mit dem Thema der Himmelfahrt des Propheten Elias beschäftigt hatte, entstanden in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts erste isolierte Darstellungen mit geflügelten Pferden. Eine eindeutige Identifizierung dieser frühen Werke als Bildnisse des mythischen Pferdes Pegasus wird dadurch erschwert, dass der Künstler selbst keine grundsätzliche Unterscheidung zwischen den „feurigen Rossen“ der biblischen Erzählung und dem geflügelten Pferd der griechischen Mythologie vornimmt. In vielen seiner Bilder finden sich gleichermaßen religiöse wie mythologische Motive. Willems' ganz persönliche Deutung seiner Bildthemen, die anthroposophische, christliche und mythologische Inhalte miteinander verknüpft, liefert eine schlüssige Erklärung für diese Vermischung der Ikonographien.<sup>674</sup>

Eine der ersten Arbeiten mit der Einzeldarstellung eines geflügelten Pferdes ist auf das Jahr 1987 zu datieren (Abb. 54). In kindlicher Manier umreißt Willems die Gestalt des Tieres in der Profilansicht. Mit hoch aufgestellten Flügeln setzt das Pferd zum Sprung über eine Wolke an. Mit kräftigem Strich betont der Willems die Konturen der Figur, die sich auf diese Weise deutlich vom Hintergrund abhebt. Die Binnengliederung beschränkt sich auf wesentliche Details. Augen, Nüstern und Mähne werden eingezeichnet. Eine farbliche Differenzierung lässt Mähne, Gliedmaßen und Flügel des Pferdes noch einmal gesondert hervortreten. Das runde Bildformat erinnert an eine figürlich gestaltete Rosette, wie Willems sie während seiner Schulzeit in großer Zahl schuf.

Ein zweites Bild aus dem Jahr 1987 lässt diesen Bezug noch deutlicher hervortreten (Abb. 55). Hier kommt auch das Prinzip der Achsensymmetrie zur Anwendung, welches zu den zentralen Merkmalen der frühen Rosettenbildnisse gehört. Kurvenreich geschwungene Linien verbinden sich zur Silhouette zweier geflügelter Pferde, die an der vertikalen Mittelachse des

---

<sup>674</sup> Ebd., 51.

Bildes frontal aufeinandertreffen. Man gewinnt fast den Eindruck, als habe der Künstler es sich zur Aufgabe gemacht, den anthroposophischen Leitsatz zu veranschaulichen, der besagt, dass jede zu zeichnende Form aus den beiden Elementen der krummen und der geraden Linie entwickelt werden kann. Die in wellenförmigem Fluss gerundeten Körper der Tiere stehen in wirkungsvollem Kontrast zur scharf gezackten Außenseite der aufgespreizten Flügel. Das Bildmotiv erfährt so eine Stilisierung im Hinblick auf einfachste zeichnerische Werte, wie etwa eine spitz gezackte oder aber eine dynamisch geschwungene Linie, und zeigt damit den Weg an, den Axel Willems' kreatives Schaffen in der Folgezeit einschlagen wird. Während die Umrisszeichnung bei den frühen Rosetten nach der farbigen Übermalung kaum noch sichtbar in Erscheinung trat, gewinnt sie nun an Ausdruckskraft zurück.

Im Jahr 1990 entsteht eine Bleistiftzeichnung, die sich sehr stark von den vorangegangenen Arbeiten unterscheidet (Abb. 56). Eine vom Künstler vorgenommene Beschriftung belegt, dass es sich bei dem abgebildeten Pferd um Pegasus handelt. Während sich Willems zuvor darauf beschränkte, das jeweilige Bildmotiv mit wenigen charakteristischen Strichen zu Papier zu bringen, so verbindet er nun eine präzise ausdifferenzierte Außenkontur mit einer Binnengliederung, deren Vielzahl verschlungener Linien und Formen nicht aus einer vordergründig abbildenden Funktion heraus zu erklären sind. Sie sind abstrakterer Natur. Vor allem Spiralformen ziehen den Blick des Betrachters auf sich.

In Abb. 57 versetzen gleich mehrere Spiralformen den Körper des Pferdes förmlich in Rotation. Pegasus' Hinterleib läuft in einer großen Spirale aus. Polar entgegengesetzt erscheinen zwei kleinere Spiralen im Brustbereich. Die Beine des Tieres schmiegen sich in engen Windungen dicht an den Körper. Im Gegensatz zu der fast kraftlosen Erscheinung der Gliedmaßen, gewinnen die Spiralformen die optische Qualität rotierender Räder. Pegasus stürmt geradezu vorwärts. Wild flattern Mähne und Flügel im imaginären Luftstrom. Bei aller Dynamik haftet der Darstellung jedoch auch eine gewisse Schwere an. Das

Flügelpferd weckt Erinnerungen an einen energisch lospreschenden Stier, bereit, sich jedem Hindernis zu widersetzen.

Die Spirale, ein in Axel Willems' Bildern fortan häufig anzutreffendes Formmotiv, gehört zu den Grundelementen des Dynamischen Zeichnens. Einwickelnde und auswickelnde Spiralen veranschaulichen aus anthroposophischer Sicht das Wechselspiel von bindenden und lösenden Formkräften (Abb. 58).<sup>675</sup> Kirchner beschreibt dieses Zusammenziehen und Ausdehnen als „Atemprozess“ und damit als „Grundprinzip der Lebensvorgänge in der Metamorphose“.<sup>676</sup> Heidelise Rapp bezeichnet diese „Wirbel“ als Quellsymbole und erklärt so die Beziehung zum Motiv des Pegasus, denn nach alter Überlieferung brachte das mythische Pferd durch einen Hufschlag die Quelle Hippokrene auf dem Musenberg Helikon hervor.<sup>677</sup> Dieser Art der Interpretation ist grundsätzlich nichts entgegenzusetzen. Wesentlicher erscheint mir jedoch der Stellenwert des Spiralmotivs im Dynamischen Zeichnen. Betrachtet man Willems' Arbeit unter diesem Aspekt, so ergeben sich einige interessante Ansatzpunkte. Es fällt auf, dass Willems den Rumpf des Pferdes in Abb. 56 anschaulich in vier kleinere Formeinheiten unterteilt, welche in sich jeweils wieder mehrfach gegliedert sind. Die Anordnung der Segmente ergibt eine vierpassähnliche Gesamtform. Wohl kaum zufällig erinnert diese Konfiguration an eine vierteilige Rosette (Abb. 59). Allein das Prinzip der Formsymmetrie entfällt zugunsten einer freien Flächenorganisation. Der Künstler erweitert also eine rosettenartige Grundform zur Silhouette eines sich aufbäumenden Pferdes. Die eingegrenzten Flächen werden phantasievoll ausgeschmückt. Zu den Gliederungselementen gehören neben Spiralen auch schachtelartig ineinandergestaffelte Formen. Schon die Gestaltung sogenannter „asymmetrischer Symmetrien“ im anthroposophischen Zeichenunterricht beinhaltete die Aufgabenstellung, eine vom Therapeuten

---

<sup>675</sup> Kutzli, Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen, Bd. 1, a. a. O., S. 49f.

<sup>676</sup> Kirchner, Über dynamisches Zeichnen, a. a. O., S. 298.

<sup>677</sup> Rapp, Heidelise: Begleitende Gedanken. In: Axel Willems - Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung, a. a. O., S. 14f. Vgl. Ovid: Metamorphosen V, 256ff.

vorgegebene Außenform mit einer passenden Innenform zu versehen (vgl. Abb. 13). Ein vergleichbares Prinzip wendet Willems' bei der Binnengliederung seiner Zeichnung an.

Interessant ist auch die Gestaltung der Flügel, die steil aus der Schulter des Tieres emporragen. Willems versucht, diese in ihrer fedrigen Struktur wiederzugeben und splittert sie zu diesem Zweck in viele kleine Einzelsegmente auf. Eine Differenzierung zweier voneinander unterschiedener Flügel fällt dadurch schwer.

Wie gezeigt werden konnte, nutzt Willems zentrale Gestaltungsprinzipien des Dynamischen Zeichnens für die Darstellung gegenständlicher Motive. Was sich bereits früh in der Form figürlich gestalteter Rosetten angedeutet hatte, findet nun eine konsequente Fortführung. Die Umsetzung abstrakter Linienformationen in die gegenständliche Darstellung erfolgt dabei auf sehr unterschiedliche Weise.

Einen völlig anderen Eindruck vermittelt eine Zeichnung von 1991 (Abb. 60). Pegasus ähnelt hier eher einer Art Vogelwesen mit vier Beinen als einem Pferd. Der Kopf des Tieres mündet in eine schnabelartig spitze Form. Seine Gliedmaßen zieren krallenähnliche Auswüchse. Hatte sich Willems zuvor noch wesentlich an der natürlichen Gestalt eines Pferdes orientiert, so erfindet er das Bildmotiv nun quasi neu. Pegasus stellt sich dar als ein locker gefügter Komplex abstrahierter Formen.

In Hermann Kirchners Unterricht folgte auf das Rosettenzeichnen das freie Gestalten mit Linien und Formen. Diese wurden zu phantasievollen Kompositionen zusammengefügt, die nichts anderes abbilden als die den krummen und geraden Linien innewohnenden Formkräfte (vgl. Abb. 16).<sup>678</sup> Nicht die Vorstellung eines gegenständlichen Motivs sollte Ausgangspunkt der Gestaltung sein, sondern die bewegte Linie, die Schritt für Schritt einem

---

<sup>678</sup> Ebd.

Werdenden zur Entfaltung verhilft.<sup>679</sup> Willems greift offenbar auch dieses auf. Er verdichtet frei gestaltete Linienformationen zu einem figürlichen Motiv, das durch diese Vorgehensweise eine ganz eigene, vom Naturvorbild unterschiedene Anschauungsqualität gewinnt.

Axel Willems' Zeichnungen bleiben in den seltensten Fällen unkoloriert. Tatsächlich sind die meisten seiner Arbeiten durch leuchtende Farben charakterisiert. Entsprechend gestaltete er auch die beiden oben erwähnten Zeichnungen farbig (Abb. 56a/b und 60a). Einem glücklichen Umstand ist es zu verdanken, dass diese Arbeiten auch in unkolorierter Form vorliegen. Gelegentlich nämlich fertigt Willems Fotokopien von kleinformatigen Entwürfen an, um daran verschiedene Farbkombinationen zu erproben. Die einzelnen Segmente der Binnengliederung gestaltet er jeweils einfarbig. Eher selten findet die gleiche Farbe Verwendung in zwei unmittelbar nebeneinanderliegenden Feldern. Ein überaus abwechslungsreiches Hell-Dunkel ist zumeist das Ergebnis. Um dieses zu erreichen, werden häufig anschaulich zusammengehörige Teilformen farblich differenziert. Die farbige Ausmalung gehorcht eigenen Gesetzen.

Bei Abb. 61 fällt es auf den ersten Blick ein wenig schwer, in dem ungeordnet erscheinenden Gewirr farbiger Formen und Kritzeln die Gestalt des geflügelten Pferdes zu erkennen. Bei genauerem Hinsehen fügen sich die Einzelformen zusammen. Ein länglicher Körper wird sichtbar, an den sich vier Beine anschließen. Oben rechts im Bild erscheint ein verhältnismäßig kleiner Kopf, gerahmt von einer wild zerzausten Mähne. Pegasus' Flügel wachsen als spitze Formen aus seinem Rücken. Das Tier steht auf zwei stämmigen Hinterbeinen. Diese wirken sehr lang im Verhältnis zu den Vordergliedmaßen, die wie zum Sprung angewinkelt sind. Mit kraftvoller Gebärde bäumt Pegasus sich auf. Sein Kopf vollzieht eine extreme Wende in die der Körperbewegung entgegengesetzte Richtung. Ist diese Haltung durch ein angedeutetes Zurückblicken motiviert oder wird sie durch Platzmangel in der oberen

---

<sup>679</sup> Bühler/Rau, Hermann Kirchner, a. a. O., S. 25f.

Bildhälfte erzwungen? Wiederum erinnert zunächst wenig an die Darstellung eines Pferdes, weder Umriss noch Proportionen scheinen zu „stimmen“. Die Figur droht förmlich auseinander zu fallen. Aber ist es nicht vielmehr so, dass diese merkwürdig unproportionierte Gestalt die gesamte Bildfläche überwuchert, ähnlich einer Pflanze, die sich Blatt für Blatt in den Raum hineintastet? Form fügt sich an Form. Die eigentliche Gegenstandsgrenze wird erst schrittweise im Gestaltungsprozess ermittelt. Für die gegenständliche Darstellung ergeben sich daraus weitreichende Konsequenzen. Durch das schrittweise Vorgehen ist das spätere Ausmaß der Figur unter Umständen nur schwer abzuschätzen. Dies führt zu Schwierigkeiten bei der Flächenaufteilung. Es ist das Prinzip „wachsenden Werdens“, das Willems hier zur Anwendung bringt, jenes allmählich bewusste „Ringens um Gestaltung“, in dem Hermann Kirchner den therapeutischen Wert des Dynamischen Zeichnens begründet sah.<sup>680</sup> Dort ist es die gezeichnete Linie, die sich Schritt für Schritt, Form für Form, in rhythmischer Staffelung die Bildfläche erobert. Axel Willems überträgt dieses Prinzip auf eine rein farbige Gestaltung.

Der Verzicht auf klare Konturen stellt eine seltene Ausnahme dar. Willems begreift Malerei primär vom Zeichnerischen her. Die bevorzugte Verwendung von Farbstiften entspricht dieser Auffassung. Filzstifte und Wachskreiden erlauben einen kontrollierten Farbauftrag mit scharfen Konturen. Die in der anthroposophischen Kunsttherapie besonders geschätzte Aquarellmalerei gehört – von wenigen Ausnahmen, über die noch zu sprechen sein wird, abgesehen – der Vergangenheit an. Willems entdeckt eigene Mittel und Wege, um seinem Schaffensdrang Gestalt zu geben. Keines seiner Bilder gleicht dem anderen. Stets findet er neue Formulierungen für die Themen, die ihn beschäftigen. Die Dynamik ekstatisch bewegter Formen und lebhaftes Farbkompositionen verleihen seinen Figuren ein hohes Maß an Ausdruckskraft.

---

<sup>680</sup> Kirchner, Dynamisches Zeichnen, a. a. O., S. 98.

Es konnte deutlich werden, wie viel Axel Willems' Arbeiten den Errungenschaften des Dynamischen Zeichnens zu verdanken haben. Zwar vollzieht Willems den aus anthroposophischer Sicht verpönten „Sturz“ von der reinen Formensprache in die vermeintlich tiefere Ebene gegenständlicher Darstellung, sein künstlerisches Streben geht dabei jedoch weit über ein bloßes Abbilden-Wollen hinaus. Es zielt ab auf ein Allgemeines hinter den einzelnen Erscheinungen. „Ich gehe an die Ursprünge zurück“, äußerte sich Willems im März 1999 gegenüber Journalisten anlässlich der Ausstellung im Dürener Leopold-Hoesch-Museum. „Ich weiß, dass es eine Ebene dahinter gibt, und ich will ein Hellsichtiger werden.“<sup>681</sup>

Jene Ebene hinter den Erscheinungen, dies ist die „Geisteswelt“ der Anthroposophen. Hier wirken die kosmischen Elementarkräfte, die „Urbilder“ der Natur, die Grundprinzipien künstlerischen Gestaltens. Axel Willems' Bemühen geht dahin, seine Bilder aus eben jenen Grundkräften entstehen zu lassen, welche auch den natürlichen Formprozessen zugrunde liegen. Der Unterricht im Dynamischen Zeichnen gab ihm die Mittel dazu in die Hand. Die Verknüpfung zeichnerischer und malerischer Prinzipien steht außerhalb der anthroposophischen Kunstpraxis. Hier erfolgte eine Trennung der Gestaltungsmittel mit dem Ziel, jene kosmischen Kräfte im künstlerischen Nachvollzug isoliert voneinander zu veranschaulichen. Für Axel Willems jedoch besteht kein Widerspruch zwischen der farbigen Ausmalung seiner Zeichnungen und dem Anspruch auf künstlerische Teilhabe an der geistigen Welt.

---

<sup>681</sup> Peinhardt-Franke, Ingrid: Die Melancholie des Helden und die Weisheit der Musen. Axel Willems Pegasus-Zyklus im Leopold-Hoesch-Museum Düren. Grenz-Echo. 72. Jahrgang, Nr. 66. 20. März 1999. Wochenend-Magazin Kunst.

### 5.3.4 „Wutpegasus“ – „Traumpegasus“

Im August 1991 entsteht eine Farbstiftzeichnung, die eine entscheidende Wende in Axel Willems' künstlerischer Entwicklung herbeiführen sollte (Abb. 62). Auf Josef Vosen, damals amtierender Bürgermeister von Düren, machte dieses Bild einen solchen Eindruck, dass er sich bereit erklärte, im darauffolgenden Jahr die Schirmherrschaft für eine Einzelausstellung mit Werken von Axel Willems im Dürener Kulturtreff „Pleußmühle“ zu übernehmen. Willems war seinerseits sofort von dieser Idee begeistert und fasste den Entschluss, speziell für diese Ausstellung Werke in größerem Format anzufertigen.<sup>682</sup>

Jene Zeichnung, welche die Idee für die Ausstellung überhaupt erst geweckt hatte, diente ihm als Anregung für ein Bild mit dem vielsagenden Titel „Wutpegasus“ (Abb. 63). Die Arbeit wurde mit farbiger Wachskreide ausgeführt, seither Willems' bevorzugtes Malmedium. Der breite Farbduktus von Wachskreiden eignet sich sehr gut zur Bearbeitung größerer Flächen. Auch fällt der Übergang von der Formkonturierung zur Flächenausmalung leicht, eine Eigenschaft, die für Willems' technische Vorgehensweise von großer Bedeutung ist.

Nicht nur aufgrund seines vergleichsweise riesigen Formates von 99,5 x 148,5 cm handelt es sich bei dem sogenannten „Wutpegasus“ um ein herausragendes Bild. Mit überlegt gesetzten Strichen fügt Willems Form an Form zur markanten Silhouette und füllt die Flächen farbig aus. Nichts an dieser Vorgehensweise ist neu, und doch ist die Wirkung eine andere. Angesichts des ungewohnt großen Formats erstaunt die scheinbare Sicherheit, mit der Willems die harmonisch proportionierte Gestalt auf der Bildfläche unterbringt. Erstmals greift er für diese Darstellung auf eine frühere Arbeit zurück. So eröffnete sich ihm die Möglichkeit, die kleinformatische „Vorstudie“ korrigierend zu überarbeiten. Dieser Umstand mag sich begünstigend auf die vergleichsweise

---

<sup>682</sup> Vgl. Informationsblatt zur Ausstellung im Kulturtreff Pleußmühle: Axel Willems. Kunst als Therapie. „Pegasus“ - Eine außergewöhnliche Ausstellung. Düren 1992, S. 2.

durchdacht wirkende Komposition des „Wutpegasus“ ausgewirkt haben, doch ein detaillierter Vergleich beider Arbeiten zeigt deutlich, dass nur ein sehr loser Zusammenhang zwischen „Vorstudie“ und ausgeführtem Gemälde besteht. Vor allem bei der Binnengliederung nahm Willems wesentliche Veränderungen vor. Die Gestalt des „Wutpegasus“ erscheint sehr viel stärker differenziert, während sich Willems bei der Binnengliederung der älteren Arbeit auf einfache Formwiederholungen, wie etwa das Verdoppeln einer Linie, beschränkt. Die veränderte Position des Auges beim „Wutpegasus“ verwandelt den zuvor offenen Blick des Tieres in ein fast bedrohlich wirkendes Lauern. Menschlich anmutende Gliedmaßen werden durch Beine ersetzt, die denen eines Pferdes wesentlich mehr ähneln. Übergeordnete Bewegungsmotive lassen den Figurenaufbau dynamischer erscheinen. So werden beim „Wutpegasus“ Kopf, Hals und das linke Vorderbein in kurvenreichem Schwung zu einer Einheit zusammengefasst, während in der früheren Darstellung keine solche Verbindung besteht.

Axel Willems' Rückgriff auf „Vorstudien“ beschränkt sich auf wenige Ausnahmen. Seine Arbeitsweise bleibt im wesentlichen spontan. Bemerkenswert ist, dass sämtliche seiner Bilder jeweils während nur eines einzigen Tages entstanden sind. Ist Willems bei der Arbeit, vergisst er gewöhnlich alles um sich herum und legt die Malutensilien nicht eher beiseite, als bis er das Werk für abgeschlossen erklärt hat. Bleibt ein Bild dennoch unvollendet, wird es in der Regel auch später nicht wieder aufgegriffen. Ist die Bilddynamik einmal unterbrochen, gelingt es Willems offenbar nicht, ein zweites Mal daran Anschluss zu finden.

Willems' Arbeit am „Wutpegasus“ ist durch Fotos dokumentiert (Abb. 63a-f). Diese geben Aufschluss über die besondere Gestaltungstechnik. Willems legt die Figur nicht, wie es früher meist der Fall war, zunächst vollständig als Zeichnung an, um diese anschließend farbig auszumalen. Statt dessen findet ein stetiger Wechsel zwischen Umrisszeichnung und Flächenausmalung statt,

so dass die Figur in Teilen bereits vollendet ist, während an anderen Stellen noch nicht mit der Ausführung begonnen wurde. Die vielfach gegliederte Gesamtgestalt wächst so erst schrittweise zu voller Größe heran. Kleinteilige spitze Formen versetzen die ganze Figur in Bewegung. Die schwarze Konturzeichnung schwillt stellenweise zu erheblicher Dicke an, so als sei sie wieder und wieder überarbeitet worden. Hier wird spürbar, mit welchem Eifer sich Axel Willems der Ausführung seines ersten großformatigen Bildes widmete. Nach eigenen Aussagen fiel ihm dies zunächst nicht leicht. Die riesige weiße Fläche schien ihn vor eine unlösbare Aufgabe zu stellen. Sowohl der Titel „Wutpegasus“ als auch die unruhig wirkende Kleinteiligkeit der Darstellung spiegeln die angespannte Stimmungslage des Schaffenden während der Arbeit an diesem Bild wieder.<sup>683</sup>

Erwähnenswert ist auch die Zusammenstellung der Farben. In auffälliger Häufung nutzt Willems sowohl Komplementärkontraste wie Rot-Grün oder Blau-Orange, als auch die „charakteristischen“ Farbenpaare Rot-Gelb, Gelb-Blau und Blau-Rot. Möglicherweise offenbaren sich hier die im anthroposophisch orientierten Malunterricht gesammelten Kenntnisse zur goetheschen Farbenlehre.<sup>684</sup> Willems' Farbkompositionen erscheinen stets abwechslungsreich und rhythmisch durchgliedert.

Eine Dynamisierung des Dargestellten durch farbliche Mittel zeigt bei Axel Willems umso mehr Wirkung, je kleinteiliger das Formgefüge ist. Dies verdeutlicht ein vergleichender Blick auf ein zweites Bild im großen Format, das ebenfalls 1992 in der „Pleußmühle“ ausgestellt war. Es trägt den Titel „Traumpegasus“ (Abb. 64) und bildet einen starken Gegensatz zur expressiven Erscheinung des wenig älteren „Wutpegasus“. Die Formen, aus denen sich die Figur zusammensetzt, sind insgesamt größer und zum Teil weich gerundet. Die Auswahl der Farben ist gleich geblieben, dennoch erscheint die Gestalt des „Traumpegasus“ sehr viel lichter. Der Aufhellung dient vor allem ein

---

<sup>683</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 51.

<sup>684</sup> Jünemann/Weitmann, Der künstlerische Unterricht in der Waldorfschule, a. a. O., S. 29ff.

größzügigerer Umgang mit der Farbe Gelb. Auch die Farbe Blau ist in zwei verschiedenen Schattierungen stark vertreten.

Gelb und Blau, diese beiden Farben repräsentieren im Farbenkosmos der Anthroposophen den Bereich des Übersinnlichen, jene Welt, in der sich die Seele des Träumenden frei bewegt, ehe sie am Morgen wieder in den physischen Leib zurückkehrt.<sup>685</sup> Bei Fritz Weitmann, der Rudolf Steiners Anregungen in seine anthroposophische Farbenlehre aufgenommen und erweitert hat, stellt sich die Farbe Gelb dar als „Glanz des Geistes“. Blau dagegen ist der „Glanz des Seelischen“, der in das Geistige hineinstrahlt.<sup>686</sup> Dadurch erscheinen Willems' Farbkompositionen in einer weiteren Dimension.

Nicht endgültig geklärt werden kann die Frage, ob Willems die sanfte Gestalt des „Traumpegasus“ mehr oder weniger bewusst als Pendant zur dynamisch bewegten Komposition des „Wutpegasus“ konzipiert hat, oder ob die weicheren Formen der Figur vielmehr einer entspannteren Gemütslage des Gestaltenden zu verdanken sind. Fest steht, dass Pegasus hier erstmals als Liegefigur in Erscheinung tritt. Nur dieses eine Mal zeigt Willems das geflügelte Pferd in ruhender Haltung. Umso mehr lässt er so die Gestalt des „Traumpegasus“ als Widerpart zum heftig ausschreitenden „Wutpegasus“ erscheinen. Das Tier lagert auf beiden Hinterbeinen, die es dicht an den Körper herangezogen hat. Die Vordergliedmaßen stützen fest auf dem Boden auf, so dass Pegasus trotz der angedeuteten Liegeposition mit dem Vorderkörper in aufrechter Stellung verharrt. Anschaulich verleiht dieses Abstützen der Figur Stabilität. Pegasus ruht in der Tat. Die entspannt nach vorne abgewinkelten Ohren des Tieres verstärken diesen Eindruck noch. Auch die Flügel sind horizontal ausgerichtet, während die des „Wutpegasus“ bedrohlich steil in die Höhe ragen. Die Gestaltung der Flügel verdient darüber hinaus besondere Beachtung. Ihre relativ kleinteilige Binnenstruktur ergibt sich anschaulich aus der verschiedenfarbigen Gestaltung von Schnittflächen mehrerer sich

---

<sup>685</sup> Hauschka, Zur künstlerischen Therapie, Bd. 2, a. a. O., S. 45ff und Fränkl-Lundborg, Was ist Anthroposophie, a. a. O., S. 13.

<sup>686</sup> Weitmann, zitiert nach Mäckler, Lichtoffene Farbigkeit, a. a. O., S. 99.

überlagernder Flügelformen, die sich so regelrecht in der Fläche zu durchdringen scheinen. Die Darstellung räumlicher Verhältnisse durch echte Überschneidungen ist einer solchen Bildauffassung fremd.

Die Ursache für die ausgeprägte Tendenz von Axel Willems zur reinen Flächenkunst ist wiederum im Dynamischen Zeichnen zu suchen. Hier behauptet die Linie ihre Eigenwertigkeit gegenüber einem abbildenden Interesse. Die der gezeichneten Bewegungsspur innewohnenden Formkräfte sind allein in der Fläche wirksam. Die Bildfläche selbst ist der Ort, an dem sich die Linienbewegung vollzieht. Sie ist Zeichengrund, nicht Bildraum. Etwas von dieser Auffassung wirkt noch in Axel Willems' Bildern nach. Eine Parallele hierzu bilden vergleichbare Erscheinungen in Kinderzeichnungen (vgl. Abb. 65). Auch hier setzt sich erst ganz allmählich eine raumsymbolische Auffassung der Bildfläche durch.<sup>687</sup>

Ein weiteres Phänomen verbindet Arbeiten von Axel Willems mit den zeichnerischen Äußerungen von Kindern: das sogenannte „gemischte Profil“ (vgl. Abb. 66).<sup>688</sup> Willems verbindet dabei verschiedene „Ansichtsseiten“ einer Figur zu einem flächigen Gesamtbild. Als Beispiel für diese Vorgehensweise kann Abb. 67 dienen. Körper und Beine von Pegasus sind in der Seitenansicht wiedergegeben. Flügel und Vordergliedmaßen überschneiden sich jeweils und werden so als im Bild hintereinander liegend aufgefasst. Auch der Kopf des Tieres scheint auf den ersten Blick im Profil dargestellt zu sein, denn nur ein Auge ist zu sehen. Die Ohren des Pferdes sind jedoch wie von vorne betrachtet wiedergegeben und befinden sich noch dazu beide auf derselben Seite des Kopfes und werden gar von dessen Außenkontur überschritten. Ebenso sind beide Nüstern des Tieres zu sehen, was in der Profilansicht gänzlich unmöglich wäre und selbst von oben betrachtet keinen so ungehinderten Einblick erlauben würde. Die Maulöffnung des Pferdes befindet sich eigenartigerweise zwischen

---

<sup>687</sup> Mühle, Günther: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. Grundlagen, Formen und Wege der Kinderzeichnung. Berlin, Heidelberg, New York 1975<sup>4</sup>, S. 93ff.

<sup>688</sup> Ebd., S. 62.

den Nasenlöchern, ein Motiv, das mit regelmäßiger Häufigkeit wiederkehrt. Die Verschränkung von Frontal- und Profilansicht scheint damit vollzogen. Tatsächlich handelt es sich jedoch nicht wirklich um eine Verbindung real möglicher Betrachterblickwinkel, sondern um eine Kombination von Gestaltmerkmalen in ihrer jeweils charakteristischsten Ausformung.

Die Forschungsliteratur zur Kinderzeichnung spricht in diesem Zusammenhang von dem Gesetz der „guten“ oder auch „prägnanten Gestalt“.<sup>689</sup> Dieses bezieht sich in erster Linie auf ein effektives *Dasein* der Dinge und nicht so sehr auf ein ansichtsmäßiges *Sosein*.<sup>690</sup>

Auch Axel Willems zeigt alle ihm wichtig erscheinenden Merkmale von ihrer jeweils prägnantesten „Seite“. Ein Auge ist von vorne besehen am besten zu erkennen, der Kopf eines Pferdes jedoch im Profil. Beides steht noch in keinem Widerspruch zueinander, da sich die Augen eines Pferdes an den Seiten des Kopfes befinden. Ohren und Nüstern werden jeweils paarweise gezeigt. Hierzu erweist sich die Frontalansicht am fruchtbarsten, die so mit dem Profil zu einer Einheit verschmilzt.

Erstmals wird auch der Hintergrund farbig gestaltet. Dies führt zu einem anschaulichen „Bruch“ in der Bildauffassung. Während in der unteren Bildhälfte tatsächlich von einem Hintergrund gesprochen werden kann, da dessen Gliederungselemente sichtbar von der Figur überschritten werden, nehmen letztere in der oberen Bildhälfte die Qualität von „Zwischenraumfüllungen“ an, die sich den Konturen der Figur anpassen. Die Figur wird so im oberen Bildteil in ein flächenbezogenes Formgefüge eingebunden. Eine Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund wird dadurch weitgehend aufgehoben. Der „Bruch“ in der Darstellung resultiert aus einer Diskrepanz in der Auffassung des Bildträgers als ebene Fläche und Zeichengrund bzw. als räumliches Gebilde, in dem sich die Figur frei bewegt. Dieser Zwiespalt wird in weniger deutlicher Ausprägung auch in anderen Darstellungen sichtbar.

---

<sup>689</sup> Meyers, Hans: *Stilkunde der naiven Kunst. Gestaltungskundliche Grundlagen zur Theorie der Kunsterziehung*. Frankfurt a. M. 1960, S. 86ff.

<sup>690</sup> Ebd., S. 121.

In den weitaus meisten Fällen scheinen Willems' farbenfrohe Gestalten vor dem weiß belassenen Hintergrund zu schweben, lediglich verankert in einem zweidimensionalen Koordinatensystem. Hauptansicht ist in der Regel das Profil, im Falle eines Pferdes die charakteristischste Ansicht, aber auch die der größten Flächenausdehnung. Trotz vereinzelter Versuche zur anschaulichen „Verräumlichung“ der Darstellung bleibt die Zweidimensionalität der Bildfläche die wichtigste Bezugsgröße.

### **5.3.5 Pegasus in Aquarell**

Die Jahre 1993 und 1994 bringen Unruhe in das Leben von Axel Willems. Zweimal wechselt er den Wohnort, nachdem er 25 Jahre seines Lebens auf dem Michaelshof bzw. der daran angeschlossenen Ziegelhütte verbracht hat. Auch die Therapeuten wechseln. All dies mag ein Grund dafür sein, dass in dieser Zeit nur wenige Bildwerke entstehen. Diese wenigen Arbeiten jedoch lassen interessante Rückschlüsse auf die veränderte Lebenssituation von Axel Willems zu. Auf therapeutischer Seite kommt es offenbar zu einem neuerlichen Versuch, vermittelnd in den Gestaltungsprozess einzugreifen, da sich die ausgeprägte Tendenz zur Formbegrenzung durch Konturen aus anthroposophischer Sicht eher ungünstig auf den Gesundheitszustand des Malenden auswirkt. Während Heideliese Rapp in Willems' Arbeiten vor allem das Individuelle und Einzigartige sah und ihnen einen „unbestreitbaren künstlerischen Wert“ beimaß, versuchen die neuen Therapeuten, Willems wieder stärker an die Aquarellmalerei heranzuführenden.<sup>691</sup> Das Ergebnis ist eine Reihe großformatiger Aquarelle, von denen ich an dieser Stelle drei hervorheben möchte (Abb. 68-70). Das ungewohnte Medium, dem

---

<sup>691</sup> Rapp, Heideliese: Kunst als Therapie und ihre Bedeutung. In: Schnorrenberg, Anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S. 29.

sich der Künstler seit seiner Schulzeit meist erfolgreich zu entziehen vermochte, stellt nun völlig neue Anforderungen an die Handhabung der Gestaltungsmittel. Willems hält sich zunächst an die Vorgaben anthroposophischer Malpraxis, indem er die Farben so auf das angefeuchtete Papier setzt, dass sie durch Angrenzen und Ineinanderlaufen figürliche Motive ausbilden. Starke Farbkontraste sorgen für eine lebhaft Durchgliederung der Bildoberfläche, während der stellenweise transparente Farbauftrag eine mehr in die Tiefe gehende Rhythmisierung bewirkt. Das starke Ausfließen der Farben auf feuchtem Untergrund bereitet Willems jedoch offensichtlich einige Mühe. Gegenstandsgrenzen drohen zu verlaufen. Der Fluss der Farben entzieht sich weitgehend der Kontrolle des Malers. Um dem entgegenzuwirken, greift Willems auf ein bewährtes Mittel zurück. Mit schwarzen Konturen versucht er, die Umrisse der farbigen Flächen zu festigen und die Figur in ihrer Gestalt deutlicher zu kennzeichnen. Dies gelingt ihm nicht immer. An einigen Stellen kommt es zusätzlich zu einer Mischung der „Umrisszeichnung“ mit angrenzenden Farben. Das Ergebnis ist ein die Darstellung teilweise überziehender Grauschleier.

Die anthroposophische Erklärung für die Tendenz des Malers zur Begrenzung von Formen durch Konturen lässt sich exemplarisch an einer Äußerung von Heidelise Rapp ablesen:

„Sehen wir auf die Form von Axel Willems' vielfältigen Bildern, so fällt in erster Linie die Abgegrenztheit seiner Formen auf. Sieht man ihn schaffen, wird dieses Begrenzen-Wollen augenscheinlich. Das, was Axel Willems im Leben kaum schafft, sich selbst Form zu geben, hier wird es über Stunden geübt. (...) Er setzt eine Formbegrenzung an die andere: wie um sich selber Form zu geben, sich selbst zu begrenzen.“<sup>692</sup>

In ähnlicher Weise sprechen auch Forscher der Entwicklungspsychologie

---

<sup>692</sup> Rapp, Begleitende Gedanken, a. a. O., S. 14.

zeichnerischen Gestaltens von einem primären „Erlebnis des nach außen hin Abgegrenztseins“, das sich in den ersten kindlichen Versuchen, geschlossene Formen aus einem diffusen Gesamtbereich herauszuheben, vergegenständlicht.<sup>693</sup>

Rudolf Steiners Kritik an der zeichnerischen Fixierung von Gegenstandsgrenzen in der Malerei bezieht sich vor allem darauf, dass solche Konturen nicht wirklich in der Natur vorhanden sind.<sup>694</sup> Vielmehr stellt die Linie eine „Konstruktion im Lauf des Wahrnehmungsprozesses“ dar, sie ist eine „Verarbeitungsstufe des natürlichen Bildes“.<sup>695</sup> Faktisch erleichtert das Malen mit schwarzen Konturen die Wahrnehmbarkeit eines Gegenstandes.<sup>696</sup> Vor allem Kinder erkennen dargestellte Inhalte nicht in erster Linie an den farbigen Eigenschaften eines Gegenstandes oder den Hell-Dunkel-Eigenschaften einer Zeichnung, sondern an der Gestaltgrenze.<sup>697</sup> Offenbar erklärt sich auch Axel Willems' enger Bezug zur Formkonturierung aus einem Bedürfnis nach Verbesserung der Wahrnehmbarkeit des jeweiligen Motivs. Axel Willems begreift Malerei primär vom Zeichnerischen her. Farben dienen dazu, die durch Konturen begrenzten Flächen zu füllen. In der Aquarellmalerei erfolgt eine Umkehrung dieses Prozesses. Formen werden aus der Farbe heraus entwickelt. Um zu einem „vollständigen“ Bild zu kommen, müssen die Konturen nachträglich eingefügt werden.

Heideliese Rapp beurteilt das „Begrenzen-Wollen“ positiv. In der Malerei schaffe Willems etwas, das ihm im täglichen Leben nicht so recht gelingen will: Ruhe und Konzentration. Bei der Arbeit ist der Malende ganz bei sich. Er gibt nicht nur dem Bildgegenstand Form und Gestalt, sondern auch sich selbst. Ein Therapeut jedoch, der Rudolf Steiners' Absage an die Konturzeichnung in der Malerei in den Vordergrund rückt, wird versuchen, Willems auf einen

---

<sup>693</sup> Mühle, Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens, a. a. O., S. 34.

<sup>694</sup> Steiner, Kunst und Kunsterkenntnis, a. a. O., S. 153.

<sup>695</sup> Schuster, Martin: Wahrnehmungspsychologie und Kunstpsychologie. In: Ders.: Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst. Köln 1992, S. 39.

<sup>696</sup> Ebd., S.40.

<sup>697</sup> Meyers, Stilkunde der naiven Kunst, a. a. O., S. 90.

anderen Weg zu bringen. Ziel wäre in diesem Fall das Erzeugen eines „atmenden“ Zusammenhangs transparenter Farben auf der Bildfläche.<sup>698</sup>

Erstaunlich schnell gelingt es Axel Willems, die anfänglichen technischen Schwierigkeiten zu meistern. Abb. 68 lässt noch erahnen, welche Mühe ihm die Arbeit auf feuchtem Untergrund zunächst bereitete. Nicht mit der gewohnten Sicherheit bringt Willems die Gestalt des geflügelten Pferdes auf dem großformatigen Blatt unter. Der Hinterleib des Tieres wirkt stark gestaucht, für Beine bleibt nur wenig Platz. Auch sind diese kaum ausdifferenziert. Die Umrissgestaltung weist insgesamt deutliche Unsicherheiten auf. Die Konturen schwellen zum Teil zu enormer Breite an, während sie an anderen Stellen der ausströmenden Binnenfarbe weichen.

In Abb. 69 hat der Künstler den Formenbestand auf ein überschaubares Maß reduziert. Ein großer Kopf, ein Körperfragment, zwei Flügel, sowie die Andeutung zweier Gliedmaßen genügen Willems hier, um Pegasus ins Bild zu setzen. Hier wird nicht versucht, noch fehlende Teile der Figur auf der Fläche unterzubringen, obwohl dafür eigentlich kein Platz mehr vorhanden ist. Statt dessen kommt der Künstler hier zu einer stark verkürzten Wiedergabe des Motivs, das trotz seiner „Unvollständigkeit“ durchaus die gesamte Gestalt verkörpert. Das hier vorgestellte Phänomen des „Pars-pro-toto“ resultiert offenbar aus einem bewussten Verzicht auf Vollständigkeit der Figur zugunsten einer ausgewogenen Flächenkomposition. Aus demselben Grund rücken die einzelnen Körperteile aus ihrer sonst gewohnten Position. Im Hinblick auf die Bildordnung als solche spielt die Frage nach der anatomischen Korrektheit des Dargestellten keine Rolle.

Mit Abb. 70 unternehmen wir einen Sprung in das Jahr 1997. Das vergleichsweise riesige Aquarell im Format 109 x 160 cm zeichnet sich vor

---

<sup>698</sup> An dieser Gegenüberstellung wird deutlich, wie groß der Handlungsspielraum in der anthroposophischen Kunsttherapie ist. Letztlich entscheidet der Therapeut, welche Stilmittel oder Themen die „Heilung“ des Patienten herbeiführen sollen. Es gibt keine festgelegten Rezepte.

allem dadurch aus, dass Willems die Besonderheiten des flüssigen Mediums nun erstmals für eine Steigerung im Ausdruck fruchtbar macht. Wie eine große Farbwolke erscheint Pegasus in bisher nicht dargebotener Leichtigkeit auf der Bildfläche. Die gewohnt kleinteilige Binnengliederung entfällt zugunsten großzügig angelegter Farbflächen, die eher sparsam durch schwarze Konturen differenziert werden. Das stark verwaschene Aussehen der Farben verleiht der Darstellung etwas von der verwackelten Optik einer Momentaufnahme. Horizontal ausgerichtete Elemente dominieren die Komposition. Ebenfalls überwiegend horizontal verlaufende Wischspuren verstärken noch den Eindruck von Bewegung und Geschwindigkeit.

Trotz beeindruckender Leistungen auf diesem Gebiet sind Axel Willems' gelegentliche Ausflüge in die Aquarellmalerei jedoch vor allem als das Ergebnis einer Intervention von Seiten der betreuenden Heilpädagogen aufzufassen. Es scheint kein Zufall zu sein, dass die Produktion großformatiger Aquarelle zum Zeitpunkt eines Orts- und damit auch Betreuerwechsels einsetzt. Ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Klarheit und Differenziertheit der Formen und Farben führt Willems immer wieder zu den bewährten Wachskreiden zurück, die sich durch ihre gleichermaßen zeichnerische wie malerische Verwendbarkeit gegenüber flüssigen Farbmitteln auszeichnen.

### **5.3.6 Pegasus – Sternbild und Apotheose**

Mitte bis Ende der 90er Jahre entwickelt Willems eine besondere Vorliebe für große Formate. Die anfängliche Scheu vor dem leeren Blatt gehört der Vergangenheit an. Auch in der Figurenzeichnung setzt sich eine sichtbar gelöstere Linienführung durch. Als Beispiel dafür kann die 1997 entstandene Arbeit mit einer Darstellung des Sternbildes Pegasus dienen (Abb. 71). Kühn umreißt Willems die Gestalt des Tieres mit wenigen Strichen. Die

Binnengliederung fällt sehr viel weniger kleinteilig aus, als man es von früheren Bildern gewohnt ist. Die ganze Darstellung zeichnet sich durch eine Lockerheit und Spontaneität aus, die man bei großformatigen Arbeiten in der Weise noch nicht beobachten konnte. Man sieht der großflächig angelegten Umrisszeichnung an, dass sie nur wenig Zeit in Anspruch genommen hat. Die differenzierte, ja fast zögerlich zu nennende Arbeitsweise des Künstlers bei der Konzeption des „Wutpegasus“ (Abb. 63) bildet dazu einen starken Kontrast. Das Einbeziehen des Bildhintergrundes in die Gestaltung ist durch das Thema der Darstellung motiviert.

Bereits im fünften vorchristlichen Jahrhundert berichtet der griechische Dichter Pindar von Pegasus' Aufnahme in den Olymp durch die Götter.<sup>699</sup> Parallel zum Pegasus-Mythos findet ein Sternbild Erwähnung in antiken Schriften, das jenes Pferd zeigen soll, welches die Quelle Hippokrene auf dem Berg Helikon hervorgebracht hat. In der „Phainomena“ des griechischen Dichters und Gelehrten Arat ist eine der ältesten Beschreibungen des Sternbildes dokumentiert.<sup>700</sup> Die Vorstellung von einem geflügelten, springenden Ross ohne Hinterleib, das an der nördlichen Hemisphäre zu sehen sei, fand seit der Antike weite Verbreitung (vgl. Abb. 72).<sup>701</sup> Spätestens Ovid brachte Pegasus mit dem Quellmythos in Verbindung und übertrug damit auch das Sternbild auf ihn.<sup>702</sup> Rückwirkend konnte so die Ehrerweisung der olympischen Götter gegenüber dem Flügelpferd im Sinne einer Apotheose als Verstärkung aufgefasst werden.<sup>703</sup>

Axel Willems zeigt das geflügelte Pferd als Ganzfigur vor einem blauen Hintergrund. Dieser ist durch leuchtend gelbe, orangefarbene umrahmte Sterne als Nachthimmel gekennzeichnet. Auch Pegasus' Rumpf und Flügel zieren Sterne. Die Anordnung der Himmelskörper folgt keinem erkennbaren

---

<sup>699</sup> Pindar: Olympische Oden XIII, 91-92.

<sup>700</sup> Decker, Elisabeth: Pegasus in nachantiker Zeit. Europäische Hochschulschriften. Reihe 28. Kunstgeschichte. Bd. 284. Frankfurt a. M. 1997 (Zugl. Köln, Univers., Diss., 1995), S. 169.

<sup>701</sup> Ebd.

<sup>702</sup> Ebd., S. 23f.

<sup>703</sup> Ebd., S. 175f.

Ordnungsprinzip. Offenbar waren allein Überlegungen kompositorischer Art ausschlaggebend für die gleichmäßige Verteilung der Sterne über die Bildfläche. Freie Flächen zwischen Figur und Grund werden auf diese Weise ausgefüllt, ohne dass es dabei zu Überschneidungen kommt. Figur und Grund erscheinen so in der Fläche fest miteinander verwoben. Pegasus ist zu einem Teil des Sternenhimmels geworden.

Parallel zu formalen Fragen der Bildgestaltung rücken immer häufiger auch inhaltliche Aspekte des Pegasus-Mythos in den Vordergrund. Ein Beispiel dafür ist das 1998 fertiggestellte Bild mit dem vielsagenden Titel „Pegasus aus den vier Elementen der Sonne entgegen“ (Abb. 73). Die vier Elemente sind für Axel Willems von besonderer Bedeutung. Stehen sie doch in engem Bezug zur Töpferei, der eigentlichen Hauptbeschäftigung des Künstlers in der Therapie, denn hier wird Erde durch Hinzunahme von Wasser geformt, in der Luft getrocknet und schließlich im Feuer gebrannt.<sup>704</sup>

Ein Bezug zum Pegasus-Motiv ist leicht hergestellt. Schon in antiker Zeit wusste man um die „Doppelnatur“ des geflügelten Pferdes, das als Sohn des Poseidon, des „Erdenerschütterers“ (Erde) und Herrn der Meere (Wasser), chthonischen Ursprungs ist, jedoch durch seinen Flug zum Olymp (Luft) ebenso lichte Elemente zu seinem Wesen zählt.<sup>705</sup> Dem Quellmythos entsprechend galt Pegasus als Symbol für das flüssige Element und die Fruchtbarkeit des Landes.<sup>706</sup> In seiner Rolle als Diener des Zeus wird er schließlich zum Bewacher des olympischen Feuers, dem Symbol göttlicher Weisheit.<sup>707</sup>

Axel Willems dagegen betont, dass Pegasus „aus geistigem Feuer geformt“ worden sei.<sup>708</sup> Er ist seinem Wesen nach also bereits übersinnlich. So wie die „Geisteswelt“ der Anthroposophen eine allumfassende ist, vereinigt auch

---

<sup>704</sup> Willems, Ute, Die künstlerische Entwicklung von Axel Willems. In: Schnorrenberg, Anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S. 31.

<sup>705</sup> Decker, Pegasus in nachantiker Zeit, a. a. O., S. 25f.

<sup>706</sup> Yalouris, Nikolas: Pegasus - Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987, S. 30.

<sup>707</sup> Decker, Pegasus in nachantiker Zeit, a. a. O., S. 26.

<sup>708</sup> Willems, Axel, Axel Willems erläutert seine Werke, a. a. O., S. 39.

Pegasus, als Abkömmling dieser Welt, alle vier Grundelemente zu vollkommener Natur.<sup>709</sup>

Der Maler setzt das Verhältnis des mythischen Tieres zu den Elementen überzeugend ins Bild. Der Leserichtung entgegengesetzt, von rechts nach links, eilt das Flügelpferd über das Land. Sein linkes Hinterbein wird von einer feurigen Wolke hinterfangen, als sei Pegasus ihr soeben entsprungen. Das zweite Hinterbein stützt, in einer Laufbewegung begriffen, auf einer schmalen Bodenfläche auf, die den Bereich des Irdischen markiert. Das rechte Vorderbein berührt die Erde jedoch nicht. Es hängt quasi in der Luft und stellt so eine Verbindung zum dritten Element her. Der Bereich des Irdischen wird noch einmal unterteilt, in eine grün gekennzeichnete Uferzone, ein braun gefärbtes Bach- oder Flussbett, sowie ein darin fließendes Gewässer, das Pegasus durch einen Hufschlag aus dem Boden hervorsprudeln lässt. Die Bodenzone bildet einen schmalen Standstreifen, auf dem sich das Pferd, halb laufend und halb im Fluge, fortbewegt. Die Darstellung besitzt in diesem unteren Bereich Querschnittcharakter. So ist das linke Vorderbein des Pferdes sichtbar, obwohl es ins Wasser eintaucht. Das gleiche gilt für die Feuerwolke in der rechten Bildhälfte, die Pegasus' Hinterbein vielmehr hinterfängt, als dass sie es umschließt.<sup>710</sup>

Wie schon bei dem Phänomen des „gemischten Profils“ gezeigt werden konnte, spielt das Ansichtsmäßige von Gestaltmerkmalen gegenüber dem objektiven Vorhandensein der Dinge eine eher untergeordnete Rolle. So ist auch die Durchsichtigkeit von Körpern nur eine scheinbare. Sie ist vielmehr Nebenprodukt einer Sichtbarmachung anderer Gegenstandsqualitäten, die dem Künstler wichtiger erscheinen als die bloße Außenseite der Dinge.<sup>711</sup> So wird die Quellöffnung durch Pegasus ebenso anschaulich gemacht, wie seine Herkunft aus dem Feuer.

---

<sup>709</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 53.

<sup>710</sup> Ebd.

<sup>711</sup> Meyers, Stilkunde der naiven Kunst, a. a. O., S. 150.

Formal begünstigt die querschnittshafte Darstellungsweise den betont flächigen Charakter des Bildes. Gleiches gilt für das Verhältnis zwischen Figur und Hintergrund. Die Farbe des Himmels, denn als solcher ist der Hintergrund hier aufzufassen, wird bis auf die schmale Bodenfläche herabgezogen. Obwohl auf diese Weise eine Art Horizont angedeutet wird, bleibt der Gesamteindruck der eines äußerst knapp bemessenen Bildraumes. Wie eine Folie hinterfängt der Bildgrund Pegasus' schlanke Gestalt. In der linken Hälfte erstrahlt eine große gelbe Sonne, die von einem orangefarbenen Strahlenkranz eingefasst wird.

Willems beschreibt die Sonne als ein Motiv, das der Feuerwolke aus der biblischen Erzählung von der Himmelfahrt des Propheten Elias nachempfunden ist.<sup>712</sup> Sie repräsentiert also den Bereich des Geistigen und Übersinnlichen. Durch eine farbliche Entsprechung im Bild wird dieser Bereich sichtbar ausgeweitet. Die ganze rechte Bildhälfte ist in ein gelbes Licht getaucht. Die leuchtende Farbe besitzt etwas von der Qualität eines Goldgrundes, wie man ihn von der mittelalterlichen Malerei her kennt. Heutigen Sehgewohnheiten zum Trotz verstand der mittelalterliche Bildbetrachter den Goldgrund nicht als „Hintergrund“, sondern als das allumfassende göttliche Licht, welches den Bereich des Überirdischen kennzeichnete.<sup>713</sup> In ähnlicher Weise markiert die Farbe Gelb in Axel Willems' Bild das geistige Licht, aus dem Pegasus, gemäß seiner übernatürlichen Geburt, hervorgeht, und in das er schließlich zurückkehren wird. Im Prinzip hat hier das anthroposophische Mysterium von Geburt, Tod und Wiedergeburt in stark vereinfachter Form Niederschlag gefunden.<sup>714</sup>

Das Gemälde „Pegasus aus den vier Elementen der Sonne entgegen“ macht mehr als deutlich, dass Axel Willems in der Lage ist, auch komplexere Sachverhalte zu schildern. Im Zentrum der Darstellung steht eine Erzählung, deren Stationen in einem einzigen Bildentwurf zusammengefasst und sinnvoll aufeinander bezogen werden. Im folgenden Textabschnitt werde ich mich

---

<sup>712</sup> Willems, Axel, Axel Willems erläutert seine Werke, a. a. O., S. 39.

<sup>713</sup> Nerdinger, Winfried: Perspektiven der Kunst. München 1994<sup>2</sup>, S. 51.

<sup>714</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 53.

ausführlich mit einer Reihe von mehrfigurigen Darstellungen im Kontext der Pegasus-Sage auseinandersetzen. Hierbei ergeben sich vor allem Fragen nach der Art der Einbindung von Bildgestalten in übergreifende Handlungszusammenhänge und ihre weltanschauliche Bedeutung für den Künstler.

## **5.4 Faszination Pegasus und die Melancholie des griechischen Helden Bellerophon**

### **5.4.1 Kampf gegen die Chimäre**

Axel Willems künstlerisches Schaffen zur Pegasus-Thematik beschränkt sich nicht auf Einzeldarstellungen des geflügelten Pferdes, obwohl diese den größten Raum im Gesamtwerk einnehmen. Ab dem Jahr 1993 wendet sich Willems verstärkt mehrfigurigen Kompositionen zu. Meist handelt es sich bei diesen Darstellungen um Stationen aus dem ereignisreichen Leben des Pegasus, wie es in der griechischen Mythologie überliefert ist. Daneben finden aber auch neue Themen Niederschlag in komplexen Bilderfindungen, in denen der Künstler mythologische, christliche und anthroposophische Inhalte miteinander verknüpft.<sup>715</sup>

Das erste Bild, dem ich mich zuwenden möchte, trägt den Titel „Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre“ und ist 1993 entstanden (Abb. 74). Die antike Überlieferung berichtet von dem korinthischen Helden Bellerophon, Sohn des Glaukos und der Eurymede, dem es mit Hilfe der Göttin Athena gelungen war, das geflügelte Pferd Pegasus zu zähmen, das ihn fortan bei seinen ruhmreichen Taten unterstützte.<sup>716</sup> König Iobates von Lykien übertrug dem Helden unter

---

<sup>715</sup> Nerdringer, Perspektiven der Kunst, a. a. O., S. 51.

<sup>716</sup> Pindar: Olympische Oden XIII, 60-92.

anderem die unlösbar erscheinende Aufgabe, die Chimäre zu töten, ein feuerspeiendes Ungeheuer, das im ganzen Königreich wütete. Die Bestie besaß Kopf und Körper eines Löwen, ein Ziegenkopf wuchs aus ihrem Rücken und der Schwanz endete in einem Schlangenkopf. Auf Pegasus reitend, gelang es Bellerophon schließlich, das Tier zu erlegen.<sup>717</sup>

Willems zeigt den Helden und Pegasus kurz vor dem Angriff auf das zu ihren Füßen lauernernde Ungeheuer. Durch kräftige Flügelschläge empor getragen, schwebt Pegasus über der Chimäre. Bellerophon hält Zügel und Wurfspeer fest im Griff. Ein siegesgewisses Lächeln auf den Lippen, so scheint es, blickt der Held auf den Betrachter. Ein Helm mit ausladendem Kopfputz deutet darauf hin, dass Bellerophon eine Rüstung trägt.<sup>718</sup>

Die detailreiche Ausführung des dreiköpfigen Ungeheuers lässt auf künstlerische Vorbilder schließen. Zwei Buchillustrationen von Giovanni Caselli regten Axel Willems zur Auseinandersetzung mit dem Kampftema an (vgl. Abb. 75 und 76).

Es besteht kein Zweifel, dass beide Arbeiten als Vorlagen für ein Tonrelief dienten (Abb. 77).

Bei der Gestaltung des Reliefs orientierte sich Willems noch sehr stark an der naturalistischen Formensprache der Illustrationen. Er vereint Pferd, Reiter und Chimäre zu einer stimmigen Komposition. Geringfügige Abweichungen von der Bildvorlage dienen zum größten Teil der besseren Integration der Figuren in das Gesamtgefüge. So erschien ein Umwenden des Ziegenkopfes nach hinten weitaus günstiger, da es bei Übernahme der ursprünglichen Haltung zu störenden Überschneidungen mit Pegasus' linkem Hinterbein gekommen wäre. Statt dessen wird der Kopf harmonisch in die freigebliebene Fläche zwischen Flügel und Hinterhand des Pferdes eingepasst. Ebenso verhält es sich mit dem schlangengestaltigen Schwanz des Ungeheuers, der sich nun dicht am unteren Bildrand windet. Pegasus' freies Schweben wird zum Standmotiv umgedeutet,

---

<sup>717</sup> Homer: Ilias VI, 155ff. und Apollodorus: Bibliotheca II. III. 1-2.

Vgl. Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 56.

<sup>718</sup> Ebd., S. 56f.

indem das Flügelpferd einen Huf auf den Hals der Ziege setzt und so seine Überlegenheit demonstriert.

Im Vergleich zu dieser Tonarbeit erscheint die Abstraktionsleistung der gemalten Fassung gegenüber Casellis Illustrationen umso greifbarer. Weich geschwungene Linienbewegungen sind nur grob den Umrissen von Pferd, Reiter und Chimäre nachempfunden. Formen werden nicht länger kopiert, sondern vereinfacht und variiert. Willems' Vorgehensweise wird besonders deutlich bei der Darstellung des dreiköpfigen Untieres. So verwandelt der Maler den in der Buchillustration präzise ausdifferenzierten Körper der Bestie in ein mehrteiliges Gefüge phantasievoll geformter Flächen, deren gemeinsame Außenkontur nur noch entfernt an die löwenhafte Gestalt der Chimäre erinnert. In kriechender Haltung, wie ein Reptil, verharrt das Tier am unteren Bildrand und reckt seine drei Köpfe in die Höhe. Offenbar ahnt es noch nichts von der über ihm lauern Gefahr. Bellerophons Speerspitze zielt auf den Ziegenkopf, bleibt jedoch von diesem unbemerkt. Die Überrumpelungstaktik lässt auf Erfolg hoffen. Allein das schlangenköpfige Schwanzende der Chimäre quittiert den drohenden Angriff mit weit aufgerissenem Rachen und stellt somit einen Handlungsbezug zwischen den Figurengruppen her. Eine unmittelbare Berührung zwischen Pferd und Chimäre bleibt diesmal aus. Durch die gleichwertige vertikale Staffelung der Figurengruppen büßt die Komposition an Dynamik ein. Die Art und Weise wie die Figuren in das hochrechteckige Format eingepasst werden, die gleichmäßige Ausnutzung der zur Verfügung stehenden Fläche, wirft den Blick des Betrachters immer wieder auf diese zurück. Pegasus und Bellerophon schweben scheinbar frei über der Bestie. Zugleich aber wirken alle Figuren so, als seien sie in ein zweidimensionales Koordinatensystem eingespannt. Formüberschneidungen werden auf ein geringes Maß reduziert. Ähnlich wie zwei Teile eines Puzzles ergänzen sich beide Figurengruppen in der Fläche zu einem kompositorischen Ganzen.

Die recht unterschiedliche Umsetzung der Bildvorlagen wirft Fragen nach der Chronologie von Tonrelief und Gemälde auf. Der Katalog der Dürerer

Ausstellung von 1999 nennt als Datierung des Tonreliefs den sehr großen Zeitraum von 1977 bis 1993. Das Buch, aus dem Willems die Illustrationen entnommen hat, ist 1979 erschienen. Eine Bearbeitung der Pegasus-Thematik durch den Maler setzt jedoch erst später ein, etwa in der zweiten Hälfte der 80er Jahre. Die sehr gelungene Verbindung der Figurengruppen im Relief gegenüber der noch recht additiv wirkenden Komposition der gemalten Fassung würde für eine Datierung des Gemäldes noch vor der Tonarbeit sprechen. Dennoch ist die größere Nähe des Reliefs zur Bildvorlage im Detail spürbar.

Bellerophons Kampf gegen die Chimäre gehört zu den am häufigsten dargestellten Themen im Werk von Axel Willems. Der vom Maler gewählte Augenblick innerhalb der Erzählung bleibt stets der gleiche: Auf Pegasus reitend nähert sich Bellerophon der Chimäre. Mit der Waffe in der Hand hebt er zum tödlichen Stoß gegen die Bestie an. Auch der Blickwinkel des Betrachters auf das Geschehen ändert sich nicht. Pferd und Chimäre werden im Profil gezeigt, Oberkörper und Kopf des Reiters dagegen in der Vorderansicht. Prägnanz lautet das oberste Gebot, auch und gerade bei den mehrfigurigen Kompositionen.

In Abb. 74 führte Axel Willems' Bemühen, möglichst viel von den Figuren zu zeigen, zu einer Dominanz der Fläche. Statt mit- bzw. gegeneinander agieren die Figuren vielmehr isoliert nebeneinander. Demgegenüber darf eine zwei Jahre später entstandene Arbeit gleichen Themas als Fortschritt gewertet werden (Abb. 78). Ein stabiles Stehen des Pferdes ersetzt das Flugmotiv. Eines von Pegasus Hinterbeinen stützt auf dem unteren Bildrand auf und schiebt sich so zwischen Bildbetrachter und Chimäre. Es handelt sich hierbei um eine Umdeutung des Standmotivs, welches das Verhältnis von Pferd und Chimäre im älteren Tonrelief kennzeichnete. Dort setzt Pegasus einen Huf auf den Leib der Bestie und bringt so seine Überlegenheit zum Ausdruck. In der ersten

Gemäldefassung fehlt dieser Bezug. In leicht abgewandelter Form kehrt das Motiv nun zurück.

Die angenommene Tendenz des Malers, das Verhältnis zwischen den Figuren weiter zu intensivieren, bestätigt sich also. Überschneidungen werden dabei in Kauf genommen. Die eigenartig gestreckte Darstellung des von Pegasus' Bein halb verdeckten Löwenkopfes zeigt allerdings, wie wichtig es Axel Willems ist, die für ihn zentralen Gestaltmerkmale zu zeigen, auch wenn diese eigentlich verdeckt sein müssten. Andere Körperteile werden dagegen bedenkenlos weggelassen, wenn sie für die Darstellung unwesentlich erscheinen. So fehlt der Rumpf der Chimäre fast ganz. Statt dessen führen die Köpfe der Bestie ein Eigenleben. Noch vorhandene Körperfragmente lassen keinen gestaltübergreifenden Zusammenhang mehr erkennen. Vorlagen regen den Maler zu neuen Bilderfindungen an, stellen jedoch kaum mehr als eine grobe Orientierungshilfe dar. Willems interpretiert, variiert und vereinfacht das Gesehene und wandelt es in seine eigene Formensprache um. Die Köpfe der Chimäre, die unmittelbar miteinander verwachsen zu sein scheinen, genügen Willems, um das Wesen dieser Bestie zur Anschauung zu bringen.

Ein Acrylgemälde von 1996 geht noch einen Schritt weiter (Abb. 79). Hier ist es kaum noch möglich, drei Einzelwesen aus einem mehrfarbigen Gewirr eckiger und gerundeter Formen zu isolieren. Einzig der weit aufgerissene Rachen einer Schlange mit gespaltener roter Zunge ist deutlich zu erkennen. Das undefinierbare Etwas am unteren Bildrand scheint dennoch in eigenartiger Weise belebt. Drei Augen lauern daraus hervor. Durch die Unbestimmbarkeit seiner äußeren Gestalt vermag dieses Wesen gar noch bedrohlicher zu wirken, als sämtliche seiner löwen- oder ziegenköpfigen Artgenossen es könnten. Es erscheint mir an dieser Stelle durchaus angemessen, von einer Ausdruckssteigerung durch Abstraktion zu sprechen. Auch die Komposition als ganzes kann mit dem Begriff der Ausdruckssteigerung belegt werden. Pegasus und Bellerophon sind gegenüber früheren Darstellungen merklich in die rechte obere Bildecke gerückt und stark vom Bildrand angeschnitten. Das

Bewegungsmotiv wird auf diese Weise stärker betont als bisher. Die diagonale Stoßrichtung der Waffe nach links unten stimmt mit älteren Bildversionen überein, gewinnt jedoch an Wucht. Während der Speer bisher deutlich hinter der Bewegung von Reiter und Pferd zurückgeblieben war, bietet die jetzige Platzierung der Gruppe im rechten oberen Bildeck eine günstigere Ausgangsposition. Bellerophon führt die Waffe vor dem Körper und vermag die Dynamik der Flugbewegung in den Stoß hineinzulegen.<sup>719</sup>

#### 5.4.2 „Pegasus vor der Sonne“

Nicht nur mythologische Themen beschäftigen Axel Willems. Gelegentlich verbinden sich mythologische Themen mit christlichen und anthroposophischen Vorstellungsinhalten zu symbolträchtigen Bilderfindungen. Im Jahr 1996 entsteht eine kleinformatige Filzstiftarbeit mit dem Titel „Pegasus vor der Sonne“ (Abb. 80). Willems erklärt die Bedeutung dieses Bildmotivs folgendermaßen:

„Vor einer glutroten, aufgehenden oder untergehenden Sonne, die als roter Kreis in Anlehnung an die Feuerwolke des Propheten Elias dargestellt ist, schwebt im Inneren der geistige, geflügelte Pegasus, ein mythologisches, überirdisches Pferd. Dieses Pferd Pegasus ist der griechischen Sage nach aus geistigem Feuer geformt. Es kann über Wolken galoppieren und wiehert in den Lüften. Der Pegasus fliegt zu den unsterblichen Göttern empor, dargestellt durch das Viertelkreissegment des offenen Himmels, aus dessen Rund sich die segnende Hand Gottes ihm entgegenstreckt, um es aufzunehmen in sein Reich.“<sup>720</sup>

Die Beschreibung bezieht sich auf ein mehrfarbig glasiertes Tonrelief, das bereits 1992 im Dürener Kulturtreff „Pleußmühle“ ausgestellt war (Abb. 81).

---

<sup>719</sup> Ebd., S. 57.

<sup>720</sup> Willems, Axel, Axel Willems erläutert seine Werke, a. a. O., S. 39f.

Unerwähnt bleibt der Engel, welcher Pegasus auf seinem Flug in den Himmel schwebend begleitet. Dies ist nicht verwunderlich, da der Engel auf dem genannten Relief fehlt. Das Motiv kommt erst später hinzu, nachdem sich Willems seit 1995 intensiv mit Darstellungen der geflügelten Himmelsboten auseinandergesetzt hatte (vgl. Abb. 82).

Die Herkunft des Bildthemas „Pegasus vor der Sonne“ wird aus der erklärenden Beschreibung des Malers ersichtlich. Pegasus gilt ihm als ein geistiges Wesen, das aus dem Licht geboren wurde und schließlich dorthin zurückkehrt, woher es gekommen ist. Dieser Ort ist identisch mit der „Geisteswelt“ der Anthroposophen, dem Ursprung allen Lebens und Wohnort der übersinnlichen Wesensglieder des Menschen. Die rote Sonne im Bild symbolisiert jenen mystischen Ort, zu dem Pegasus emporfliegt (vgl. Abb. 73).<sup>721</sup>

Darüber hinaus erklärt Willems, die Sonne sei in Anlehnung an die Feuerwolke des Propheten Elias gemeint. Das Bildmotiv wird also aus einer weiteren Quelle gespeist: der christlichen Darstellungstradition. Ein feuriger Wagen, gezogen von feurigen Rossen, trägt Elias in den Himmel, wo er von Gott in Empfang genommen wird.<sup>722</sup> Viele Darstellungen zeigen das Viertelkreissegment mit der Hand Gottes, die sich dem Ankömmling segnend entgegenstreckt. Gelegentlich wird der Himmelswagen von einem Engel begleitet (vgl. Abb. 83). Axel Willems greift all dies auf, um eine Himmelfahrt oder Apotheose des Pferdes Pegasus darzustellen.<sup>723</sup>

Schon Platon beschreibt das Pferd als Symbol der Seele. Als Lenker eines Doppelgespanns hat der Mensch einen mühsamen Kampf auszufechten, denn während das edlere der beiden ungleichen Pferde seinen Besitzer in göttliche Sphären tragen will, drängt das „Ross der Schlechtigkeit“ zur Erde hin.<sup>724</sup>

---

<sup>721</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 51f.

<sup>722</sup> 2. Könige 2, 11.

<sup>723</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 52.

<sup>724</sup> Platon: Phaidros, 25-26.

Im Mittelalter fand die Rezeption antiker Schriften vorwiegend unter christlichen Gesichtspunkten statt.<sup>725</sup> Als Folge der Übernahme mythologischer Motive in die christliche Ikonographie wurde der von feurigen Rossen gezogene Wagen des griechischen Gottes Apollon, später Helios, zum Symbol für die Himmelfahrt. Bei der Himmelfahrt Elias' wurde der heidnische Gott durch den christlichen Propheten ersetzt.<sup>726</sup>

Ebenfalls aus der heidnischen Bildtradition übernommen wurde das Motiv des Drachenkampfes. Pegasus und Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre erfuhren eine Umdeutung als Symbole der Tugend und Heiligkeit des „miles christianus“, der die triebhafte irdische Natur des Menschen unterdrückt.<sup>727</sup> In der christlichen Kunst des Ostens finden sich mitunter Darstellungen, die den Erzengel Michael auf einem geflügelten Pferd reitend zeigen (Abb. 84).<sup>728</sup>

Pegasus als ein „geistiges“ und überirdisches, ja göttliches Wesen zu begreifen, erscheint also naheliegend. Die Vorstellungswelt der Anthroposophen, die Axel Willems' Denken in hohem Maße prägt, ist ihrerseits stark von christlichen Ideen beeinflusst, so dass es kaum möglich ist, hier eine klare Trennungslinie zu ziehen.<sup>729</sup>

In formaler Hinsicht besticht das Bild „Pegasus vor der Sonne“ (Abb. 80) durch eine geradezu ornamental anmutende Figurenzeichnung, die mehr als deutlich macht, dass der Maler die anthroposophische Schule des Bordüren- und Rosettenzeichnens erfolgreich durchlaufen hat. Fast filigran wirkt die Gestalt des Flügelpferdes, dessen schlanke Gliedmaßen sich in mannigfaltigen Windungen über die Bildfläche ausbreiten. Lange krallenartige Auswüchse zieren die Fesseln des Tieres, ein Motiv, das schon früher beobachtet werden konnte (vgl. Abb. 60). Vermutlich handelt es sich dabei um ein reines Dekorationselement ohne abbildende Funktion. Die spitz gezackte Form dieser

---

<sup>725</sup> Decker, Pegasus in nachantiker Zeit, a. a. O., S. 37.

<sup>726</sup> Yalouris, Pegasus, a. a. O., S. 100.

<sup>727</sup> Ebd.

<sup>728</sup> Ebd.

<sup>729</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 52.

„Krallen“ wiederholt sich in den Flügeln des Engels am oberen Bildrand. Optisch leisten diese Gestaltungselemente eine stärkere Verzahnung der Figuren mit ihrer Umgebung und der Bildfläche.

Auch hier erscheinen Figur und Grund eng ineinander verwoben. Selbst dort, wo das Überschneiden zweier Formen suggeriert werden soll, kommt es zu Unregelmäßigkeiten bei der Realisierung. So wird die Gestalt des Pegasus zweifellos *vor* der Sonne schwebend vorgestellt. Dieser Auffassung widerspricht jedoch, dass die gelb gerahmte Außenkante der orangefarbenen Sonnenscheibe an einigen Stellen ihren kreisförmigen Verlauf ändert und sich statt dessen an den Körper des Pferdes schmiegt, als seien beide miteinander verwachsen. Ursache für diese Erscheinung ist wohl, dass Willems beide Formen aus zusammenhängenden Linienzügen entwickelt, so als wolle er die Dynamik der ersten Linienbewegung in die gesamte Komposition hinüberretten.

Einen etwas anderen Eindruck vermittelt eine ein Jahr später entstandene Wachskreidearbeit gleichen Themas, jedoch in sehr viel größerem Format (Abb. 85). Man kann die naheliegende Vermutung anstellen, dass der Künstler bei der Konzeption eines bereits im Vorjahr erfolgreich realisierten Themas auf den älteren Entwurf zurückgegriffen hat. Tatsächlich lassen sich gewisse Parallelen zwischen beiden Arbeiten feststellen. Diese reichen von der Anordnung der Figuren im Bild über Detailähnlichkeiten, wie etwa bei der Gestaltung des Pferdekopfes, bis hin zu farblichen Entsprechungen. Der Gesamteindruck, den das jüngere Bild vermittelt, ist jedoch ein gänzlich anderer. Die Formen sind insgesamt großflächiger und weniger feingliedrig. Fast könnte man von einer Monumentalisierung des vormals filigran anmutenden Bildmotivs sprechen, eine Entwicklung, die dem vergrößerten Format durchaus angemessen erscheint.

Im Zentrum des Bildes schwebt Pegasus vor der Sonne. Im Gegensatz zur früheren Darstellung sind die Überschneidungen an den Rändern des Sonnenrunds diesmal überzeugend realisiert. Überhaupt zeigt sich eine

Tendenz zur differenzierteren Wiedergabe räumlicher Verhältnisse. Pferd und Engel sind enger zusammengedrückt. Das in der Fläche verhaftete Nebeneinander der älteren Fassung ist einem locker gelösten Miteinander der Figuren gewichen. Überschrittene Flächen lassen mindestens drei „Tiefenschichten“ erkennen, die allerdings kaum raumschaffende Qualität besitzen. Bei der Gestaltung des Gewandsaumes, wie auch am Ärmelaufschlag der Hand Gottes am Viertelkreissegment des Himmels, wird jedoch erstmals der Versuch einer körperhaft-räumlichen Darstellung sichtbar. Stark flächenbezogen sind dagegen die blau umrandeten gelben Formen, welche auf drei Seiten um das Bildzentrum herumgeführt werden. Willems wiederholt damit ein Motiv der älteren Bildfassung, erweitert es jedoch zu einer Art Rahmung. Vermutlich dient diese primär dazu, „Löcher“ in der Komposition zu schließen, welche durch die räumlich dichtere Figurenkomposition entstanden sind. Die Darstellung drohte zu „kippen“, doch Willems ist es durch Einfügen der Randelemente hervorragend gelungen, ein neues Gleichgewicht herzustellen. Auf diese Weise erhielt die Gestalt des Engels ein optisches Gegengewicht durch das wolkige Gebilde am rechten unteren Bildrand.

In einer dritten Fassung mit dem leicht abgewandelten Titel „Pegasus vor der glutroten Wolke“ (Abb. 86) gelingt Willems eine Komposition, die ein nachträgliches Verfüllen freigebliebener Flächen kaum noch notwendig erscheinen lässt. Die orange-rote „Wolke“, die sich nicht wesentlich von der Sonnenscheibe früherer Darstellungen unterscheidet, ist zu enormer Größe herangewachsen. Als Folge rückt das Figurenpersonal in der oberen Bildhälfte noch ein wenig dichter zusammen. Ihrer isolierten Position im rechten oberen Eck entrückt, greift die Hand Gottes nun unmittelbar in das Geschehen ein. Schützend erhebt sie sich über Pegasus' Haupt. Das Flügelpferd selbst hat an Präsenz innerhalb der Komposition deutlich hinzugewonnen. Gerahmt von zwei mächtigen Flügeln, umspannt es eine Fläche, die über das riesige Rund der Feuerwolke noch hinausragt. Ein gedrungener Körper und lange kräftige Beine kennzeichnen seine Gestalt.

Die Tatsache, dass der zum Betrachter hin geordnete Flügel des Pferdes von Teilen des Rumpfes überschritten wird, mag verwirren. Vergleichbare Phänomene in früheren Bildern sind bereits ausführlich erörtert worden. Bezeichnend ist jedoch, dass der Maler hier nun eine farbliche Verknüpfung der zusammengehörigen Bildteile leistet. Dies scheint mir kennzeichnend für die gesamte künstlerische Entwicklung von Axel Willems zu sein. Eine umfassende Bildordnung ergreift nach und nach Besitz von den Gestaltungselementen. Figuren bewegen sich mehr und mehr aufeinander zu und treten in Interaktion. Gerät die Realisierung von Handlungsbezügen anfangs noch ein wenig statisch, so werden die Kompositionen doch zusehends lockerer. Dieser Trend wird sich auch im folgenden durchsetzen.

### **5.4.3 Das Leben des Pegasus als Bilder-Zyklus**

Es war jenes Bild mit „Pegasus vor der glutroten Wolke“, das 1997 anlässlich des siebzigsten Geburtstages von Frau Magda Willems-Iven, der Mutter des Malers, die Planung der bislang größten Einzelausstellung mit Werken von Axel Willems anregte. Zu den Gratulanten gehörte auch die Direktorin des Dürener Leopold-Hoesch-Museums, Frau Dr. Dorothea Eimert. Während der Feierlichkeiten wurde sie auf das besagte Bild aufmerksam, das Willems seiner Mutter als Geschenk überreichte. Es bedurfte keiner weiteren Überzeugungskraft, um Frau Dr. Eimert für die Idee einer umfangreichen Einzelausstellung zu begeistern. Auch auf Axel Willems' Seite herrschte Begeisterung vor. Sofort begann er mit der Konzeption eines Bilderzyklus, der alle wesentlichen Stationen aus dem Leben des Pegasus in sich vereinen sollte.<sup>730</sup> Anregungen dazu fand Willems auch in seiner ansehnlichen Büchersammlung zum Thema. Dort konnte er nicht nur die mythischen

---

<sup>730</sup> Willems, Axel: Eröffnungsrede. In: Axel Willems. Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung, a. a. O., S. 7.

Geschichten nachlesen, sondern auch Pegasus-Darstellungen anderer Künstler betrachten. Vor allem die 1987 erschienene Publikation von Nikolas Yalouris mit dem Titel „Pegasus – Ein Mythos in der Kunst“, in der zahlreiche Skulpturen, Reliefs und Gemälde aus verschiedenen Jahrhunderten versammelt sind, scheint Willems als Inspirationsquelle gedient zu haben. Alle Kunstwerke, die im folgenden zu einem Vergleich mit Willems' Arbeiten herangezogen werden, sind in diesem Buch abgebildet. Obwohl es im einzelnen schwer sein mag, konkrete Bezüge zu bestimmten künstlerischen Vorbildern herzustellen, da Willems' verwendete Vorlagen meist sehr frei interpretiert, ist es doch wichtig, noch einmal zu betonen, dass der Künstler über ein umfangreiches Wissen zur Pegasus-Thematik in Wort und Bild verfügt. Die von mir im folgenden angeführten Bildvergleiche können nur Beispielcharakter haben, doch man kann mit einiger Gewissheit davon ausgehen, dass Willems diese Vorarbeiten kannte, als er sich daran machte, das Leben des Pegasus in einem Zyklus zusammenzufassen.

Der Mythos berichtet von der Geburt des Pegasus aus dem Schlangenhaupt der Gorgone Medusa, das jeden in Stein verwandelte, der es anblickte. Dem Helden Perseus war es gelungen, der Versteinerung zu entgehen, indem er sich von Medusa abwandte und statt dessen ihr Spiegelbild in seinem Schild betrachtete und ihr dann das Haupt abschlug. Aus dem Rumpf der sterbenden Gorgone entsprang das geflügelte Pferd Pegasus und sein Bruder, der Riese Chrysaor.<sup>731</sup> Beide wurden von Poseidon gezeugt, der sich, so heißt es bei Ovid, im Tempel der Minerva mit der damals schönen Gorgone vereinte und so den Zorn der Göttin heraufbeschwor, worauf diese Medusa mit einem Fluch belegte.<sup>732</sup>

Die Heldentat des Perseus nimmt in der künstlerischen Rezeption des Mythos erwartungsgemäß einen hohen Rang ein. Als eine der wichtigsten literarischen Quellen für die Überlieferung antiker Stoffe übten Ovids „Metamorphosen“

---

<sup>731</sup> Apollodorus: Bibliotheca II, IV. 2f.

<sup>732</sup> Ovid: Metamorphosen IV, 794-801.

eine große Wirkung auf Kunst und Literatur späterer Jahrhunderte aus. So bettete der Dichter die Episode von der Geburt des Pegasus in die Geschichte des Perseus ein und bewirkte damit, dass beide Gestalten in einer über Jahrhunderte andauernden Rezeptionsgeschichte eng miteinander verknüpft wurden. Einen Höhepunkt stellte die seit dem Mittelalter verbreitete Vorstellung dar, Perseus selbst habe den Pegasus geritten und weitere Heldentaten gemeinsam mit diesem bestritten.<sup>733</sup>

Axel Willems schuf gleich zwei Bildversionen des Geburtsmythos (Abb. 87 und 88). Perseus tritt in keiner von beiden in Erscheinung. Offenbar bot der antike Held für Willems nicht mehr als den äußeren Anlass für das eigentlich Wesentliche: die Geburt des Flügelpferdes aus dem Haupt der Medusa. Entsprechend isoliert der Künstler diese beiden Gestalten aus der Erzählung und fügt sie als Hauptprotagonisten zu zwei recht unterschiedlichen Kompositionen zusammen.<sup>734</sup>

Abb. 87 zeigt Medusa neben einem höhlenartigen Eingang. Dieser ist hell erleuchtet und führt in das Innere eines Hügels oder Felsens, eine angemessene Wohnstatt für eine Gorgone, so scheint es. Offenbar ist Medusa soeben aus der Höhle getreten. Ihre Gestalt wird von einer Art Felsvorsprung hinterfangen, der wie eine zweite Öffnung den hellen Lichtschein aus dem Innern des Hügels nach außen dringen lässt. Die Gorgone taumelt. Mit weit ausgestreckten Armen, so als suche sie Halt, kippt sie zur Seite. Anstelle von Haaren umrahmen wild züngelnde Schlangen ihr Gesicht, in dessen Zügen sich Medusas verzweifelte Lage zu spiegeln scheint. Im Widerspruch zu dieser glaubwürdigen Schilderung ihres Leidens, befindet sich der Kopf der Gorgone ganz offensichtlich noch auf ihren Schultern. Dessen ungeachtet ist die Geburt

---

<sup>733</sup> Brink, Claudia/Hornbostel, Wilhelm (Hrsg.): Pegasus und die Künste. München 1993, S. 12.

Vgl. Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 54.

<sup>734</sup> Ebd.

des Pegasus bereits vollzogen.<sup>735</sup> In steilem Sprung setzt das Flügelpferd über das Schlangenhaupt seiner sterbenden Mutter hinweg.<sup>736</sup>

Die Beziehung zwischen den Hauptfiguren der Erzählung wird auf diese Weise angedeutet. Wie der Sturz der Medusa wird auch das Sprungmotiv des Pferdes überzeugend realisiert. Die Spannung des Sprungs entlädt sich in einer extremen Streckung des ganzen Körpers. Pegasus schnell förmlich vorwärts.

Der Bildhintergrund bleibt, wie so oft, ungestaltet. Nur der Höhleneingang im rechten unteren Bildeck lässt eine Lokalisierung des Geschehens zu. Die deutlich zu beobachtende Tendenz zur formalen Verschränkung der Bildelemente findet eine Entsprechung auf der inhaltlichen Ebene. Die Darstellung fasst eine zeitliche Abfolge von Ereignissen in einem einzigen Entwurf zusammen. Medusa tritt aus ihrer Höhle, als sie ein unerwartetes Schicksal ereilt. Noch im Sturz gebärt sie den Pegasus, der aus dem Haupt seiner Mutter hervorspringt.

In der zweiten Fassung wird die Bilderzählung zugleich reduziert und bereichert (Abb. 89). Willems konzentriert sich hier ausschließlich auf die beiden Hauptfiguren Pegasus und Medusa. Der Ort des Geschehens wird nicht näher bezeichnet. Bereichert wird die Darstellung durch das Motiv der Enthauptung, dass nun, anders als in der ersten Fassung, zumindest indirekt in Gestalt des rumpflosen Kopfes der Medusa ins Bild hinein kommt. Willems zeigt das schlangenumwundene Haupt der Gorgone im Profil. Es scheint wie Pegasus vor dem weißen Hintergrund zu schweben. Dieser Eindruck ist jedoch das Ergebnis einer Diskrepanz zwischen den zwei Qualitäten der Bildebene, nämlich die einer „Grundebene als Plattform der Ereignisse“ und die eines

---

<sup>735</sup> Schon in der Antike gibt es eine Reihe von Darstellungen, bei denen sich Pegasus schon neben der Gorgo befindet, obwohl ihr Haupt noch nicht abgeschlagen ist (vgl. Abb. 88). Die Vermutung liegt nahe, dass Willems Darstellungen dieser Art kennt, da er sich sehr intensiv mit dem Mythos auseinandergesetzt hat, sowohl in Bild als auch in Text. Variationen bei der Wiedergabe einzelner Mythenszenen müssen nicht zwingend auf Veränderungen in der Wertigkeit des Mythos hindeuten.

Vgl. Deckers, Pegasus in nachantiker Zeit, a. a. O., S. 23.

<sup>736</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 54.

„Raumhaften, in dem sich die Bildereignisse abspielen“.<sup>737</sup> Beide Auffassungen sind nicht zwingend getrennt voneinander vorzustellen. Willems wählt die für eine prägnante Darstellung des Gegenstandes jeweils günstigste Erscheinungsweise der Bildebene. Der Kopf der Medusa ist also nicht im Raum schwebend vorzustellen, sondern vielmehr auf dem Bildgrund liegend. Bei der Gestalt des springenden Flügelpferdes dagegen nehmen die weiß gebliebenen Teile der Bildfläche wiederum Hintergrundcharakter an.<sup>738</sup>

Interessant ist auch die Realisierung des Sprungmotivs im Unterschied zur ersten Bildversion. Pegasus setzt nicht einfach über das Schlangenhaupt hinweg. Der Maler versucht stattdessen, die Bewegungsrichtung eindeutiger festzulegen. Die Hinterbeine des Pferdes sind gestreckt, die vorderen dagegen zum Sprung angewinkelt. Das rechte Vorderbein schnellt nach oben, so als wollte Willems einen kleinen Hüpfen andeuten, während das Springen in der älteren Fassung auch als ein Fliegen interpretiert werden könnte. Wie um die Aufwärtsbewegung noch zu verdeutlichen, kehrt Willems den Kopf des Tieres in extremer Drehung dem oberen Bildrand zu. Durch dieses Umklappen des Kopfes tritt abermals der flächige Charakter der Darstellung in den Vordergrund.

Zum einen leistet die Darstellung gegenüber der ersten Bildfassung eine Vereinfachung, indem sie den Formenbestand reduziert und die Erzählung weiter eingrenzt. Als Folge wird die Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren neu definiert und gestalterisch umgesetzt.

Abb. 90 steht beispielhaft für eine Reihe von Acrylgemälden, die Axel Willems im Jahr 2005 angefertigt hat. Das Bild „Pegasusdetail mit Medusa“ zeigt einmal mehr eine starke Verkürzung des Motivs. Wie schon bei seinem kurzzeitigen Ausflug in die Aquarellmalerei (vgl. Abb. 69) begnügt sich der Künstler damit, Pegasus' Kopf, umrahmt von einem weit aufgespannten Flügelpaar ins Bild zu setzen. Medusas Kopf mit grünem Schlangenhaar ist ins

---

<sup>737</sup> Vgl. Meyers, *Stilkunde der naiven Kunst*, a. a. O., S. 132.

<sup>738</sup> Krsák, *Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems*, a. a. O., S. 55.

untere rechte Bildeck gerückt und kündigt von der soeben glücklich vollzogenen Geburt des Flügelrosses.

Maltechnisch knüpft Willems an sein erstes Acrylgemälde von 1996 an (vgl. Abb. 79). Doch während sich die dynamisch bewegte Kleinteiligkeit der Formen im älteren Bild nicht wesentlich von den zeitnah entstandenen Wachskreidearbeiten unterscheidet, ist das Gemälde von 2005 sehr viel großflächiger angelegt. Auch ist die gesamte Bildfläche mit Farben ausgefüllt, während der Hintergrund früher meist ungestaltet blieb. Auch die anderen Gemälde von Willems' jüngstem Bilderzyklus sind durch kräftige Farben in großzügig angelegten Flächen gekennzeichnet. (Abb. 91-93)

Wie die Geburt des Pegasus aus dem Haupt der Medusa stützt sich auch die Erzählung von der Quellöffnung durch Pegasus auf dem Berg Helikon auf die Überlieferung in Ovids „Metamorphosen“.<sup>739</sup> Demnach ließ das Flügelpferd durch einen Hufschlag auf dem Gipfel des Helikon, den die neun Musen bewohnen, die Hippokrene entstehen, jene Quelle, die schon die griechischen Dichter Hesiod und Pausanias als Inspirationsquelle der Dichter beschrieben hatten.<sup>740</sup> Als „Musenross“ wurde Pegasus nun erstmals eine von anderen mythischen Gestalten unabhängige Sinnbildfunktion zuteil.<sup>741</sup> Seither ist für Pegasus sein zweifaches Wesen charakteristisch. Neben der Fähigkeit, Helden zum Sieg zu verhelfen, besaß er auch die Gabe, das künstlerische Schaffen der Menschen zu beflügeln.<sup>742</sup>

In Axel Willems Pegasus-Zyklus darf auch die Quellöffnung nicht fehlen (Abb. 94). Der Maler wählte den Augenblick, in dem Pegasus mit seinem Huf den Felsen durchschlägt und zu der im Innern verborgenen Quelle vorstößt. Als Anregung könnte ihm eine Darstellung aus dem 14. Jahrhundert gedient haben, die das gleiche Geschehen in spiegelverkehrter Ansicht zeigt (Abb. 95). In der

---

<sup>739</sup> Ovid, Metamorphosen V, 256-264.

<sup>740</sup> Brink, Pegasus und die Künste, a. a. O., S. 11.

<sup>741</sup> Decker, Pegasus in nachantiker Zeit, a. a. O., S. 25.

<sup>742</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 55.

rechten Bildhälfte ragt ein steiler Felsen in die Höhe, der Berg Helikon. An seinem Fuße stößt Pegasus beide Vorderhufe in das Gestein, um die Quelle zu öffnen. Der Maler dieser Miniatur begnügte sich damit, die Quellöffnung durch den Hufschlag nur anzudeuten. Was hier aufspritzt, ist kein Wasser. Es sind Steine, die durch den kräftigen Stoß vom Felsen abgesplittert sind. Axel Willems geht einen Schritt weiter. Ähnlich wie schon in dem Gemälde „Pegasus aus den vier Elementen der Sonne entgegen“ (Abb. 73) zeigt er den Berg in querschnittartiger Durchsichtigkeit. Einzelne Gesteins- oder Erdschichten sind erkennbar, ebenso wie die im Fels verborgene Quelle. Pegasus' Huf dringt, für den Betrachter deutlich sichtbar, in den Berg ein und stößt auf die darin eingeschlossene Wasserader. Anders als in der Miniatur nähert sich das Flügelpferd aus der Luft. Seine Hufe berühren den Boden nicht, der durch einen schmalen grünen Streifen am unteren Bildrand gekennzeichnet ist. Eine weitere Zutat des Malers sind die in lange Gewänder gekleideten Gestalten rechts im Bild, die das Geschehen am Berg beobachten. Offenbar handelt es sich bei diesen Figuren um zwei der insgesamt neun Musen, die laut Ovid der Quellöffnung beiwohnten.<sup>743</sup>

Auffällig ist die Größenverschiedenheit der beiden Gestalten. Diese resultiert wohl daher, dass Willems zunächst die Figur des Pegasus ausarbeitete, die bereits einen großen Teil der Bildfläche für sich beansprucht, so dass für die beiden Musen nur noch wenig Raum übrig blieb. Um Überschneidungen zu vermeiden, die das Dargestellte verunklären könnten, fügte Willems beide Figuren in die freigebliebenen Flächen am rechten Bildrand ein und kam dabei zu einer großemäßig sehr unterschiedlichen Ausformung.

Von der Zähmung des Pegasus berichtet Pindar in seiner 13. Olympische Ode: Von dem Wunsch besessen, das geflügelte Pferd zu bändigen, suchte der Held den Rat des Sehers Polyidos, der ihm empfahl, eine Nacht bei dem Altar der Athena zu verbringen. Tatsächlich erschien ihm die Göttin daraufhin im Traum und überreichte ihm goldenes Zaumzeug, mit dessen Hilfe es Bellerophon

---

<sup>743</sup> Ebd.

schließlich gelang, Pegasus bei der Quelle Peirene einzufangen und zu zähmen.

744

Ein pompejanisches Fresko zeigt die Bändigung des Flügelpferdes durch Bellerophon in einer sehr dynamisch wirkenden Komposition (Abb. 95). Soeben hat der Held dem Pferd das goldene Zaumzeug angelegt. Von der Macht des zähmenden Werkzeuges zurückgehalten, ist Pegasus mit der Hinterhand eingebrochen. Der verzweifelte Versuch, sich wieder aufzurichten, ist zum Scheitern verurteilt, denn Bellerophon erhält göttlichen Beistand. Von rechts eilt Athena herbei und verhindert die Flucht des Pferdes, indem sie aktiv in das Geschehen eingreift. Den Schild der Göttin ziert das Schlangenhaupt der Medusa, das Perseus ihr nach erfolgreicher Befreiung der Andromeda als Geschenk überreicht hatte. Helm und Lanze vervollständigen Athenas Rüstung. Ihr bodenlanges Gewand flattert luftig im Wind und bildet einen wirkungsvollen Kontrast zur Nacktheit des Helden. Die Komposition wird von Diagonalen durchzogen und erfährt dadurch eine Dynamisierung. Die weit ausschreitende Körperhaltung Bellerophons findet eine Entsprechung in der halb aufgerichteten Gestalt des Pferdes. Der aufstrebenden Bewegung des Pferdes wird mit der hoch aufragenden Gestalt der Athena ein Gegengewicht zugesellt.

Betrachtet man nun Axel Willems' Arbeit, welche ebenfalls den Augenblick der Zähmung des geflügelten Pferdes durch Bellerophon zum Thema hat (Abb. 97), lassen sich gewisse Ähnlichkeiten mit dem Fresko nicht verleugnen. Die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen beiden Bildern besteht in der Darstellung des mit der Hinterhand einbrechenden Pegasus. Das Motiv des in seinem Vorwärtsdrang ruckartig gebremsten Pferdes erfährt bei Willems sogar noch eine Steigerung. Pegasus' Vordergliedmaßen sind weit zurückgebogen, so als halte das Tier ganz plötzlich in seiner Bewegung inne. Auch der Kopf des Pferdes wirkt eigenartig gestaucht, so als äußere sich auf diese Weise die bewegungshemmende Wirkung des straff anliegenden Zaumzeuges. Anders als im Fresko verdeckt die Gestalt des Bellerophon Pegasus nicht. Der Held ist

---

<sup>744</sup> Pindar, Olympische Oden XIII, 60-92.

ganz an den linken Bildrand gerückt. Dort sitzt oder steht er auf dem höchsten Punkt des steil ansteigenden Geländes, auf dem sich das Geschehen abspielt. In der Hand hält er die langen Zügel, gegen deren Zugkraft sich Pegasus erfolglos wehrt. Rechts im Bild erscheint Athena, eine weitere Parallele zum antiken Fresko. Die Göttin trägt einen Helm und den Schild mit dem Haupt der Medusa. Allein die Lanze fehlt. Auch greift die Göttin nicht aktiv in das Geschehen ein. Ihre Anwesenheit genügt, um den erfolgreichen Ausgang von Bellerophons Anstrengungen zu garantieren. Athenas hoch aufgerichtete Gestalt dient auch hier dazu, die ausgeprägte Diagonalbewegung von links unten nach rechts oben zu unterbrechen. Auge in Auge stehen sich Pferd und Göttin gegenüber. Der Figur der Athena entspricht auf der gegenüberliegenden Seite die Profilgestalt Bellerophons. Pegasus wird von beiden rahmend eingefasst.<sup>745</sup>

Im Fresko vermittelt eine felsige Landschaft im Hintergrund den Eindruck von Tiefe. Bei Willems wird felsiges Gelände durch die Anhöhe angedeutet, auf der Pegasus und Bellerophon ihren Kampf austragen. Athenas „Standlinie“ fällt dagegen mit dem unteren Bildrand zusammen. Die vielfältigen Überschneidungen und räumlichen Bezüge der antiken Komposition werden größtenteils aufgegeben zugunsten einer mehr gereihten Figurenaufstellung. An der Ausdruckskraft der Darstellung ändert dies jedoch nichts. Die eigenwillige Zeichnung des Flügelpferdes vermag die Dramatik des Bildgeschehens gar noch zu steigern.

Pindar berichtet, dass Bellerophon, nachdem er den Pegasus gebändigt hatte, sich sogleich in voller Rüstung auf den Rücken des Pferdes schwang, um zu ruhmreichen Taten aufzubrechen.<sup>746</sup> Ein Bild seines umfassenden Pegasus-Zyklus hat Axel Willems Bellerophons Ritt auf dem Flügelpferd gewidmet (Abb. 98). Mit weit ausgreifenden Schritten stürmt Pegasus voran. Fast scheint es, als eilten ihm beide Vorderbeine voraus. Eine dreifach untergliederte Fläche

---

<sup>745</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 55f.

<sup>746</sup> Pindar, Olympische Oden XIII, 86-90.

am unteren Bildrand markiert den Ort, welchen Pferd und Reiter halb laufend und halb im Fluge durchqueren. Kompositorisch bildet diese „Standfläche“ ein stabilisierendes Gegengewicht zu der die Bildfläche dominierenden Figurengruppe. Schon in früheren Bildern erscheinen ähnliche wolkenartige Gebilde zu Pegasus' Füßen. Anthroposophisch kennzeichnen die Farben Gelb und Blau den Bereich des Überirdischen.<sup>747</sup> Offenbar will der Künstler andeuten, dass der wilde Ritt nicht auf der Erde stattfindet, sondern in höheren Gefilden: Pegasus galoppiert über Wolken. Seine Gestalt ist stark gestreckt. Die Flügel des Pferdes sind sehr weit hinten am Körper angesetzt. Das Gewicht der Figur wird auf diese Weise zum Hinterleib hin verlagert. Optisch kommt es dadurch zu einem enormen Kräfteschub von links nach rechts, der den Eindruck von Bewegung maßgeblich unterstützt. Das Tier drängt förmlich aus sich selbst heraus vorwärts. Die kleinteilige Binnenstruktur der Flügel scheint das Momentane der Bewegung sichtbar machen zu wollen. Pferd und Reiter gehen eine ausgesprochen enge Verbindung ein. Nur Bellerophons Oberkörper ragt zwischen Pegasus' Flügeln hervor, so als sei der Held mit dem Rücken des Tieres zu einer Einheit verwachsen. Die Gestalt Bellerophons bietet etwaig vorhandenem Wind kaum Widerstand. Die weit vorgebeugte Haltung des Reiters sowie die tropfenartige Formung seines Kopfes machen die Geschwindigkeit der Bewegung sichtbar. Zuversichtlich und entschlossen blickt Bellerophon dem Ziel seiner Reise entgegen. In der Hand hält er eine Waffe als Hinweis auf seine kriegerischen Absichten.<sup>748</sup> Für die Darstellung des reitenden Bellerophon konnte Willems auf seine früheren Arbeiten zum Chimärenkampf zurückgreifen. Allein das furchterregende Mischwesen fehlt hier am Fuße des dahingaloppierenden Pegasus. Das Ziel der Reise liegt noch außerhalb des Bildfeldes.

Bekanntermaßen gipfelten Bellerophons Ausritte in siegreichen Kämpfen, nicht nur gegen das Ungeheuer Chimäre, sondern auch gegen die Amazonen und das Heer der Solymer, die der Held mit Pegasus' Hilfe bestritt. Im Rahmen

---

<sup>747</sup> Vgl. Hauschka, Zur künstlerischen Therapie, Bd. 2, a. a. O., S. 45ff.

<sup>748</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 56.

des Pegasus-Zyklus verzichtet Willems jedoch auf ein erneutes Aufgreifen der Kampfthematik.

Dagegen bildet das wenig ruhmreiche Ende des Helden Bellerophon den Abschluss der Themenreihe (Abb. 99). Bildvorlagen zu dieser Episode, die Willems verwendet haben könnte, lassen sich nicht ausmachen, wohl aber verschiedene schriftliche Quellen. Pindar berichtet hiervon in seinen istsmischen Oden: Als Bellerophon nach seinen Erfolgen schließlich hochmütig versucht, mit Pegasus' Hilfe auf den Olymp zu gelangen, endet dieses Unternehmen mit einem Sturz des Helden, der sein Leben fortan im Elend zubrachte.<sup>749</sup> In späterer Zeit wurde die Erzählung weiter ausgeschmückt. So berichtet Hyginus, Zeus habe eine Bremse geschickt, die das Flügelpferd gestochen habe, woraufhin es Bellerophon abgeworfen habe.<sup>750</sup> Auf diese Version der Erzählung greift Willems für seine Darstellung zurück. Links im Bild sehen wir den Göttervater Zeus, deutlich erkennbar an dem Bündel Blitze in seiner linken Hand. Mit dem Szepter in der Rechten ruht er in sitzender Haltung auf der Spitze des Olymp und wacht über das Geschehen am Fuße des Berges. Dort ereignet sich in der Tat Dramatisches. Bellerophon ist vom Pegasus gestürzt, nachdem er versucht hatte, mit ihm auf den Olymp zu fliegen. Hilflos wie ein auf den Rücken gefallener Käfer strampelt der vormals strahlende Held mit Armen und Beinen in der Luft. Selbst seine Gesichtszüge scheinen aus dem Gleichgewicht gebracht und spiegeln Bellerophons verzweifelte Lage wieder. Ursache für den Sturz ist ein großes Insekt mit Stachel, das sich von rechts dem Hinterteil des Pferdes nähert. Obwohl der Einstich noch nicht erfolgt ist, führt der Maler die Erzählung konsequent ihrem dramatischen Höhepunkt zu. Wütend über den Angriff des Insekts schlägt Pegasus nach hinten aus und steigt vorne in die Höhe. Als Folge stürzt Bellerophon zu Boden. Willems hat hier wiederum mehrere, unmittelbar aufeinanderfolgende Ereignisse zu einer Komposition zusammengefasst. Der

---

<sup>749</sup> Pindar, Isthmische Oden VII, 44ff.

<sup>750</sup> Hyginus, Fabulae, 57.

erzählerische Zusammenhang ist aus der Anordnung der Bildelemente klar ersichtlich.

Bemerkenswert erscheint mir auch die Durchdachtheit der Raumlagebeziehungen im Bild. Der Olymp ist weit in die linke obere Bildecke gerückt. Unterhalb des Berges stellen inselartig aufgereihte Formen eine Verbindung zum unteren Bildrand her. Als Folge gewinnt die Bildfläche die anschauliche Qualität einer schrägen Ebene. Entfernte Bilddinge werden durch Größenabnahme von den näheren unterschieden.<sup>751</sup> Dies würde erklären, weshalb sich der Göttervater mitsamt dem Berg geradezu winzig ausnimmt im Vergleich zu den Figuren in der rechten Bildhälfte, die dann als Konsequenz im Bildvordergrund vorzustellen wären. Ich halte es jedoch für voreilig, von einer zusammenhängenden Tiefenraumgestalt des Bildes auszugehen. Wie wiederholt festgestellt wurde, ist es die Bildfläche als solche, die Axel Willems' Schaffen dominiert. Ansätze zu einer wie auch immer gearteten raumsymbolischen Auffassung des Bildgrundes gestalten sich stets in unmittelbarer Abhängigkeit von Bildgegenständen, nicht jedoch als kompositions-übergreifende Gesamträumlichkeit.

#### **5.4.4 Bellerophon als Identifikationsfigur**

Axel Willems' Bilder sind nicht nur als Illustrationen mythischer Erzählungen zu verstehen. Wie so oft in der Geschichte der Kunst, transportieren mythologische Inhalte einen über die erzählerische Ebene hinausgehenden Sinngehalt. Was bei einigen Arbeiten des Malers bereits offensichtlich werden konnte, nämlich die Verschmelzung mythologischer Inhalte mit christlichen und anthroposophischen Vorstellungen, gilt gleichermaßen für die auf den ersten Blick „reinen“ Mythenillustrationen.<sup>752</sup>

---

<sup>751</sup> Vgl. Meyers, *Stilkunde der naiven Kunst*, a. a. O., S. 144.

<sup>752</sup> Krsák, *Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems*, a. a. O., S. 57f.

Im Katalog der Ausstellung im Leopold-Hoesch-Museum ist ein Text mit dem Titel „Die Mythologie und Gedanken zum Musenross Pegasus und die Melancholie des griechischen Helden Bellerophon“ abgedruckt. Als Verfasser des Textes wird Axel Willems genannt. Tatsächlich handelt es sich hierbei um eine Zusammenfassung der schriftlichen Auseinandersetzung des Malers mit der Mythologie des geflügelten Pferdes, die dieser gemeinsam mit seiner Schwester Ute Willems erstellt hat (vgl. Abb. 100). Willems ergänzt die seit der Antike geläufigen Mythen durch ganz eigene Ansätze zur Deutung seiner Bildthemen.<sup>753</sup>

Im Zentrum der Erörterung steht die „Melancholie“ des Helden Bellerophon. Schon in der Antike galt der Sturz des Helden als göttliche Strafe für seine Anmaßung, sich den Göttern gleichsetzen zu wollen. Auf Bellerophons Hybris folgt die Erniedrigung. Pegasus, der den Sturz verursacht, erhält in diesem Zusammenhang eine „Sinnzuweisung als Werkzeug göttlicher Strafe und Züchtigung“.<sup>754</sup>

Willems fügt dem ein weiteres Element hinzu, indem er Bellerophons' Sturz als „Chance“ begreift, „die ihm verloren gegangene Weisheit wieder zu erlangen“.<sup>755</sup> Weiter heißt es im Text:

„Diese größte Wende veränderte Bellerophons Leben von Grund auf, sie ließ ihn nicht nur im Abwurf tief stürzen, (querschnittsgelähmt), sondern auch seelisch sinken: Er wurde depressiv. Dazu fällt mir der Spruch aus der Bibel ein: ‚Wer sich selbst erhöht, muss erniedrigt werden,...‘. Bellerophon war nicht reif, er war nicht Gott-gleich, sondern ein Mensch! Diese Schmach zu erkennen, dass er noch nicht so weit war, lässt ihn depressiv werden. Bellerophon muss wieder von vorne beginnen. Darin könnte für ihn die große Chance des Wieder-Neubeginns liegen, im ‚Sich-selbstfinden‘ und nach dem Höchsten streben.“<sup>756</sup>

---

<sup>753</sup> Ebd.

<sup>754</sup> Ebd.

Vgl. Decker, Pegasus in nachantiker Zeit, a. a. O., S. 21.

<sup>755</sup> Willems, Axel: „Die Mythologie und Gedanken zum Musenross Pegasus und die Melancholie des griechischen Helden Bellerophon“. In: Axel Willems - Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung, a. a. O., S. 86.

<sup>756</sup> Ebd.

Erinnern wir uns an die Grundlagen anthroposophischer Heilpädagogik, so ist die Vorstellung, dass eine Behinderung wertvolle Erlebnisse und Erfahrungen vermitteln kann, die sich als fruchtbar für die weitere Entwicklung von Seele und Geist erweisen, durchaus nicht neu. Die Krankheit eines Menschen wird als notwendige Folge des in früheren Inkarnationen von diesem selbst gewählten Schicksals begriffen.<sup>757</sup>

Willems spricht von einer Querschnittslähmung Bellerophons als Folge des Sturzes, der neben körperlichen Schäden auch seelisches Leid verursacht. Der gefallene Held wird zur Identifikationsfigur des behinderten Malers, der seine Situation als Chance begreift, von neuem nach dem Höchsten zu streben. Dieses „Höchste“ bezeichnet das Streben zum vollkommenen Menschsein, zur Erkenntnis des moralischen Gesetztes und zur Befreiung des Geistes aus dem Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt.<sup>758</sup>

Der Weg zur Vollkommenheit ist jedoch beschwerlich. Ähnlich wie im christlichen Glauben, wird der Mensch nach anthroposophischer Auffassung seit dem Sündenfall von dämonische Wesen bedroht, die versuchen, seine Wünsche und Triebe sowie seine Wahrnehmung in Besitz zu nehmen. Seither werde das „Ich“ des Menschen immer wieder von den mächtigen Einflüssen des triebgesteuerten Astralleibes bedroht.<sup>759</sup> So entsteht ein Ringen des Menschen um Gut und Böse, um Licht und Finsternis, um Krankheit und Gesundheit.<sup>760</sup>

In Axel Willems' Bilderwelt ist es Bellerophon, der stellvertretend für jeden einzelnen Menschen das Böse in Gestalt der Chimäre bekämpft, denn „die Chimäre ist ein Symbol für das Böse, das in jedem Menschen lauert“.<sup>761</sup>

---

<sup>757</sup> Hemleben, Johannes: Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1963, S. 134.

<sup>758</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 58f.

Vgl. Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, a. a. O., S. 70.

<sup>759</sup> Fränkl-Lundborg, Was ist Anthroposophie, a. a. O., S. 22ff.

<sup>760</sup> Grosse, Die anthroposophische Heilpädagogik, a. a. O., S. 11.

<sup>761</sup> Willems, Axel: Eröffnungsrede, a. a. O., S. 8.

Pegasus aber repräsentiert „die gute Macht im Inneren des Menschen“, die ihm hilft, den Kampf erfolgreich zu bestehen.<sup>762</sup>

Eine Filzstiftarbeit von Axel Willems aus dem Jahr 1994 zeigt Pegasus in der Auseinandersetzung mit einem Drachen, der wie die Chimäre das Böse verkörpert (Abb. 101). Die Drachenkampflegende des Hl. Georg greift diese Thematik ebenfalls auf, und nun wird klar, weshalb Willems von den zahlreichen Bildern seines ehemaligen Lehrers Hermann Kirchner ausgerechnet eine Grafik mit dem „Ritter Georg“ (Abb. 49) erworben hat.<sup>763</sup>

In diese Reihe gehört auch eine Darstellung des Erzengels Michael in seiner Funktion als „Heerführer der Himmlischen Heerscharen“ (Abb. 102). Auch hier ist es Pegasus, der den heiligen Reiter trägt und ihn auf seiner himmlischen Mission gegen das Böse und für das Gute in der Welt beisteht.

Das symbolische Verständnis der mythischen Erzählungen vermag auch den scheinbaren Widerspruch zwischen Pegasus' Geburt aus „geistigem Feuer“ einerseits und seiner Abkunft von Medusa andererseits aufzulösen. Die Gorgone ist für Willems ein „Bild für das totale Chaos“.<sup>764</sup> So wie die göttliche Schöpfung aus dem Chaos hervorging, hat auch Pegasus als übersinnliches Wesen seinen Ursprung darin. Aus der Auseinandersetzung mit dem geflügelten Pferd Pegasus gewinnt der Maler nach eigener Aussage „Kraft und Stärke“.<sup>765</sup> Pegasus ist für Axel Willems zu einer Leitfigur geworden, die ihm hilft, seinen Lebensweg zu gehen. Ganz im anthroposophischen Verständnis also ist es die Kunst, die, ausgehend von der sinnlich-wahrnehmbaren Welt, den Weg zur Erkenntnis göttlicher Weisheiten ebnet soll.<sup>766</sup>

---

<sup>762</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 59.

Vgl. Willems, Axel: Eröffnungsrede, a. a. O., S. 8.

<sup>763</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im werk von Axel Willems, a. a. O., S. 59.

<sup>764</sup> Willems, Axel: Eröffnungsrede, a. a. O., S. 8.

<sup>765</sup> Willems, Axel: Der Traum vom Pegasus. In: Axel Willems - Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung, a. a. O., S. 2.

<sup>766</sup> Krsák, Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems, a. a. O., S. 60.

## 6 Ergebnisse

Die Gründung der Anthroposophischen Gesellschaft durch Rudolf Steiner geschah vor dem Hintergrund einer scharfen Kritik an materialistischen Tendenzen in der Naturwissenschaft um die Jahrhundertwende. Steiner rief eine geisteswissenschaftliche Bewegung ins Leben, welche die Existenz übersinnlicher Kräfte im Gegensatz zur einseitig materialistischen Weltauffassung als Tatsache benennt. Anthroposophie im Sinne Steiners ist ein Erkenntnisweg zum Übersinnlichen. Der Weg zur Erkenntnis führt über das menschliche „Ich“. Denkend ist der Mensch in der Lage, das Wirken der „Ideen“ in der Natur zu erfassen. Der anthroposophische Denkansatz radikalisiert die goethesche Vorstellung der Welt als Summe metamorphosierter „Urbilder“. In der physischen Welt gerinnt das Übersinnliche zur greifbaren Form.

Der Mensch nähert sich dieser Erkenntnis auf dem Weg des „reinen Denkens“. Dieses muss sich, um zu objektiven Ergebnissen zu kommen, innerhalb völliger Klarheit und Bewusstheit abspielen, sonst besteht laut Steiner die Gefahr des Abirrens der Gedanken in den Bereich des Unterbewusstseins, das von Vorgängen des physischen Körpers beeinflusst wird.

Steiner distanziert sich ausdrücklich von der Möglichkeit, durch Hypnose, Ekstase oder den Einsatz eines Mediums zu Erkenntnissen über die transzendente „Geisteswelt“ zu kommen. Entsprechend der von Steiner definierten „Viergliederung“ des Menschen liegt der eigentliche Wesenskern – das „Ich“ – im Transendenten. Krankheit entsteht durch Blockaden im Zusammenwirken der Wesensglieder (physischer Leib, Ätherleib, Astralleib, Ich). Die „Geistgestalt“ des Menschen bleibt – so betont Steiner – in jedem Fall intakt. Nur der geschädigte Körper entzieht sich der seelisch-geistigen Durchdringung.

Gedanken werden aus anthroposophischer Sicht nicht im menschlichen Gehirn produziert, sondern sind lediglich „Spiegel der im Weltenäther lebenden Gedanken“. Zu einer Verwirrung des Geistes kommt es, wenn der

„Spiegelungsapparat“ defekt ist. Gedanken an sich können laut Steiner nicht falsch sein, wohl aber zur falschen Zeit, zuviel oder zuwenig hervorgebracht werden. Als prominentes Beispiel für einen gemeinhin als „geisteskrank“ geltenden Menschen nennt Steiner den österreichischen Philosophen Otto Weininger, dessen geniale Eingebungen aus der Geisteswelt – so Steiner – für die nächste Inkarnation bestimmt waren, jedoch in die gegenwärtige „spiegelten“ und daher von weniger „hellsichtigen“ Naturen zwangsläufig missverstanden werden mussten.

Steiner konstatiert ein Kontinuum zwischen Gesundheit und Krankheit, wonach in jedem Menschen eine sogenannte „Unnormalität“ steckt. Gleichzeitig räumt er ein, dass Geisteskrankheit einen Menschen der transzendenten Welt näher stehen lässt, als dies bei einem Durchschnittsmenschen der Fall ist. Steiner weist dem Geisteskranken gewissermaßen einen „genialen“ Zug zu, da er aufgrund seiner labilen Körper-Geist-Konstellation empfänglicher für Botschaften aus der geistigen Welt ist. Damit greift Steiner ein Argument aus der romantischen Denktradition auf. Empfänglicher als der Gesunde ist der geistig Kranke allerdings auch für störende Impulse aus dem physischen Bereich. Diese „Gefahr“ veranlasst Steiner dazu, den Begriff des „reinen Denkens“ in das Zentrum seines Menschenideals zu stellen.

Nicht naive Idealisierung des Kranken ist sein Weg, sondern die Überwindung von Krankheit zugunsten menschlicher Gesundheit und „Vollkommenheit“, die allein sich auf das Inkarnationsgeschehen günstig auswirken kann. Ziel ist die Befreiung des Geistes von physischen Trieben, Begierden und Leidenschaften und ein Handeln im Lichte des vollen Bewusstseins. Hier setzt die anthroposophische Heilpädagogik an. Sie versteht sich als Schicksalshilfe, um die im erkrankten Organismus schlafende gesunde Individualität zu befreien. Chancen auf eine vollständige Heilung räumt Steiner – auf Grundlage des anthroposophischen Entwicklungsmodells – nur Kindern ein. Heute wird der Begriff der „Therapierbarkeit“ weiter gefasst.

Die aus der sogenannten Camphill-Bewegung hervorgegangenen anthroposophisch-orientierten Wohngemeinschaften für behinderte Erwachsene sowie anthroposophisch-orientierte psychiatrische Kliniken sind die konsequente Fortführung der heilpädagogischen Arbeit mit „seelenpflegebedürftigen“ Kindern.

Rudolf Steiners künstlerischer Impuls gründet sich auf eine Kritik am künstlerischen Leben seiner Zeit. Ihrer ursprünglichen gesellschaftlichen Funktion entkleidet, sei Kunst zum klassenbildenden „Luxus“ geworden – eine Entwicklung, die durch die Konzentration der Künstler auf reine Naturnachahmung oder reine Abstraktion weiter vorangetrieben werde. Aus Steiners Sicht liegt die wahre Funktion der Kunst darin, zwischen den Extremen von Natur (Materie) und Geist (Idee) zu vermitteln. Er will Kunst und Leben wieder zu einer Einheit führen. Der Mensch müsse seine Fähigkeit zur Empfindung gegenüber den in der Natur verborgenen Geheimnissen wiederfinden.

Das Bedürfnis Kunst zu schaffen erwächst – so Steiner – aus dem in der menschlichen Seele verborgenen „Drang zur Vision“ einerseits und aus dem Wunsch nach „Entzauberung“ der schöpferischen Natur andererseits. Bei der Vision steigen transzendente Erlebnisse hinauf ins Bewusstsein und drängen nach Entladung. Durch Imagination schaffe Kunst ein Abbild der Vision und einen gesunden Ausgleich zum visionären Drang (expressionistische Kunstform). Während letzterer stets Gefahr laufe, ins Physische und damit ins einseitig „Krankhafte“ abzurutschen, sei der zweite Ursprung der Kunst diesem Problem nicht ausgeliefert. Wie der Seher entreißt der Künstler der Natur das Geheimnis ihrer Schöpfung, indem er die im Schaffensprozess wirksamen übersinnlichen Kräfte erkennt und selbst zum Schöpfer wird, indem er sie anwendet. Der Seher ist in seiner Geisteskraft völlig frei vom physischen Leib und stößt in die Sphäre des „schauenden Bewusstseins“ vor, das sich – wie Steiner mehrfach betont – vom halluzinatorischen Bewusstsein unterscheidet, da dieses aus dem Leiblichen komme.

Der Künstler lebt in „Intuitionen“, das heißt seine Erkenntnisse werden mehr intuitiv aus dem Unterbewusstsein ins Bewusstsein gehoben und in die Gestaltung umgesetzt. Aufgabe des anthroposophisch orientierten Künstlers ist es, darzustellen, was sinnlich im Übersinnlichen und übersinnlich im Sinnlichen ist. Das was die Natur an konträren Einzeltendenzen zugunsten eines Gesamtbildes „ertötet“ wird vom Künstler in „Gebärden“ sichtbar gemacht (impressionistische Kunstform).

In Steiners Nähe zur Kunsttheorie Karl Philipp Moritz zeigt sich seine Affinität zur idealistischen Kunstauffassung. Dennoch erteilt der Anthroposoph den Ästhetikern des deutschen Idealismus eine Absage, indem er Kunst nicht als „Idee in Form der sinnlichen Erscheinung“, sondern umgekehrt als „sinnliche Erscheinung in der Form der Idee“ verstanden wissen will.

Für Steiner gehört Kunst zu jedem Menschenleben dazu und bringt menschenwürdiges Dasein erst zu seinem vollen Inhalt. Grund für die künstlerische Begabung sei eine „labile“ Verbindung des Seelisch-Geistigen mit dem Physisch-Leiblichen, die es dem Künstler erst ermöglicht, seelische Erlebnisse aus dem Unterbewusstsein ins Bewusstsein zu bringen. Hinzu kommt eine künstlerische Auffassung von Natur und Mensch. Der Mensch wird anthroposophisch als Abbild des Makrokosmos begriffen. So findet er die „weltschaffenden Prinzipien“ in sich selbst.

Wie bei den Romantikern wird die Empfindung in der Kunst für Steiner zum Primat. Durch die Imaginationskraft des Genies schafft der Künstler unmittelbar aus der Natur und aus sich selbst. Im Zentrum seines Schaffens steht das „Unsagbare“ der transzendenten Welt.

Den einzelnen Gattungen der bildenden Kunst wird ein Ursprung in der Beziehung der menschlichen Seele zur geistigen Welt zugeschrieben. Die „Bekleidungskunst“ primitiver Völker stelle sich dar als von der Zivilisation noch unverfälschte Erinnerung an ein vorgeburtliches Leben. Architektur deute auf das Bedürfnis der Seele nach „Umkleidung“ hin, wenn sie ihre sterbliche Hülle im Tod wieder verlässt. Die plastische Kunst verweise auf die Art und Weise, wie der Mensch mit seinem physischen Körper an der materiellen und

geistigen Welt teilnimmt. Im Farbenraum der Malerei dagegen erfahre der Mensch die ihn im Schlaf umgebende geistige Welt.

Steiner selbst hat in den Künsten auch praktische Anregungen gegeben. In der Architektur geht es ihm darum, organische Formen durch Metamorphose zu schaffen (Goetheanum). In der plastischen Kunst postuliert er das „Eigenleben“ der doppelt gekrümmten Fläche. Als zentrales Thema der Bildhauerei führt Steiner den Menschen ein, dessen gegensätzliche Wesensarten in „Gebärden“ aufgelöst und so vor den Betrachter hingestellt werden sollen (Holzgruppe). Ausgehend von der goetheschen Interpretation der Farben als „Taten und Leiden des Lichtes“ wird in der Malerei der ganze Farbenraum zu einer „Offenbarung der Weltenseele als kosmisches Fühlen“. Durch Verdünnung wird Transzendierung des Farbstoffes angestrebt, durch Komprimieren dagegen Materialisierung. Die Form soll als „der Farbe Werk erscheinen“ („Lichtesweben“).

In seinen Ausführungen zur malerischen Praxis analogisiert Steiner die „Seinsbereiche“ Tod, Leben, Seele und Geist mit den Stadien der mineralischen, pflanzlichen, tierischen und menschlichen Entwicklung. Dadurch ergeben sich spezifische Farbenpaare und Malprozesse. Steiners fragmentarische Anregungen zu einer Farbenlehre wurden von nachfolgenden Anthroposophen weitergeführt und mit individueller Praxis gekoppelt. Durch sein eigenes künstlerisches Schaffen gab Steiner Impulse für die Fortentwicklung seiner Theorien. Dies gilt in besonderem Maße für die Anwendung künstlerischer Gestaltungsmittel in Therapie und Pädagogik.

In der anthroposophisch orientierten Heilpädagogik und Therapie kommt der künstlerischen Betätigung eine besondere Bedeutung zu. Sie dient dazu, die schöpferischen Eigenkräfte des Menschen zu aktivieren. In ihr wird eine Möglichkeit gesehen, das rhythmische Empfinden im Menschen anzuregen, um auf diesem Weg das Gleichgewicht zwischen den Wesensgliedern wieder herzustellen. Anschließend an Steiners Impulse haben sich im Bereich der anthroposophischen Kunsttherapie verschiedene Ausbildungswege und

Schulen herausgebildet. Die Praxis ist weitgehend individuell ausgeprägt. Dennoch lassen sich grundlegende Ideen und Merkmale feststellen.

Allgemein geht man davon aus, dass die einzelnen Kunstgattungen auf eine spezifische Weise auf den Menschen einwirken. Die schon von Steiner befürwortete Aquarellmalerei arbeitet auch in der Therapie mit den „inneren Qualitäten“ der Farben. Jeder Farbe werden bestimmte seelische Eigenschaften zugewiesen. Durch die Farbe als „Element der Seele“ empfindet sich der Malende – so betont der Anthroposoph – in den Farbenraum hineinversetzt und erlebt die dort lebenden Kraftströme ganz unmittelbar.

Neben der Malerei bildet das Zeichnen eine eigene Disziplin in der anthroposophisch orientierten Kunsttherapie. Das von Steiner 1919 in den Lehrplan der Waldorfschule eingeführte „Formenzeichnen“ geht von zwei Grundelementen aus: der geraden und der krummen Linie. Aus diesen „Urbildern der göttlichen Schöpfung“ lasse sich jede zu zeichnende Form entwickeln. Ziel des Formenzeichnens in Unterricht und Therapie ist es, dem Zeichner das Entstehen von Formen als Bildungsprozess ins Bewusstsein zu rufen. Die Linie wird als Bewegungsspur einer gestaltenden und geistigen Kraft aufgefasst, die sowohl in der Natur als auch im Menschen wirksam ist. Das in den 1950er Jahren von Hermann Kirchner entwickelte „Dynamische Zeichnen“ schließt die Grundidee des Formenzeichnens ein, betont aber noch stärker das Erleben von Bewegung und Rhythmus. Diese sollen sich wiederum günstig auf die Konstitution des Menschen auswirken. Allen Arten des Zeichnens ist die Intention gemeinsam. Es geht darum, das „innere Formgefühl“ des Zeichners zu wecken.

Wie der Mensch als geistiges und körperliches Wesen existiert, so lebt aus anthroposophischer Sicht auch die Plastik in und durch die Auseinandersetzung zweier ätherischer „Kraftsphären“. Zwischen den Gestaltungselementen der Wölbung und der Höhlung formt sich die Ebene als eine Fläche, in der sich beide Kräfte gegenseitig ausgleichen. Im Menschen vermitteln die Vital- oder Lebenskräfte zwischen den Polen der Leiblichkeit und des Geistes. Ebenso gestaltet sich die Plastik als Mitte zwischen zentrifugalen und zentripetalen

Kräften. Indem der Mensch durch die plastische Gestaltung in ein aktives Verhältnis zu seinem Leib versetzt wird, wirkt die Kunstform auf seine eigene leiblich-seelische Konstitution zurück.

Die Frage, ob die Gestaltungen Therapie- bzw. Seelenpflege-Bedürftiger auch künstlerisch wertvoll sind, versucht exemplarisch die Kunsttherapeutin Marianne Altmaier zu beantworten. Aus ihrer Sicht gilt, dass der Mensch im Kunstwerk seine Pathologie abbildet. Diese müsse jedoch nicht zwangsläufig auch unästhetisch sein. Vielmehr betont die Therapeutin, dass dieselben schöpferischen Kräfte, die in der Natur und im Menschen aktiv sind, auch bei der künstlerischen Gestaltung wirken. Das Ergreifen, Gestalten und Motivieren dieser Kräfte sei sowohl für den Künstler als auch für den Kranken ein schöpferischer Vorgang. Einen Unterschied aber konstatiert Altmaier in Bezug auf die Intentionen und Fähigkeiten. Nicht Spontaneität, sondern ein konsequenter Übungsprozess führt für den Anthroposophen zur echten Kunst. Zwar hat der Kranke wie jeder Mensch Zugang zur geistigen Welt und verspürt den Drang, seinen Visionen Gestalt zu verleihen, doch durch ein mangelndes Gleichgewicht in der Verbindung seiner Wesensglieder, fällt es ihm schwerer, seine geistigen Eindrücke im Kunstwerk zu „befreien“. Schafft er es dennoch, ist sein Werk durchaus als künstlerisch aufzufassen. Erkrankte Künstler wie etwa van Gogh brachten es allen „Widrigkeiten“ zum trotz zu Höchstleistungen.

Aus anthroposophischer Sicht braucht es zur Kunst Konzentration, Kontrolle, Übung und nicht zuletzt der adäquaten Stilmittel. Auch Karen Swassjan betont, dass Genie keine Frage des Seins, sondern des Werdens sei. Während bei Rudolf Steiner noch gewisse Anklänge an das romantische Künstlergenie sichtbar werden, hat es in der jüngeren Anthroposophie ausgedient: Jeder Mensch, ob gesund oder krank, hat das Zeug zum Künstler, wenn er nur daran arbeitet. Dies ist ein eklatanter Unterschied zum Ideal der spontanen geisteskranken Kunst, der zu Beginn des vorigen Jahrhunderts geprägt und in Jean Dubuffets Definition der „L'art brut“ Eingang gefunden hat.

Bis heute, seit einigen Jahren wieder verstärkt, finden die meist unter dem Schlagwort „Outsider Art“ zusammengefassten bildnerischen Äußerungen von psychisch kranken und behinderten Menschen große Aufmerksamkeit. Wie ich bereits in der Einführung deutlich gemacht habe, werden diese Bildwerke immer noch als voraussetzungs- und geschichtslose Produkte rezipiert. Der künstlerische Wert der vorgestellten Arbeiten wird begründet durch ihre Ursprünglichkeit und Unabhängigkeit von jeder bildnerischen Tradition. Die anthroposophische Sichtweise steht dem genau entgegen. Zwar wird auch hier dem behinderten wie dem gesunden Menschen ein Maß an „visionärer Kraft“ zugestanden, doch diese muss, soll sie zur „wahren Kunst“ reifen, erst in die richtigen Bahnen gelenkt werden.

Die Idee einer geschichtslosen Kunst steht bei näherer Betrachtung auf äußerst wackeligem Fundament, da eine monadische Künstlerexistenz ohne Bezug zur Außenwelt kaum denkbar ist. Fraglich ist auch, ob dieses „Reinheitsgebot“ um jeden Preis aufrechterhalten werden muss, um die entsprechenden Bildwerke für den Kunsthistoriker erst interessant zu machen. Das Beispiel von Axel Willems zeigt, dass auch die Malereien und Skulpturen eines behinderten Künstlers in ihren sozialen und künstlerischen Bezügen betrachtet werden können (und sollten), ohne etwas von ihrer Faszinationskraft einzubüßen.

Das künstlerische Gestalten im Kontext anthroposophisch orientierter Heilpädagogik bildet den Ausgangspunkt für die Betrachtung von Axel Willems kreativem Schaffen. Zentrale Merkmale anthroposophischer Kunstpraxis wurden in Unterricht und Therapie an ihn herangetragen. Darüber hinaus ist Willems Denken stark von anthroposophischen Ideen geprägt.

Rudolf Steiners Idee von der Skulptur als „Membran“ zwischen zentripetalen und zentrifugalen Kräftesphären spielt eine wesentliche Rolle im bildhauerischen Schaffen von Axel Willems. Plastisches Arbeiten in Ton war von Anfang Bestandteil seiner Therapie, und auch heute noch gehört das Töpfern zu seinen täglichen Aufgaben. Während er beruflich bedingt vor allem Gebrauchsware herstellt, konnte er seinen Drang zum thematischen Gestalten

sowohl unter therapeutischer Anleitung als auch aus eigenem Antrieb heraus in plastische Werke umsetzen. Wie es die ästhetische Auffassung der Anthroposophen vorsieht, formt Willems seine Skulpturen als sichtbares Wechselspiel aus gehöhlten und gewölbten Flächen. Zwischen Innen und Außen spannt sich die Oberfläche als bewegliche Membran. Formen quellen aus dem Tonmaterial hervor, werden zurechtgeschoben und gepresst, gezogen und gestaucht, ganz so wie Steiner den Entwurf für die Säulenkapitelle im ersten Goetheanum „aus einem Guss“ heraus zur Vollendung brachte. Die Reliefs dagegen weisen in ihrer ausgeprägten Zweidimensionalität auf das zeichnerische und malerische Werk von Axel Willems voraus. Überhaupt fällt auf, dass Willems bei vollplastischen Arbeiten stärker und genauer auf Vorgaben der anthroposophischen Kunsttherapie zurückgreift, während er im Bereich Grafik und Malerei schon früh individuelle Tendenzen entwickelt, die sich stilistisch von der durch Rudolf Steiner angeregten strikten Trennung der Gestaltungsmittel wegbewegen. Die Tatsache, dass Willems' Therapeuten aufgrund seines „Krankheitsbildes“ von Beginn an auf die Arbeit mit plastischen Mitteln setzten und auch heute noch setzen, könnte den durchschlagenden Einfluss anthroposophischer Gestaltungsmerkmale im Bereich Skulptur erklären. Mit den Reliefs nähert sich der Künstler schon dem zweidimensionalen Medium an.

Im Malen und Zeichnen wurde Willems vor allem während seiner Schulzeit unterrichtet. Bei Hermann Kirchner erhielt Willems Unterricht im Dynamischen Zeichnen. Im Gegenzug zur therapeutisch angestrebten freien Gestaltung der Linie als Bewegungsspur kosmischer Kräfte, entwickelt er auch hier eine ausgeprägte Tendenz zur gegenständlichen Darstellung. Angeregt durch das künstlerische Schaffen seines Lehrers Kirchner, dessen farbenfrohe Aquarelle durch „zeichnerische“ Klarheit gekennzeichnet sind, führt Willems Linien und Farben zu neuen, ganz individuellen Ergebnissen. Bei den frühen Arbeiten der 60er und 70er Jahre ist das Vorbild Kirchner noch stark präsent. Nach dem Ende der Schulzeit und dem Beginn der beruflichen Ausbildung in der „Ziegelhütte“ 1977 löst sich Willems immer stärker von alten Einflüssen

und entwickelt die Stilmittel des Dynamischen Zeichnens zu einer immer freier werdenden gegenständlichen Formensprache weiter. Die Gestalt des mythischen Pferdes Pegasus wird zu seinem künstlerischen Leitmotiv. Das Interesse an diesem Motiv erwächst aus einer intensiven Auseinandersetzung mit dem biblischen Thema der Himmelfahrt des Propheten Elias'. Fortan beherrscht Pegasus, das geflügelte Pferd der griechischen Mythologie, das gesamte kreative Schaffen von Axel Willems. Mit der Weiterentwicklung des Motivs vergrößert sich die kritische Distanz zur anthroposophischen Gestaltungsweise, die eine Trennung von malerischen und zeichnerischen Mitteln vorsieht.

Als Maler greift Willems bei der Gestaltung immer neuer phantasievoller Kompositionen auf zentrale Prinzipien des therapeutischen Zeichnens zurück. Die Dynamik schwungvoll geformter Linien wird für figürliche Motive fruchtbar gemacht. Von einem Punkt aus überwuchern sie die Bildfläche und schließen sich zu wild bewegten oder aber harmonisch ausgewogenen Figuren zusammen. Die farbige Ausmalung der Flächen sorgt für ein lebhaftes Hell-Dunkel auf der Bildfläche. Hier werden Kenntnisse der goetheschen bzw. steinerschen Farbenlehre sichtbar, welche zu den theoretischen Grundlagen des anthroposophischen Kunstunterrichtes gehört.

Willems' Bildauffassung ist durch eine Tendenz zur reinen Flächenkunst gekennzeichnet. Die Figurenzeichnung wird im wesentlichen geprägt durch das Gesetz der prägnanten Gestalt, welche alle wichtig erscheinenden Gestaltmerkmale in einem flächigen Gesamtbild vereint. Der Künstler pendelt zwischen einer Auffassung der Bildebene als Grundfläche, auf dem sich die Ereignisse vollziehen, und der eines symbolischen Raumes.

Nach Willems' erster Einzelausstellung im Jahr 1992 lässt sich eine Vorliebe für große Formate erkennen. Die anfängliche Kleinteiligkeit der Formen, die wohl aus einer gewissen Unsicherheit im Umgang mit der größeren Arbeitsfläche resultiert, weicht schnell einer weiträumig angelegten Umrisszeichnung. Die Vorgehensweise des Malers bleibt dabei jedoch unverändert. Die bevorzugte Verwendung von Wachskreiden unterstützt den

steten Wechsel von Umrisszeichnung und Flächenausmalung. Einige wenige Aquarelle zeugen von einem ausgeprägten Bedürfnis nach Klarheit der Formen, welche im genauen Gegensatz zur anthroposophischen Malpraxis durch das Einfügen dunkler Konturen in die Darstellung angestrebt wird.

Mit zunehmender zeichnerischer Sicherheit im großen Format werden auch die Kompositionen vielschichtiger. Mehrfigurige Darstellungen lösen das Einzelbildnis ab. Auch hier kommt es zu Spannungen zwischen einer mehr flächenbezogenen Reihung der Figuren und einer quasiräumlichen Staffelung der Bildelemente, welche ein verstärktes Miteinander gegenüber einem isolierten Nebeneinander zur Folge hat. Über die Bilderzählung findet auch ein zeitliches Moment Eingang in die Darstellung. Willems gelingt es, das jeweilige Geschehen auf die wesentlichsten Zusammenhänge zu konzentrieren und kommt so zu einer erzählerisch wie kompositorisch dichten Wiedergabe der Bildinhalte.

Neben der Gestaltung von Szenen aus der Mythenüberlieferung um Pegasus kommt es zu einer Verschmelzung mythologischer, christlicher und anthroposophischer Vorstellungen. Die Vermischung der Ikonographien hat ihren Ursprung in der komplexen Gedankenwelt des Malers, die von dem „geistigen Wesen“ Pegasus beherrscht wird, das ihn, als Symbol für das Gute im Menschen, im Kampf gegen das Böse in Gestalt der eigenen triebgesteuerten Natur unterstützt. In Axel Willems' künstlerischem Schaffen hat dieser existentielle Kampf Ausdruck gefunden in der Auseinandersetzung des mythischen Helden Bellerophon mit dem Ungeheuer Chimäre. Bellerophons Sturz am Ende seines ruhmvollen Werdegangs steht dabei beispielhaft für die selbstverschuldete Wende des Schicksals ins Negative, der Ursache von Leid und Krankheit.

Willems begreift Bellerophons Sturz als Chance zu einem Neubeginn und sieht parallel dazu in seiner persönlichen Lebenssituation eine Möglichkeit, von neuem nach dem vollkommenen Menschsein zu streben. Seine Bilder dienen ihm als Brücke zur „Geisteswelt“. Ganz im anthroposophischen Sinne glaubt

der Künstler an die in den Formen und Farben seiner Werke verborgenen Kräfte des Kosmos.

## 7 Bibliografie

Aeppli, Willi: Sinnesorganismus, Sinnesverlust, Sinnenpflege. Stuttgart 1988<sup>4</sup>.

Altmaier, Marianne: Der kunsttherapeutische Prozeß: das Krankheitstypische und die individuelle Intention des Patienten am Beispiel von Rheuma und Aids. Stuttgart 1995.

Altmaier, Marianne: Farbe – Seele der Natur und des Menschen. Zum therapeutischen Malen. In: Mees-Christeller, Eva (u. a.): Therapeutisches Zeichnen und Malen. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 2. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 163-272.

Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992.

Apollodorus: The Library. Engl. Übers. v. James George Frazer. 2 Bde. Cambridge 1967 (Erstausgabe 1921).

Arnim, Georg von/Klimm, Hellmut/Vierl, Kurt (Hg.): Zum Heilpädagogischen Kurs Rudolf Steiners. Heilpädagogik aus anthroposophischer Menschenkunde. Schriftenreihe der Medizinischen Sektion am Goetheanum Dornach. Bd. 1. Stuttgart 1981<sup>2</sup>.

Atwood, Sophia-Imme: Die Bedeutung der Holzplastik Rudolf Steiners für die Anthroposophische Kunst unter besonderer Berücksichtigung von Musik und Eurythmie. Dornach 2002.

Bachmann, Wolfgang: Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen. Versuch einer Deutung und Wertung. Diss. TH Aachen 1980. Köln/Wien 1981.

Badewien, Jan: Anthroposophie. Konstanz 1985.

Balzer, Georg: Goethe als Gartenfreund. München 1966.

Baral, Karl: Anthroposophie. Neuhausen-Stuttgart 1987.

Beck, Walter: Rudolf Steiner. Dornach 1997.

Becker, Kurt E./Schreiner, Hans-Peter (Hg.): Anthroposophie heute. Frankfurt a. M. 1984<sup>2</sup>.

Beltle, Erika: Erinnerungen an Rudolf Steiner. Stuttgart 1979.

Biesantz, Hagen/Klingborg, Arne: Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners. Dornach 1978.

Blavatsky, Helena P.: Die Geheimlehre. Die Synthese von Wissenschaft, Religion und Philosophie. Hamburg 2005.

Bockemühl, Michael: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart 1985.

Boos-Hamburger, Hilde: Aus Gesprächen mit Rudolf Steiner über Malerei und einige Erinnerungen an die Zeit des ersten Goetheanums. Basel 1954.

Boos-Hamburger, Hilde: Die farbige Gestaltung der Kuppeln des ersten Goetheanum. Polarität, Steigerung und Ausgleich ihrer Grundlagen. Basel 1961.

Boos-Hamburger, Hilde: Die schöpferische Kraft der Farbe. Ein Studiengang zum Impuls Rudolf Steiners zu einer neuen Kunst der Farbgestaltung. Basel 1979<sup>3</sup>.

Brink, Claudia/Hornbostel, Wilhelm (Hg.): Pegasus und die Künste. München 1993.

Brink, Claudia: Pegasus und die Künste. Eine Einführung. In: Brink, Claudia/Hornbostel, Wilhelm (Hg.): Pegasus und die Künste. München 1993. S. 10-25.

Broekman, Jan M.: Bildnerei der Geisteskranken aus der Prinzornsammlung. Heidelberg 1967.

Brügge, Peter: Die Anthroposophen. Waldorfschulen – Biodynamischer Landbau – Ganzheitsmedizin – Kosmische Heilslehre. Reinbek bei Hamburg 1984.

Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986.

Bühler, Ernst: Dynamisches Zeichnen in der Heilpädagogik. In: Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992. S. 106-114.

Bühler, Ernst: Dynamisches Zeichnen in Normalklassen. In: Kranich, Ernst-Michael/ Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/

Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992. S. 115-166.

Bühler, Walther: Der Leib als Instrument der Seele. Stuttgart 1993.

Burnier, Andreas/Bockemühl, Michael/Blotkamp, Carel/Klingborg, Arne/Van den Berghe, Roland: Die Wirklichkeit des Geistigen in der Kunst. Stuttgart 1988.

Cardinal, Roger: Outsider Art. London 1972.

Carlgren, Frans: Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Dornach 1975<sup>3</sup>.

Carlgren, Frans.: Der anthroposophische Erkenntnisweg. Frankfurt a. M. 1984.

Carlgren, Frans: Erziehung zur Freiheit. Die Pädagogik Rudolf Steiners. Berichte aus der internationalen Waldorfschulbewegung. Stuttgart 1989.

Clausen, Anke-Usche: Schöpferisches Gestalten mit Farben. Stuttgart 1981.

Clausen, Anke-Usche: Plastisches Gestalten. Stuttgart 1985.

Clausen, Anke-Usche: Zeichnen gleich sehen lernen. Stuttgart 1986.

Clausen, Anke-Usche: Plastisches Gestalten in Holz. Stuttgart 1990.

Damm, Eve Lis: Malen mit seelenpflege-bedürftigen Kindern im Schulalter. Stuttgart 1984.

Decker, Elisabeth: Pegasus in nachantiker Zeit. Europäische Hochschulschriften: Reihe 28. Kunstgeschichte. Bd. 284. Frankfurt a. M. 1997 (Zugl. Köln, Univers., Diss., 1995).

Demisch, Heinz: Vision und Mythos in der modernen Kunst. Stuttgart 1959.

Denzinger, Inge: Maltherapie auf der Grundlage der Kräfte von Licht, Finsternis und Farbe, In: Mees-Christeller, Eva (u. a.): Therapeutisches Zeichnen und Malen. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 2. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 95-162.

Ferger, Peter: Rudolf Steiner und seine Architektur. Köln 1980.

Fiedler, Konrad: Schriften über Kunst. Hrsg. von H. Konnerth. 2 Bde. München 1914.

Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst, Hrsg. von Gottfried Boehm. 2 Bde. München 1991<sup>2</sup>.

Fränkl-Lundborg, Otto: Was ist Anthroposophie? Dornach 1978<sup>3</sup>.

Frieling, Elke/ Auer, Sylvia: Künstlerisch-Malerische Elemente in ihrer Beziehung zur Menschenkunde, in: Mees-Christeller, Eva (u. a.): Therapeutisches Zeichnen und Malen. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 2. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 379-459.

Gall, Franz Joseph: Vorlesungen über die Verrichtungen des Gehirns und die Möglichkeit die Anlagen mehrerer Geistes- und Gemüthseigenschaften aus dem Baue des Schädels der Menschen und Thiere zu erkennen. Berlin 1805.

Gall, Franz Joseph: Lehre über die Verrichtungen des Gehirns. Dresden 1806.

Gassmann, Lothar: Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Eine kritische Biographie. Hänssler 2002.

Genvo, Gertrud/Kunz, Hannelore (Hg.): Wir haben euch etwas zu sagen. Bildnerisches Gestalten mit geistig Behinderten. Katalog zur Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum. München 1987.

Göbel, Thomas: Die Quellen der Kunst: lebendige Sinne und Phantasie als Schlüssel zur Architektur. Dornach 1982.

Goethe, Johann Wolfgang von: Berliner Ausgabe, Hrsg. von S. Seidel, Berlin/Weimar 1972.

Goll, Felix: Wege zur Farbe. Beiträge zur neueren Malerei auf der Grundlage von Rudolf Steiners Menschenkunde und Farbenforschung. Texte aus dem Nachlass des Künstlers, bearbeitet und hrsg. von Hanna Deicke (Privatdruck ohne Jahresangabe). [ca. 1986].

Golombek, Evelyne: Plastisch-Therapeutisches Gestalten. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 1. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000.

Greiner-Vogel, Hedwig: Anthroposophie und Kunst. In: Becker, Kurt E./Schreiner, Hans-Peter (Hg.): Anthroposophie heute. Frankfurt a. M. 1984<sup>2</sup>, S. 173-192.

Grimm, Rüdiger: Die therapeutische Gemeinschaft in der Heilpädagogik. Stuttgart 1991.

Grimm, Rüdiger (Hg.): Neues kommt nicht von selbst. Erinnerungen an die Jahre der Aufbauarbeit der Heilpädagogik. Dornach 1999.

Grosse, Rudolf: Die anthroposophische Heilpädagogik. In: Arnim, Georg von/Klimm, Hellmut/Vierl, Kurt (Hg.): Zum Heilpädagogischen Kurs Rudolf Steiners. Heilpädagogik aus anthroposophischer Menschenkunde. Schriftenreihe der Medizinischen Sektion am Goetheanum Dornach. Bd. 1. Stuttgart 1981<sup>2</sup>, S. 9-12.

Grunsky, Hans: Jacob Boehme. Stuttgart 1956.

Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): Kunsttheorie im 20 Jahrhundert. 2 Bde. Stuttgart 1998.

Hauck, Hedwig: Handarbeit und Kunstgewerbe. Angaben von Rudolf Steiner. Stuttgart 1981.

Hauschka, Margarethe: Zur künstlerischen Therapie. 2 Bde. Boll 1978.

Hebing, Julius: Lebenskreise – Farbenkreise. Aus den Tagebüchern des Malers. Stuttgart 1969.

Hebing, Julius: Welt, Farbe, Mensch. Studien und Übungen zur Farbenlehre und Einführungen in das Malen. Hrsg. von Hildegard Berthold-Andrae. Stuttgart 1983.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. Berlin/Weimar 1965.

Heide, Paul von der: Zur künstlerischen Therapie. Einführung in die Grundlagen der Maltherapie. Schriftenreihe der Schule für Künstlerische Therapie und Massage. Bd. 3. Boll 1978.

Heide, Paul von der: Therapie mit geistige-seelischen Mitteln. Kunsttherapie, Psychotherapie, Psychosomatik. Dornach 1997.

Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Leben, lernen und arbeiten mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern und Erwachsenen. Hrsg. v. der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflege-bedürftige Kinder e. V. und der Sozial-Therapeutischen Werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974.

Helpfen und Heilen durch Kunst. Neue Wege der Therapie. Was bedeutet Seelenpflege? Hrsg. vom Verein für ein erweitertes Heilwesen. Stuttgart 1989.

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. München 1998<sup>2</sup>.

Hemleben, Johannes: Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1963.

Hesiod: Theogonie. Werke und Tage. Hrsg. und übersetzt v. Albert von Schirnding. München 1991.

Heydebrand, Caroline von: Vom Lehrplan der Freien Waldorfschule. Stuttgart 1978.

Hiebel, Friedrich: Zum Weltbild Rudolf Steiners. In: Becker, Kurt E./Schreiner, Hans-Peter: Anthroposophie heute. München 1981. S. 16-35.

Hofstätter, Hans Helmut: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1965.

Holtzapfel, Walter: Seelenpflege-bedürftige Kinder. Zur Heilpädagogik Rudolf Steiners. 2 Bde. Dornach 2003.

Homer: Ilias. Übers. v. Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a. M. 1975.

Hyginus: Fabularum liber. Repr. d. Ed. Basel 1535. New York (u. a.) 1976.

Jünemann, Margrit/Weitmann, Fritz: Der künstlerische Unterricht in der Waldorfschule. Malen und Zeichnen. Stuttgart 1976.

Jünemann, Margrit.: Rudolf Steiners Lehrplanangaben für das Formenzeichnen mit Beispielen aus der Unterrichtspraxis. In: Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 36-80.

Kayser, Felix: Von der Sinneswahrnehmung zur Kunst. Die Lehre von den zwölf Sinnen und ihre Bedeutung für die Kunst. Dornach 1970.

Kiersch, Johannes: Die Waldorfpädagogik. Stuttgart 1997.

Kirchner, Hermann: Dynamisches Zeichnen. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Leben, lernen und arbeiten mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern und Erwachsenen. Hrsg. v. der Vereinigung

der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflege-bedürftige Kinder e. V. und der Sozial-Therapeutischen Werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 98.

Kirchner, Hermann: Über dynamisches Zeichnen. In: Pache, Werner (u. a.): Heilende Erziehung. Vom Wesen seelenpflege-bedürftiger Kinder und deren heilpädagogischer Förderung. Arlesheim 1977<sup>3</sup>, S. 276-299.

Klages, Ludwig: Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Bonn 1964<sup>8</sup>.

Kläger, Max: Gestalten aus dem Unbewußten. Merkmale des bildnerischen Ausdrucks geistig Behinderter. In: Genvo, Gertrud/Kunz, Hannelore (Hg.): Wir haben euch etwas zu sagen. Bildnerisches Gestalten mit geistig Behinderten. Katalog zur Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum. München 1987, S. 17-32.

Klimm, Hellmut: Betrachtungen zum heilpädagogischen Kurs von Rudolf Steiner. In: Arnim, Georg von/Klimm, Hellmut/Vierl, Kurt (Hg.): Zum Heilpädagogischen Kurs Rudolf Steiners. Heilpädagogik aus anthroposophischer Menschenkunde. Schriftenreihe der Medizinischen Sektion am Goetheanum Dornach. Bd. 1. Stuttgart 1981<sup>2</sup>, S. 13-47.

Koch, Elisabeth/Wagner, Gerard: Die Individualität der Farbe. Übungswege für das Malen und Farberleben. Stuttgart 1980.

Koepke, Ewald: Das künstlerische Schaffen der Menschheit im Zusammenhang mit ihrer Bewusstseinsentwicklung. Schaffhausen 1986.

Koob, Olaf: Die Idee von Gesundheit, Krankheit und Heilung bei Rudolf Steiner. Freiburg im Breisgau 1972.

Kraepelin, Emil: Hundert Jahre Psychiatrie. Ein Beitrag zur Geschichte menschlicher Gesittung. Berlin 1918.

Kraft, Hartmut: Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie. Köln 1986.

Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992.

Kranich, Ernst-Michael: Einleitung: Das Formenzeichnen und die Begründung eines neuen Formverstehens. In: Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 7-10.

Kranich, Ernst-Michael: Die Kräfte leiblicher Formbildung und ihre

Umwandlung in die Fähigkeit, Formen zu gestalten und zu erleben. In: Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 11-32.

Krsák, Cornelia: Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems. In: Tepe, Peter/Bachmann, Thorsten u. a. (Hg.): Mythos No. 1. Mythen in der Kunst. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung. Würzburg 2004, S. 48-61.

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

Künstner, Heidi/ Umfrid, Heilgard: Von der Individualität der Farbe und des Menschen, In: Mees-Christeller, Eva (u. a.): Therapeutisches Zeichnen und Malen. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 2. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 273-378.

Kugler, Walter: Rudolf Steiner und die Anthroposophie: Wege zu einem neuen Menschenbild. Köln 1978.

Kugler, Walter (Hg.): Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen 1919-1924. Zürich 1999.

Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt 1987.

Kutzli, Rudolf: Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen. Ein Übungsweg in 12 Folgen. 2 Bde. Schaffhausen 1987<sup>3</sup>.

Lauer, Hans Erhard: Die Sinne des Menschen und die Entwicklung der Künste. Schaffhausen 1980.

Lievegoed, Bernard C. J.: Menschenbilder-Bildungsziele. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Leben, lernen und arbeiten mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern und Erwachsenen. Hrsg. v. der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflege-bedürftige Kinder e. V. und der Sozial-Therapeutischen Werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 14-15.

Lindenberg, Christoph: Rudolf Steiner. Eine Chronik. 1861-1925. Stuttgart 1988.

Lindenberg, Christoph: Rudolf Steiner mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1992.

Lissau, Rudi: Rudolf Steiner. Stroud 1987.

Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Leipzig 1887.

Lombroso, Cesare: Der geniale Mensch. Hamburg 1890.

MacGregor, John M.: The Discovery of the Art of the Insane. Princeton/New Jersey 1989.

Mäckler, Andreas: Anthroposophie und Malerei. Gespräche mit 17 Künstlern. Köln 1990.

Mäckler, Andreas: Lichtoffene Farbigkeit. Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei. Schaffhausen 1992.

Martin, Jean-Hubert (Hg.): Dubuffet & Art Brut. Im Rausch der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf 2005.

Martin, Michael: Der künstlerisch-handwerkliche Unterricht in der Waldorfschule. Stuttgart 1991.

Mees-Christeller, Eva: Kunsttherapie in der Praxis. Stuttgart 1995.

Mees-Christeller, Eva: Heilende Kunst und künstlerisches Heilen. Anregungen für Kunsttherapeuten. Dornach 1996.

Mees-Christeller, Eva (u. a.): Therapeutisches Zeichnen und Malen. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 2. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000.

Mees-Christeller, Eva: Therapeutisches Zeichnen, In: Mees-Christeller, Eva (u. a.): Therapeutisches Zeichnen und Malen. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 2. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 9-94.

Meyers, Hans: Stilkunde der naiven Kunst. Gestaltungskundliche Grundlagen zur Theorie der Kunsterziehung. Frankfurt a. M. 1960.

Möseneder, Karl: Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges „Quelle und Dichter“ und den „Kleinen Morgen“. Marburg/Lahn 1981.

Mötteli, Emil: Bibliographische Übersicht. Das literarische und künstlerische Werk von Rudolf Steiner. Dornach 1984.

Moffitt, John F.: Occultism in avant-garde art. The case of Joseph Beuys. Ann Arbor 1988.

Moreau, Daniel: Das Licht als Schöpfer der Gestalt. Beiträge zu einem neuen Farberleben. Überlingen 1986.

Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden. Bibliothek Deutscher Klassiker. Hrsg. Von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar 1973.

Mücke, Johanna: Erinnerungen an Rudolf Steiner. Basel 1979.

Mühle, Günther: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. Grundlagen, Formen und Wege der Kinderzeichnung. Berlin, Heidelberg, New York 1975<sup>4</sup>.

Müller-Wiedemann, Hans: Schicksalserkenntnis-Schicksalshilfe. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Leben, lernen und arbeiten mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern und Erwachsenen. Hrsg. v. der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflege-bedürftige Kinder e. V. und der Sozial-Therapeutischen Werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 19-20.

Navratil, Leo: Gugging 1946-1986. Bd. 1: Art brut und Psychiatrie. Bd. 2: Die Künstler und ihre Werke. Wien 1997.

Neumann, Eckhard: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität. Frankfurt a. M. 1986.

Niederhäuser, Hans Rudolf: Formenzeichnen. Ein pädagogisch-künstlerischer Impuls Rudolf Steiners. Basel 1992.

Novalis: Schriften. Hrsg. Paul Kluckhohn, 4 Bde. Leipzig 1928.

Oberhuber, Konrad: Gibt es eine anthroposophische Kunstgeschichte und eine anthroposophische Kunst? In: Mäckler, Andreas: Anthroposophie und Malerei. Gespräche mit 17 Künstlern. Köln 1990, S. 298-307.

Oling-Jellinek, Elisabeth: Vom Wesen der Farbe in der Eurythmie und Malerei Rudolf Steiners. Dornach 1994<sup>2</sup>.

Ovid: Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Übers. v. Erich Rösch. Hrsg. v. Niklas Holzberg. Zürich/Düsseldorf 1996<sup>14</sup>.

Pache, Werner (u. a.): Heilende Erziehung. Vom Wesen Seelenpflegebedürftiger Kinder und deren heilpädagogischer Förderung. Arlesheim 1977<sup>3</sup>.

Pache, Werner: Erziehung und Unterricht seelenpflegebedürftiger Kinder. In: Pache, Werner (u. a.): Heilende Erziehung. Vom Wesen Seelenpflegebedürftiger Kinder und deren heilpädagogischer Förderung. Arlesheim 1977<sup>3</sup>, S. 25-125.

Pawlik, Johannes: Goethe. Farbenlehre. Köln 1974.

Peinhardt-Franke, Ingrid: Die Melancholie des Helden und die Weisheit der Musen. Axel Willems Pegasus-Zyklus im Leopold-Hoesch-Museum Düren. Grenz-Echo. 72. Jahrgang. Nr. 66. 20. März 1999. Wochenend-Magazin/Kunst.

Pesch, Ludwig: Die romantische Rebellion in der modernen Literatur und Kunst. München 1962.

Pickert, Siegfried: So fing es an. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Leben, lernen und arbeiten mit Seelenpflegebedürftigen Kindern und Erwachsenen. Hrsg. v. der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflegebedürftige Kinder e. V. und der Sozial-Therapeutischen Werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 13.

Pindar: Siegeslieder. Hrsg. und übersetzt v. Dieter Bremer. München 1992.

Polzer-Hoditz, Ludwig: Erinnerungen an Rudolf Steiner. Dornach 1985.

Prange, Klaus: Erziehung zur Anthroposophie. Bad Heilbrunn/Obb. 1985.

Presler, Gerd: L'Art Brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn. Köln 1981.

Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken. Berlin 1923<sup>2</sup>.

Pütz, Rose Maria: Kunsttherapie. Eine Alternative zur Regeneration des Menschen. 2 Bde. Bielefeld 1981.

Pütz, Rose Maria: Gedanken zur Maltherapie aus anthroposophischer Sicht. In: Mäckler, Andreas: Anthroposophie und Malerei. Gespräche mit 17 Künstlern. Köln 1990, S. 165-197.

Raub, Wolfhard: Rudolf Steiner und Goethe. Kiel 1964.

Rapp, Heidelise: ...sich selber fremd. Erfahrungsbilder aus der Heilpädagogik.

In: Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben. Juli/August. Stuttgart 1994, S. 604-611.

Rapp, Heidelise: Begleitende Gedanken. In: Axel Willems. Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum, Düren 1999, S.13-16.

Raske, Hilde: Das Farbenwort. Rudolf Steiners Malerei und Fensterkunst im ersten Goetheanum. Stuttgart 1983.

Reproduktionen aus dem malerischen Werk von Rudolf Steiner. Dornach 1985.

Rhodes, Colin: Outsider Art. Spontaneous alternatives. London 2000.

Richter, Gottfried: Ideen zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1939.

Ringbom, Sixten: Art in the Epoch of the great spiritual. Occult elements in the early theory of abstract painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, S. 386-418.

Ringbom, Sixten: The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting. In: Acta Academiae Aboensis. Serie A. Vol. 38. Nr. 2. 1970.

Ringbom, Sixten: Die Steiner-Annotationen Kandinskys. In: Kandinsky und München 1896-1914. Hrsg. von Armin Zweite. München 1982.

Roggenkamp, Walther (u.a.): Bewegung und Form in der Graphik Rudolf Steiners. Stuttgart 1979.

Roggenkamp, Walther: Das Goetheanum als Gesamtkunstwerk. Dornach 1986.

Rosenblum, Robert: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München 1981.

Rothe, Wolfgang: Zur Vorgeschichte Prinzhorns. In: Broekman, Jan M.: Bildnerei der Geisteskranken aus der Prinzhornsammlung. Heidelberg 1967, S. 17-37.

Rudloff, Diether: Apokalypse und Prophetie. Novalis und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Gundelfingen 1977.

Rudloff, Diether: Unvollendete Schöpfung. Künstler im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1982.

Rudloff, Diether: Freiheit und Liebe. Grundlage einer Ästhetik der Zukunft. Stuttgart 1986.

Rudloff, Diether: Die Parabel der sieben Künste. Über den Zusammenhang der Künste mit dem Wesen des Menschen. Grundlegung zu einer spirituellen Ästhetik. Schaffhausen 1987.

Rudloff, Diether: Was hat Rudolf Steiner wirklich mit dem Begriff einer spirituell erweiterten Kunst gemeint? In: Mäckler, Andreas: Anthroposophie und Malerei. Gespräche mit 17 Künstlern. Köln 1990, S. 308-323.

Runge, Philipp Otto: Die Farbenkugel und andere Schriften zur Farbenlehre. Stuttgart 1959.

Sam, Martina Maria: Augenblickliches Produzieren aus dem Geiste heraus. Die Wandtafelzeichnungen als „Denkbilder“: In: Kugler, Walter (Hg.): Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen 1919-1924. Zürich 1999, S. 24-33.

Scherer, Georg: Anthroposophie und Waldorfpädagogik. Annweiler 1987.

Schleicher, Hans-Jürgen: Architektur als Welterfahrung. Frankfurt a. M. 1987.

Schnorrenberg, Frank (Hg.): Anthroposophische Heilpädagogik im Zusammenhang mit der persönlichen und künstlerischen Entwicklung von Axel Willems. Düren 1993.

Schöffler, Heinz Herbert: Das Wirken Rudolf Steiners 1917-1925. Dornach 1987.

Schroeder, Hans-Werner: Christentum, Anthroposophie, Waldorfschule. Stuttgart 1987.

Schürmann, Beate: Einführung in Theorie und Praxis anthroposophischer Kunsttherapie. Oldenburg 2001.

Schuster, Martin: Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst. Köln 1992.

Schweizer, Hans Rudolf/Wildermuth, Armin: Die Entdeckung der Phänomene. Basel 1982.

Sedlmayr, Hans: Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens. In: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Hrsg. von Hans Sedlmayr. München 1964. Nr. 9-10, S. 43-54.

Sektion für Bildende Künste (Hg.): Rudolf Steiners malerischer Impuls. Ein Werkverzeichnis. Dornach 1971.

Selg, Peter: Der therapeutische Blick. Dornach 2005.

Steffen, Albert: Geist-Erwachen im Farbenerleben. Dornach 1968.

Steffen, Albert: Kunst als Weg zur Einweihung. Der Künstler als Therapeut. Essays. Frankfurt a. M. 1984.

Steiner, Marie (Hg.): Rudolf Steiner. Zwölf Entwürfe für die Malerei der großen Kuppeln des ersten Goetheanum. Dornach 1930.

Steiner, Rudolf: Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten. (GA 10) Berlin 1922.

Steiner, Rudolf: Gegenwärtiges Geistesleben und Erziehung. 14 Vorträge in Ilkley/England 5. bis 17. August 1923. (GA 307) Dornach 1927.

Steiner, Rudolf: Erziehungskunst. Methodisch-Didaktisches. 14 Vorträge in Stuttgart 21. August bis 5. September 1919. (GA 294) Freiburg 1948.

Steiner, Rudolf: Der Baugedanke des Goetheanum. Lichtbildervorträge aus den Jahren 1920/21. (GA 289/290) Stuttgart 1958.

Steiner, Rudolf: Kunst und Kunsterkenntnis. Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst. 9 Vorträge 1888 bis 1921. (GA 271) Dornach 1961<sup>2</sup>.

Steiner Rudolf: Das Künstlerische in seiner Weltmission. (GA 276) Dornach 1961<sup>2</sup>.

Steiner, Rudolf: Das Rätsel des Menschen. Die geistigen Hintergründe der menschlichen Geschichte. 15 Vorträge in Dornach 29. Juli bis 3. September 1916. Aus: Kosmische und menschliche Geschichte. Bd. 1. (GA 170) Dornach 1964.

Steiner, Rudolf: Physiologisch-Therapeutisches auf Grundlage der Geisteswissenschaft. 11 Vorträge zur Therapie und Hygiene in Dornach 7. bis 9. Oktober 1920. (GA 314) Dornach 1965.

Steiner, Rudolf: Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904-1918. (GA 35) Dornach 1965.

Steiner, Rudolf: Anthroposophie. Ein Fragment aus dem Jahre 1910. (GA 45) Dornach 1970<sup>2</sup>.

Steiner, Rudolf: Anthroposophie, Psychosophie, Pneumatosophie. 12 Vorträge in Berlin 23. bis 27. Oktober 1909, 1. bis 4. November 1910, 12. bis 16. Dezember 1911. (GA 115) Dornach 1980.

Steiner, Rudolf: Mein Lebensgang. (GA 28) Dornach 1985.

Steiner, Rudolf: Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen. (GA 27) Dornach 1925.

Steiner, Rudolf: Heilpädagogischer Kurs. 12 Vorträge für Heilpädagogen und Ärzte in Dornach 25. Juni bis 7. Juli 1924. (GA 317/TB 673) Dornach 2001<sup>19</sup>.

Steiner, Rudolf: Das Rätsel des Menschen. Die geistigen Hintergründe der menschlichen Geschichte. 15 Vorträge in Dornach 29. Juli bis 3. September 1916. (GA 170) Dornach 1964.

Steiner, Rudolf: Von der Aura des Menschen. In: Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung. (GA 9) Dornach 1978<sup>30</sup>.

Steiner, Rudolf: Das Wesen der Farben. 3 Vorträge in Dornach 6. bis 8. Mai 1921 sowie 9 Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924. (GA 291) Dornach 1976<sup>2</sup>.

Steiner, Rudolf: Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik. 14 Vorträge in Stuttgart 21. August bis 5. September 1919. (GA 293) Freiburg im Breisgau 1947.

Steiner, Rudolf: Die zwölf Sinne des Menschen. Aus: Weltwesen und Ichheit. 7 Vorträge in Berlin 6. Juni bis 18. Juli 1916. (GA 169) Dornach 1963<sup>2</sup>.

Steiner, Rudolf: Geisteswissenschaftliche Gesichtspunkte zur Therapie. 9 Vorträge in Dornach 11. bis 18. April 1921. (GA 313) Dornach 1963<sup>3</sup>.

Steiner, Rudolf: Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung (1894). (GA 4/TB 627) Dornach 1973<sup>13</sup>.

Steiner, Rudolf: Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung. (GA 9) Dornach 1978<sup>30</sup>.

Steiner, Rudolf: Die Kunst des Heilens vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft. 6 Vorträge in Penmaenmawr, Arnheim und London

1923/24. (TB 630) Dornach 1994. Ungekürzte Teilausgabe aus: Anthroposophische Menschenkenntnis und Medizin. (GA 319) Dornach 1993.

Steiner, Rudolf: Kunst und Anthroposophie. Der Goetheanumimpuls. Vorträge und Ansprachen in Dornach 21. bis 27. August 1921. (GA 77b) Dornach 1996.

Steiner, Rudolf: Ein malerischer Schulungsweg. Pastellskizzen und Aquarelle. (GA K 54.0) Dornach 1986.

Steiner, Rudolf: Schulungsskizzen für Maler 1922-1924. (GA K 54.1) Dornach 1999<sup>2</sup>.

Suttner, Ernst Chr.: Moderne Ikonen. Theologische Bilder von Anton Wollenek. Wien/München 1979.

Swassjan, Karen: Anthroposophische Heilpädagogik. Zur Geschichte eines Neuanfangs. Dornach 2004.

Swassjan, Karen: Rudolf Steiner. Dornach 2005.

Thoel, Antje: Grundlagen der Erziehung. In: Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Leben, lernen und arbeiten mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern und Erwachsenen. Hrsg. v. der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflege-bedürftige Kinder e. V. und der Sozial-Therapeutischen Werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 16-18.

Treichler, Markus: Mensch - Kunst - Therapie: anthropologische, medizinische und therapeutische Grundlagen der Kunsttherapie. Stuttgart 1996.

Turgenieff, Assja: Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum. Stuttgart 1972.

Ullrich, Heiner: Waldorfpädagogik und okkulte Weltanschauung. Weinheim (u.a.) 1987.

Vogel, Lothar: Anthroposophie und Medizin. In: Becker, Kurt E./Schreiner, Hans-Peter (Hrsg.): Anthroposophie heute. Frankfurt a. M. 1984<sup>2</sup>. S. 79-99.

Wagner, Gerard: Die Kunst der Farbe. Stuttgart 1980.

Wehr, Gerhard: Rudolf Steiner zur Einführung. Hamburg 1994.

Weihls, Thomas J.: Das entwicklungsgestörte Kind. Stuttgart 1995.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung (Wien 1903). Nachdruck München 1980.

Weitmann, Fritz: Das Bild- und Glanzwesen der Farben – Ein Ausblick. In: Hebing, Julius: Welt, Farbe, Mensch. Studien und Übungen zur Farbenlehre und Einführungen in das Malen. Hrsg. von H. Berthold-Andrae. Stuttgart 1983, S. 222-237.

Wiesberger, Hella: Rudolf Steiner. Das literarische und künstlerische Werk. Eine bibliographische Übersicht. Dornach 1927.

Willems, Axel: Kunst als Therapie. „Pegasus“ – Eine außergewöhnliche Ausstellung. Informationsblatt zur Ausstellung im Kulturtreff Pleußmühle. Düren 1992.

Willems, Axel: Axel Willems erläutert seine Werke. In: Schnorrenberg, Frank (Hg.): Anthroposophische Heilpädagogik im Zusammenhang mit der persönlichen und künstlerischen Entwicklung von Axel Willems. Düren 1993. S. 38-40.

Willems, Axel: Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum. Düren 1999.

Willems, Axel: Der Traum vom Pegasus. In: Axel Willems. Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum. Düren 1999, S. 2.

Willems, Axel: Eröffnungsrede (13.03.1999). In: Axel Willems. Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum. Düren 1999, S. 7-8.

Willems, Axel: Die Mythologie und Gedanken zum Musenross Pegasus und die Melancholie des griechischen Helden Bellerophon. In: Axel Willems. Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum. Düren 1999. S. 83-87.

Willems, Ute: Lebensgemeinschaft Michaelshof/Ziegelhütte. In: Schnorrenberg, Frank (Hg.): Anthroposophische Heilpädagogik im Zusammenhang mit der persönlichen und künstlerischen Entwicklung von Axel Willems. Düren 1993. S. 19-25.

Willems, Ute: Axel Willems' Lebenslauf und seine Entwicklung. In: Schnorrenberg, Frank (Hg.): Anthroposophische Heilpädagogik im Zusammenhang mit der persönlichen und künstlerischen Entwicklung von Axel Willems. Düren 1993. S. 26-27.

Willems, Ute: Die künstlerische Entwicklung von Axel Willems. In: Schnorrenberg, Frank (Hg.): Anthroposophische Heilpädagogik im Zusammenhang mit der persönlichen und künstlerischen Entwicklung von Axel Willems. Düren 1993. S. 29-33.

Willems, Ute: Die künstlerische Entwicklung von Axel Willems. In: Axel Willems. Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum. Düren 1999. S. 11-12.

Willems, Ute: Axel Willems' Lebenslauf und seine Entwicklung. In: Axel Willems. Pegasus das Musenross. Katalog der Ausstellung. Leopold-Hoesch-Museum. Düren 1999. S. 147-149.

Willems, Ute: Axel Willems. Pegasus das Musenross. In: Düren im Blick. Dürens Stadtmagazin 3/99, S. 9-10.

Wilmar, Lore: „...dann kommen Sie zu uns!“ Erinnerungen an Albert Strohschein und die Arbeit in Pilgramshain. In: Grimm, Rüdiger (Hg.): Neues kommt nicht von selbst. Erinnerungen an die Aufbauarbeit der Heilpädagogik. Dornach 1999, S. 15-69.

Wilson, Colin: Rudolf Steiner. München 1985.

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907). München 1981<sup>2</sup>.

Yalouris, Nikolas: Pegasus – Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987.

Yalouris, Nikolas: Pegasus in der antiken Mythologie. In: Brink, Claudia/Hornbostel, Wilhelm (Hg.): Pegasus und die Künste. München 1993. S. 26-35.

Zeller, Angela: Anthroposophische Heilpädagogik. Darstellung und kritischer Vergleich mit der heilpädagogischen Praxis der Gegenwart. Dissertation im Fachbereich Erziehungswissenschaften. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität. Hochschulsammlung Philosophie. Erziehungswissenschaft Bd. 1. Frankfurt a. M. 1977.

Zumdick, Wolfgang: Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Basel 1995.

Zumdick, Wolfgang: Auf schwarzem Grund. Notizen zu Rudolf Steiners Projekt einer „künstlerischen Wissenschaft“. In: Kugler, Walter (Hg.): Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen 1919-1924. Zürich 1999, S. 34-42.

Zur Unterrichtsgestaltung im 1. bis 8. Schuljahr an Waldorf-/Rudolf Steiner

Schulen. Hrsg. v. der Pädagogischen Sektion am Goetheanum und der Pädagogischen Forschungsstelle beim Bund der Freien Waldorfschulen. Dornach 1996.

Anthroposophische Zeitschriften:

Die Drei – Zeitschrift für Anthroposophie. Monatsschrift. Hrsg. von der Anthroposophische Gesellschaft in Deutschland. 1. Jg. 1930. Stuttgart.

Das Goetheanum – Wochenschrift für Anthroposophie. Hrsg. von Friedrich Hiebel. 1. Jg. 1921. Dornach.

Novalis, vorm. Die Kommenden, Monatsschrift. Gegr. von F. Herbert Hillringhaus. 1. Jg. 1946. Schaffhausen.

Stil – Goetheanistisches Bilden und Bauen. Vierteljahrsschrift. Hrsg. von Wilhelm Oberhuber. 1. Jg. 1979. Kirchzarten.

## 8      **Abbildungsnachweis**

### Abbildung 1

Das 1. Goetheanum, Ansicht von Südwesten, 1913-1922, ehem. Dornach.

**Quelle:** Atwood, Sophia-Imme: Die Bedeutung der Holzplastik Rudolf Steiners für die anthroposophische Kunst. Stuttgart 2002, S. 18.

### Abbildung 2

Rudolf Steiner, Ausschnitt des ersten plastizierten Modells für die Architravgestaltung im Innenraum der Südseite des 1. Goetheanums, 1914.

**Quelle:** Mäckler, Andreas: Lichtoffene Farbigkeit. Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei. Schaffhausen 1992, S. 29.

### Abbildung 3

Das 2. Goetheanum, Ansicht von Westen, 1925-1928, Dornach.

**Quelle:** Mäckler, Andreas: Lichtoffene Farbigkeit. Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei. Schaffhausen 1992, S. 27.

### Abbildung 4

Rudolf Steiner, Holzplastik, 1917-1924, unvollendet, Goetheanum, Dornach.

**Quelle:** Atwood, Sophia-Imme: Die Bedeutung der Holzplastik Rudolf Steiners für die anthroposophische Kunst. Stuttgart 2002, S. 2.

### Abbildung 5

Rudolf Steiner, Lichesweben, 1911, Tempera, 102 x 67,5 cm, Rudolf-Steiner-Archiv, Dornach.

**Quelle:** Mäckler, Andreas: Lichtoffene Farbigkeit. Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei. Schaffhausen 1992, S. 34.

### Abbildung 6

Schülerarbeit, anonym, Aquarell, Heil- und Erziehungsinstitut für Seelenpflege-bedürftige Kinder, Eckwälden.

**Quelle:** Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Hrsg. von der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflegebedürftige Kinder e. V. und der sozial-Therapeutischen werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 71.

Abbildung 7

Schülerarbeit, anonym, Schichtübung, 6. Klasse, Aquarell.

**Quelle:** Jünemann, Margrit/Weitmann, Fritz: Der künstlerische Unterricht in der Waldorfschule. Malen und Zeichnen. Stuttgart 1976, S. 64.

Abbildung 8

Rudolf Steiner, Erweiterter Farbenkreis. Zeichnung nach seinen Vorträgen über *Das Wesen der Farben*.

**Quelle:** Mäckler, Andreas: Lichtoffene Farbigeit. Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei. Schaffhausen 1992, S. 97

Abbildung 9

Rudolf Steiner, Modell für das 1. Goetheanum, Blick in die große Kuppel mit Farbgrundierung.

**Quelle:** Kugler, Walter: Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Wege zu einem neuen Menschenbild. Köln 1978, S. 121.

Abbildung 10

Rudolf Steiner, „Madonna“, eine der sieben Schulschizzen für den Malunterricht an der Friedwertschule, 1924, Rudolf-Steiner-Archiv, Dornach.

**Quelle:** Kugler, Walter: Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Wege zu einem neuen Menschenbild. Köln 1978, S. 124.

Abbildung 11

Symmetrieformen, 1992.

**Quelle:** Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 67.

Abbildung 12

Spiegelungsformen, 1992.

**Quelle:** Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 71.

Abbildung 13

Asymmetrische Symmetrien, 1992.

**Quelle:** Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 76.

Abbildung 14

Hermann Kirchner, Formreihen.

**Quelle:** Pache, Werner (u.a.): Heilende Erziehung. Vom Wesen Seelenpflegebedürftiger Kinder und deren heilpädagogischer Förderung. Arlesheim 1977, S. 280/287.

Abbildung 15

Hermann Kirchner, Rosetten.

**Quelle:** Pache, Werner (u.a.): Heilende Erziehung. Vom Wesen Seelenpflegebedürftiger Kinder und deren heilpädagogischer Förderung. Arlesheim 1977, S. 292.

Abbildung 16

Schülerarbeit, anonym, Filzstift auf Papier, Institut für Seelenpflegebedürftige Kinder und Jugendliche, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Hrsg. von der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflegebedürftige Kinder e. V. und der sozial-Therapeutischen werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 99.

Abbildung 17

Schülerarbeit, anonym, Filzstift auf Papier, Institut für Seelenpflegebedürftige Kinder und Jugendliche, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Heilende Erziehung aus dem Menschenbild der Anthroposophie. Hrsg. von der Vereinigung der Heil- und Erziehungsinstitute für Seelenpflegebedürftige Kinder e. V. und der sozial-Therapeutischen werkgemeinschaft e. V. Stuttgart 1974, S. 99.

Abbildung 18

Axel Willems, Engel, 1997, Wachskreide auf Karton, 31 x 44 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems, Düren.

Abbildung 19

Tonplastik, anonym.

**Quelle:** Golombek, Evelyne: Plastisch-Therapeutisches Gestalten. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 1. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 21.

Abbildung 20

Tonplastik, anonym.

**Quelle:** Golombek, Evelyne: Plastisch-Therapeutisches Gestalten. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 1. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 21.

Abbildungen 21/22

Evelyne Golombek, „Quellende Kraft aus dem Zentrum und gliedernde Kraft aus dem Umraum der Form“, Schema.

**Quelle:** Golombek, Evelyne: Plastisch-Therapeutisches Gestalten. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 1. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 24

Abbildung 23

Zwei Stadien einer Form, Tonplastiken, anonym.

**Quelle:** Golombek, Evelyne: Plastisch-Therapeutisches Gestalten. Anthroposophische Kunsttherapie. Bd. 1. Hrsg. von der Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. Stuttgart 2000, S. 23.

Abbildung 24

Axel Willems, Tonvase mit Ornament, 1977-1993, 23 x 53 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 25

Axel Willems, Schale mit Muster, Ton, 1977-1993, Durchmesser ca. 59 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 26

Axel Willems, Tongefäß, farbig glasiert, 1977-1993, 19 x 25 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 27

Axel Willems, Wachstum-Pflanzlich, Tonplastik, 1977-1993, 10 x 10 x 10 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 28

Axel Willems, Kristallin-Irdisch, Tonplastik, 1977-1993, 12,5 x 16 x 9 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 29

Axel Willems, Baum der Erkenntnis mit Schlange, Tonplastik, 1977-1993, 21 x 16 x 12 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 30

Axel Willems, Adler, Tonplastik, glasiert, 1977-1993, 12 x 19 x 12,5 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 31

Axel Willems, Pegasus, Tonplastik, glasiert, 2004, 22 x 24 x 28 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 32

Axel Willems, Pferd, Tonplastik, Vorstadium von Abbildung 31.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 33

Axel Willems, Pegasus, Tonrelief, farbig glasiert, 1993, 24 x 32 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 34

Axel Willems, Pegasus, Tonrelief, farbig glasiert, 1977-1993, 18 x 22 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 35

Axel Willems, „Gedankenpferde“, Tonrelief, farbig glasiert, 1994, 15 x 21,2 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 36

Axel Willems, „Wellenschlag“, Aquarell auf Papier, 1973, 21 x 29, 7 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 37

Axel Willems, Selbstbildnis, Tusche auf Papier, 1975, 50 x 40 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 38

Axel Willems, Rosette, Bleistift u. Filzstift auf Papier, 1968-1977, Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 39

Axel Willems, Geometrische Rosette, Bleistift u. Farbstifte auf Papier, 1968-1977, Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 40

Hermann Kirchner, Nächtlicher Palast, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1965, 37,5 x 62 cm, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 10.

Abbildung 41

Hermann Kirchner, Pflanzen, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1967, 61,5 x 84,5 cm, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 5.

Abbildung 42

Hermann Kirchner, In Hand gestützter Kopf, Tusche auf Papier, um 1955, 44 x 31 cm, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 44.

Abbildung 43

Hermann Kirchner, Baum im Frühling, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1967, 67 x 92 cm, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 4.

Abbildung 44

Hermann Kirchner, Baum, Wachskreide auf schwarzem Karton, um 1968, 51 x 70 cm, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 54.

Abbildung 45

Axel Willems, Fischrosette, Bleistift u. Filzstift auf Papier, um 1968-77, Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 46

Hermann Kirchner, Fischer, Wachskreide auf schwarzem Karton, um 1968, 51 x 70 cm, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 61.

Abbildung 47

Axel Willems, Maskenrosette, Bleistift u. Farbstifte auf Papier, um 1968-1977, Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 48

Hermann Kirchner, Orpheus und Eurydike, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1965, 95,5 x 62, 5 cm, Michaelshof, Hepsisau.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 29.

Abbildung 49

Hermann Kirchner, Ritter Georg, Wachskreide auf schwarzem Karton, um 1965, 51 x 70 cm, Privatbesitz Axel Willems, Düren.

**Quelle:** Bühler, Ernst/Rau, Heimo: Hermann Kirchner. Leben und Werk. Stuttgart 1986, Abb. 55.

Abbildung 50

Octavia, Elias' Himmelfahrt, Hinterglasmalerei, um 1980, Sammlung Magda Willems-Iven, Düren.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 51

Axel Willems, Elias' Himmelfahrt, Filzstift auf Papier, 1985, 32 x 28,3 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 52

Anton Wollenek, Der Prophet Elija, Holzrelief, bemalt und teilweise vergoldet, 1974, 60 x 49 cm, Sammlung Magda Willems-Iven.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 53

Axel Willems, Elias' Himmelfahrt, Filzstift auf Papier, 1991, 26 x 18 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 54

Axel Willems, Pegasus, Filzstift auf Papier, 1987, Durchmesser ca. 20 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 55

Axel Willems, Pegasus-Rosette, Filzstift auf Papier, 1987, Durchschnitt ca. 18,5 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 56

Axel Willems, Pegasus, Bleistift auf Papier, 1990, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 56 a/b

Axel Willems, Zwei Pegasus Farbstudien, Handzeichnung fotokopiert und koloriert, Filzstift auf Papier, 1990, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 57

Axel Willems, Pegasus, Wachskreide auf Karton, 1992, 70 x 100 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 58

Rudolf Kutzli, Spiralen, 1987.

**Quelle:** Kutzli, Rudolf: Entfaltung schöpferischer Kräfte durch lebendiges Formenzeichnen . Ein Übungsweg in 12 Folgen. Schaffhausen 1987, Abb. 41.

Abbildung 59

Ernst Bühler, Rosette, 1992.

**Quelle:** Kranich, Ernst-Michael/Jünemann, Margrit/Berthold-Andrae, Hildegard/Bühler, Ernst/Schuberth, Ernst: Formenzeichnen. Die Entwicklung des Formensinns in der Erziehung. Stuttgart 1992, S. 140.

Abbildung 60

Axel Willems, Pegasus, Bleistift auf Papier, 1991, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 60 a

Axel Willems, Pegasus, Handzeichnung fotokopiert und koloriert, Filzstift auf Papier, 1991, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 61

Axel Willems, Pegasus, Filzstift auf Papier, 1991, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 62

Axel Willems, Pegasus, Farbstifte auf Papier, 1991, 30 x 42 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 63

Axel Willems, Wutpegasus, Wachskreide auf Karton, 1992, 99,5 x 148,5 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 63 a-f

„Ein Bild entsteht“, Axel Willems bei der Arbeit am „Wutpegasus“, Fotodokumentation, 1992.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 64

Axel Willems, Traumpegasus, Wachskreide auf Karton, 1992, 99,5 x 148,5 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 65

Schlittenfahrt, Kinderzeichnung, anonym.

**Quelle:** Mühle Günther: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. Grundlagen, Formen und Wege der Kinderzeichnung. Berlin, Heidelberg, New York 1975, Abb. 69

Abbildung 66

Esel, Kinderzeichnung, anonym.

**Quelle:** Mühle Günther: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. Grundlagen, Formen und Wege der Kinderzeichnung. Berlin, Heidelberg, New York 1975, Abb. 48.

Abbildung 67

Axel Willems, Pegasus, Filzstift auf Papier, 1992, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 68

Axel Willems, Pegasus, Aquarell auf Papier, 1994, 50 x 65 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 69

Axel Willems, Pegasus, Aquarell auf Papier, 1994, 64,5 x 50 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 70

Axel Willems, Pegasus, Aquarell auf Papier, 1997, 109 x 160 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 71

Axel Willems, Sternbild Pegasus, Wachskreide auf Karton, 1997, 70 x 100 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 72

Sternbild des Pegasus, Miniatur, um 830-840, 22,5 x 20 cm, Universitäts-Bibliothek Leiden, Ms. Voss. Lat. Q. 79, fol. 32<sup>V</sup>.

**Quelle:** Yalouris, Nikolas: Pegasus. Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987, Abb. 87.

Abbildung 73

Axel Willems, Pegasus aus den vier Elementen der Sonne entgegen, Wachskreide auf Karton, 1998, 70 x 100 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 74

Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Wachskreide auf Karton, 1993, 100 x 70 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 75

Giovanni Caselli, Chimäre, 1978. Buchillustration, ca. 27 x 20,5 cm.

**Quelle:** Gison, Michael: Götter und Helden der Griechen. Tessloff-Verlag 1979.

Abbildung 76

Giovanni Caselli, Bellerophon reitet Pegasus, 1978. Buchillustration, ca. 27 x 20,5 cm.

**Quelle:** Gison, Michael: Götter und Helden der Griechen. Tessloff-Verlag 1979.

Abbildung 77

Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Tonrelief, mehrfarbig glasiert, 1977-1993, 28,5 x 20,5 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 78

Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Wachskreide auf Karton, 1995, 44 x 31,3 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 79

Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Acrylfarben auf Leinwand, 1996, 80 x 60 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 80

Axel Willems, Pegasus vor der Sonne, Filzstift auf Papier, 1996, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 81

Axel Willems, Pegasus, Tonrelief, mehrfarbig glasiert, vor 1992, 17,5 x 14 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 82

Axel Willems, Engel, Wachskreide auf Karton, 1995, 31 x 44 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 83

Elias' Himmelfahrt, Russische Ikone, Nowgoroder Schule, 16. Jh., 35 x 25,5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen.

**Quelle:** Yalouris, Nikolas: Pegasus. Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987, Abb. 85.

Abbildung 84

Erzengel Michael, Russisches Kirchenbanner, Moskauer Schule, 1550, Sammlung Dr. S. Amberg, Ettiswil, Schweiz.

**Quelle:** Yalouris, Nikolas: Pegasus. Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987, Abb. 83.

Abbildung 85

Axel Willems, Pegasus vor der glutroten Sonne, Wachskreide auf Karton, 1997, 100 x 70 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 86

Axel Willems, Pegasus vor der glutroten Wolke, Wachskreide auf Karton, 1997, 100 x 70 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 87

Axel Willems, Pegasus' Geburt aus dem Haupte der Medusa (I), Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 88

Perseus enthauptet Medusa, Metope vom Tempel C in Selinunt (Sizilien), um 530 v. Chr., Kalkstein, Höhe 147 cm, Archäologisches Museum, Palermo.

**Quelle:** Yalouris, Nikolas: Pegasus. Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987, Abb. 21.

Abbildung 89

Axel Willems, Pegasus' Geburt aus dem Haupte der Medusa (II), Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 90

Axel Willems, Pegasusdetail mit Medusa, Acryl auf Leinwand, 2005, 100 x 100 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 91

Axel Willems, Pegasusdetail, Acryl auf Leinwand, 2005, 100 x 70 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 92

Axel Willems, Pegasus, Acryl auf Leinwand, 2005, 90 x 70 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 93

Axel Willems, Pegasusdetail, Acryl auf Leinwand, 2005, 100 x 70 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 94

Axel Willems, Pegasus schlägt auf dem Berg Helikon die Quelle Hippokrene „Brunnen des Pferdes“, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 95

Pegasus schlägt die Quelle, Prachthandschrift für König Robert von Anjou, 1335/45, London, British Library.

**Quelle:** Yalouris, Nikolas: Pegasus. Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987, Abb. 93.

Abbildung 96

Bellerophon bändigt Pegasus, Pompejanisches Fresko, 40-63 n. Chr., 47 x 54 cm, Pompeji I, 8, 8.

**Quelle:** Yalouris, Nikolas: Pegasus. Ein Mythos in der Kunst. Mainz 1987, Abb. 61.

Abbildung 97

Axel Willems, Bellerophon bändigt den Pegasus mit Hilfe der Göttin Athene, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 98

Axel Willems, Bellerophon reitet den Pegasus, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 99

Axel Willems, Sturz des Bellerophon auf dem Weg zum Olymp, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 100

Axel Willems, Textseite aus den Schriften über das geflügelte Pferd Pegasus. 29,5 x 21 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 101

Axel Willems, Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, Filzstift auf Papier, 1994, 43 x 30,5 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

Abbildung 102

Axel Willems, Der Heilige Erzengel Michael Woiewoda, Heerführer aller apokalyptischen Reiter im Kreise der himmlischen Heerscharen, Wachskreide auf Karton, 2001, 100,5 x 150 cm, Privatbesitz.

**Quelle:** Privates Fotoarchiv der Familie Willems.

## 9 Abbildungen



Abbildung 1

Das 1. Goetheanum, Ansicht von Südwesten, 1913-1922, ehem. Dornach.



Abbildung 2

Rudolf Steiner, Ausschnitt des ersten plastizierten Modells für die Architravgestaltung im Innenraum der Südseite des 1. Goetheanums, 1914.



Abbildung 3

Das 2. Goetheanum, Ansicht von Westen, 1925-1928, Dornach.

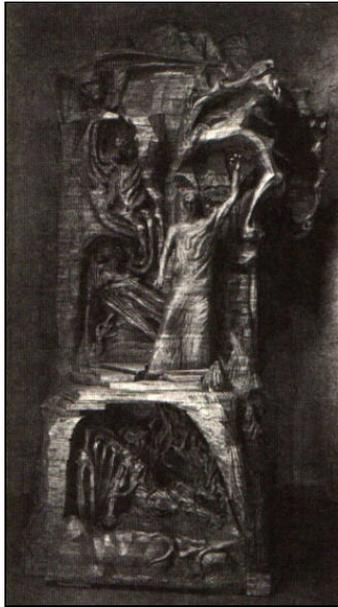


Abbildung 4

Rudolf Steiner, Holzplastik, 1917-1924, unvollendet, Goetheanum, Dornach.



Abbildung 5

Rudolf Steiner, Lichtesweben, 1911, Tempera, 102 x 67,5 cm, Rudolf-Steiner-Archiv, Dornach.



Abbildung 6  
 Schülerarbeit, anonym, Aquarell, Heil- und Erziehungsinstitut für  
 Seelenpflege-bedürftige Kinder, Eckwälden.

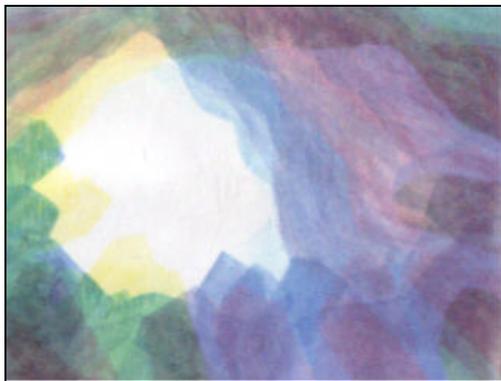


Abbildung 7  
 Schülerarbeit, anonym, Schichtübung, 6. Klasse, Aquarell.

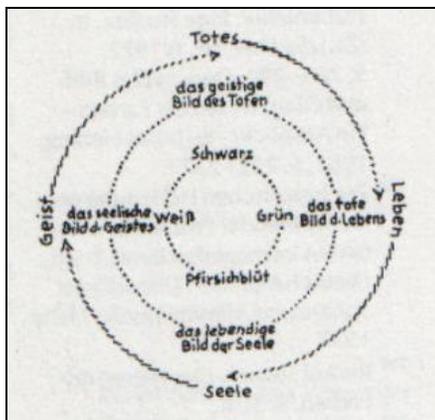


Abbildung 8  
 Rudolf Steiner, Erweiterter Farbenkreis. Zeichnung nach seinen Vorträgen über  
*Das Wesen der Farben.*

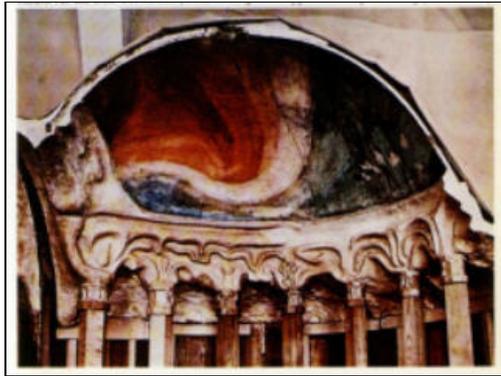


Abbildung 9

Rudolf Steiner, Modell für das 1. Goetheanum, Blick in die große Kuppel mit Farbgrundierung.



Abbildung 10

Rudolf Steiner, „Madonna“, eine der sieben Schulschizzen für den Malunterricht an der Friedwertschule, 1924, Rudolf-Steiner-Archiv, Dornach.

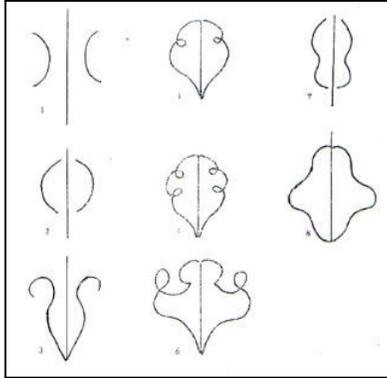


Abbildung 11  
Symmetrieformen, 1992.

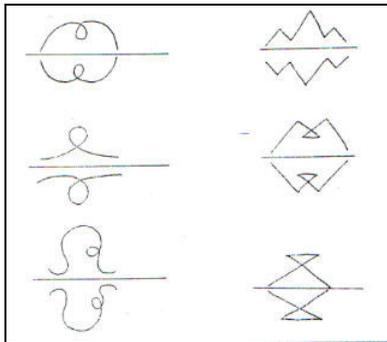


Abbildung 12  
Spiegelungsformen, 1992.

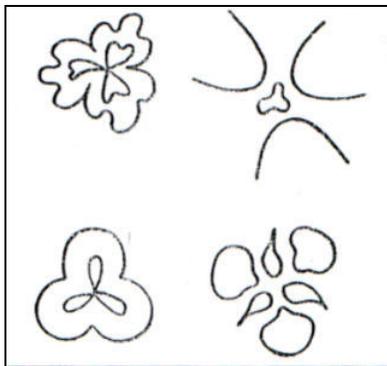


Abbildung 13  
Asymmetrische Symmetrien, 1992.

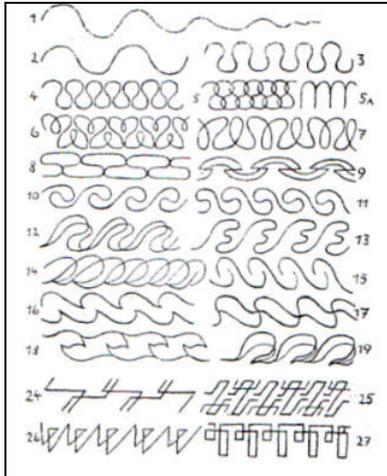


Abbildung 14  
Hermann Kirchner, Formreihen.

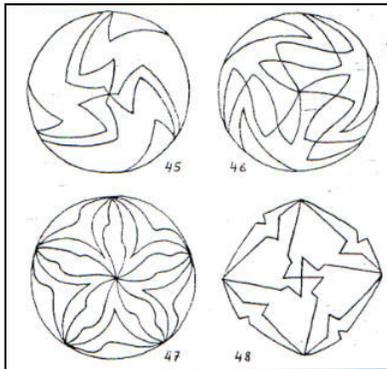


Abbildung 15  
Hermann Kirchner, Rosetten.



Abbildung 16  
Schülerarbeit, anonym, Filzstift auf Papier, Institut für Seelenpflege-bedürftige Kinder und Jugendliche, Michaelshof, Hepsisau.

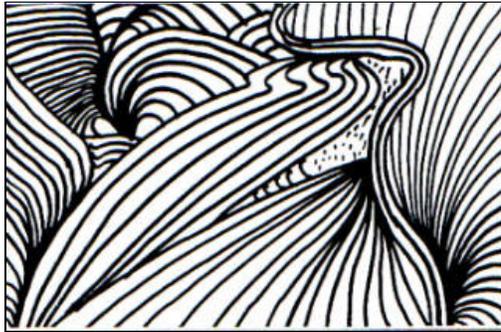


Abbildung 17  
Schülerarbeit, anonym, Filzstift auf Papier, Institut für Seelenpflege-bedürftige  
Kinder und Jugendliche, Michaelshof, Hepsisau.



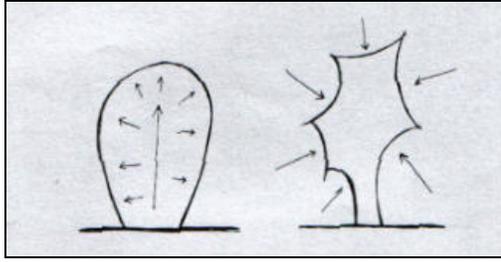
Abbildung 18  
Axel Willems, Engel, 1997, Wachskreide auf Karton, 31 x 44 cm, Privatbesitz.



Abbildung 19  
Tonplastik, anonym.



Abbildung 20  
Tonplastik, anonym.



Abbildungen 21/22

Evelyne Golombek, „Quellende Kraft aus dem Zentrum und gliedernde Kraft aus dem Umraum der Form“, Schema.

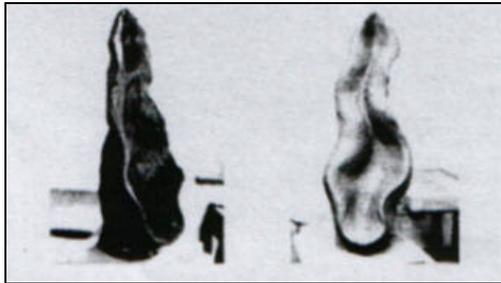


Abbildung 23

Zwei Stadien einer Form, Tonplastiken, anonym.



Abbildung 24

Axel Willems, Tonvase mit Ornament, 1977-1993, 23 x 53 cm, Privatbesitz.



Abbildung 25  
Axel Willems, Schale mit Muster, Ton, 1977-1993, Durchmesser ca. 59 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 26  
Axel Willems, Tongefäß, farbig glasiert, 1977-1993, 19 x 25 cm, Privatbesitz.



Abbildung 27  
Axel Willems, Wachstum-Pflanzlich, Tonplastik, 1977-1993, 10 x 10 x 10 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 28  
Axel Willems, Kristallin-Irdisch, Tonplastik, 1977-1993, 12,5 x 16 x 9 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 29

Axel Willems, Baum der Erkenntnis mit Schlange, Tonplastik, 1977-1993,  
21 x 16 x 12 cm, Privatbesitz.



Abbildung 30

Axel Willems, Adler, Tonplastik, glasiert, 1977-1993, 12 x 19 x 12,5 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 31  
Axel Willems, Pegasus, Tonplastik, glasiert, 2004, 22 x 24 x 28 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 32  
Axel Willems, Pferd, Tonplastik, Vorstadium von Abbildung 31.



Abbildung 33  
Axel Willems, Pegasus, Tonrelief, farbig glasiert, 1993, 24 x 32 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 34  
Axel Willems, Pegasus, Tonrelief, farbig glasiert, 1977-1993, 18 x 22 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 35  
Axel Willems, „Gedankenpferde“, Tonrelief, farbig glasiert, 1994, 15 x 21,2 cm, Privatbesitz.



Abbildung 36  
Axel Willems, „Wellenschlag“, Aquarell auf Papier, 1973, 21 x 29, 7 cm, Privatbesitz.



Abbildung 37  
Axel Willems, Selbstbildnis, Tusche auf Papier, 1975, 50 x 40 cm,  
Privatbesitz.

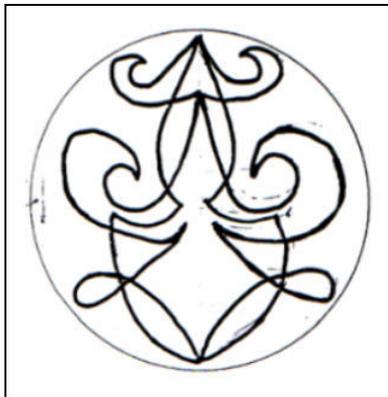


Abbildung 38  
Axel Willems, Rosette, Bleistift u. Filzstift auf Papier, 1968-1977,  
Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.



Abbildung 39  
Axel Willems, Geometrische Rosette, Bleistift u. Farbstifte auf Papier, 1968-1977, Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.



Abbildung 40  
Hermann Kirchner, Nächtlicher Palast, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1965, 37,5 x 62 cm, Michaelshof, Hepsisau.



Abbildung 41  
Hermann Kirchner, Pflanzen, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1967, 61,5 x 84,5 cm, Michaelshof, Hepsisau.

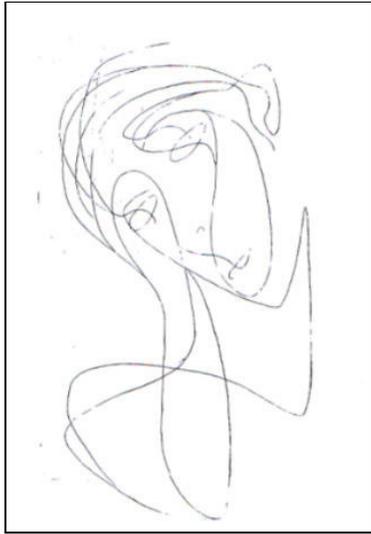


Abbildung 42

Hermann Kirchner, In Hand gestützter Kopf, Tusche auf Papier, um 1955, 44 x 31 cm, Michaelshof, Hepsisau.



Abbildung 43

Hermann Kirchner, Baum im Frühling, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1967, 67 x 92 cm, Michaelshof, Hepsisau.

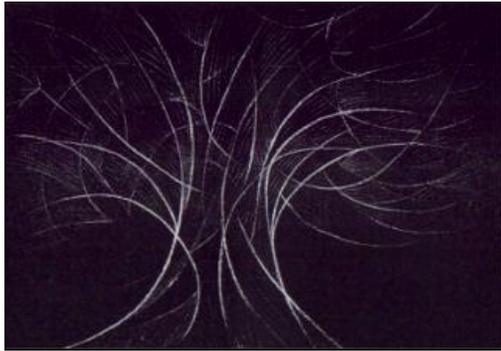


Abbildung 44  
Hermann Kirchner, Baum, Wachskreide auf schwarzem Karton, um 1968, 51 x 70 cm, Michaelshof, Hepsisau.



Abbildung 45  
Axel Willems, Fischrosette, Bleistift u. Filzstift auf Papier, um 1968-77, Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.



Abbildung 46  
Hermann Kirchner, Fischer, Wachskreide auf schwarzem Karton, um 1968, 51 x 70 cm, Michaelshof, Hepsisau.



Abbildung 47

Axel Willems, Maskenrosette, Bleistift u. Farbstifte auf Papier, um 1968-1977, Durchmesser ca. 15 cm, Privatbesitz.



Abbildung 48

Hermann Kirchner, Orpheus und Eurydike, Aquarell auf Hartfaserplatte, um 1965, 95,5 x 62,5 cm, Michaelshof, Hepsisau.



Abbildung 49  
Hermann Kirchner, Ritter Georg, Wachskreide auf schwarzem Karton, um 1965, 51 x 70 cm, Privatbesitz Axel Willems, Düren.

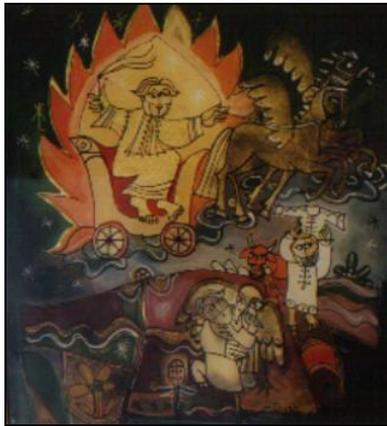


Abbildung 50  
Octavia, Elias' Himmelfahrt, Hinterglasmalerei, um 1980, Sammlung Magda Willems-Iven, Düren.



Abbildung 51  
Axel Willems, Elias' Himmelfahrt, Filzstift auf Papier, 1985, 32 x 28,3 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 52  
Anton Wollenek, Der Prophet Elija, Holzrelief, bemalt und teilweise vergoldet,  
1974, 60 x 49 cm, Sammlung Magda Willems-Iven.



Abbildung 53  
Axel Willems, Elias' Himmelfahrt, Filzstift auf Papier, 1991, 26 x 18 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 54  
Axel Willems, Pegasus, Filzstift auf Papier, 1987, Durchmesser ca. 20 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 55  
Axel Willems, Pegasus-Rosette, Filzstift auf Papier, 1987, Durchmesser ca. 18,5 cm, Privatbesitz.



Abbildung 56  
Axel Willems, Pegasus, Bleistift auf Papier, 1990, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.



Abbildung 56 a/b

Axel Willems, Zwei Pegasus Farbstudien, Handzeichnung fotokopiert und koloriert, Filzstift auf Papier, 1990, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.



Abbildung 57

Axel Willems, Pegasus, Wachskreide auf Karton, 1992, 70 x 100 cm, Privatbesitz.

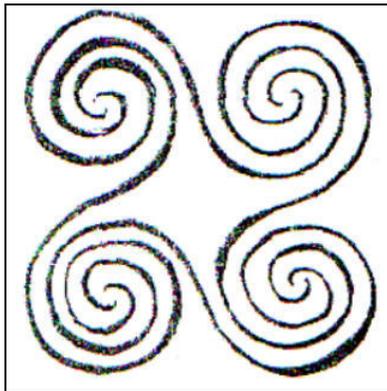


Abbildung 58

Rudolf Kutzli, Spiralen, 1987.

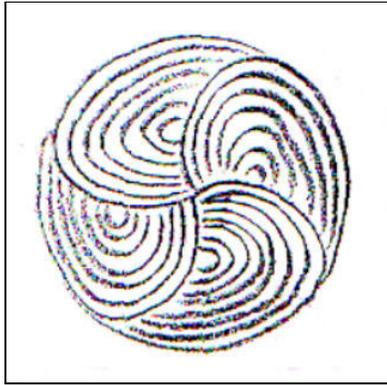


Abbildung 59  
Ernst Bühler, Rosette, 1992.



Abbildung 60  
Axel Willems, Pegasus, Bleistift auf Papier, 1991, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.



Abbildung 60 a

Axel Willems, Pegasus, Handzeichnung fotokopiert und koloriert, Filzstift auf Papier, 1991, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.



Abbildung 61

Axel Willems, Pegasus, Filzstift auf Papier, 1991, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz.



Abbildung 62

Axel Willems, Pegasus, Farbstifte auf Papier, 1991, 30 x 42 cm, Privatbesitz.



Abbildung 63

Axel Willems, Wutegasus, Wachskreide auf Karton, 1992, 99,5 x 148,5 cm, Privatbesitz.

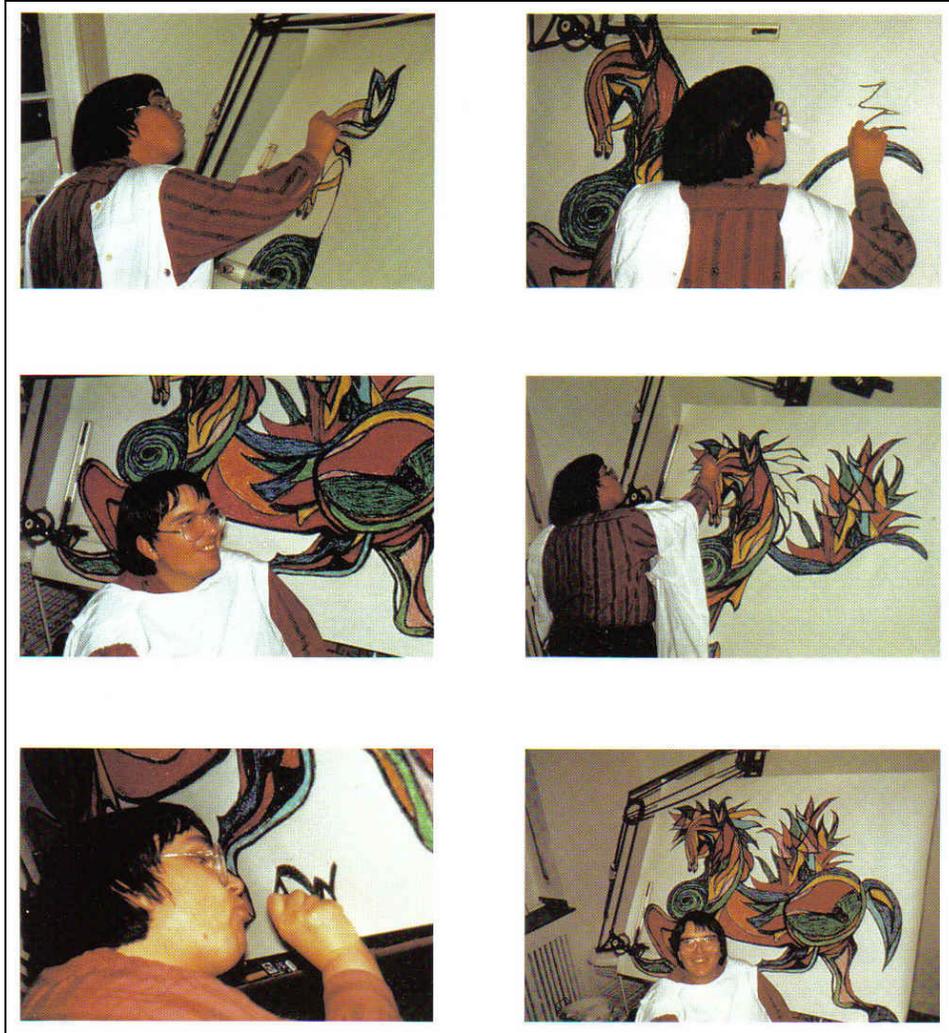


Abbildung 63 a-f  
„Ein Bild entsteht“, Axel Willems bei der Arbeit am „Wutpegasus“,  
Fotodokumentation, 1992.





Abbildung 67  
Axel Willems, Pegasus, Filzstift auf Papier, 1992, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz



Abbildung 68  
Axel Willems, Pegasus, Aquarell auf Papier, 1994, 50 x 65 cm, Privatbesitz.



Abbildung 69  
Axel Willems, Pegasus, Aquarell auf Papier, 1994, 64,5 x 50 cm, Privatbesitz.



Abbildung 70  
Axel Willems, Pegasus, Aquarell auf Papier, 1997, 109 x 160 cm, Privatbesitz.



Abbildung 71  
Axel Willems, Sternbild Pegasus, Wachskreide auf Karton, 1997, 70 x 100 cm, Privatbesitz.



Abbildung 72

Sternbild des Pegasus, Miniatur, um 830-840, 22,5 x 20 cm, Universitäts-Bibliothek Leiden, Ms. Voss. Lat. Q. 79, fol. 32<sup>V</sup>.



Abbildung 73

Axel Willems, Pegasus aus den vier Elementen der Sonne entgegen, Wachskreide auf Karton, 1998, 70 x 100 cm, Privatbesitz.



Abbildung 74  
Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Wachskreide auf  
Karton, 1993, 100 x 70 cm, Privatbesitz.



Abbildung 75  
Giovanni Caselli, Chimäre, 1978. Buchillustration, ca. 27 x 20,5 cm.

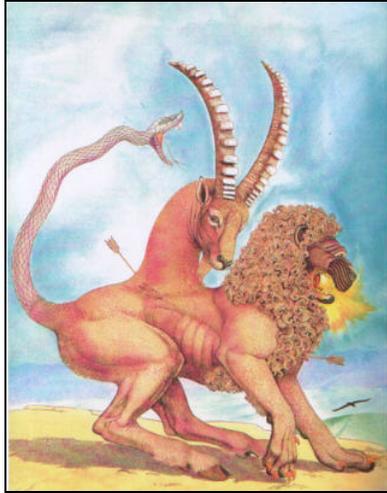


Abbildung 76  
Giovanni Caselli, Bellerophon reitet Pegasus, 1978. Buchillustration, ca. 27 x 20,5 cm.



Abbildung 77  
Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Tonrelief, mehrfarbig glasiert, 1977-1993, 28,5 x 20,5 cm, Privatbesitz.



Abbildung 78  
Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Wachskreide auf  
Karton, 1995, 44 x 31,3 cm, Privatbesitz.

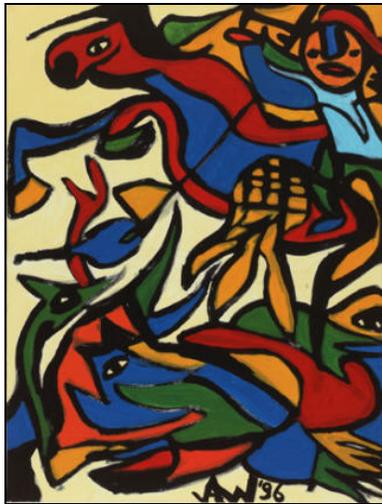


Abbildung 79  
Axel Willems, Bellerophon im Kampf gegen die Chimäre, Acrylfarben auf  
Leinwand, 1996, 80 x 60 cm, Privatbesitz.



Abbildung 80  
Axel Willems, Pegasus vor der Sonne, Filzstift auf Papier, 1996, 29,7 x 21 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 81  
Axel Willems, Pegasus, Tonrelief, mehrfarbig glasiert, vor 1992, 17,5 x 14 cm,  
Privatbesitz.



Abbildung 82  
Axel Willems, Engel, Wachskreide auf Karton, 1995, 31 x 44 cm, Privatbesitz.

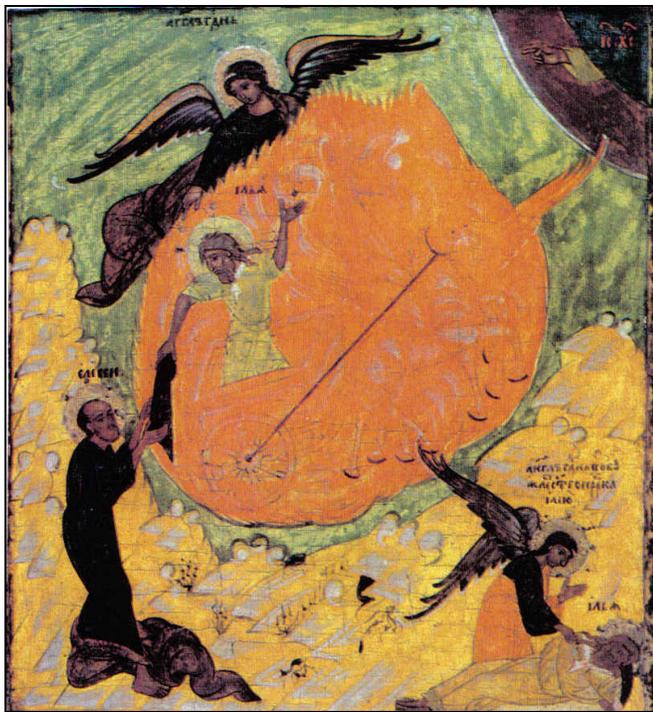


Abbildung 83  
Elias' Himmelfahrt, Russische Ikone, Nowgoroder Schule, 16. Jh., 35 x 25,5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen.

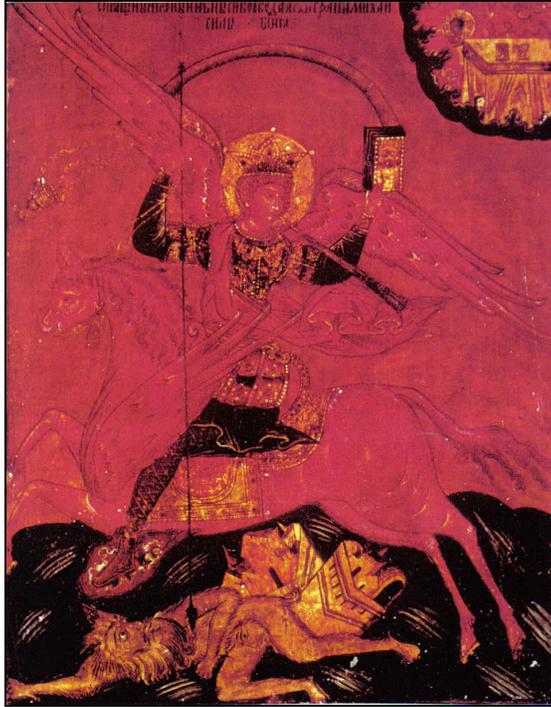


Abbildung 84  
Erzengel Michael, Russisches Kirchenbanner, Moskauer Schule, 1550,  
Sammlung Dr. S. Amberg, Ettiswil, Schweiz.



Abbildung 85  
Axel Willems, Pegasus vor der glutroten Sonne, Wachskreide auf Karton,  
1997, 100 x 70 cm, Privatbesitz.



Abbildung 86  
Axel Willems, Pegasus vor der glutroten Wolke, Wachskreide auf Karton,  
1997, 100 x 70 cm, Privatbesitz.



Abbildung 87  
Axel Willems, Pegasus' Geburt aus dem Haupte der Medusa (I), Wachskreide  
auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.



Abbildung 88

Perseus enthauptet Medusa, Metope vom Tempel C in Selinunt (Sizilien), um 530 v. Chr., Kalkstein, Höhe 147 cm, Archäologisches Museum, Palermo.



Abbildung 89

Axel Willems, Pegasus' Geburt aus dem Haupte der Medusa (II), Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.



Abbildung 90

Axel Willems, Pegasusdetail mit Medusa, Acryl auf Leinwand, 2005, 100 x 100 cm, Privatbesitz.



Abbildung 91

Axel Willems, Pegasusdetail, Acryl auf Leinwand, 2005, 100 x 70 cm, Privatbesitz.

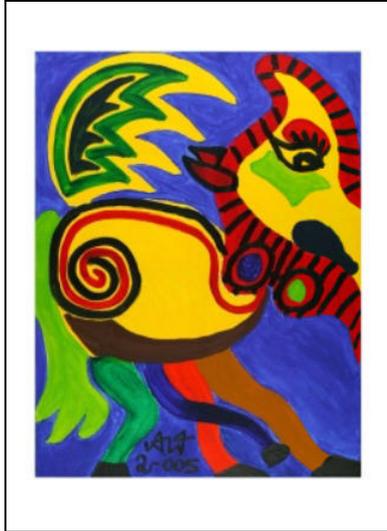


Abbildung 92  
Axel Willems, Pegasus, Acryl auf Leinwand, 2005, 90 x 70 cm, Privatbesitz.



Abbildung 93  
Axel Willems, Pegasusdetail, Acryl auf Leinwand, 2005, 100 x 70 cm,  
Privatbesitz.

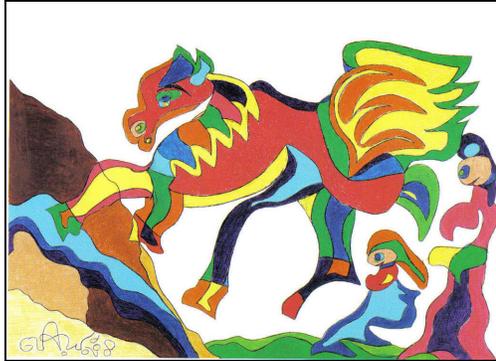


Abbildung 94  
 Axel Willems, Pegasus schlägt auf dem Berg Helikon die Quelle Hippokrene  
 „Brunnen des Pferdes“, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm,  
 Privatbesitz.



Abbildung 95  
 Pegasus schlägt die Quelle, Prachthandschrift für König Robert von Anjou,  
 1335/45, London, British Library.

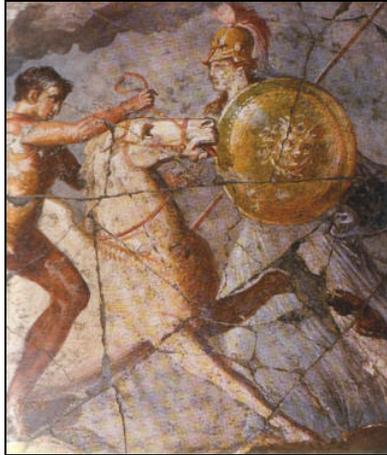


Abbildung 96  
Bellerophon bändigt Pegasus, Pompejanisches Fresko, 40-63 n. Chr., 47 x 54 cm, Pompeji I, 8, 8.



Abbildung 97  
Axel Willems, Bellerophon bändigt den Pegasus mit Hilfe der Göttin Athene, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.



Abbildung 98

Axel Willems, Bellerophon reitet den Pegasus, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.



Abbildung 99

Axel Willems, Sturz des Bellerophon auf dem Weg zum Olymp, Wachskreide auf Karton, 1998, 100 x 150 cm, Privatbesitz.

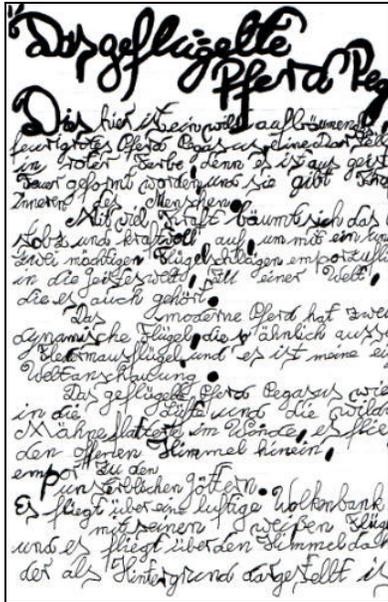


Abbildung 100  
 Axel Willems, Textseite aus den Schriften über das geflügelte Pferd Pegasus.  
 29,5 x 21 cm, Privatbesitz.



Abbildung 101  
 Axel Willems, Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, Filzstift auf  
 Papier, 1994, 43 x 30,5 cm, Privatbesitz.



Abbildung 102

Axel Willems, Der Heilige Erzengel Michael Woiewoda, Heerführer aller apokalyptischen Reiter im Kreise der himmlischen Heerscharen, Wachskreide auf Karton, 2001, 100,5 x 150 cm, Privatbesitz.

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

Cornelia Krsák  
geboren am 07.07.1974 in Wesel  
ledig

### **Schulbildung**

1981-1985

Gemeinschaftsgrundschule in  
Wesel-Büderich

1985-1994

Andreas-Vesalius-Gymnasium in  
Wesel  
Abschluss:  
Allgemeine Hochschulreife

### **Hochschulausbildung**

10/1994-09/2001

Heinrich-Heine-Universität  
Düsseldorf  
Hauptfach: Kunstgeschichte,  
Nebenfächer: Neuere deutsche  
Literaturwissenschaft,  
Erziehungswissenschaften  
Abschluss: Magistra Artium  
(M.A.)

04/2002-05/2007

Promotion im Hauptfach  
Kunstgeschichte an der Heinrich-  
Heine-Universität Düsseldorf,  
Nebenfächer: Neuere deutsche  
Literaturwissenschaft,  
Erziehungswissenschaften

## Publikationen

Aufsatz: "Der Pegasus-Mythos im Werk von Axel Willems". In: Mythos No.1. Mythen in der Kunst. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung. Hrsg. von Prof. Dr. Peter Tepe u. a. Bd. 1, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 48-61

Buchbesprechung zu: Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen in der Kunst. München 1998. In: Mythos No.1: Mythen in der Kunst. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung. Hrsg. von Prof. Dr. Peter Tepe u. a. Bd. 1, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 327-331

Buchbesprechung zu: Simonis, Annette/Simonis, Linda (Hrsg.): Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Köln, Weimar u. a. 2004. In: Mythos No. 2. Politische Mythen. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung. Hrsg. von Prof. Dr. Peter Tepe u. a. Bd. 2, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, S. 333-334