



Goetheanismus in
Kunst und Wissenschaft

- Editorial
- 3 Kunst als Brücke**
Ariane Eichenberg, Christiane Haid
- 5 Auf abseitigen Pfaden**
Die Bedeutung von Literatur und Kunst heute
Thanassis Lambrou
- 17 Goethe und Keats in Arkadien**
Schönheit und Logos
Fritz Wefelmeyer
- 32 Shakespeare und Novalis**
Eine inspirierende Begegnung
Bruce Donehower
- 42 Denken ist Anwesenheit im Geiste**
Mehdi Hairi Yazdi
Christine Gruwez
- 49 Im Gespräch über den Krieg und das Menschsein**
Marica Bodrožić
- 51 Kunst als Brücke und Ort der Begegnung**
Eine Annäherung an die russische Kultur
Heinz Mosmann
- 64 Lew Kopelew, Heinrich Böll**
und Alexander Solschenizyn
Michael Kurtz
- 72 Der kleine Kuppelraum des ersten Goetheanum**
und seine Beziehung zum übrigen Bau
Alexander Schaumann
- 84 Hermann Linde – ein Maler, zwei Welten**
Walter Kugler

STIL. Goetheanismus in Kunst und Wissenschaft
Stil Johanni 2023, 45. Jahrgang Heft 2

Die Vierteljahresschrift STIL ist Organ der Sektion für Schöne Wissenschaften, der Sektion für Bildende Künste und der Sektion für Redende und Musizierende Künste der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft, Goetheanum, Dornach/Schweiz und erscheint im Verlag am Goetheanum.

Die Zeitschrift wurde 1979 von Wilhelm Oberhuber unter dem Titel «STIL. Goetheanistisches Bilden und Bauen» gegründet und seit 2009 unter dem Titel «STIL. Goethanismus in Kunst und Wissenschaft» weitergeführt. Sie erscheint gegenwärtig im 45. Jahrgang.

Redaktion: Dr. Ariane Eichenberg,
Dr. Christiane Haid, Anna Kartini,
Michael Kurtz und Reinhart Moritzen.

Grafik: Wolfram Schildt (Berlin)

Cover: William Turner, 1775–1851. «Lake with Mountains: Evening» (See mit Bergen: Abend), um 1830. Aquarell auf Papier, 28×25,5 cm. Inv. Nr. D35883.
London, Tate Britain.

Jeder Autor verantwortet den Inhalt seines Artikels selbst. Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers und des Autors. © 2023 Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft, Sektion für Schöne Wissenschaften und Sektion für Bildende Künste.

Das *Abonnement* kostet für vier Hefte im Jahr 60 €/70 CHF, zuzüglich Porto, Förderpreis 100 €/120 CHF. Das Einzelheft kostet 18 €/20 CHF, zuzüglich Porto.

Das Abonnement kann jeweils jährlich zum 31. Dezember mit einer Frist von 6 Wochen gekündigt werden.

Postanschrift Redaktion
STIL | Sektion für Schöne Wissenschaften
Goetheanum | CH-4143 Dornach
Tel.: +41 61 706 43 82
E-Mail der Redaktion: stil@goetheanum.ch

Postanschrift Vertrieb
und Abonnentenverwaltung
Kooperative Dürnau / Stil
Im Winkel 11, 88422 Dürnau
E-Mail: abo.stil@goetheanum.ch

Der STIL kann als Einzelheft und im Abonnement (jährlich 4 Hefte) direkt über den Verlag bezogen werden.

Zur Zeit ist die Anzeigenpreisliste vom 1. April 2020 gültig.
Druck: WIRmachenDRUCK,
71522 Backnang

ISSN 0171-3817

KUNST ALS BRÜCKE

Liebe Leserinnen und Leser,

Ende April 2023 wurde die russisch-jüdische Dichterin Maria Stepanova für ihren Lyrikband *Mädchen ohne Kleider* (Suhrkamp 2022) mit dem Leipziger Buchpreis für Europäische Verständigung ausgezeichnet. Das ist in mehrfacher Hinsicht ein besonderes Ereignis. Maria Stepanova, 1972 in Moskau geboren und zurzeit am Wissenschaftskolleg in Berlin, war bis zum Angriffskrieg Russlands auf die Ukraine leitende Redakteurin des unabhängigen Kulturportals colta.ru. Ihre Texte, vor allem die Gedichtzyklen, aber auch Essays und der Roman *Nach dem Gedächtnis* machten sie international bekannt. Es ist das erste Mal, dass der Leipziger Buchpreis für einen Gedichtband verliehen wird. Gerade Lyrik, zwar das Herzstück von Literatur, aber als solches auch verborgen und auf den ersten Blick schwer zugänglich, scheint denkbar ungeeignet, der realen, brutalen Wirklichkeit gerecht zu werden und zur Verständigung zwischen den Menschen etwas beitragen zu können. – Kann Sprache der Zerstörung und der Angst begegnen, kann sie, wenn es um Leben und Überleben geht und das Wort gegen die Waffe steht oder fast noch auswegloser, das Wort zur Waffe wird, Rettendes bringen? Maria Stepanova stellt sich den Fragen, die die Sprache und für sie insbesondere die russische Sprache heute aufwerfen. Sie verschließt ihre Augen nicht vor der Gewalt, sondern übernimmt Verantwortung: «Ich spreche und schreibe in einer Sprache, die ihr eigenes Leben zusammen mit dem Leben anderer auslöscht», sagte sie in ihrer Dankesrede in Leipzig. Im Durchgang durch die Finsternisse des Zeitgeschehens und seiner schmerhaften Vergegenwärtigung kann durch Sprache Neues entstehen, kann die Sprache selbst verwandelt und erlöst werden aus ihren Zwängen und ihren todbringenden Befehlen. Stepanova versteht sich als «Minenentschärferin» in dunklen Zeiten. «Ich grabe die Sprache aus und säubere sie, versuche, ihr eine neue Existenz zu geben.»

In dieser neuen Existenz sind die vielen Stimmen der Vergangenheit und Gegenwart für die Zukunft geborgen. Ein vielstimmiger Chor erhebt sich in den Worten – Homer, Sappho, Ovid, Dante, Shakespeare, Goethe, Rilke, Charms, Mandelštam und Brodsky sprechen mit. Wir treten ein in eine Gemeinschaft, die über Raum und Zeit hinweg besteht und die uns zum neuen Sehen und Hören herausfordert. Das Gedicht ist Gespräch und als solches berührt es unser Herz und verändert dadurch zwar nicht die Welt direkt, aber «das In-der-Welt-Sein» (Paul Celan).

Im Gespräch-Sein und sich selbst und dem anderen begegnen durch die Kunst, ist der Themenschwerpunkt der Johannii-Ausgabe des STIL. Thanassis Lambrou, ein griechischer Dichter, folgt den Spuren Hölderlins, Celans und Rilkes und zeigt, was wahrhafte Kunst sein kann und wie sie zu innerer Verwandlung führt. Bruce Donehower und Fritz Wefelmeyer bringen Shakespeare und Novalis wie Goethe und Keats in ein Gespräch, Christine Gruwez nimmt die Denkfäden des iranischen Philosophen Mehdi Hairi Yazdi auf und entwickelt, was Denken im Licht und in Anwesenheit des Geistes bedeutet. Heinz Mosmann und Michael Kurtz zeigen anhand russischer und deutscher Autoren, wie Literatur eine Brücke der Verständigung zwischen den Menschen bilden kann. Und Marica Bodrožić, mehrfach ausgezeichnete Schriftstellerin aus Berlin, schaut dem Krieg mit ihren Worten ins Gesicht. Auch sie wendet sich nicht ab, sondern folgt ihrem inneren Licht. Die Ausgabe schließt mit einem Beitrag von Alexander Schaumann über die kleine Kuppel des ersten Goetheanum und einem Porträt von Walter Kugler über den Maler Hermann Linde, dessen 100. Todestag sich in diesem Jahr jährt.

Aus der Redaktion in Dornach grüßen Ariane Eichenberg und Christiane Haid.



AUF ABSEITIGEN PFADEN DIE BEDEUTUNG VON LITERATUR UND KUNST HEUTE

THANASSIS LAMBOU

William Turner, Sunrise, with a Boat between Headlands (Sonnenaufgang mit einem Boot zwischen Landzungen), 1845
122 × 92 cm, Öl auf Leinwand, Tate Gallery London
Foto: akg-images

Anfang der achtziger Jahre studierte ich Jura an der Aristoteles-Universität in Thessaloniki. Damals war ich zwanzig Jahre alt, las die merkwürdigsten Bücher und hörte die bizarrste Musik. Eines Tages wurde ich beim Stöbern in einer Buchhandlung auf ein Buch mit einem schlichten, schmucklosen Umschlag aufmerksam, welches erst wenige Jahre zuvor in Griechenland erschienen war. Ich kann nicht schwören, dass der Name des Autors mir in jener Zeit bekannt war. Ich glaube nicht. Seine Sprache auch nicht. Das Buch mit dem schönen hellblauen Umschlag, das ich heute noch immer besitze, trug einen ungewöhnlichen, paradoxen Titel: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Es ist das Buch, welches mein Leben schlagartig verändert hat. Es bewegte mich zu einer Entscheidung, die sich wenig später als lebenswichtig erwies: Die Sprache des Dichters zu erlernen, von der ich bis zu jener Stunde keinen einzigen Laut gehört hatte.

Wenig später durchwanderte ich ganz alleine Süddeutschland, fuhr nach Tübingen auf der Suche nach einem Dichter, welcher, wie es mir schien, doch *ein Eremit in Griechenland* war, und dies ein Leben lang. Mit einem hohen Ansehen in seiner äußersten Einsamkeit: Sich dem Dionysos-Triumphzug anschließen und ihn womöglich bis zu dem Abendland bzw. Deutschland bringen. Eines Tages stand ich in dem sogenannten Hölderlinturm in Tübingen, im runden Zimmer und im kleinen Garten des Hauses, ehrfurchtvoll und sprachlos. Betrachtete lange das fließende Wasser des Neckars. Ein paar Jahre später begann ich Hölderlins Gedichte ins Griechische zu übersetzen. Die Übersetzung seiner hochkomplizierten Gebilde war für mich eine strenge Schule. Sie lehrte mich viel. Die heilige Natur, unser einziges Lebensfundament, zu achten und zu verehren. Das Schöne als Trank und Speise anzusehen. Sich auf das Geistige zu konzentrieren, das alles durchströmt. Nicht sich dem Publikumsgeschmack anzupassen. Streng mit sich selbst zu sein. Sich treu zu bleiben. Geduld zu haben, in dem Wissen, dass sich eines Tages das Wahre ereignet.

Nicht die Handlung des *Hyperion*-Romans hat auf mich damals den größten Eindruck gemacht. Auch nicht die stark emotionale, nahezu pathetische Sprache, deren Pathos auch in der griechischen Übersetzung, die ich eifrig las und wieder las, nachklang. Sondern der hohe Sinn, die Begeisterung, die Ver göttlichung der Natur, der Mut zu Gerechtigkeit und Freiheit, die Reinheit des Herzens, die in jeder Zeile dieser höchst dichterischen Erzählung nachzitterten, welche, wie es üblich in der damaligen Zeit war, den Mantel eines Briefromans trug. Ich erzähle dieses, um mit aller Deutlichkeit zu zeigen, dass auch in unseren flachen und geistlosen Zeiten der Geist der hohen Dichtung, der Geist der großen Literatur weiterlebt und zu einer das Leben von Grund auf verändernden Erfahrung führen kann.

Von dieser Erfahrung, von diesem schmalen, abseitigen, dunklen Pfad möchte ich erzählen, der uns die Möglichkeit bietet, denjenigen Weg herauszufinden, der uns aus unserer Enge herausführt. Dieser schmale, dunkle Pfad ist die Kunst – die wahre, authentische Kunst, welche zu allen Zeiten die Mnemosyne war, d.h. das Gedächtnis, das uns wachrüttelt und uns wachhält. «Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei», sagt Paul Celan in seiner Georg-Büchner-Preis-Rede *Der Meridian*.¹ Ja, die wahre Kunst zwingt uns, in «unsere allereigenste Enge» zu

1 Paul Celan: *Werke, Historisch-Kritische Ausgabe, Band 15*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014, S. 47.

gehen. Erst wenn wir eine Erfahrung mit unserer allereigensten Enge machen können, könnte es uns vielleicht eines Tages gelingen, uns womöglich frei zu setzen. Kunst ist sowohl für den Schaffenden als auch für den Empfangenden prinzipiell eine existenzielle Erfahrung.

Ein Gedicht Celans aus dem Gedichtband *Niemandrose* von 1963 beginnt mit der Zeile: «Es war Erde in ihnen».²

*ES WAR ERDE IN IHNEN, und sie gruben.
Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.*

*Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.*

*Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.*

*O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin ging's da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.*

Das Dasein sowohl des Schaffenden als auch des Empfangenden geht im Graben auf. «O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu, / und am Finger erwacht uns der Ring» sagen die abschließenden Zeilen des Gedichts. Sie sagen in eigentümlicher Weise aus, dass der Schaffende und der Empfangende eben in dem Grundmoment des inneren Grabens wesentlich zusammengehören. Die besondere Aufgabe der Kunst besteht darin, den Schaffenden und den Empfangenden in der inneren Suche, in dem inneren Graben zusammen zu bringen. Kunst ist inneres Graben, bis uns eines Tages der Ring am Finger erwacht, d.h. bis wir eines Tages uns selber gehören, uns selber entdecken können, unserem wahren Selbst näherkommen und eswomöglich ans Licht bringen. Rilke formuliert dieselbe fundamentale Erfahrung in seinem «Liebes-Lied»: «Doch alles, was uns anröhrt, dich und mich, / nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich, / der aus zwei Saiten eine Stimme zieht. / Auf welches Instrument sind wir gespannt? / Und welcher Geiger hat uns in der Hand? / O süßes Lied».³

Eine Stätte Gottes werden

Ich selber komme aus einem mehrfach geprüften Land, das sich seit einem ganzen Jahrzehnt immer noch in einer Krisenspirale befindet, welche sich weiter und weiter dreht. Dies alles ist jedoch nicht neu. «Man befürchtet im Augenblick nichts mehr als den totalen Bankrott, dem, wie es scheint, ganz Europa entgegengesetzt, und vergisst darüber die weit gefährlichere, anscheinend unumkehrbare Zahlungsunfähigkeit in geistiger Hinsicht, die vor der Tür steht.» Das notierte der dänische Philosoph Kierkegaard im Jahr 1837 in seinem Tagebuch.⁴

2 Paul Celan: *Die Gedichte*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2020, S. 129.

3 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke, Gedichte, Erster Teil*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987, S. 482.

Gegen den Konkurs in geistiger Hinsicht, gegen die geistige Verarmung anzuschreiben ist meine Absicht.

Welche Aufgabe kommt der Kunst und insbesondere der Literatur, dem sprachlichen Kunstwerk in unseren höchst komplizierten Zeiten zu? Unter «Aufgabe» verstehe ich allerdings nicht die frenetische Jagd nach Erfolg und Profit oder nach dem nächsten «Bestseller». Was kann die Kunst, die Literatur heute noch erreichen, wo das Alltagsleben, ja jeder Tag von unzähligen Ansprüchen und allerlei Pflichten aufgefressen wird? Wer kann heute noch den Weg zur inneren Sammlung, zur Muße und zum Innehalten finden, welche die Grundvoraussetzungen sind, nicht nur, um ein Buch zu «lesen», sondern um dadurch den vielgepriesenen Weg zu sich selbst zu finden?

Große, wahre Kunst ist diejenige Kunst, welche uns die Augen schlagartig öffnen kann für das uns umgebende Wunder, welches Gott, Natur oder Leben heißt. Es kommt nur auf die eine entscheidende, lebensverändernde Erfahrung an, welche allerdings nicht nur die Kunst hervorrufen kann. Genuine, wahre Kunst ruft zur Entscheidung. Alle sind wir vor das große Entweder-Oder gestellt. Es gilt, unser Leben zu ändern. Dadurch macht man einen radikalen, schmerzvollen Schnitt zwischen sich und der Welt. Es stellen sich die Fragen: Wie kann sich die Kunst heute noch behaupten, eine Kunst allerdings, die nicht auf Erfolg und Profit bedacht ist? Welche Stellung kommt der Kunst in unserem Leben zu, in einer völlig aufgeklärten Zeit, in welcher die Wissenschaft fast auf alle dringenden Fragen eine passende Antwort parat zu haben scheint?

Sich für das Schöne und Wahre zu entscheiden, bedeutet, eine adäquate Lebensweise zu wählen, die den Zugang zum Schönen und Wahren ermöglicht. Diese Lebensweise stellte in der Antike ein Ideal dar, welches als *vita contemplativa* bezeichnet wurde. Das Ideal der *vita contemplativa* beruht auf der griechischen Vorstellung des harmonischen Menschen, der in Eintracht mit sich selbst und der Welt lebt und unablässig an seiner Vollendung, an seiner Vervollkommenung arbeitet. Darunter verstehe ich nicht ein ethisches Programm, eine Tugend oder Pflichtenlehre. Es handelt sich vielmehr, wie vorhin erwähnt, um eine Entscheidung, welche das Leben lebenswert macht und ihm einen höheren Sinn verleiht. Wir sind im Hier und Jetzt zu einer Entscheidung herausgefordert. Man hat die Qual der Wahl und die Freiheit der Entscheidung in einem Jetzt, die immer wieder von neuem bewiesen werden muss. Es wird der Verzicht auf das Vielerlei verlangt und somit die Konzentrierung auf das Eine und Einfache. Es wird die Reinheit und Einfachheit des Herzens gefordert. Die eigenartige Wirklichkeit des Schönen wird erst erfahrbar, wenn wir aus unserer konkreten, täglichen Wirklichkeit herausgehen und uns dem Schönen, das sich in einem wahren Kunstwerk manifestiert, von ganzem Herzen zuwenden.

Die Kunst erweckt heute leicht den Anschein, dass sie nichts bewirken kann. Sie hat höchstens eine dekorative Rolle inne, dient zur Ausschmückung des routinierten Alltags, zur Zerstreuung oder zur Flucht vor sich selbst. Welche Tonart man auch immer wählt, die hymnische oder die elegische, das langatmige Gedicht oder die ruhige Erzählweise, eines ist sicher: Sie wird als Moralpredigt, Zeitdiagnose oder gar Esoterik bezeichnet und entwürdigt. Wir lesen vielleicht viel, aber wir behalten wenig und verinnerlichen fast nichts. Kritik zu üben, ist heute für alle höchste Pflicht. Unsere Zeit leidet unter vielen unscheinbaren Krankheiten. Eine davon ist, dass wir für das Einfache keine Augen haben. Dieses Einfache bringt auf eine innerlichere Weise die Kunst zum Vorschein. Die Freude am Leben, die Liebe zum Leben und die Ehrfurcht vor

4 Søren Kierkegaard: *Geheime Papiere*, Übers.: Tim Hagemann, Eichborn Verlag, Berlin 2004, S. 22.

dem Leben sind die drei konstitutiven Grundmomente dieses höchst ergiebigen Einfachen, welches wie das kristallklare Wasser den Durst nach Wahrheit und Schönheit stillen kann.

Die größte Schwierigkeit, der Kunst näher zu kommen, besteht darin, dass wir viel zu kompliziert, ja viel zu komplex geworden sind. Die genuine Kunst verlangt Einfachheit und Güte des Herzens, ein strahlendes Gemüt, Geist als Lebenshaltung verstanden und jene ruhige innere Sammlung, die höchste Regsamkeit ist, wesenhaft Energie und Tätigkeit. Wir haben das einfache Sehen verlernt. Wir haben in unserem mit so vielen Kenntnissen, Informationen, Berichten, Analysen und Strategien befrachteten und belasteten Zeitalter vergessen, ja völlig verlernt, das Nächste auch nur flüchtig wahrzunehmen. »Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon», heißt es in Hölderlins Elegie «Heimkunft».⁵

Vor lauter Komplexität und Kompliziertheit, gehetzt von aufeinanderfolgenden Terminen und to-do-Listen, sind wir fast nicht mehr imstande, auch nur für einen Augenblick lang innezuhalten und den Blick auf die Herrlichkeit und Heiligkeit dieser Welt zu richten, welche zu besingen von alters her eine der Hauptaufgaben authentischer Kunst gewesen ist. Dieses Nahe, das vor unseren Augen steht und das Leben lebenswert macht, welches wir jedoch auf eine unerklärliche Weise beinahe völlig übersehen, dieses Einfache, Substanzielle, das von einem elementaren Wert ist, dieses Wahre und Schöne, welches imstande ist, unseren Durst zu löschen, vermag die Kunst in ausgezeichneter Weise ans Licht zu bringen. Dieses Einfache jedoch, das in jedem großen Kunstwerk in einzigartiger Weise erscheint, bedeutet nicht, dass es von jedem verstanden werden kann. Das Gegenteil ist eher der Fall. Denn dieses Einfache und Wesentliche ist so unscheinbar, dass es von Wenigen als solches erkannt und verstanden werden kann. Große, wahre Kunst ist das Einfachste und das Komplizierte zugleich, dem gewöhnlichen Denken etwas Fremdartiges, ja Absurdes.

Eine Predigt Meister Eckharts bewundere ich ganz besonders für ihre Radikalität und sprachliche Dichte, ja Geraadheit. Es handelt sich um die Predigt Nr. 52, welche das bekannte Wort «Selig sind die Armen im Geiste» (aus Matthäus 5,3) kommentiert.⁶ «Ich habe es schon manchmal gesagt», heißt es hier, «und auch ein großer Meister sagt es: Der Mensch soll derart abgelöst sein von allen Dingen und allen Werken, sowohl inneren wie äußerem, dass er die eigene Stätte Gottes werde, in der Gott wirken könnte». Dies ist, wonach man streben sollte, der Schaffende wie auch der Empfangende. Eine Stätte Gottes zu werden, in welcher Gott wirken kann. Dies ist das Schwierigste überhaupt. Angelus Silesius hat es auch auf unnachahmliche Weise dichterisch erfasst: «Ein Herz, das zu Grund Gott still ist, wie er will, / Wird gern von ihm berührt: Es ist sein Lautenspiel.» Der Zweizeiler trägt die Überschrift: «Das Lautenspiel Gottes».⁷ Dieses Lautenspiel zu sein, genauer gesagt zu werden, kann jeder auf seine Art und Weise, sowohl der Schaffende als auch der Empfangende. Was ist die Grundvoraussetzung, um das Lautenspiel Gottes zu sein? Dass man ein Herz hat und dieses Herz «zu Grund Gott still ist». Diese Stille, diese innere Ruhe ist wiederum jenes Element, in dem die Kunst aufblüht und gedeiht. Wir nehmen alle Dinge erst wahr, indem wir sie in Ruhe lassen. Wir erfassen erst die Welt, wenn wir von ihr abgelöst werden. Wir werden von Gott berührt, wenn wir ein Lautenspiel Gottes werden. Wenn wir diese wesentliche Armut besitzen, abgelöst von uns selbst und allen Dingen, diese radikale, nahezu unmenschliche Armut leben, dann werden wir offen für das Einfache in der Kunst, das wahr und groß ist wie die leuchtende Sonne.

5 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg.: Michael Knaupp, Bd. I, Hanser, München 1992, S. 321.

6 Meister Eckhart: *Predigten, Texte und Übers.*: Josef Quint, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008, S. 559.

7 Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandermann*, Hg.: Louise Gnädinger, Reclam, Stuttgart 1984, S. 240.

Der Weg zum inneren, wahren Selbst führt über dunkle, abseitige Pfade. Damit man überhaupt empfänglich dafür ist, muss man zuvor leer sein. «Spielzeuge» nannte Heraklit die Meinungen, die wir abstreifen sollten, um eine Erfahrung mit der Wahrheit der Schönheit und der Schönheit der Wahrheit zu machen. Ein anderes Fragment Heraklits, welches ich in einem gleichnamigen, Heraklit gewidmeten Kurzgedicht zitiere, besteht aus nur zwei Wörtern: ἐδιζησάμην ἔμεωντόν (Fragment 101). «Ich durchforschte mich selbst», heißt es in der deutschen Übersetzung (*Die Fragmente der Vorsokratiker*)⁸. Dies Durchforschen fördert auf eine innerlichere Weise die Kunst. Diese innere Suche ist jedoch keine sentimentale Nabelschau, keine sich selbst wichtig nehmende, ins Leere laufende Suche, sondern das Aufgehen in der Welt in dem Sinne, dass der Weg zu sich selbst als der bedeutendste sich erweist. Inwiefern? Insofern, als dass man in seinem Leben Stellung zur Welt nehmen kann, aber erst dann, wenn der Weg zu sich selbst gefunden worden ist. Die Welt öffnet sich wie eine Blume, wenn ich mich auf die Suche nach mir selber begebe. Welt und Ich, Ich und Welt beruhen auf einer wesenhaften, komplementären Wechselbeziehung, wobei der Kunst eine wesentliche Vermittlerrolle zukommt. Zwischen Welt und Ich besteht eine wesenhafte Zusammengehörigkeit. Ich komme erst in der Welt an, wenn ich in mir selber angekommen bin. Selbsterkenntnis ist wesentlich ein Erwecken zur Selbstbesinnung. Kunst hat unter anderem die Aufgabe, den Weg zu uns selber frei zu halten. Selbsterkenntnis, auch wenn dieses Wort heute nur noch in den Wörterbüchern präsent ist, gehört zu jenen Aufgaben, die uns allen gerade jetzt mehr denn je bevorstehen.

Es kommt nur auf unser eigenes Leben an. Die Literatur, die Philosophie, alle Weltanschauungen oder die Weltreligionen versuchen seit Jahrtausenden, eine überzeugende Antwort auf die Frage zu geben: Wie kann mir ein gutes Leben gelingen? Es stellt sich daher die Frage: Kann die Kunst zu einem gelungenen Leben ihren Beitrag leisten, Orientierung und Hilfe bieten, den heutigen Menschen aus dem dichten Wald der Meinungen und Ansichten herausführen, um ihn zu sich selbst kommen zu lassen? Kein Geringerer als Wittgenstein schließt sein einziges veröffentlichtes Buch *Tractatus logico-philosophicus* mit den denkwürdigen Sätzen ab: «Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist). Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig».⁹ Ist die Kunst diese «Leiter», auf der man hinaufsteigt, um sie dann, «nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist», wegzuwerfen? In mancher Hinsicht ja. Und doch ist Kunst weder Leiter noch Krücke, sondern jenes Offene, das Hölderlin in seinem unvollendeten Gedicht «Der Gang aufs Land» großartig evoziert. «Komm! ins Offene, Freund!»¹⁰

- ⁸ Heraklit: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hg.: Hermann Diels / Walther Kranz, Bd. I, Weidmann, Zürich 1985, S. 173.
- ⁹ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, S. 115.
- ¹⁰ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Hg.: Friedrich Beißner, Bd. 2, Stuttgart, 1951, S. 84.
- ¹¹ Meister Eckhart: *Predigten, Texte und Übers.*: Josef Quint, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008, S. 187.

Staunen und Schauen

Hölderlins Werk war der Funke, der das Feuer in mir entfachte, welches, so hoffe ich, in mir heute immer noch brennt. Hölderlins Dichtung ist zukunftsweisend. Hölderlins Werk ist, da möchte ich auf ein Wort Meister Eckharts aus der Predigt 16 B zurückgreifen, «wie ein goldenes Gefäß fest und beständig und geschmückt mit kostbaren Edelsteinen [...] Dies kann man wahrheitsgemäß von einer jeglichen guten, heiligen Seele sagen, die da alle Dinge gelassen hat und sie dort nimmt, wo sie ewig sind. Wer die Dinge lässt, wie sie Zufall sind, der besitzt sie dort, wo sie ein reines Sein und ewig sind».¹¹

Was wir sind, ja manchmal was wir tun sollen, zeigt uns in ihrer einzigartigen Weise die hohe Dichtung, die große Literatur, die sich über die Zeiten erhebt



William Turner, Colour Beginning (Farbstudie), um 1820
Aquarell auf Papier, 33,5 × 42,3 cm
Foto: akg-images

und ihre Gültigkeit bewahrt auch da, wo man sie kaum vermutet. Was kennzeichnet die hohe Dichtung? Dass sie «die Dinge lässt, wie sie Zufall sind» und somit sie da offenbart und erfasst, wo «sie ein reines Sein und ewig sind». Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Literatur, die sich vom Zufall, vom Zufälligen nährt, auch große, ja großartige Literatur sein kann. Man sollte nur bedenken, dass letztere leicht dem Trivialen und Nebensächlichen verfallen kann, was in der heutigen, sogenannten modernen Literatur gar nicht selten der Fall ist.

Es fehlt an richtungsweisenden Menschen, welche unser angeborenes, tief verwurzeltes Verlangen nach Licht, Reinheit, Güte, Selbstlosigkeit stillen können. Die Literatur, die Kunst überhaupt, sollte nicht die Zerstreuung, sondern die innere Sammlung und Achtsamkeit fördern. Wir leben in Überflusszeiten – zumindest in der westlichen Welt. Zu viele Eindrücke malträtiert tagtäglich unser Gehirn, zu viele Meinungen und Einsichten, zu viele Medien, social media und auch noch zu viele Bücher erfordern täglich unsere Aufmerksamkeit. Was tun? Wie kann man darunter jenes *granum sinapis*, jenes Senfkorn finden, das uns derart aufwühlt und erschüttert, ein inneres Beben in uns auslöst, so dass wir unser eigenes Leben, uns selbst, was wir tun und was wir sind, in einem anderen, helleren Licht zu sehen vermögen? Diejenige Literatur, welche in der Lage ist, uns auf einmal die Augen zu öffnen, uns innerlich zu erschüttern, verdient es, große, ja wahre Literatur genannt zu werden. Denn sie entspringt aus der Wahrheit und dient der Wahrheit.

Die großen Werke der Weltliteratur fangen an zu leben, wenn wir imstande sind, sie in ihrem Wesen zu verstehen. Ein Teil meiner schriftstellerischen Arbeit widmet sich eben diesem Verstehen, das uns erst befähigt, dem inneren Leben eines bedeutenden Werkes nahe zu kommen. Wir haben das Staunen verlernt. Fast nichts kann uns in dieses elementare Staunen versetzen. Wir sind cool geworden. Diese Coolness jedoch ist das schlimmste Gift für das Schöne und Wahre in der Kunst. Einfalt des Herzens dagegen, Staunen, Schauen sind die unabdingbaren Hilfsmittel, um sich der edlen Erhabenheit eines großen Kunstwerks zu nähern. Je mehr wir uns verstehend einem anspruchsvollen Text nähern, einer Hymne, einer Elegie, einer Erzählung oder einem philosophischen oder theologischen Text, desto mehr erschließt sich seine Bedeutung, sein tiefliegender, verborgener Sinn. Große Kunstwerke erfordern Geduld. Und jenes Staunen, das tiefer eindringen kann und welches der geheime Quell ist, aus dem nach griechischer Vorstellung das Schauen, d.h. die Philosophie selbst entstanden ist.

Ein radikales Umdenken

Ich möchte versuchen, in diese tieferen Sinnschichten, in denen sich wie ein Kleinod die Bedeutung, der verborgene Sinn verbirgt, einzutreten, um zu verstehen, warum Kunst und Literatur heute nottun. Die im Winter 1799 / 1800 entstandene Hymne Hölderlins «Wie wenn am Feiertage ...»,¹² die erste und älteste Hymne Hölderlins in freien Rhythmen, spricht mit aller Deutlichkeit von der eigentümlichen Aufgabe des Dichters und jedes Künstlers. Diese Hymne ist bedeutend für Hölderlins künstlerischen Werdegang, weil sie den neuen Anfang markiert, mit dem der Dichter den rein idealistischen Stil aufgibt und sich dem Irdischen mit Zuversicht zuwendet. Der Dichter, sagt Hölderlin hier, ist nicht nur der Natur und dem Göttlichen verpflichtet, sondern in gleicher Weise auch den «Wettern, die in der Luft, und andern, / Die vorbereiteter in Tiefen der Zeit, / Und deutungsvoller, und vernehmlicher uns / Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern». Der Dichter muss ebenso dem Göttlichen, der Natur, gegenüber offen sein, wie auch der Geschichte, den

¹² Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg.: Michael Knaupp, Bd. I, Hanser, München 1992, S. 262.

geschichtlichen Geschehnissen, welche manchmal stürmisch und aufwühlend das «wohnend Leben» des Menschen tiefgreifend erschüttern. Bedeutend ist dieses großartige Gedicht auch aus einem anderen Grund: Die Natur, heißt es hier, «sie selbst, die älter denn die Zeiten / Und über die Götter des Abends und Orients ist, / Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht». Hölderlin hat bestimmt hier in diesem Fragment gebliebenem Gedicht, das mehr als ein Jahrhundert brauchte, um an die Öffentlichkeit zu gelangen, nicht an den so genannten «Klimawandel» gedacht. Was jedoch sein ganzes Werk und insbesondere sein Spätwerk wie ein roter Faden durchzieht, ist seine Aufforderung, der heutige Mensch sollte einen grundlegenden, einen tiefgreifenden Wandel durchmachen. Ein radikales Umdenken soll stattfinden, das Verhältnis des heutigen Menschen zum Göttlichen und Heiligen und auch zur Natur sollte von Grund aus sich wandeln, die «Kräfte der Götter», welche sich in der Natur manifestieren, sollen als die «allerschaffenden» wieder erkannt und anerkannt werden, wenn der Mensch wieder sich heimisch auf dieser Erde fühlen möchte.

Die Kultur als Kultivierung

Eine Frage beschäftigt mich seit meiner frühen Jugend: Was ist denn überhaupt Kultur? Wenn die Kultur nicht die Kraft besitzt, den Menschen innerlich zu verwandeln, welche Existenzberechtigung hat sie dann? Wir lesen ein Gedicht, wir besuchen eine Theateraufführung und urteilen gemäß unseren «Ansichten». Die Kunst jedoch verlangt, dass wir uns für das *Mysterium magnum* öffnen, welches das Leben selbst ist und das sie in ihrer exemplarischen Weise darstellt. Wir befinden uns immer noch im ästhetischen Stadium. Wir «genießen» ein Kunstwerk, aber wir verinnerlichen es nicht. Damit setzen wir einfach unser alltägliches Leben fort. Es geht jedoch um jene Weisheit, die tief und kristallin ist wie dunkles, schimmerndes Gewässer. Man muss nicht pessimistisch sein, sondern einfach realistisch, um leider feststellen zu müssen, dass heute nicht bloß die sogenannte Hochkultur, sondern allgemein die Kultur am Verschwinden ist oder bereits verschwunden ist in dem Sinne, dass die Kultur, wie wir sie bis heute kennengelernt haben, nunmehr der Unterhaltung oder dem sogenannten «Entertainment» Platz gemacht hat. Nur zwei Jahrhunderte trennen uns von den herrlichen Gedichten Hölderlins, ein Jahrhundert von den Gedichten Trakls oder Rilkes, und doch erwecken diese lyrischen Stimmen den Eindruck, dass sie aus einer fernen, längst versunkenen Zeit kommen.

In einem beinahe vergessenen Essaybuch von T. S. Eliot, das hierzulande unter dem Titel «Beiträge zum Begriff der Kultur» veröffentlicht wurde, findet sich der beunruhigende Satz: «Ich weiß auch keinen Grund, weshalb der Kulturverfall nicht noch viel weiter fortschreiten sollte; ich kann mir sogar eine Periode von einer gewissen Dauer vorstellen, über die man sagen könnte, sie habe keine Kultur».¹³ Das Buch ist in der Originalausgabe kurz nach dem 2. Weltkrieg, im Jahr 1948 erschienen, und es nimmt in einer gewissen Hinsicht das vorweg, was wir heute des Öfteren hören: Dass diese Periode der Kultur- und Bildungslosigkeit bereits eingetreten ist. Doch welche Kultur ist verschwunden oder im Verschwinden begriffen? Auch wenn ich nicht mit allem einverstanden bin, was T. S. Eliot in seinem oben genannten Essay ausführlich darstellt, so gebe ich ihm doch in einem vorbehaltlos Recht: Dass die Kultur nicht ein breites Feld von Aktivitäten, also ein Betrieb ist, sondern eine Lebensweise, eine *häresis bίou*, eine *Lebensentscheidung*, wie die alten Griechen sagten. Kultur ist allerdings nicht Eigentum der sogenannten Kultur- oder Unterhaltungsindustrie, sondern sie ist eine gewisse Lebensweise, welche von uns die Harmonie und den Frieden mit uns selber, mit der Welt und der Natur erfordert. Kultur

13 T. S. Eliot: «Beiträge zum Begriff der Kultur», Übers.: Gerhard Hensel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1949, S. 19.

hängt aufs engste mit der Bildung zusammen. Kultur: das sind die goldenen Äpfel der Hesperiden, die ohne geradezu herkulische Anstrengungen nicht geplückt werden können.

Das Unbehagliche an der Kultur besteht darin, dass sie das Äußerste von uns abverlangt. Die Kultur verlangt von uns eins: Nicht aufzuhören, an dem inneren Bild, an unserem inneren Bildnis zu formen. «Du musst vielmehr die Augen schließen und eine andere Art des Sehens in dir erwecken, die zwar jeder hat, von der aber nur wenige Gebrauch machen. Kehre ein zu dir selbst und sieh dich an. Und wenn du siehst, dass du noch nicht schön bist, so mache es wie der Bildhauer, der von einer Statue, die schön werden soll, hier etwas fortmeißelt, dort etwas glättet und da etwas reinigt, bis er der Statue ein schönes Gesicht gegeben hat. So mach' du es auch: Nimm weg, was unnütz, richte gerade, was krumm ist, reinige, was dunkel ist und mache es hell. Lass nicht ab, an deiner eigenen Statue zu wirken, bis dir der göttliche Glanz der Tugend aufleuchtet und du sie auf ihrem heiligen Sockel stehend erblickst. Und wenn du soweit gekommen bist, dann hemmt dich nichts mehr, dann bist du ganz du selbst und ganz und gar reines, wahres Licht. Du bist eins mit dem Schauen, gewinnst Zutrauen zu dir, bist so hoch gestiegen, dass du keine Weisung mehr brauchst. Nun blicke hin und sieh – denn allein ein solches Auge schaut die große Schönheit. Wer aber die Schau unternimmt mit einem durch Schlechtigkeit getrübten Auge, nicht gereinigt oder schwach, der kann die strahlende Helligkeit nicht sehen. Man muss nämlich das Sehende dem Gesehenen verwandt und ähnlich machen, wenn man sich auf die Schau richtet. Kein Auge kann die Sonne sehen, das nicht sonnenhaft geworden ist. So sieht auch keine Seele das Schöne, wenn sie nicht schön geworden ist. Man werde also selber zuerst ganz gottähnlich und ganz schön, wenn man Gott und das Schöne schauen will.»¹⁴ (Plotin, *Enneaden*, I, 6, 9).

Auf die Gefahr hin, für einen unheilbaren Romantiker oder gar Träumer gehalten zu werden, möchte ich sagen, dass die eben zitierte Passage aus den *Enneaden* Plotins eine große Rolle in meinem schriftstellerischen Werdegang, aber auch in meinem ganzen Leben gespielt hat. Kultur ist nicht so sehr eine Betätigung, sondern eher die unscheinbare Arbeit an uns selbst, an der Begrenzung der Leidenschaften, der Begierden und Laster, welche, wenn sie überhandnehmen, die Verflachung des inneren Lebens zur Folge haben. Die Kultur kultiviert und fördert das innere Leben, sie formt und stärkt den inneren Menschen, sonst ist es keine Kultur. Der Weg ins Innere ist beschwerlich. Es findet in unseren übersättigten oder kunterbunten Zeiten kein Kulturverfall statt. Denn es hat in keinem anderen Jahrhundert mehr Bibliotheken, mehr Konzerthäuser, mehr Theater oder allerlei kulturelle Einrichtungen gegeben als heute. Und dennoch, die Bildungslosigkeit nimmt immer mehr zu. Der *circulus vitiosus* ist in uns selber. Denn es ist unsäglich schwierig, den lichtlosen Kerker unseres Selbst zu verlassen.

Die großen Werke in der Literatur, in der Musik wie in allen anderen Bereichen der Kunst sind sehr rar. Meistens kommen sie unmerklich auf Taubenfüßen und werden erst viel später nach der Zeit ihres Entstehens wahrgenommen und in ihrem Wert anerkannt. Kultur, wie das Wort auch sagt, ist zuerst die Pflege meines Inneren. Kultiviert ist nur, wer sich um das Große und Wahre in der Kunst, in der Philosophie, in der Wissenschaft kümmert, dergestalt, dass das Wahre, Schöne und Große Teil des eigenen Lebens wird und wie ein inneres Leuchtfieber Licht und Trost spendet und stärkt in der Entschlossenheit, für das Wahre, Schöne und Große zu leben und das eigene Leben ganz dafür einzusetzen. Unter dieser Voraussetzung kann Kultur nicht vergehen.

14 Plotin: *Schriften*, Bd. I, Übers.: Richard Harder, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1956, S. 35.

Große Kunst ist wesentlich Hebammenkunst in dem Sinne, dass sie uns dazu verhilft, unser wahres Selbst, allerdings unter enormen Geburtsschmerzen, ans Licht kommen zu lassen. Große Kunst befördert unser Bestes ans Licht, unsere bessere Seele, indem sie Gewissheiten, Vorstellungen, Überzeugungen und vorgefasste Meinungen in Frage stellt und manchmal auch von Grund auf erschüttert, ja zertrümmert. Kunst kann uns dem wahren Lebensziel näherbringen, welches die Metamorphose, die innere Verwandlung ist. Zu denken ist an Jesus, der am Beginn seines Leidensweges die Metamorphose erfährt, d.h. jene tiefe innere Verwandlung, welche ihm Augen und Herz für das Offene der Welt öffnet. Die innere Verwandlung ist die innere Auferstehung, welche den Verwandelten und Auferstandenen zum neuen, reicherem, bewussteren Leben befähigt. In den anderen großen Religionen ist dasselbe Motiv, welches gewiss symbolischen Charakter hat, ebenfalls präsent. Es kommt darauf an, mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln und Kräften die innere Verwandlung voranzutreiben, welche uns in die Lage versetzt, die Herrlichkeit und Heiligkeit der Welt mit anderen, veränderten Augen zu sehen. Es bedarf jedoch unserer Entscheidung, wie wir dieses Leben verbringen möchten: Vor einem trügerischen Bildschirm, der eine virtuelle, ganz und gar menschliche, allzu menschliche und daher inhumane Wirklichkeit erzeugt, welche ganz und gar nicht wirklich ist, oder ob wir versuchen, innerlich verwandelt in der Welt aufzugehen.

«Hiersein ist herrlich...», heißt es in der «Siebenten Elegie» der *Duineser Elegien* Rilkes. «Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. / Unser Leben geht hin mit Verwandlung». Am Ende der «Neunten Elegie» kommt Rilke wieder einmal auf dieses eminent wichtige Thema zu sprechen: «Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar / in uns erstehen?... Erde! unsichtbar! / Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender / Auftrag?»¹⁵ Noch ein drittes Mal kommt die Verwandlung in einem der schönsten Sonette deutscher Sprache vor, und zwar in dem XXIX. Sonett Rilkes aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus*.¹⁶

*Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.*

*Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,*

wird ein Starkes über dieser Nahrung.

Geh in der Verwandlung aus und ein.

Was ist deine leidendste Erfahrung?

Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

*Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.*

*Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.*

«Verwandlung ist nicht Lüge ...» versichert uns Rilke in einem kurzen Widmungsgedicht für Johanna von Kunesch, das ein Jahr vor seinem Tod in Muzot entstanden ist.¹⁷

15 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke, Gedichte, Erster Teil*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987, S. 685 ff.

16 Ebd., S. 770 f.

17 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke, Bd. II, Hg.: Ernst Zinn*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 266.

Eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten

Am 21. Juli 1969 erfolgte die erste Mondlandung. Millionen Zuschauer weltweit saßen vor dem Bildschirm und waren erstaunt, zwei verummumte Menschen, schwer ausgerüstet, auf der Mondoberfläche hüpfen zu sehen. Sie erinnerten mit ihren eher tragikomischen Manieren und unsicheren Bewegungen an die ersten tapsigen Schritte in der Entwicklungsgeschichte unserer Gattung, welche damals glaubte, dass sie nun einen großen, ja enormen Schritt in die Weiten des Alls zustande gebracht hätte. Wenige Jahre später war die Euphorie des Augenblicks verflogen. Ein angesehener *think tank* jener Zeit, der *Club of Rome* veröffentlichte im Jahr 1972 einen Bericht mit dem Titel «Grenzen des Wachstums», der großes Aufsehen erregte. Die Mondlandung ist deshalb wichtig, weil seitdem die ganze Menschheit sich in zwei entgegengesetzte Richtungen bewegt: Ein Teil der Menschheit und auch ein großer Teil der heutigen Wissenschaft glaubt ernsthaft daran, dass wir als Spezies nur auf einem fernen Planeten eine Zukunft haben, der uns erneut aufnehmen könnte und wo wir unser Leben fortsetzen könnten, wenn das Leben auf dieser Erde unmöglich werden sollte. Der andere Teil der Menschheit, ich hoffe der größere, hält die verzweifelte Suche nach einem geeigneten Planeten für eine vergebliche Mühe und konzentriert sich auf diese Erde, die unsere Gattung schon seit mehreren Jahrtausenden nährt und erhält.

Mit Kopernikus, Kepler, Galilei, Francis Bacon, René Descartes und Isaac Newton, um nur die bekanntesten Namen zu erwähnen, hat sich eine große, gewaltige Wende zunächst auf europäischem Boden und wenig später auf der ganzen Erde vollzogen. Die neuzeitliche naturwissenschaftliche Methode, die alles auf messbare und berechenbare Quantitäten reduziert, ist bis heute die einzige gültige und alles beherrschende Denkweise geblieben. Descartes brachte die philosophische Grundlage der neuen naturwissenschaftlichen Methode. Die denkende Sache (*res cogitans*) wurde zum einzigen, einzigartigen, allem anderen zugrundeliegenden Subjekt erhoben. Dem gegenüber wurde alles andere zum Objekt, zum Gegenstand. Es begann somit die Herrschaft des neuzeitlichen Subjekts, welche mithilfe der Wissenschaft, der Technik und der Ökonomie allmählich zum absoluten Herrscher auf dem ganzen Planeten avancierte. Vor fast zweihundert Jahren schrieb Goethe in *Faust II*: «Daran erkenn ich den gelehrt Herrn! / Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern, / Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar, / Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr, / Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht, / Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht!» (V. 4917 ff). Goethe wusste, dass die Natur und nicht die denkende Sache, wie Descartes angenommen hat, das *fundamentum inconcussum*, das unerschütterliche Fundament ist. Dieser «Krieg» ist vor etwa mehr als zweihundert Jahren in Europa ausgebrochen und hat sich inzwischen zu einem wahren Welt-Krieg erweitert, da nahezu alle an diesem fürchterlichsten Krieg aller Kriege teilnehmen. Der Wirtschaftsliberalismus mithilfe der experimentell vorgehenden Wissenschaft und der neuen, immer fortschreitenden Technik haben die ganze Menschheit in eine gewaltige, besinnungslose Raserei fortgerissen. Der ungeheure Eroberungskrieg faustischen Ausmaßes, der die ganze Erde ausplündert, bringt uns in eine hoffnungslose, und bald, wie wir immer wieder hören, unumkehrbare Lage.

Hier schlägt die Stunde der Kultur und insbesondere der Kunst. Ihre höchste Aufgabe wird es sein, den Menschen nicht mehr zu bezaubern oder gar zu belehren, sondern ihn auf die hoffnungslose Lage, die uns alle angeht, aufmerksam zu machen. Niemand darf an der Größe der Gefahr vorbeisehen. Die zur Neige gehenden Rohstoffe und Energiequellen lassen sich nicht durch

neue Errungenschaften ersetzen. Nein, eine zweite Chance als Spezies haben wir nicht. Diese Erde ist unsere erste und letzte Wohnstätte. Nein, wir sind nicht die Krone der Schöpfung. Wir sind nur ein Teil in der gewaltigen Kette der belebten und der unbelebten Natur, auf die wir angewiesen sind, und ein noch kleinerer, winziger und unbedeutender Teil im All, das sich in kaum überschaubaren Dimensionen ausdehnt.

Die anthropomorph-subjektivistische Denkweise und die naturwissenschaftlich-maschinenmäßige Methode haben ihre Zeit gehabt. Dieses anthropozentrische Denkmodell ist nunmehr ganz und gar ausgelaufen. Wir sind zu einer großen Bescheidenheit und Selbstbegrenzung, ja Demut gezwungen, wenn wir das Leben unserer Gattung auf dieser Erde erhalten möchten. Die Bildung, die Kultur, die Kunst, jede auf ihre besondere Art und Weise, können uns die Augen öffnen für den ungeheuren Raubbau, den wir an den Schätzen der Natur betreiben, für die Ausbeutung, ja Vergewaltigung der Natur auf Kosten der übrigen Lebewesen, auf Kosten unserer geborenen und ungeborenen Nachkommen und für den verschwenderischen Leerlauf, in welchem unsere Industriegesellschaft rotiert. Der Fortschritt, der frühere Generationen begeisterte, hat nunmehr als Wort einen bedrohlichen Klang. Der Fortschritt hat uns zwar zu allerlei technischen Erfindungen geführt, aber diese ungeheure Entwicklung droht unsere Zivilisation zu zerstören.

Die besondere Aufgabe der heutigen Kunst wird es sein, den Menschen aufzurütteln und ihm somit zur erwünschten inneren Verwandlung zu verhelfen. Zwar ist der heutige Mensch zum Herrn und Besitzer der Natur geworden, wie Descartes in seinem *Discours de la méthode* schon vor mehr als drei Jahrhunderten schrieb. Es stellt sich jedoch die dringende Frage, wie der Mensch wieder den Weg zu einem, wenn schon nicht harmonischen, so doch besseren Zusammenleben mit der Natur finden könnte. Dieser Weg ist der einzige Weg, der ihn aus seiner ausweglosen Lage hinausführen kann, fort von der neuzeitlichen Fortschrittsreligion in die wesentliche Ehrfurcht vor dem Leben allgemein, vor der belebten wie der unbelebten Natur. «Ich glaube an eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten, die alles Bisherige schaamroth machen wird», schrieb Hölderlin in einem Brief an Ebel am 10. Januar 1797.¹⁸ Auch ich teile diesen Glauben. Die große und authentische Kunst lädt zur Umkehr und zum Umdenken ein, zu einer großen, aber stillen künftigen Revolution unserer Denkart. Diese Revolution kennt keine Gewalt. Sie ereignet sich unscheinbar im Alltag und ist von einer elementaren Größe. Diese künftige gewaltlose Revolution geht uns alle an.

18 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg.: Michael Knaupp, Bd. II, Hanser, München 1992, S. 643.

Thanassis Lambrou studierte Rechtswissenschaften in Thessaloniki sowie Philosophie, Klassische Philologie und Kunstgeschichte in Freiburg im Breisgau mit anschließender Promotion. In griechischer Sprache erschienen bislang sechs Gedichtbände, ein Prosawerk, eine umfangreiche Studie zu Goethes Faust, Essays sowie Übersetzungen deutschsprachiger Literatur, die mehrfach ausgezeichnet wurden. In der deutschen Übersetzung von Herbert Speckner erschienen im Berliner Elfenbein Verlag seine Gedichtbände *Labyrinth*, *Meditation* und *Pfade* sowie im AQUINarte Verlag der Gesprächsbund *Erde und Himmel*. Der Beitrag ist eine gekürzte Fassung eines Vortrages, den Thanassis Lambrou innerhalb seiner Poetikdozentur in Berlin am 9. September 2021 an der Humboldt-Universität gehalten hat.

GOETHE UND KEATS IN ARKADIEN

SCHÖNHEIT UND LOGOS¹

FRITZ WEFELMEYER

Man kann über Keats nichts Schöneres sagen, als die Worte Shelleys in dem Trauergesang wiederholen, den er dem ihm geistig so Nahverwandten widmete: «Er ist jetzt Eins mit der Natur.» Denn Keats ganzes Leben war Sehnsucht nach dem Einswerden mit ewigen Gewalten.

Rudolf Steiner²

Goethe und der englische Romantiker John Keats, beide vor fast 200 Jahren gestorben, scheinen weit von den großen Belangen unsrer Welt entfernt zu sein, besonders von solchen, die uns über alle Grenzen hinweg sehr bedrängen. Haben uns auch Kriege und große Epidemien gezeigt, dass wir für ein Verständnis von ihren Ursachen geographische Grenzen überspringen müssen und auch können, so scheint dagegen der historische Abstand von 200 Jahren uns auch weiterhin Grenzen des Verstehens entgegenzusetzen.

Interessanterweise haben sich beide selbst in einer ähnlichen Situation befunden. Nur waren sie von dem Gegenstand ihres Interesses, der Kunst und Literatur der alten Griechen, nicht 200 Jahre, sondern 2000 Jahre und länger entfernt. Ihren Enthusiasmus für alles Griechische hat dieser Umstand aber nicht gemindert. Vor allem auch Werke der griechischen Kunst wollten sie sehen und sich ein eigenes Urteil bilden. Sie vermuteten nämlich, dass sich in diesen Werken ein wirkliches Ideal menschlicher wie auch anderer Natur ausspricht. Keats fand in einer griechischen Urne eine spezifische Annäherung an dieses Ideal. Aber je näher er selbst dieses Ideal zu fassen suchte, desto deutlicher wurde ihm auch, in welch starkem Kontrast es zum menschlichen Leiden, seelisch und physisch, stand. Aber der Kontrast bedeutete nicht Ausschließlichkeit, sondern gegenseitigen Verweis. Der Leidende ist auf das auch für ihn geschaffene Kunstwerk angewiesen, es soll verhindern, dass das Leiden ihn verschlingt. Aber Keats sieht auch sofort, dass dieses Verhältnis der Gegenseitigkeit nicht nur für seine Generation gilt: Die Arten des Leidens mögen wechseln, das Leiden selbst bleibt. So lässt er denn den Dichter folgendermaßen die Urne ansprechen: «Wenn das Alter diese Generation dahinrafft, / Sollst du bleiben, inmitten anderen Leids / Als des unseren, ein Freund dem Menschen»³. Die Rezeptionsgeschichte, in der die Vase zum notwendigen Freund und Begleiter des Menschen, und das heißt auch und gerade des leidenden Menschen, wird, lässt sich in die Zukunft genauso wie in die Vergangenheit erweitern. Es ist gerade das Leiden, das uns eine Brücke zurück in die Antike baut.

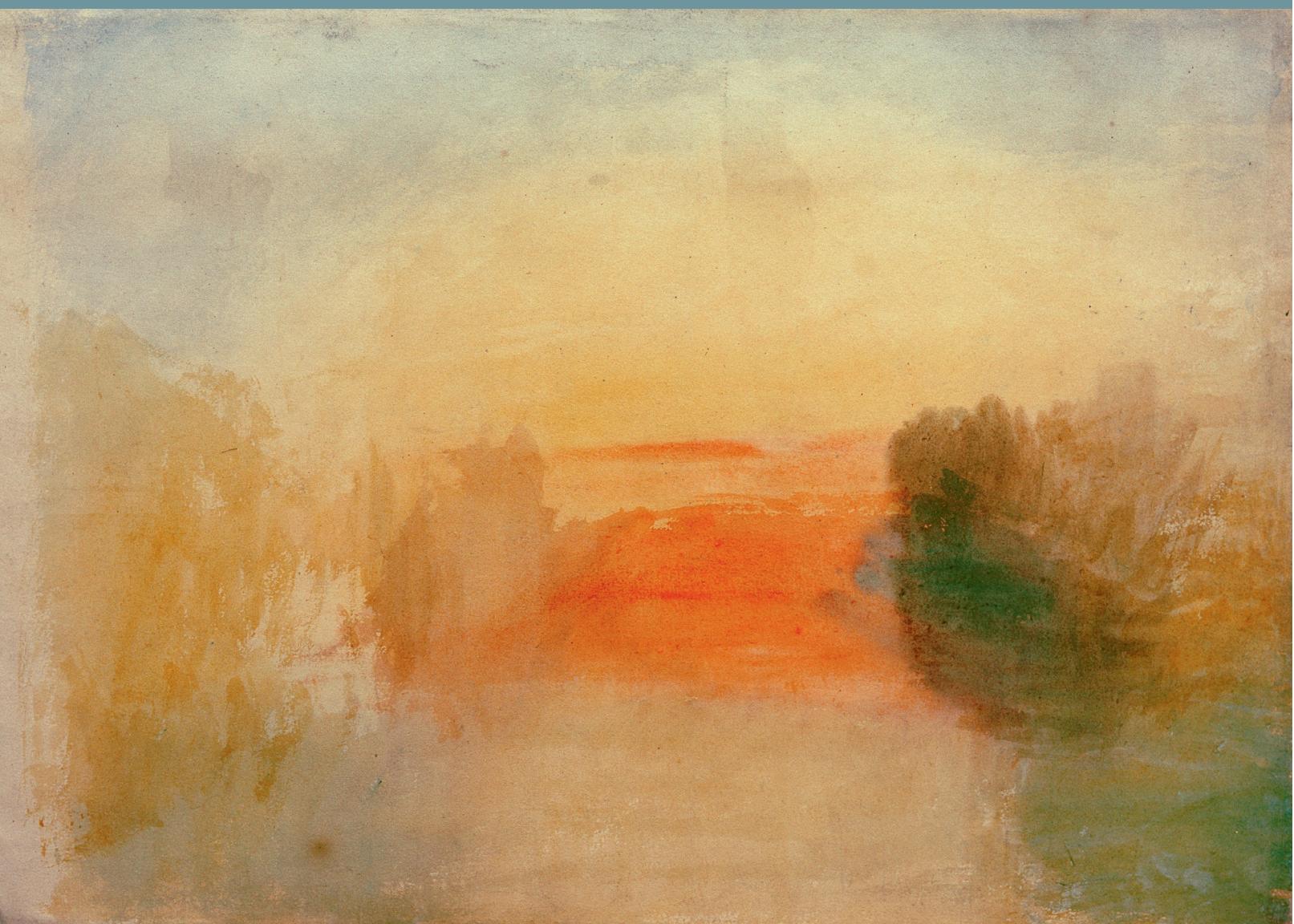
Goethe hat eine ähnliche Erfahrung im Umgang mit der berühmten Laokoon-Skulptur gemacht. Als er in Lessings Abhandlung über dieses Werk las, dass die Griechen in ihren Skulpturen dem Ausdruck des Schmerzes keinen Raum gegeben hätten, war er empört. Leiden und Schmerz gehören, so entgegnet Goethe, zur menschlichen Natur, wie kann dann gerade die Kunst diese von sich ausschließen? Warum vernehmen wir in Geste und Gebärde des sterbenden Laokoon keinen Schrei, hören kein Aufstöhnen? Eine Antwort konnte nur eine eigene und genaue Untersuchung der Skulptur bringen. Goethes Urteil war, dass Lessing sich in der Tat getäuscht hatte.

Ursprünglich waren allerdings die Möglichkeiten, sich selbst im Umgang mit Werken der Antike, seien diese nun literarische oder künstlerische Werke, ein Urteil zu verschaffen, sehr begrenzt. Antike Kultur ließ sich nicht leicht in Texten und Kunstdrucken aus Buchhandlungen beschaffen oder in Museen

1 Editorische Notiz: Überarbeiteter Text einer Rede auf dem Treffen der *Section for the Literary Arts and Humanities* in London/GB am 8. Oktober 2021.

2 Rudolf Steiner: *Biographien und biographische Skizzen 1884–1902*, GA 33, bzw. ungekürzte Sonderausgabe, Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach 1967, S. 30.

3 vgl. Fußnote 14.



William Turner, River Scene: Sunset
(Sonnenuntergang am Fluss), um 1820/30
Aquarell auf Papier, 34,2 × 49,2 cm
Foto: akg-images

auffinden. Zu dem Zeitpunkt, als Goethe 1749 geboren wurde, also 46 Jahre vor Keats, gab es in Deutschland kaum je eine Möglichkeit, sich irgendwo eine griechische Skulptur oder deren Kopie im öffentlichen Raum anzuschauen. Erst 1769 konnte Goethe in einer Ausstellung eine Palette von Kopien griechischer Skulpturen selbst betrachten.

Und die Texte griechischer Autoren? Diese waren oft mangelhaft übersetzt; die Textausgaben selbst boten lediglich eine beschränkte Auswahl und der Zugang zu Texten im Original in griechischer Sprache war schwierig. Gelehrte Darstellungen von Kunst und Literatur waren unvollständig; meist machten die Autoren aus ihren Vorbehalten gegenüber der Welt der Griechen keinen Hehl. Zu heidnisch waren ihnen die Griechen. Als lasziv und frivol galten sie, dabei unmäßig und ohne Anstand. Ihnen mangelte der Grad an Sitte und Zivilisiertheit, den das Christentum erreicht hatte. Allerdings hatte Goethe einen Hauslehrer, der ihm die griechische Sprache beibringen sollte. Wir besitzen noch die Übersetzungsübungen des neunjährigen Goethe.⁴

Aber der Mangel an klaren Einführungen und Darstellungen, ja, an Einführungen überhaupt, die ein Programm nahelegen könnten, wie ein Unterricht in der Sprache und Kultur zu gestalten sei, mag ein Vorteil gewesen sein: er gab dem Zögling eine gewisse Freiheit. Und wie auch immer akkurat und vollständig die Texte selbst gewesen sein mögen, mit denen sich Goethe von Jugend auf bis zu seinem Fortgang zum Universitätsstudium beschäftigt hat, sie haben ihn doch in die Welt der griechischen Mythologie eingeführt. Seine eigene, schon früh einsetzende Produktion von Gedichten zeugt davon, wie sehr die Figuren und Begebenheiten der dort erzählten Geschichten seine eigene Einbildungskraft angeregt haben.

Keats hatte nicht den gleichen und schon gar nicht so frühen Zugang zur griechischen Sprache und Literatur; seine Eltern und späteren Erzieher hatten nicht das Geld, ihn auf eine Privatschule mit Griechischunterricht zu schicken oder einen Hauslehrer anzustellen. In seiner Schule fand aber auch Lateinunterricht statt, und über die Griechen und deren Literatur hat er dort sicher etwas gehört. Bei Freunden konnte er sich in Enzyklopädien und anderen Büchern über griechische Mythologie informieren und sich mit deren Welt von Göttern, Nymphen und Helden vertraut machen. Keats verließ übrigens seine Schule bereits nach sieben Jahren, um eine längere Ausbildung zum Wundarzt anzutreten. Eine Universität im traditionellen Sinne hat er nie besucht. Kein Experte hat ihn je in die griechische Kunstgeschichte eingeführt, und, anders als andere romantische Autoren wie Coleridge, Byron und Shelley, hat er nie Griechisch gelernt.

Nicht nur das Interesse an griechischer Kultur, vor allem an der Literatur, auch den freien und kreativen Gebrauch der Einbildungskraft teilen die beiden Autoren. Schon in Keats' frühen poetischen Texten kann man immer wieder diese freie, aber produktive Umarbeitung mythologischen Materials entdecken. Dennoch mag die Verbindung von Goethe und Keats vielleicht etwas überraschen. Gewohnt ist man ja, von Goethe und Shakespeare oder auch Goethe und Newton zu hören. Und noch überraschter ist man, wenn diese Verbindung gerade zu dem Wunderland von Arkadien eine Beziehung haben soll. Goethe und Schiller in Arkadien kann man sich vorstellen, aber Goethe dort zusammen mit Keats?

Das Ungewohnte an dieser Vorstellung ist durchaus beabsichtigt. Sie kann uns wacher machen für die Eigenart beider Personen im Umgang mit der Antike. In Keats tritt ein Dichter auf, der einen ähnlichen, aber in manchem eben auch ganz anderen Zugang zur griechischen Antike hatte als Goethe. Schiller

4 vgl. Humphry Trevelyan: *Goethe and the Greeks*, Cambridge 2009, S. 1-49.

und Goethe dagegen ergänzen sich in ihrem Verständnis der Antike. Wenn wir in den berühmten Briefwechsel zwischen den beiden schauen, merken wir bald, wie beide Seiten im Dialog sowohl ihr jeweils eigenes Selbstverständnis als auch das Verständnis antiker Kultur in einem Zug vertiefen und dabei einander näher bringen.

Verwandlung des Mythos im rettenden Logos

Goethe lässt in Arkadien die von ihm erdachte Welt von Helena und Faust und ihrem in Liebe erzeugten Sohn Euphorion spielen.⁵ Nachdem beide sich zuvor auf Faustens Burg ihre Liebe eingestanden hatten, waren sie nach Arkadien gezogen und hatten dort ihre Familie begründet. Euphorion gilt dabei als allegorische Figur, die den *Geist* von Poesie und dichterischer Einbildungskraft vertritt. Auch jetzt noch knüpfen sich große Hoffnungen an ihn: Der Ursprung seiner Existenz, eben die Liebe seiner aus unterschiedlichen Kulturen kommenden Eltern, und sein treibender Impuls, in Freiheit die ganze Weite unserer Existenz auszumessen, ohne sich von einem am Gegebenen orientierenden Denken festsetzen zu lassen, lebt heute in vielen, die zum Beispiel nach internationaler Solidarität und neuen Wegen in Ökologie und Klima-Politik streben. Und als solcher Geist ist er auch das notwendige Pendant zu dem Willen, der sich in technologischen Innovationen, zum Beispiel im sogenannten *biomedical engineering*, ausspricht. Im Faust-Drama ist die Figur des Homunculus solch eine Innovation. Ihm steht gegenüber «Euphorion, die verkörperte Poesie, entstanden aus den Liebesworten von Helena und Faust. Zeichen seiner Anwesenheit lassen sich allerdings in unserer Gesellschaft kaum finden – Kunst und Kultur sind Randphänomene. Beide Figuren oder Zugänge zur Welt und zum Menschen gehören unbedingt zusammen. Homunculus und Euphorion sind Bilder für Schöpfungs- und Menschwerde-Prozesse. Der eine, ein Wesen des Denkens, geboren aus der Nacht und dem technischen Raum, das ins elementare Sein strebt, das andere ein Sonnenwesen des Tages, geboren aus der Sprache des Herzens in der Tiefe der Erde, das in die Freiheit der Luft und die himmlische Sphäre sich sehnt. Dem einen mangelt es an Herz und Liebe, dem anderen am sinnenden Denken. Zusammengenommen könnten sie die Qualitäten des ganzen Menschen bilden und zum Gleichnis aller Doppelprozesse werden.»⁶

Goethe hatte übrigens wohl Keats' Dichterkollegen Lord Byron im Sinn, als er die Figur des Euphorion schuf.⁷ Er ist in der Tat ein gutes Beispiel dafür, in Euphorion auch den *Geist* von Freiheit, Solidarität und Kreativität überhaupt zu sehen. Für Byron war es kein Wechsel seines Selbstverständnisses, als er sich als mittlerweile berühmter Dichter an die militärische Spitze der griechischen Unabhängigkeitsbewegung setzte, um deren Freiheitskampf voranzutreiben. Aber wie Byrons Tod für die Unabhängigkeitsbewegung damals ein herber Rückschlag war, so ist auch der literarische Tod des Euphorion ein starker Rückschlag für die Hoffnungen, die sich auch heute noch mit dem Projekt einer poetischen Versöhnung, respektive einer Humanisierung der Technologie, verbinden: «Zeichen seiner Anwesenheit lassen sich allerdings in unserer Gesellschaft kaum finden – Kunst und Kultur sind Randphänomene», heißt es lapidar in dem obigen Zitat.

Wenn die von allen Gewalten gesegnete Verbindung von Helena als Vertreterin der griechischen Kultur mit Faust, dem Repräsentanten des modernen Bewusstseins, nicht bestehen kann, wenn die gemeinsame Liebe in ihrer neuen arkadischen Heimat keine Kunst und Kultur hervorbringen kann, die andauern werden, dann wird man fragen dürfen, was denn sonst dies tun könnte? Wie lässt sich das Versöhnungsprojekt *heute* verteidigen, wenn die Verfechter des Projekts, Helena und Faust, schon so kläglich scheitern?

5 vgl. dazu allgemeiner Claudia Schmölders: *Faust & Helena. Eine deutsch-griechische Faszinationsgeschichte*, Berlin 2018.

6 vgl. Ariane Eichenberg / Christiane Haid: *Vom verloren gegangenen Wort*, (Jahresbericht 2020 der Sektion für Schöne Wissenschaften), Dornach 2020, S. 3-4.

7 vgl. Goethe, *Berliner Ausgabe*, Bd. 8, Berlin/Weimar 1972, S. 902.

Das Treffen zwischen Helena und Faust, so wie es im 3. Akt des 2. Teils des Dramas entwickelt wird, gehört sicher zu den schönsten poetischen Leistungen Goethes. Man mag vielleicht gegenüber dem übergreifenden Wert des ganzen Stücks, ja selbst des ganzen 3. Aktes, Vorbehalte haben. Am Wert der Erfindungsgabe und poetisch sprachlichen Durchgestaltung der Szenen, die von Helenas Begegnung mit Faust handeln – einer Begegnung von großer psychologischer Dichte –, wird man wohl weniger zweifeln – und doch misslingt das Vorhaben eines versöhnenden Treffens unterschiedlicher Kulturen und Lebensweisen. Sicher, Goethes Vorhaben selbst ist nicht misslungen, misslungen und zerbrochen ist der *Arkadientraum*, und schließlich auch das, was Faust noch aus den Trümmern hat retten können. Am Ende ist es Fausts *tragische Verfehlung*, die auch aus dem Geretteten noch ein Stück Unglück macht.

Im 3. Akt sehen wir Helena, wie sie nach Sparta zurückkehrt, wo sie einst zusammen mit ihrem Mann, König Menelaus, geherrscht hat. Helena, berühmt und legendär, eine Figur des Mythos, die schon in der Antike als schönste Frau der Welt galt und die viele in letzter Instanz für den Untergang von Troja verantwortlich hielten, betritt hier eine neue, ganz von Goethe entworfene Episode ihrer Lebensgeschichte. Faust und Helena haben sich aber nie getroffen, sie leben in verschiedenen Zeiten. Goethe wünscht sich aber ein Treffen zwischen den beiden, so dass griechische Kultur und Kunst in die moderne Welt hinein über- und fortleben können und die moderne Welt auf ihrer Seite ein Schönheitsideal zur eigenen Anregung und Inspiration finden kann. Schon in der ersten Szene sehen wir sie, hören wir sie mit ihren allerersten Worten als eine Frau aus der griechischen Antike, denn sie spricht in *Hexametern*, genauer in sechstaktigen jambischen Hexametern, dem klassischen Versmaß im frühen griechischen Theater.

Eine Person aus der frühen klassischen Zeit des Theaters würde im Zuhören oder Sprechen einer Rede, gehalten in Hexametern, ein tief ins Gemüt reichendes Gefühl von Ermunterung, Beruhigung und Getragenwerden verspüren.⁸ Dabei geht der Gebrauch von Hexametern auch noch weit in die vorklassische Zeit zurück. Homers *Odyssee* und *Ilias* sind beide in Hexametern gedichtet. Helena ist also wirklich in ihrem Element und es ist daher kein Zufall, dass sie sich selbst auch gleich mit Namen vorstellt in einem Satz aus Hexametern.

Allerdings verschiebt sich bald der Zeitrahmen. Faust und Helena treffen sich zwar in derselben Gegend, aber diese liegt jetzt zeitlich auf halbem Weg zwischen dem antiken Griechenland und dem frühmodernen Europa. Es ist die Zeit am Ende der Völkerwanderung in Europa. Das römische Reich existiert nicht mehr, wir sind in einer frühmittelalterlichen Welt, wo Faust der Führer eines Frankenstammes ist, der sich in der Nähe von Sparta angesiedelt und dort ein eigenes Reich aufgebaut hat. Helena trifft dort auch auf Fausts Truppen. Besonders beeindruckt ist sie von der Art und Weise, wie der Turmwärter Lynkeus und andere Leute um Faust herum sprechen. Nicht nur spricht man hier anstelle von Hexametern in Pentametern, einem Versmaß mit fünf Takten, sondern auch in einer Sprache mit Reimen, besonders Endreimen. Goethe lässt nun mit großer poetischer Kunstfertigkeit Helenas Sprechen schrittweise in das neue Sprachreich des Pentameters übergehen.

Nachdem Faust seine politische Machtposition freiwillig an Helena abgetreten hat, zeigt uns Goethe wie Helena, schon in Pentametern sprechend, von Faust zu erfahren wünscht, wie auch sie in einer Sprache sprechen kann, in der sich Worte miteinander reimen. Ein Dialog folgt, in dem beide Partner, im Medium der Poesie, sich ineinander verlieben:

⁸ vgl. Christa Slezak-Schindler: «Der Laut H in der Therapeutischen Sprachgestaltung». In: *Der Merkurstab. Beiträge zu einer Erweiterung der Heilkunst*, 2000; 53(3), S. 174-176.

HELENA. Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
 Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
 Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
 Des Mann's mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
 Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
 Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
 Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

FAUST. Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker
 O so gewiß entzückt auch der Gesang,
 Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
 Doch ist am sichersten wir üben's gleich,
 Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

HELENA. So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

FAUST. Das ist gar leicht, es muß vom Herzen gehn.
 Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
 Man sieht sich um und fragt –

HELENA. Wer mit genießt,

FAUST. Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück,
 Die Gegenwart allein –

HELENA. Ist unser Glück.

FAUST. Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
 Bestätigung wer gibt sie?

HELENA. Meine Hand.

[V.9365–9384]

Das Fazit am Ende dieses ersten Treffens: Helena gibt einen wesentlichen Teil ihrer griechischen Identität, nämlich in Hexametern zu sprechen, jetzt auf, gewinnt dafür aber die Fähigkeit, in einer Sprache zu reden, die auch ein Versmaß besitzt und die vor allem Wörter hat, die miteinander reimen. Ihr «freundlicher» Gewinn ist eine Sprache, in der schon gesprochene Wörter durch einen Reim, in gegenseitigem Verweis, sich zu einer neuen Einheit verbinden, in der eine angenehm und gefällig klingende Musik ertönt. Diese neue gemeinsame Sprache wird gleichzeitig das Liebesband zwischen Helena und Faust. Beide ziehen nun nach Arkadien, um ihre glückliche Verbindung dort zu leben und, wie schon erwähnt, ihren Sohn Euphorion zu empfangen.

Aber Faust hat auch etwas aufgeben müssen, und das ist der Wunsch nach politischer Herrschaft über Griechenland. Was er und die moderne Welt dafür gewinnen können, ist das wirkungsreiche Erbe an Schönheit und Wissen, das sich aus der griechischen Kunst und Kultur herleitet. Helena ist die lebendige Verkörperung dieses Erbes. Goethes eigene Weiterdichtung ihrer Geschichte wird zum Zeichen der Wandlungsfähigkeit der Helena und dem Maß ihrer Lebendigkeit; dieses Zeichen geschieht aber gerade unter der Bedingung ihres

Ablebens als Mythos in der Moderne. Die Verwandlung des Mythos ruht dabei auf nichts anderem als der schöpferischen Kraft des Wortes, auf dem Logos.

Goethes Vorgehensweise ist somit klar: Wenn diese beiden hier in Frage stehenden Kulturen sich treffen sollen, damit dem besten Teil der griechischen Antike eine Chance gegeben wird, in der modernen Welt weiterzuleben, und diese Welt davon auch einen Vorteil haben kann, dann müssen beide Seiten sich auf einen ernsthaften Weg des Gebens und Nehmens einlassen.

All dies kann jedoch nur fruchtbar werden durch einen Prozess der literarischen *Re-Imagination* einer Mythologie, die, wie zum Beispiel im Mythos von Helena und Paris, schon zu uns spricht mit Hilfe von *Sprache*. Diese Re-Imagination ist das wirkliche, aber eben kaum diskutierte Zentrum von Goethes Neoklassizismus. Ohne sie werden vergleichbare Versuche in bildender Kunst und Architektur nur zur klassizistischen Fassade, zum schönen Anhängsel, bei dem niemand sich, und das erst recht heute, noch etwas denken muss.

Negative Capability, Imagination und Seelenbildung

Wie aber reagiert man auf ein kulturelles Artefakt, das in sichtbaren Bildern und Formen spricht, wie bei Skulpturen, Vasen, Urnen, oder in architektonischen Formen wie zum Beispiel dem *Parthenonfries*, den sogenannten *Elgin Marbles*, also bei Formen einer Schönheit, die sich nicht in Worten, in Fabeln oder Mythen, darstellt? Von solchen Fragen war John Keats bewegt. Seine Überzeugung war, dass aller Mythos, wie auch die Natur selbst, auf Verwandlung in eine neue Form von Schönheit wartet, die dabei aber ihrem inneren Wesen die Treue hält. Und es ist gerade der Dichter, der diese Kraft der Verwandlung in höchstem Maße besitzt. In einem Brief vom 22. November 1817 an den Freund Benjamin Bailey schreibt Keats:

«Sicher bin ich mir nur der Heiligkeit der Neigungen des Herzens und der Wahrheit der Imagination. Was die Imagination als Schönheit erfaßt, das muß Wahrheit sein, ob es zuvor existiert hat oder nicht, denn ich habe von all unseren Leidenschaften dieselbe Auffassung wie von der Liebe, in deren höchstem Zustand bringen sie wahre Schönheit hervor.»⁹

Das Wort von der Heiligkeit der Herzensneigungen und der Wahrheit der Einbildungskraft ist von *zentraler* Bedeutung für sein Werk. Nicht in totem Denken, in leeren Kalkulationen und Berechnungen, in kalter, logischer Vernunfttätigkeit, die ihre eigenen Systeme und Gefängnisse kreiert, finden wir Schönheit. Diese finden wir, sagt Keats, nur in dem Teil von uns, der in höchstem Maße lebendig ist, der atmet und arbeitet und auf Puls und Rhythmus horcht, so wie sie im Herzschlag leben. Er ist es, der uns hält und trägt und auch der Ort unserer wahrsten Neigungen und Liebe. Und gerade in seinen Neigungen unterrichtet das lebendige Herz die Imagination; Schönheit ist dann die Folge, aber nur wenn diese weder tot noch kalt noch eine bloße intellektuelle Abstraktion ist – lebendig muss sie sein. Deshalb suchen wir auch nicht vordringlich nach Erfahrungen und Eindrücken im Gehege einer vordergründig rational abgeklärten, auf sogenannten verlässlichen Tatsachen basierenden Welt. Keats wünscht sich, gerade für den Dichter, eine Haltung, die von Vorurteilen und Schablonenhaftem in Denken und Wahrnehmung ebenso völlig frei ist wie von Selbst- und Besitzinteressen. Er nannte diese Einstellung *negative capability*, negative Befähigung:

«[...] plötzlich verstand ich, welche Eigenschaft es ist, die einen Mann bedeutend macht, besonders in der Literatur, und die Shakespeare in so überaus reichem Maße besaß – ich meine die *Negative Befähigung*, d.h. wenn jemand fähig ist, das Ungewisse, die Mysterien, die Zweifel zu ertragen, ohne alles aufgeregte Greifen nach Fakten und Verstandesgründen.»¹⁰

9 vgl. Robert Gittings (Hg.): *Letters of John Keats*, Oxford 1970 (1985), S. 36–37 (Übersetzung F. W.).

10 vgl. Johns Keat: *Werke und Briefe*, ausgewählt und übersetzt von Mirko Bonné, Stuttgart 1995, S. 334.

Negative capability heißt: Fähig sein, die Welt ohne den Wunsch zu betrachten, alle ihre scheinbaren Widersprüche sofort aufzuklären und miteinander zu versöhnen oder in ein geschlossenes rationales System zu zwängen. Ja, sie bedeutet eigentlich die Fähigkeit, die eigene Persönlichkeit auslöschen zu können, um imaginativ völlig in die Sphäre einer anderen Person, oder auch eines Tieres oder einer Pflanze, sogar eines leblosen Objektes, einzutreten und hier nach deren Bedingungen und Wünschen zu existieren. Es scheint übrigens, dass Keats selbst, unter völliger Aufgabe eigener Absichten und Interessen, sich ganz in einfache Dinge einfühlen konnte, und sei es auch nur eine Billiardkugel, von der er sich vorstellen konnte, dass sie «ein Gefühl der Freude habe an der eigenen Rundheit, Glätte, Beweglichkeit und Schnelligkeit ihres Rollens».¹¹

Beide Qualitäten, *negative capability* und Imagination, müssen vor dem Hintergrund von Keats' Verständnis der Inkarnation des Menschen *in die Welt* verstanden werden. Das menschliche Leben sei nicht ein Tal voll Tränen («vale of tears»), eine traurige Welt von Mühe und Leiden, aus der man in ein himmlisches Paradies entfliehen müsse, wo alle Tränen vom Gesicht gewischt würden. Vielmehr versteht Keats das Leben als ein Tal der Seelenbildung («vale of soul-making»), weil nur durch völlige Inkarnation der Mensch seelisch sich bilden und wachsen kann. Es ist gerade die Welt, die so viel an Glanz und Vergnügen wie an Schmerz und Leiden anbietet, die dem Menschen die Chance gibt, eigene Identität und Selbstgefühl zu entwickeln. Und sie kann dies auch deshalb tun, weil ihre Gaben an den Menschen so unterschiedlich sind. Würden diese sich nicht inkarnieren, sie würden reiner, universeller Geist, ohne Sinn für Individualität und Selbstsein, bleiben. Er schreibt im Brief vom 21. April 1819:

«Unter Irregeleiteten und Abergläubischen ist der übliche Beiname für diese Welt *ein Jammertal*, aus dem wir durch ein willkürliches Eingreifen Gottes erlöst und in den Himmel geführt würden. Welche begrenzte, kurzsichtige, beschränkte Vorstellung! Nennt die Welt, wenn ihr wollt, *das Tal der Seelenbildung* – dann werdet ihr auch den Sinn der Welt erkennen (ich spreche nun aufs Ehrfürchtigste von der menschlichen Natur, von der ich annehme, daß sie unsterblich ist, was ich wiederum voraussetze, um Euch einen Gedanken zu verdeutlichen, der mir einfiel zu ihr). Ich sage *Seelenbildung*, unterscheide also Seele und Intelligenz. Es mag Millionen von Intelligenzen oder auch Funken der Göttlichkeit geben – Seelen sind sie nicht, ehe sie sich nicht eine Identität erworben haben, ehe nicht jede persönlich sie selbst ist.»¹²

Die hier zitierten Intelligenzen bezeichnen die Menschen vor ihrer Inkarnation. Keats spricht auch von reinem Geist oder, im Blick auf den einzelnen Menschen, von göttlichem Funken oder auch einfach von Gott. Wichtig ist ihm dabei, die entscheidende Rolle zu unterstreichen, die das menschliche Herz bei der Individualisierung des Göttlichen im Menschen spielt. Erst an einem Herzen, das durch Empfinden, Leiden, Freude und anderem so sehr wie durch Nachdenken und Nachempfinden bewegt wird, bildet sich das seelische Vermögen, das dem Gott im Menschen die Bildung einer eigenen Identität erlaubt. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Keats so viel an der Verbindung von Herzerfahrung und Imagination liegt. Diese bringt die Herzerfahrung in den Prozess der Geistverwandlung ein: Sie konfrontiert den Menschen unter dem Siegel der Schönheit mit Mythen oder Bildern aus Natur und Kunst, in denen und an denen sich die wachsende Größe des Menschen als eines sich individualisierenden Gottes spiegelt bzw. spiegeln kann.

Erstaunen weckend und ungewöhnlich für seine Zeit sind die Auffassungen, die Keats hier vorträgt, besonders wenn man bedenkt, dass er damals erst 23 Jahre alt war. (Zwei Jahre später, 1821, starb er bereits.) Dabei waren seine ersten, un-

William Turner, Seascape with Storm coming on (Seestück mit aufkommendem Sturm), um 1840
Öl auf Leinwand, 91,5×121,5 cm
Foto: akg-images

11 vgl. Edward Hyder Rollins (Hg.): *The Letters of John Keats*, (R. Woodhouse an J. Taylor, 17. Oktober 1818), Cambridge/MA 1958, Bd. 1, S. 389 (Übersetzung F.W.).

12 vgl. John Keats: *Werke und Briefe*, ausgewählt und übersetzt von Mirko Bonné, Stuttgart 1995, S. 380.



vermittelten Kontakte mit griechischer Kunst so überwältigend und verwirrend gewesen, dass ein richtiger Dialog mit den Werken nicht zustande kam. Keats hatte 1817 zum ersten Mal die riesigen Skulpturenstücke aus dem Parthenonfries gesehen, die von 1801 an Lord Elgin aus Athen nach London gebracht hatte. Das Sonett *On Seeing the Elgin Marbles* (1817) zeigt, wie sehr, aber fast vergeblich Keats mit seiner Erfahrung ringt. Sicher spielte dabei eine Rolle, dass nicht völlig geklärt war, was die Stücke im Einzelnen darstellten. Aber wichtiger war vielleicht doch ein anderes Moment, dass nämlich von ihnen «keine inspirierende, sondern im Gegenteil eine lähmende Wirkung, vielleicht durch ihre unerreichbar scheinende künstlerische Qualität» (Christoph Herold), ausging. Goethe war im Vergleich auf den direkten Kontakt mit Werken griechischer Kunst schon viel früher in seiner Lebensgeschichte durch auch teilweise persönliche Einführungen von Oeser (1717–1799) und anderen gut vorbereitet. Keats dagegen erlebt griechische Kunst mit voller Wucht. Aber er gibt nicht auf. Immer wieder kehrt er zu den Friesstücken zurück, verweilt oft stundenlang.

Der Mythos im Relief einer Urne

Erst in der *Ode auf eine griechische Urne* (1819) wird Keats selbst zum Führer des Lesers, teilt mit ihm sein Befremden, regt ihn zum Sehen, gar zum Hören an, bis er ihn schließlich ins Sanctum der Ode führt, zu dem erstaunlichen «Beauty is truth, truth beauty». Hier, in einem der für viele Leser größten Gedichte der englischen Literatur, zeigt er uns auf exemplarische Weise, wie man zu einer tieferen Einsicht, aber auch Anregung der eigenen künstlerischen Fähigkeit im Umgang mit Werken der Antike gelangen kann.

Die Ode ist übrigens in Pentametern gedichtet, einem Versmaß, das sich schon früh in England, zum Beispiel bei Shakespeare (1564–1616), durchgesetzt hatte.

Wir wissen, dass Keats' großes Interesse an griechischen Vasen und Urnen hatte und auch auf Ausstellungen gegangen ist, um sich diese genau anzusehen und zu studieren. Er hatte Zugang zu Drucken und Kupferstichen, besonders zu den berühmten Werken aus der Hand des italienischen Künstlers Piranesi (1720–1778). Zudem hatte man auf dem Londoner Antiquitätenmarkt und in privaten Sammlungen zunehmend Vasen und Urnen zugänglich gemacht. Er selbst besaß keine Originale, fertigte dafür aber mit großem Enthusiasmus Zeichnungen von Vasen an und zeichnete Drucke und Radierungen nach. Erhalten geblieben ist eine anziehende Kopie (von 1819) einer Zeichnung der damals schon bekannten Sosibios Vase.

Man findet ein Echo dieser Instanz auch gleich in der ersten Strophe der Ode. Keats weiß jetzt aus eigener Erfahrung, dass Verstehen keine Selbstverständlichkeit ist. Aber wie kann man das verstehen, was reliefartig auf der Außenseite einer Urne aufgezeichnet ist? Menschliche Figuren lassen sich ausmachen, ländliche Gegenden ebenso. Aber wer genau? Und wo? Und was haben die Figuren miteinander zu tun? In anderen Worten, Fragen werden aufgeworfen, die vielleicht einen Weg zum Verstehen bahnen können. Ganz wie in der Tradition einer hermeneutischen Auslegung beginnt das Verstehen hier damit, an das, was man glaubt, schon zu verstehen, Fragen zu stellen. Aber wer stellt diese Fragen? Vielleicht der Autor oder sein lyrisches Ich. Aber unmerklich ist der Leser selbst schon in den Vorgang des Verstehens mit einbezogen: Er stellt jetzt Fragen an den Fragenden! Natürlich ist es legitim, das zu tun, die Haltung der *negative capability* legt das sogar nahe, denn der fragende Leser schlüpft in dieser Haltung in die Rolle des *fragenden* Autors.

Unsere Lektüre wird allmählich zu einem inneren Gespräch mit diesem Autor, wir machen uns ein Bild von ihm, der uns seinerseits ein Bild von der



By John Keats.

Zeichnung von John Keats (1809) der Sosibios Vase aus dem Musée Napoleon, heute im Keats-Shelley Memorial House, Rom
Foto: wikipedia

Borghese Vase aus dem Louvre (erstes Jahrhundert v. Chr.), die Keats nach Abbildungen von Piranesi kannte.
Foto: wikipedia



Urne gibt. Wie immer bei Keats gehört zum Gegenstand der Wahrnehmung eben auch der Wahrnehmende, der Autor oder das lyrische Ich, und mit diesem kommt der Leser ins Gespräch, so wie dieser mit der Urne ins Gespräch kommt. Gleich in den ersten drei Zeilen spricht er sie als eine Person an, nennt sie «Braut», «Pflegekind» und «Historikerin». Eigentlich können die rätselhaften Anreden an dieser Stelle nur Vermutungen sein, erste Versuche einer Annäherung an das vielleicht, was der Betrachter schon an der Urne wahrgenommen, aber noch nicht wirklich identifiziert und verstanden hat. Erst die weitere und wiederholte Lektüre enträtselft die Benennungen.

15 Die Urne zeigt in der vierten Strophe als weiteres Bild eine Opferhandlung für den Gott Apollon. Die Gefolgschaft des Dionysos ist übrigens auch von Poussin (1594-1665) immer wieder gemalt worden (vgl. Lilach Lachman: «Time, Space, and Illusion. Between Keats and Poussin». In: *Comparative Literature* (2003) 55 (4), S. 293-319).

Schritt für Schritt lässt uns der Autor auf der Urne neue Figuren, Szenen, Handlungen und besonders Plätze sehen – auch hier, an der antiken Urne, bewährt sich die Macht des schöpferischen Logos. Keats findet sich unter anderem auch, wie Goethe, in Arkadien wieder. Hier herrschen Wonne, Glück und Freude, hier stoßen wir auch auf den Gott Dionysos und seine tanzende und musizierende, in trunkener Seligkeit fröhlich feiernde Gefolgschaft.¹⁵ Dionysos treibt mächtig in seinen Gefährten die Lebenslust an und die Freude, sich

Ode on a Grecian Urn

John Keats

1.

Thou still unravish'd bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time,
 Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our rhyme:
 What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
 Of deities or mortals, or of both,
 In Tempe or the dales of Arcady?
 What men or gods are these? What maidens loth?
 What mad pursuit? What struggle to escape?
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

2.

Heard melodies are sweet, but those unheard
 Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
 Not to the sensual ear, but, more endeared,
 Pipe to the spirit ditties of no tone:
 Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
 Thy song, nor ever can those trees be bare;
 Bold Lover, never, never canst thou kiss,
 Though winning near the goal – yet, do not grieve;
 She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
 For ever wilt thou love, and she be fair!

3.

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
 And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new;
 More happy love! more happy, happy love!
 For ever warm and still to be enjoyed,
 For ever panting, and for ever young –
 All breathing human passion far above,
 That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,
 A burning forehead, and a parching tongue.

4.

Who are these coming to the sacrifice?
 To what green altar, O mysterious priest,
 Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
 And all her silken flanks with garlands dressed?
 What little town by river or sea shore,
 Or mountain-built with peaceful citadel,
 Is emptied of this folk, this pious morn?
 And, little town, thy streets for evermore
 Will silent be; and not a soul to tell
 Why thou art desolate, can e'er return.

5.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
 Of marble men and maidens overwrought,
 With forest branches and the trodden weed;
 Thou, silent form, dost tease us out of thought
 As doth eternity: Cold Pastoral!
 When old age shall this generation waste,
 Thou shalt remain, in midst of other woe
 Than ours, a friend to man, to whom thou say'st:
 «Beauty is truth, truth beauty, – that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know.»¹³

13 vgl. John Barnard (Hg.): *John Keats. The Complete Poems*, Harmondsworth/Middlesex, 1972 (1982), S. 344-346.

Ode auf eine griechische Urne

John Keats

1.

Du noch immer unberührte Braut der Stille,
 Du Pflegekind des Schweigens und der langsamem Zeit,
 Sylvanische Historikerin, die du so
 Eine blumige Geschichte süßer als unser Reim zum Ausdruck bringen kannst:
 Welch eine laubumsäumte Legende erscheint um deine Gestalt
 Von Gottheiten oder Sterblichen oder beiden
 In Tempe oder den Tälern von Arkadien?
 Welch Männer oder Götter sind dies? Welch widerstrebende junge Frauen?
 Welch wahnsinnige Verfolgung? Welcher Kampf zu entkommen?
 Welche Flöten und Tambourine? Welch wilde Ekstase?

2.

Gehörte Melodien sind süß, aber solche, die man nicht hört,
 Sind süßer; deshalb, sanfte Flöten, spielt weiter
 Nicht für das sinnliche Ohr, sondern, teurer noch,
 Flötet für den Geist Lieder ohne Ton:
 Schöner Jüngling unter den Bäumen, du kannst
 Deinen Gesang nicht lassen, noch können jene Bäume jemals kahl sein:
 Kühner Liebhaber, niemals, niemals kannst du küssen,
 Obwohl du gewinnend dem Ziel nahe bist – doch gräme dich nicht!
 Sie kann nicht verwelken, selbst wenn du nicht deine Wonne hast,
 Wirst du für immer lieben, und sie schön sein!

3.

Ah, glückliche, glückliche Zweige! die ihr nie
 Euer Laub abwerfen könnt, noch dem Frühling Adieu sagen;
 Und glücklicher Liederspieler, der du unermüdlich
 Für immer Lieder flötest, die für immer neu sind;
 Noch glücklichere Liebe! noch glücklichere, glücklichere Liebe!
 Für immer warm und noch zu genießen,
 Für immer keuchend und für immer jung –
 Weit über aller atmenden menschlichen Leidenschaft,
 Die ein Herz zurücklässt, das tief traurig und übersättigt ist,
 Eine brennende Stirn und eine ausgedörrte Zunge.

4.

Wer sind die, die dort zum Opfer kommen?
 Zu welchem grünen Altar, o geheimnisvoller Priester,
 Führst du jene Färse, die zu den Himmeln brüllt,
 Und deren seidene Weichen ganz mit Girlanden geschmückt sind?
 Welch kleine Stadt am Fluß oder Seeufer
 Oder auf den Berg gebaut mit friedlicher Zitadelle,
 Ist von diesen Leuten leer gelassen an diesem frommen Morgen?
 Und, kleine Stadt, deine Straßen werden für immer dar
 Still sein; und keine Seele kann, um zu sagen,
 Warum du verlassen bist, jemals zurückkehren.

5.

O attische Gestalt! Liebliche Haltung! Mit Borte
 Von marmornen Männern und Jungfrauen überarbeitet,
 Mit Waldzweigen und dem niedergetretenen Kraut;
 Du, schweigende Form, reizest uns aus dem Denken
 So wie die Ewigkeit: Kalte Pastorale!
 Wenn das Alter diese Generation dahinrafft,
 Sollst du bleiben, inmitten anderen Leids
 Als des unseren, ein Freund dem Menschen, dem du sagst,
 «Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit, – das ist alles,
 was ihr wißt auf Erden, und alles, was ihr wissen müßt.»¹⁴

14 vgl. *Gedichte der englischen Romantik. Englisch/Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von Raimund Borgmeier, Stuttgart 1980, S. 354-357
 [Übersetzung ist leicht überarbeitet von F. W.]

auf ein Leben einzulassen, das eben auch Individualisierung und eigene Identität ermöglicht. Als Gott des Weines und der Erntezeit ist er damit auch eine Verkörperung oder ein Bild für alle Früchte, die unsere Unternehmungen im Leben uns einbringen können.

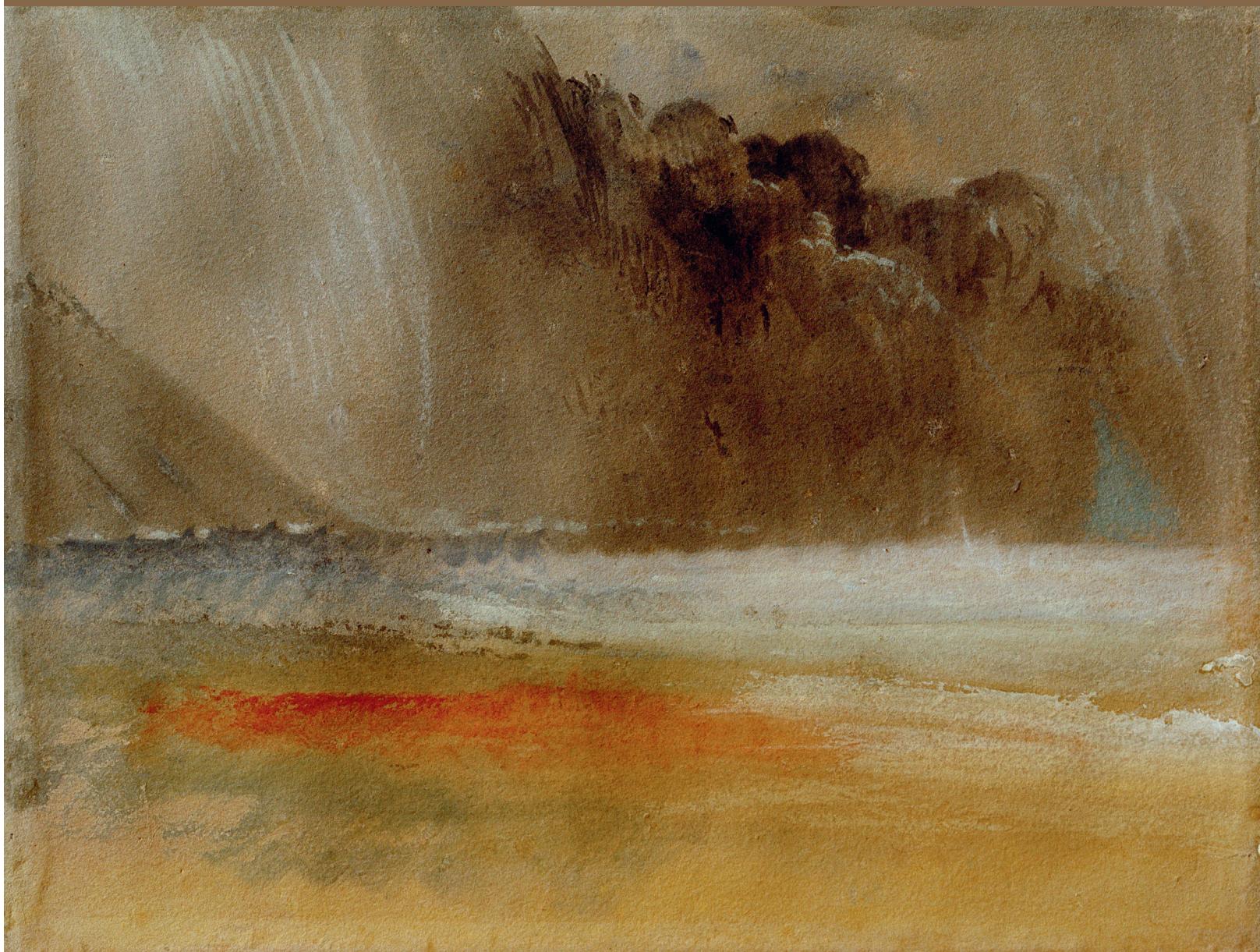
Aber die Urne selbst schweigt, in ewiger Stille dreht sie sich in ihren Marimbildern. Eine «kalte Pastorale» nennt sie Keats daher. Erst wenn wir ihr Leben einblasen, sie zum Sprechen bringen, ihre «Melodien, die man nicht hört», doch hören und im Innern das fühlen, was wir in den Bildern sehen, kommt Wärme in die Pastorale. Ein erstaunlicher Vorgang: während wir die Urne mit Leben versehen, veranlasst sie uns, lebendig und zu fühlenden Wesen zu werden und somit überhaupt die Voraussetzung zu schaffen, eine Geschichte zu verstehen, die uns die Urne selbst nicht erzählen kann. Unsere Wertschätzung der Urne integriert diese, emphatisch gesprochen, in alle Feier von Leben und Natur, allen Wechsel der Jahreszeiten, alle Geburt und Erneuerung. Im selben Atemzug werden wir selbst hineingezogen in die Freude und das Glück, lebendig zu sein – trotz und gerade wegen all unserer Leiden. Im geglückten Akt von Lesen und Verstehen lädt die Urne den Leser ein, sich der ausgelassenen Gesellschaft des göttlichen Dionysos anzuschließen, ohne den Leser auch nur für einen Moment vergessen zu lassen, dass Kunst selbst keine Versicherung des Lebens, keine Garantie, keine Ausflucht sein kann. Inmitten allen Lebens ist ihr Leben erstarrt.

So sei im Vergleich abschließend gesagt: Goethe eignet sich die Protagonisten aus Mythologie und Sage an und rückt sie geschichtlich näher an uns heran. Zum Zeitpunkt seines tragischen Endes atmet Faust bereits den Geist der Neuzeit, ist er *fast* schon ein Zeitgenosse. Für Goethe trägt dabei die fortwährende Schönheit des Mythos das Potenzial seiner Rettung durch den Logos; der Mythos tritt in die Geschichte ein, die ihr den Untergang bereitet.

In Keats' Ode steht der Mythos in seiner Aneignung im *Kunstwerk* einer antiken Urne im Zentrum. Er zeigt, wie diese Präsentationsform des Mythos von Betrachter und Leser eine bestimmte Herangehensweise verlangt und zu Erfahrungen im Umgang mit der Urne führt. Mit diesen verbinden sich gleichermaßen Einsichten in den Mythos wie in das Wesen des Kunstwerks. Die Urne als «Historikerin» bewahrt den Mythos aber nur um den Preis seiner Erstarrung, aus der die Lektüre ihn herausführt. Keats bittet dabei den Umgang mit dem Kunstwerk in die menschliche *Lebenspraxis* überhaupt ein unter dem Gesichtspunkt ihrer fortdauernden Humanisierung.

William Turner, Heaped Thundercloud over Sea and Sand (Getürmte Gewitterwolke über Meer und Strand), um 1835/40
Aquarell und Deckfarbe auf Papier, 22,5 × 29,1 cm
Foto: akg-images

Fritz Wefelmeyer war Head of English an der Universität von Sunderland in England. Davor hat er an den Universitäten von Frankfurt am Main und Oxford unterrichtet, an denen er, ebenso wie an der Universität Heidelberg, auch studiert hat. Er hat zu verschiedenen Bereichen der Literatur, etwa der Autobiographie, des Romans und der Dichtung, aber auch des Reiseberichts und der Literaturverfilmung, veröffentlicht. Dabei hat er sich wiederholt mit Goethe, aber auch mit Herder und J. M. R. Lenz beschäftigt. Daneben stehen Veröffentlichungen u. a. zu Samuel Beckett, Edward Said und zur Kulturtheorie.



SHAKESPEARE UND NOVALIS

EINE INSPIRIERENDE BEGEGNUNG

BRUCE DONEHOWER

32

Shakespeare: Mann ohne Eigenschaften

*Ein beliebter Spieler; – niemand ahnte, dass er der Dichter des Menschen-
geschlechts war; und das Geheimnis wurde vor Dichtern und Intellektuellen
ebenso treu gehütet wie vor Höflingen und frivolen Menschen.*

Sein Geist ist der Horizont, über den wir gegenwärtig nicht hinausblicken.

Ralph Waldo Emerson¹

Zu Beginn des Jahres 2023 jährt sich zum 400. Mal die Veröffentlichung des ersten Folios der Theaterstücke von William Shakespeare im Jahr 1623. Der Jahrestag dieser Veröffentlichung ist für die deutsche Literaturwelt von ebenso großer geistiger Bedeutung wie für die englische Literaturwelt. Shakespeares Einfluss auf die deutsche Literatur begann schon sehr früh mit der Aufführung seiner Stücke in Mitteleuropa, aber sein Ruf gewann in der Sturm-und-Drang-Ära und in der darauffolgenden romantischen Epoche enorm an Bedeutung. Schriftsteller und Dichter empfingen Shakespeare als den großen Befreier der Vorstellungskraft. In der Tat klangen die Worte, mit denen sie Shakespeare lobten, manchmal wie die Worte, mit denen sie eines der Wunder in den Evangelien beschrieben. Goethes enthusiastische Äußerung aus dem Jahr 1771 ist dafür typisch.

«Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stück fertig war, stand ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernte ich sehen, und, dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe.»²

Auch Ralph Waldo Emerson, einer der großen Bewunderer Goethes, erkannte den enormen Einfluss, den Shakespeare auf die deutsche Literatur hatte. Emerson nannte Shakespeare den «Dichter des Menschengeschlechts».

«... mit der Einführung von Shakespeare ins Deutsche durch Lessing und der Übersetzung seiner Werke durch Wieland und Schlegel war der rasche Aufschwung der deutschen Literatur am engsten verbunden. Erst im neunzehnten Jahrhundert, dessen spekulatives Genie eine Art lebendiger Hamlet ist, konnte die Tragödie des Hamlet so staunende Leser finden. Jetzt sind Literatur, Philosophie und Denken shakespeareisiert. Sein Geist ist der Horizont, über den wir gegenwärtig nicht hinausblicken.»³

Es überrascht nicht, dass Rudolf Steiner häufig über Shakespeare sprach. In der Tat zeigt die allerletzte Vorlesung des Kurses *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* vom 23. September 1924, wie Rudolf Steiner den dritten Akt, Szene 1 aus *Hamlet*, bespricht. Schon viel früher, im Jahr 1902, sprach Rudolf Steiner über Shakespeare und sagte unverblümt, dass nur der Mann Shakespeare, der Schauspieler aus Stratford, ein Mensch, der mit dem täglichen Geschäft eines Theaters gründlich vertraut war, die Stücke geschrieben haben konnte.

Warum musste Rudolf Steiner das sagen?

Ist es nicht eine Selbstverständlichkeit, dass Shakespeare «Shakespeare» war?
Nun, nein.

1 Ralph Waldo Emerson: «Representative Men: Shakespeare; or, the Poet.» Ralph Waldo Emerson Collection. E-book ed., Independently Published. 2021, abgerufen am 17.1.2023: <https://emerson-central.com/texts/representative-men/shakespeare-the-poet/>

2 Johann Wolfgang von Goethe: «Zum Shakespeare-Tag», in: ders.: *Goethes Werke. Kunst und Literatur*, Bd. 12, hg. v. Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, München 1981, S. 224f.

3 vgl. Anmerkung 1.

Schon zu Rudolf Steiners Zeiten gab es Verschwörungstheorien, die das Gegenteil behaupteten: dass der Schauspieler aus Stratford, William Shakespeare, der *am wenigsten* qualifizierte Mensch sei, um «Dichter des Menschengetreide» zu sein. Diese «authorship controversies» begannen im achtzehnten Jahrhundert und gewannen im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert bis in unsere Zeit hinein an Bedeutung. Die Theorien besagen, dass nur ein Aristokrat mit einer sehr guten Ausbildung, einem privilegierten Zugang zur Elitesellschaft und tadellosen Verbindungen zur Oberschicht die unsterblichen Dramen verfasst haben kann. Verschiedene Ersatzmänner wurden kostümiert und in den Mittelpunkt gerückt. Zu Steiners Zeiten war es Francis Bacon, der die Hauptrolle spielte. In unserer Zeit ist es der Graf von Oxford.

Aber Rudolf Steiner bestand darauf, dass William Shakespeare, der Schauspieler aus Stratford, die Stücke geschrieben hat. Und obwohl Rudolf Steiner meines Wissens nie einen detaillierten karmischen Hintergrund für Shakespeares frühere Inkarnationen geliefert hat, ist er sicherlich nie von seiner Behauptung abgewichen, dass Shakespeare «Shakespeare» war.

Rudolf Steiners Aussage beruht auf dem Wissen, dass Shakespeare die Details seiner persönlichen Biografie nicht zu nutzen brauchte, um seine unsterblichen Dichtungen zu schaffen. Warum? Weil Shakespeare sich nicht auf seine Biografie stützte, sondern auf seine Vorstellungskraft.

Nun könnten wir uns zurücklehnen und fragen: Welchen Unterschied macht es, ob Shakespeare «Shakespeare» war oder jemand anderes? Wir haben die Stücke, und das ist das Wichtigste.

Aber vom geisteswissenschaftlichen Standpunkt aus macht es einen großen Unterschied, wie Rudolf Steiner erkannte. Die Kontroverse um die Urheberschaft sagt viel darüber aus, wie wir als zeitgenössische Individuen des 21. Jahrhunderts den geistigen Menschen und die Imagination sehen.

«Imagination» ist ein Wort, das im Laufe der Jahrhunderte einen erheblichen Bedeutungswandel erfahren hat. Rudolf Steiners Aussage, dass der Schauspieler aus Stratford der Shakespeare war, der die Stücke schrieb, beruht auf einer geistigen Auffassung der menschlichen Vorstellungskraft, die heute nicht mehr so populär ist. Heutzutage glauben viele Menschen, dass es selbstverständlich ist, dass ein Schriftsteller aus der gelebten Erfahrung herausarbeiten muss. «Schreib, was du kennst!» ist das erste Gebot, das ein Student in einer Schreibwerkstatt erhält, und damit ist gemeint: «Schreib, was du gelebt und erlebt hast!» Dahinter steht die Überzeugung, dass die Biografie das Rohmaterial für die Literatur liefert. Betrachtet man in diesem Sinne die wenig aufschlussreiche und spärliche Biografie von William Shakespeare, so kann man leicht eine Diskrepanz zwischen den bekannten Fakten aus Shakespeares Leben und dem enormen Reichtum der Stücke feststellen. So erscheint vielen das Argument logisch, dass kein Schauspieler vom Lande die Werke Shakespeares geschrieben haben kann. Eine solche Person hätte nicht die erforderlichen privilegierten Lebenserfahrungen! Der wahre «Shakespeare» muss eine Person mit gehobener Abstammung gewesen sein, kein Scharlatan, der «wenig Latein und noch weniger Griechisch» konnte.

Doch Rudolf Steiner hielt es aus seiner geisteswissenschaftlichen Sicht für falsch, Shakespeares Biografie aus den Stücken und Gedichten zusammenzusetzen zu wollen. Rudolf Steiner betonte nicht nur, dass einzig ein Mann des Theaters die nötige Lebenserfahrung hatte, um die Dramen zu schreiben, er betonte auch nachdrücklich, dass Shakespeares größtes Talent in der Fähigkeit lag, seine eigene Persönlichkeit beim Schreiben zurückzustellen. Shakespeare wurde regelrecht zu dem, was er sich vorstellte.

«Aus einer Anzahl seiner letzten Werke wollen dann einige seiner Biographen und Schilderer auf trübe Erfahrungen und Erlebnisse schließen, die der Dichter in jener Zeit gehabt und die ihn zu einer bitteren Lebensauffassung geführt hätten. Doch ist eine solche Folgerung bei Shakespeare gerade sehr schwer zu begründen, da er wie kein anderer Dichter hinter seinen Figuren zurücktritt. Nicht was er über eine Sache denkt, bringt er durch den Mund seiner Gestalten zum Ausdruck, sondern er lässt jede einzelne ihrem Charakter gemäß denken und handeln.

Müßig erscheint daher auch die Frage, welchen Standpunkt Shakespeare selbst den verschiedenen Figuren gegenüber einnahm. Nicht Shakespeare [...], Hamlet grübelt über Sein oder Nichtsein; er erschrickt vor dem Geiste des Vaters, wie Macbeth vor den Hexen auf der Heide. Ob Shakespeare an Hexen, an Geister geglaubt, ob er ein Gläubiger, ein Freigeist gewesen, es kommt hierbei gar nicht in Betracht. Er stellte sich die Frage: Wie muß ein Geist, eine Hexe auf der Bühne sich darstellen, um die Wirkung auf den Zuhörer auszuüben, die er beabsichtigte. Und daß die Wirkung der Shakespeareschen Gestalten bis heute die gleich große geblieben ist, beweist eben, wie er sich diese Frage beantwortete.»⁴

Eine inspirierende Begegnung

So wie Shakespeare den Geist und die Vorstellungskraft Goethes in einem entscheidenden Moment seines Lebens erweckte, so inspirierte Shakespeare auch Novalis.

Und Rudolf Steiner sprach nur wenige Tage vor seiner letzten Ansprache, die er Novalis widmete, von Shakespeare. Man könnte sagen, dass Shakespeare und Novalis sich in Rudolf Steiner gewissermaßen in den Tagen vor seiner Krankheit und seinem Ausscheiden aus dem Leben begegneten.

Gab es eine geheimnisvolle und bedeutende literarische Freundschaft zwischen dem Mann aus Stratford und dem kleinen Verwaltungsjuristen Fritz von Hardenberg?

Ja, in der Tat.

Das entscheidende existenzielle Ereignis im Leben von Friedrich von Hardenberg, dem Dichter Novalis, war bekanntlich der Tod seiner Verlobten Sophie von Kühn im März 1797. Wir sind in der glücklichen Lage, über ein Tagebuch zu verfügen, das Hardenberg vom 18. April 1797 bis zum 6. Juli 1797 geführt hat und das einen täglichen Bericht über Hardenbergs Innenleben in den Wochen nach Sophies Tod enthält. In diesen Wochen begann in Hardenberg eine dramatische Wandlung seiner Identität. Ausgehend von einem Tiefpunkt der Trauer und Verzweiflung bewegte er sich allmählich von Selbstmordgedanken über die Akzeptanz des Schicksals bis hin zu einem dämmrigen Bewusstsein seiner höheren Bestimmung und seiner Identität als Dichter. Während der literarische Einfluss Goethes auf Hardenberg in dieser Zeit der Krise viel beachtet wurde, beeinflusste auch Shakespeare diesen Wandel auf subtile, aber präzise Weise.

Es ist eine gut dokumentierte Ironie, dass Hardenberg am 13. Mai 1797, etwa in der Mitte seines Trauertagebuchs, von seinem Freund Friedrich Schlegel eine neue Übersetzung von *Romeo und Juliet* erhielt.⁵ Am selben Tag, dem 13. Mai, besuchte er das Grab von Sophie und erlebte sein berühmtes Graberlebnis – ein Ereignis, das Rudolf Steiner mit dem Erlebnis des Paulus vor den Toren von Damaskus verglich.

Ausgehend von dieser Einschätzung könnte man erwarten, dass der Tagebucheintrag für den 13. Mai besonders bemerkenswert und dramatisch ist. Tatsächlich aber ist der Eintrag für diesen Tag eher untertrieben.

William Turner, Wimereux, aus: *Ambleteuse and Wimereux Sketchbook*, 1845
Bleistift und Aquarell auf Papier, 23,8 × 33,6 cm
Foto: akg-images

⁴ Rudolf Steiner: *Über Philosophie, Geschichte und Literatur*, GA 51, Dornach 1983, S. 71.

⁵ Hardenberg erhielt den ersten Band von August Wilhelm Schlegels Übersetzung der Dramen Shakespeares. Zuvor kannte Hardenberg Shakespeare jedoch nur durch die populären Übersetzungen Wielands. Im November 1797 drückte Hardenberg seine Wertschätzung für Shakespeare und Schlegels Übersetzungen mit diesen Worten aus: «Am Ende ist alle Poesie Übersetzung. Ich bin überzeugt, dass der deutsche Shakespeare besser als der Englische ist. Auf den Hamlet freue ich mich wie ein Kind.» in: Novalis. *Schriften*. Hg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 5 Bände, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1960, hier Band IV, S. 237.



«Früh um 5 Uhr stand ich auf. Es war sehr schön Wetter. Der Morgen verging; ohne, dass ich viel that. Der Hauptmann Rockenthien und seine Schwägerin und Kinder kamen. Ich kriegte einen Brief von Schlegel mit dem 1sten Theil der neuen Shakespeareschen Übersetzung. Nach Tisch ging ich spatzieren – dann Kaffee – das Wetter trübte sich – erst Gewitter dann wolig und stürmisch – sehr lüstern – ich fing an in Shakesp[ear]e zu lesen – ich las mich recht hinein. Abends ging ich zu Sophien. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaube sie solle immer vortreten – Wie ich nach Hause kam – hatte ich einige Rührungen im Gespräch mit Machère. Sonst war ich den ganzen Tag sehr vergnügt. Niebekker war nachmittags da. Abends hatte ich noch einige gute Ideen. Shakespeare gab mir viel zu dencken.»⁶

In einem Artikel mit dem Titel *Novalis und Shakespeare* untersuchte Helmut Rehder die eindeutigen Affinitäten zwischen Hardenbergs Erfahrung an Sophies Grab mit ihrer auffälligen Ähnlichkeit zur dritten *Hymne an die Nacht* und die bemerkenswerten poetischen Affinitäten, die diese Erfahrung und die Hymne zu der berühmten Grabszene in *Romeo und Juliet* aufweisen. Er stellt fest, dass Romeo, ähnlich wie Hardenberg, sich «eines Absoluten bewusst wird, der Realität einer Existenz, die exklusiv und unersetztlich ist».⁷

Doch obwohl es sicherlich stimmt, dass die Bilder und die Sprache von Shakespeares Stück Ähnlichkeit mit der Sprache und den Bildern der dritten *Hymne an die Nacht* haben, finden wir in Hardenbergs Tagebuch nur sehr wenig von dieser Sprache. Wenn Shakespeare über die entscheidende Szene in *Romeo und Juliet* die Erfahrung Hardenbergs am 13. Mai beeinflusst hätte, könnten wir mehr Beweise in dem Tagebuch erwarten. Stattdessen fällt der allgemeine Mangel an Dramatik und Emotionen in dem Tagebuch auf.

Es stimmt, wie Rehder argumentiert, dass der Einfluss von *Romeo* zweifellos viele Monate lang schlummerte, bis er dazu beitrug, die Poesie der *Hymnen* zu inspirieren. Aber gibt es einen unmittelbareren und entscheidenderen Sinn, in dem Shakespeare Hardenberg – dem baldigen magisch-idealistischen Dichter Novalis – im Frühjahr 1797 «viel zu denken» gegeben haben könnte?

Neben *Romeo and Juliet* hat ein anderes Stück und eine andere Figur von Shakespeare in dieser Zeit entscheidenden Kontakt mit Hardenberg aufgenommen. Diese Figur ist Hamlet. Hardenberg erwähnt Hamlet nur ein einziges Mal explizit in den Seiten seines Tagebuchs. Er tut dies kurz gegen Ende, in einem Eintrag vom 29. Juni. In dieser Passage schreibt Hardenberg einfach, «Abends mit Hamlett zu Bette» (II, 48). Das ist nicht viel, aber in den früheren Einträgen des Tagebuchs finden sich sogar noch mehr entscheidende, wenn auch implizierte, Hinweise auf *Hamlet*.

Zwischen dem Beginn des Tagebuchs am 18. April und dem entscheidenden Erlebnis am 13. Mai gibt Hardenberg immer wieder an, dass er mit der Lektüre und Wiederholung von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* beschäftigt sei. In den Einträgen vor dem 13. Mai erwähnt er Goethes Roman insgesamt neunzehn Mal. Es ist bezeichnend, dass ein wichtiger Teil der Handlung und des Themas dieses einflussreichen Romans Wilhelm Meisters Betrachtung von *Hamlet* betrifft. Das Beispiel von *Hamlet*, dem Stück, und Hamlet, der Figur, hat einen prägenden Einfluss auf Wilhelm Meisters Bildung. Shakespeare, den Wilhelm Meister «mit großer Freude auch als seinen Paten anerkannte», ist ein Leitstern für Goethes jungen Helden, und ein großer Teil von Goethes literaturkritischer Würdigung *Hamlets* ist in diesem Roman enthalten.

In einer bekannten Charakterisierung des Prinzen Hamlet im vierten Buch (13. Kapitel) von *Wilhelm Meister*, die Rudolf Steiner in seinem letzten Vortrag

⁶ Ebd., S. 35.

⁷ Helmut Rehder: «Novalis and Shakespeare», in: PMLA, Bd. 63, Nr. 2 (1948), Cambridge University Press 2020, 604–624, hier S. 618.

über *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* am 23. September 1924 wieder aufgriff, charakterisiert Wilhelm Meister gegenüber den Schauspielern Hamlet als schwankend. Hamlet, sagt er, sei ein Mensch zwischen den Welten. Er kann sich weder entscheiden noch sich der moralischen Autorität des Anlasses stellen. Wilhem zitiert Hamlets kritischste Zeilen: «The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right!» Im *Wilhelm Meister* heißt es: «Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten.»⁸ Hamlet spricht diese Zeilen nach dem Erscheinen des Geistes seines Vaters, einer Botschaft aus der Geisterwelt, die Hamlets Schicksal entscheidend prägt. Wilhelm Meister fährt dann kommentierend fort: «In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne find ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen aus, das Gefäß wird zernichtet.

Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden.»

Aus Wilhelm Meisters Sicht besteht die Herausforderung für Hamlet also darin, die Last zu schultern, die ihm durch seine Erfahrung des Übersinnlichen auferlegt wird – wie sie der Geist seines Vaters verkörpert. Und für ihn scheint Hamlet zu scheitern.

Doch Wilhelm Meister liest Shakespeares Stück falsch und übersieht, was andere Leser auch oft falsch lesen: den seltsamen fünften Akt und die Veränderung, die Hamlet während seiner Seereise nach England durchmacht. Denn wie Harold Bloom, James Shapiro und viele andere Gelehrte festgestellt haben, haben wir es im fünften Akt keineswegs mit demselben Hamlet zu tun. Im Gegenteil, Hamlets Charakter ist durch diesen letzten Akt, der auf einem Friedhof mit zwei Clowns beginnt, die ein Grab für Hamlets Freundin ausheben, unermesslich komplexer und geheimnisvoller geworden.

Der Hamlet im fünften Akt ist nicht derselbe Hamlet, den wir in den ersten vier Akten gesehen haben. Irgendetwas ist mit Hamlet während der Reise nach und von England passiert. Aber es ist etwas, das wir nicht gesehen haben. Wir erfahren von dieser Veränderung nur in den Zeilen, die wohl den Höhepunkt des gesamten Dramas darstellen. Sie stehen in Akt V, Szene 2, kurz bevor Hamlet das Duell mit Laertes beginnt. Er spricht zu Horatio: «Not a whit, we defy augury: there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be.»

Hier zeigt Hamlet, dass er «Hamlet» überwunden hat. Das schwankende «Ich», welches der zweifelnde Hamlet war, das von streitenden Dämonen der Persönlichkeit bedrängt wurde, hat diese Konflikte überwunden. Hamlet hat Gelassenheit und Besonnenheit erreicht; er kann die unlösbaren Konflikte und Widersprüche der biografischen Persönlichkeit von einem höheren Standpunkt geistiger Reife und Gelassenheit aus betrachten.

Man könnte diese Errungenschaft die Geburt der Bewusstseinsseele nennen. In dem Theaterstück *Hamlet* sehen wir den gesamten Prozess dieser Ge-

⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Romane und Novellen II*, Band 7, Hamburger Ausgabe, Verlag C. H. Beck, München 2002, S. 245 ff.

burt. So liest Owen Barfield das Drama *Hamlet*, und in seinem Essay *The Form of Hamlet* beschreibt er die Errungenschaft von Hamlet mit Bezug auf Rudolf Steiner.

«Jetzt löst sich zum ersten Mal ein völlig selbstbewusstes Ich vom Rest der geistigen Welt, die in seinem Unbewussten herrscht. Endlich voll verantwortlich für sein eigenes Handeln, wird er der unbewussten Führung der Geister beraubt, an die er sich bisher angelehnt hat. Dies wird von Steiner (in diesem Fall mit besonderem Bezug auf Hamlet) in der ersten Vorlesung des Kurses über das Markusevangelium auf erhellende Weise beschrieben. [...] Die Seele muss sich selbst entscheiden und aus eigenem Antrieb heraus positiv handeln.»⁹

Friedrich von Hardenberg stellt zu Beginn seines Tagebuchs zwei widersprüchliche Entscheidungen vor: Selbstmord oder Selbstbeherrschung. Vom 18. April bis zum Ende des Tagebuchs Anfang Juli schwankt er vor Unentschlossenheit. Er schluckt weder Gift noch ertrinkt. Er beobachtet sich weiterhin aufmerksam, liest und schreibt weiter. Und während dieser Zeit des Beobachtens und Schwankens ist die Figur des Hamlet durch Goethes Roman *Wilhelm Meister* ständig vor seinen Augen. Wie aus Hardenbergs *Tagebuch* hervorgeht, hat Hardenberg Goethes Roman oft gelesen und studiert. «Er kannte ihn fast auswendig», wie Joachim Mähl bemerkt.¹⁰

Dann, an einem der wohl wichtigsten Tage in Hardenbergs Leben, tritt Goethes literarische Darstellung des Prinzen Hamlet in den Hintergrund, und an ihre Stelle tritt der Barde William Shakespeare. Dies geschieht am 13. Mai, als Hardenberg A.W. Schlegels neue Übersetzungen von Shakespeare und einen Brief von Friedrich Schlegel erhält, in dem dieser ihn ermahnt, Shakespeares Genie neu zu bewerten.

Hardenberg verlagert seine Aufmerksamkeit von einem sekundären Text – Goethes Interpretationen von Shakespeare, die wir in *Wilhelm Meister* durch seine vom Erzähler zudem leicht ironisierte Figur Wilhelm Meister finden – auf einen primären Text, auf das Stück selbst. Er verlagert auch seine Aufmerksamkeit auf William Shakespeare. Von diesem Moment an bis zum Schluss des Tagebuchs finden wir nur noch zwei weitere Hinweise auf Goethes *Wilhelm Meister*. Goethe tritt zurück, und Shakespeare und Hamlet treten hervor. Dies ist jedoch nicht der schwankende Hamlet der ersten vier Akte von Shakespeares Stück, den Goethe im *Wilhelm Meister* beschreibt und der mit Wilhelm Meister selbst eng verwoben ist, da dieser selbst schwankend ist und sein Ziel und die Freiheit noch nicht gefunden hat, sondern der freigewordene Hamlet von Shakespeares vollständigem Drama. Um den Unterschied zu wiederholen: Der Hamlet des fünften Aktes hat einen Weg in die Freiheit gefunden; er ist in der Lage, die Konflikte und Widersprüche der Biografie geistig zu überwinden. Auch Hardenberg gelingt dieser Durchbruch.

Die letzten Seiten des *Tagebuchs*, auf denen die Ereignisse zwischen dem 16. und 29. Juni beschrieben werden, sind ein Beweis dafür. In den Tagen davor zeigte Hardenberg noch den Einfluss seiner Lektüre von *Romeo und Juliet*, wie am 13. Juni, als er schreibt: «Sie ist gestorben – so starb ich auch – die Welt ist öde» (IV, 46). Die Ereignisse scheinen auf ein tragisches oder vielleicht rührseliges Ende zuzusteuern. Doch dann plötzlich, unerwartet, führt das Tagebuch einen Szenenwechsel ein. Die Tage vom 16. bis 29. Juni vergehen in einer Flut von Besuchen, Reisen und Gesprächen. Diese Tage werden in einem einzigen langen Eintrag am 29. Juni festgehalten. Anders als in den vorangegangenen Einträgen gibt es keine herausragenden Hinweise auf Selbstmord oder Verzweiflung.¹¹ Hardenberg berichtet, dass er Zeit damit verbrachte, sich mit seinen Eltern über seine berufliche Laufbahn und seinen Lebensweg zu beraten,

⁹ Owen Barfield: *Romanticism Comes of Age*. Middleton, Connecticut, Wesleyan UP, 1966, S. 109.

¹⁰ Vgl. hierzu Joachim Mähl: «Novalis' *Wilhelm Meister* Studien des Jahres 1797». *Neophilologus* 47 (1963), S. 286–305.

¹¹ Novalis erwähnt tatsächlich ein letztes Mal den Selbstmord und räumt ein, dass sein «Entschluss [zu sterben] unerschütterlich bleibt», aber der Tonfall hat sich auf subtile Weise geändert. Ein Gefühl der stoischen Entschlossenheit, eine Akzeptanz des Schicksals und der Vorsehung hat an diesem Punkt Einzug in das Tagebuch gehalten. Man könnte meinen, dass Novalis sich seiner «Entscheidung» in dem Sinne hingegeben hat, wie Hamlet sich den sich entfaltenden Ereignissen in Shakespeares fünftem Akt hingegeben hat. Sie haben sich beide entschieden: «Let be».

und dass er sich durch einen Brief von Friedrich Schlegel inspiriert fühlte, der seine philosophischen Kräfte wieder in Bewegung setzte.

Und nun kommen wir zum Höhepunkt dieses ganzen Prozesses.

«Gestern [28. Juni] früh schrieb ich philosophische Gedanken von Wert auf – las in Schellings Briefen über Dogm[atismus] und Kritic[ismus], fuhr mit meinem Vater nach Kösen – schrieb nachmittags an Karl – gieng zu Severin und Abends mit *Hamlet* zu Bette. Heute früh las ich in Schellings Ich¹² – in Schlegels Griechen – und macht die Rechnung für den Vater. Nach Tisch las ich wieder in den Griechen – ging spatzieren und fantasirte mir, was ich wohl beginnen würde, wenn ich Churfürst von Sachsen wäre. Zu Hause machte ich mich an den Messkatalog – versuchte eine Übersicht desselben. Müde von dieser Beschäftigung gieng ich abermals aus – das Wetter war herrlich – und ich machte literarische Pläne. Besonders gefiel mir die Idee eines Journals, unter dem Titel: Beiträge zu einer wissenschaftlichen Geschichte der Menschheit. [...] Mein Kopf war diesen Abend sehr hell. Ich fühe mich überhaupt um manchen Schritt vorgerückt. Auch mein Gedächtnis, meine Beobachtungsgabe und mein Ausdruck gewinnt. *Meine Besonnenheit* muss aber noch sehr steigen. Es gibt noch unendliche Lacunen. Mein Entschluss steht ganz unwandelbar. Seit der Reise nach d[em] Rosstrapp bin ich wieder ziemlich mit mir zufrieden – Es muss aber immer besser werden – *Besonnenheit* und Ruhe ist die Hauptsache.» (IV, 48)

Auch wenn es «Rückfälle» gibt, so entfernt Novalis sich doch von der Rolle des selbstmordgefährdeten jugendlichen Romeo oder der Rolle des schwankenden Hamlet. In Shakespeares Stück unterstreichen die ersten vier Akte des Stücks (mit ihren Szenen des Lauschens, Spionierens, Verbergens und Spielen im Spiel) die dramatische Spannung um die schwierige Geburt der Bewusstseinsseele. Prinz Hamlet wird geadelt, wenn er diese schwierige Geburt hinter sich gebracht hat. Ironischerweise könnte man argumentieren, dass diese Geburt an Ophelias Grab stattfindet. Owen Barfield hat zum Beispiel in dem bereits erwähnten Essay *The Form of Hamlet* darauf hingewiesen, «wie eng die Bewusstseinsseele mit der Erfahrung und insbesondere der imaginativen Erfahrung des Todes verbunden ist».¹³ Sowohl für Hamlet als auch für Hardenberg gilt: Wenn jeder diese Schwelle des Nichts überschreitet, dann wird aus diesem Nichts heraus die Schöpfung möglich. In Shakespeares Drama kann Prinz Hamlet mit geistig reifer Vorstellungskraft und Intuition leben. Er zaudert nicht mehr. Er handelt.

Eine solche moralische Intuition kann jedoch nicht aus der Befolgung äußerer Regeln oder aus einer begründeten Antwort auf äußere Ehr- und Verhaltenskodizes entstehen. Sie kann nicht einmal als Reaktion auf eine Offenbarung aus der übersinnlichen Welt entstehen – zum Beispiel durch den Geist des Vaters. Sie muss vielmehr aus der geistigen Vorstellung erwachsen, sich selbst zu beherrschen um so zu einem freien und ethischen Individuum zu werden. Hamlet erreicht diese Vorstellung am Ende von Shakespeares Drama. Und auf den letzten Seiten des Tagebuchs von 1797 finden wir Hinweise, dass Hardenberg dieses große Werk der Seelenalchemie im Hintergrund hatte.

In einem Brief an Friedrich Schlegel schrieb Hardenberg zu dieser Zeit (25. Mai 1797): «Merckwürdig ist es, dass Du mir jetzt Romeo schicktest – Ich habe ihn oft gelesen. Es ist ein tiefer Sinn in dem, was Du sagst, dass hier mehr, als Poesie, sey. Jetzt fang ich an zu ahnden, was S[hakespeare] so einzig macht. Er dürfte leicht divinatorische Anlagen entwickeln.» (IV, 227)

Auch wenn man nicht allzu sehr auf einem direkten, exoterischen Einfluss bestehen kann, kann man vom poetischen, spirituellen und literarischen

12 Rudolf Steiner und Novalis haben beide eine wichtige Beziehung zu Schelling und insbesondere zu den Texten, die Schelling in den 1790er Jahren schrieb und die Novalis in diesem Tagebucheintrag erwähnt. Ich habe diese zweite «inspirierende Begegnung» in einem Videovortrag untersucht, den Sie hier ansehen können: <https://vimeo.com/745643844>.

13 Owen Barfield: *Romanticism Comes of Age*. Middleton, Connecticut, Wesleyan UP, 1966, S. 120.

Standpunkt aus formulieren, dass etwas ganz Bedeutendes geschehen ist. Shakespeare, der Rosenkreuzer, der Magus der Imagination, hat den zukünftigen Dichter des magischen Idealismus in einem äußerst wichtigen Krisenmoment in Hardenbergs Biografie inspiriert.

Shakespeare stellt Hardenberg drei Figuren vor: Romeo, Hamlet und Shakespeare selbst. In Romeo erblickte Hardenberg die Poesie der Nacht, der Liebe und des Todes. In Hamlet erblickte Hardenberg die Poesie der erwachenden Bewusstseinsseele. Aber in Shakespeare selbst, dem Schauspieler aus Stratford, erblickte Hardenberg eine Andeutung einer Lebenspraxis, die mehr als «Poesie» war.

Novalis nannte diese Praxis magischen Idealismus. Wie im Drama *Hamlet* hatte Hardenberg den Weg durch die Zweifel, Konflikte und Widersprüche der Persönlichkeit zu einem geistigen Verständnis der Identität gefunden. Nachdem Hardenberg diese Entdeckung in der Imagination gemacht hatte, nannte er sich Novalis: «einen glänzenden Vorboten» der Weisheitstradition des Menschen, einer Tradition, die unter verschiedenen Namen bekannt ist, einschließlich der Geisteswissenschaft.

William Turner, *Stormy Sea with Dolphins* (Stürmische See mit Delphinen), um 1835/40
Öl auf Leinwand, 90,2 × 121,2 cm
Foto: akg-images

Weitere Literatur:

- Rudolf Steiner: *Shakespeare: Becoming Human: 3 lectures*, Dornach and Stratford-on-Avon, 1920–1922; Rudolf Steiner's report on the Stratford Shakespeare Festival of 1922. New York, Steinerbooks, 2016.
- Marie Steiner von Sivers: *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981.

Bruce Donehower, Ph. D. (UC Davis), ist der Repräsentant des Collegiums der Sektion für Schöne Wissenschaften (Literary Arts and Humanities) der School for Spiritual Science in North America. Dr. Donehower ist ein Dichter, Autor, Musiker und Gelehrter der britischen und deutschen Romantik mit einem besonderen Interesse an Novalis und der deutschen Frühromantik. Weitere Informationen finden Sie auf der Website TheLiteraryArts.com.



DENKEN IST ANWESENHEIT IM GEISTE

MEHDI HAIRI YAZDI

CHRISTINE GRUWEZ

Was ist Denken? Was ist sein Zweck? Was bedeutet Denken in der Gesamtheit der menschlichen Natur und im gesamten Plan der Schöpfung? Diesen Fragen geht, unabhängig davon, was seit Descartes in der westlichen Welt vor allem im diskursiven Denken sich entwickelte, tiefgreifend und eigenständig Mehdi Hairi Yazdi (1923–1999) nach. Mehdi Yazdi wurde in Iran geboren und ist aufgewachsen in einer Familie von hochgebildeten Akademikern und Geistlichen, die Lehrer in der schiitischen Philosophie und Theologie waren. Er hat eine klassische Ausbildung in Philosophie, Theologie und *Irfan* an der Universität in Ghom genossen – das wichtigste Zentrum für dieses Studiengebiet. Später studierte er an der Universität in Teheran, wo er 1952 seinen Doktortitel in Theologie erlangte. Er war ebenso interessiert an westlicher Epistemologie sowie den Methoden der Wissenschaft als solche. Viele Jahre vertiefte er sich in die Arbeiten von Avicenna (980–1037), einem universellen Genie, das mit der neo-platonischen Schule vertraut, aber selber Peripatetiker war und der eine *Summa* im Geiste der Metaphysik von Aristoteles geschrieben hat. Er studierte Texte des Mathematikers und Astronomen Nasir al-Din Tusi (1201–1274) und Mullah Sadras (1571/2–1635/40), dem Inaugurator der persisch-philosophischen Renaissance. Aber der wichtigste Lehrer Yazdis, dem man in jeder seiner Schriften immer wieder begegnet, war Shihab al-Din Yahya Sohrawardi (1154–1191).

Aus den Lehrschriften Zarathustras und den Werken der neo-platonischen Schule, die aber auch die Gedankenwelt der Peripatetiker und von Avicenna mit einschließt, hat Sohrawardi einen ganz neuen Anfang des iranischen Denkens initiiert, der von ihm als Sonnenaufgang bezeichnet wurde. Das war keine Metapher, sondern eine reale Erfahrung: Es ist das Denklicht, das in der Seele aufgeht und sie nicht nur erleuchtet, sondern sie mit dem schöpferischen Vermögen des Erkennens beschenkt. Es ist die Präsenz des Geistes in der Seele: Denken im Lichte des Geistes.

Während seines Aufenthaltes in Kanada (Toronto) und in den USA (Michigan) studierte er mit der gleichen Leidenschaft die Werke von Kant, Hegel, James, Russell, Wittgenstein und von persischen Philosophen in Iran.

Mit dieser tief verwurzelten Verbindung zur uralten Denktradition Irans versenkte er sich in die Problematiken, die zu dieser Zeit in der westlichen Epistemologie diskutiert wurden, in der Hoffnung, dass dieses ihm ermöglichen würde, einen Beitrag zur islamischen Philosophie im Gesamten zu leisten.

1979 kehrte er nach Iran zurück, wo er bis zu seinem Tod vor allem an der Universität Teheran lehrte. In einer Arbeit, *The Principles of Epistemology in Islamic Philosophy, Knowledge by Presence*, (1992), entwickelte Yazdi das Thema «Erkenntnis durch Präsenz» (*ilm al-hudur*). Dieser Begriff stammt allerdings nicht von Yazdi, sondern von Sohrawardi, der ihn zum ersten Mal verwendet hat.

Mehdi Yazdi war nicht der einzige iranische Philosoph des zwanzigsten Jahrhunderts, der seine Studien im Westen fortführte bzw. der offen war für das, was sich in der Philosophie der westlichen Welt entwickelte. Aber er war einzigartig, indem er das westliche Denken zu seinem machte, um es gegenüber dem philosophischen Diskurs zu pfügen, der sich in der Islamischen Welt entwickelt hatte. Und, umgekehrt, um das Denken des Geistes, mit dem er so

vertraut und welches so sehr Teil von ihm war, sichtbar zu machen für das Licht des diskursiven Denkens, das in den letzten Jahrzehnten so vorherrschend im Westen wurde. Yazdis großes Thema war «Erkenntnis in und durch Anwesenheit», was einen recht spezifischen Bewusstseinszustand voraussetzt – nämlich das Aufgehen des Denklichts in der Seele.

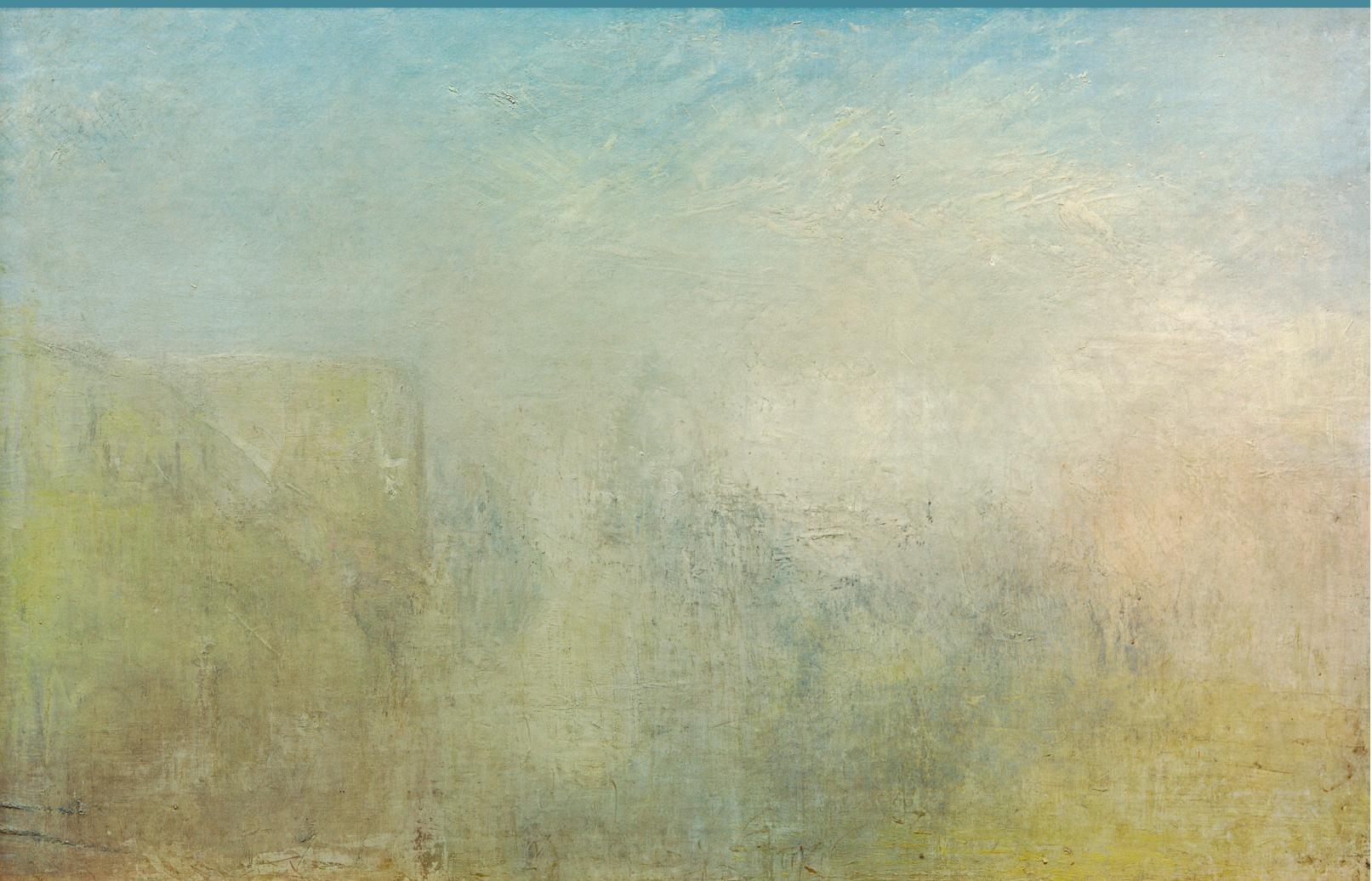
Zwei Wege zur Erkenntnis

Yazdi unterscheidet zwei Formen der Erkenntnis: Erkenntnis durch Korrespondenz und Erkenntnis durch Präsenz. Um den Unterschied zu begründen, hat Yazdi die Denkprozesse für diese beiden Formen phänomenologisch beschrieben. Ihn interessierte an dieser Frage, ob eine Denkform existiert, in der die klassische Dichotomie von Subjekt und Objekt nicht mehr maßgeblich ist. Yazdis erster Schritt in diese Richtung war zu beschreiben, was passiert, wenn jemand sagt: «Ich denke.» Das «Ich», das sagt «Ich denke» und das «Ich», das denkt, sind keine zwei verschiedenen Wesenheiten; sie sind ein und dasselbe. Ich weiß aus unmittelbarer innerer Erfahrung, dass es so ist. Man muss in diesem Fall keinen Stellvertreter einfügen, so als ob ich mir zunächst einen Stellvertreter für mein eigenes «Ich» machen müsste, um zur Aussage zu kommen, dass ich denke. Es ist wichtig, zu erkennen, dass wir es hier mit einer gut definierten Situation zu tun haben, nämlich der des Denkens!

Dieses unmittelbare innere Wissen (Intuition) in der Transparenz der Erkenntnishandlung selbst, ist das, was Yazdi widerspruchsfrei mit Suhrawardi «Erkenntnis durch Anwesenheit» nannte. Der Denkprozess muss daher beschrieben werden. Aufgrund seiner über viele Jahre erworbenen tiefen Vertrautheit mit den Vertretern westlicher Philosophie (Descartes, Hume, Kant, Hegel, aber auch Heidegger, Russell, Wittgenstein, Popper, Habermas – mit denen er in seiner Arbeit in Dialog trat), war Yazdi fähig, mit großer Präzision die Charakteristika des logisch-diskursiven Denkens allgemein und die Trennung von Subjekt und Objekt im Speziellen offenzulegen. Andererseits, was die Erkenntnis durch Anwesenheit anbelangt, konnte sich Yazdi damit rühmen, Teil einer jahrhundertealten Tradition in der iranischen Philosophie zu sein, in der Avicenna, Suhrawardi und Mullah Sadra nicht nur den Grundstein legten für das Denken im Lichte des Geistes, sondern, und das ist weitaus wichtiger, eine Sprache schufen, die als Instrument gebraucht werden kann, um die individuellen Momente dieses Denkens in seiner Natur als Prozess auszudrücken.

Der Dreiklang des Denkprozesses

Es ist wichtig, dass Yazdi, als er in den Fußstapfen seiner Vorgänger den Denkprozess beschrieb, immer in der Begrifflichkeit eines Dreiklangs sprach: Das Erkennende, das Objekt der Erkenntnis und das Denken, das als Aktivität eine Brücke zwischen den beiden baut. In der analytischen Erkenntnis (im Gegensatz zum diskursiven Denken) ist das Erkenntnisobjekt außerhalb desjenigen, welches erkennt. Das Denken muss sich Darstellungen bedienen, die bereits vorhanden sind. Die Wahrheit entsteht, wenn eine Übereinstimmung zwischen der Darstellung und dem Objekt außerhalb aufgezeigt werden kann. Diese Art der Erkenntnis hat alle möglichen Fragen nach methodischer Gewissheit aufgeworfen. Die verschiedenen Standpunkte dabei (Habermas, Popper, Russell) definieren die Westliche Philosophie heute noch immer im Zeichen einer Dualität und Trennung des erkennenden Subjekts und des erkannten Objekts. In Erkenntnis durch Anwesenheit erscheint das Erkenntnisobjekt nicht in einem anderen Gefilde als dem des Erkennenden. Anders



William Turner, Venice with the Salute (Venedig mit Santa Maria della Salute), um 1840–45
 Öl auf Leinwand, 62 × 92,5 cm
 Foto: akg-images

gesagt, dasjenige, auf das die Aktivität des Denkens gerichtet ist, erscheint im selben Bereich wie das, was die Denkhandlung ausführt. Dieser Prozess weist auf Selbsterkenntnis hin, jedoch darf das nicht mit der Einsicht verwechselt werden, in der das Selbst wie ein externes Element vor dem Blick des Erkennenden behandelt wird und Darstellungen des Selbstes gemacht werden müssen. Auch wird der Denker nicht gleichsam zu Subjekt und Objekt. Es ist keine *unio mystica!* Yazdi hat das mystische Erleben und seine Übersetzung – wieder sehen wir die große Bedeutung von Sprache und ihrem Gebrauch – als besondere Form der Erkenntnis durch Anwesenheit beschrieben. Aber in dieser zweiten Form der Erkenntnis bleibt das Grundmuster des Dreiklangs das hervorstechende Charakteristikum. Es ist die Dynamik zwischen den drei Elementen, die Erkenntnis zur Erkenntnis durch Anwesenheit macht. Die Rolle des Denkens transparent zu machen, bleibt eine notwendige Bedingung. Weder Selbstanalyse noch Fusion, sondern eine vollumfänglich erweckte Anwesenheit im Akt des Sich-selbst-Denkens – dies läuft darauf hinaus, in sich selbst präsent zu sein. Es ist ein Denken, das sich selbst durch den Prozess der Denkhandlung tragen kann. Yazdi betrachtet alle anderen Erkenntnisformen, etwa Erkenntnis, in der das Objekt ein externer Faktor ist, als von diesem selbstgetragenen Denken abgeleitet. Und während im Denken durch Übereinstimmung immer ein Faktor der Ungewissheit bleibt, der durch den Cartesischen Zweifel überwunden werden musste, betrachtet Yazdi die Erkenntnis durch Anwesenheit als «Leben in der Unmittelbarkeit der Wahrheit». Zwischen dem Erkennenden und dem Erkenntnisobjekt ist keine Darstellung, die als Brücke zwischen Subjekt und Objekt funktionieren muss. Das Erkennende und das Erkenntnisobjekt sind beide identischer «Natur». In der Dynamik des Erkenntnisprozesses wird das gegenseitig wahrgenommen, und es wird zu einer Erfahrung der «Ganzheit», die mit einem Glückserleben verglichen werden kann.

Befreiung

Für das diskursive Denken ist die Aufteilung in Subjekt und Objekt eine Voraussetzung. Es ist dieser Dualismus zwischen Erkennendem und dem Erkenntnisobjekt, der dieses Denken ausmacht. Das, was ich weiß (der subjektive Pol des Denkprozesses) und das Gewusste (der objektive Pol) müssen miteinander übereinstimmen, damit das Denken Gewissheit bietet und zur Wahrheit führt. Wissen durch Anwesenheit findet außerhalb dieses Dualismus statt. Es ist jenseits der Aufteilung in Subjekt und Objekt. Yazdi beschreibt dies als Befreiung von dem Zwang, Beweise zu erzeugen, denn diese Form von Erkenntnis braucht keinen Beweis in der Natur des Konsenses. Ein Beweis wird benötigt, wenn das Erkenntnisobjekt außerhalb von mir liegt. Dann braucht man eine Darstellung, um, man könnte sagen, das Erkenntnisobjekt zu verinnerlichen. Das Konsensprinzip herrscht dann vor als Kriterium von Wahrheit oder Unwahrheit. Dieses Prinzip kann jedoch im Falle der Erkenntnis durch Anwesenheit nicht angewendet werden. Yazdi lehnte das Wahrheitskriterium der Übereinkunft nicht ab, er zeigte auf, dass dies nur anwendbar ist im Fall logisch-diskursiven Denkens und Erkenntnis durch Konsens auf der Basis der Aufteilung in Subjekt und Objekt. Allerdings, wenn es ein Fall der Erkenntnis durch Anwesenheit ist, braucht man ein anderes Kriterium. Dieses Kriterium ist in der Tätigkeit des Denkaktes vorgegeben. Die Denktätigkeit schafft ein einheitliches Feld, in dem das Erkennende und das Erkannte als Teil ein und desselben Feldes erscheinen. Das Erkenntnisobjekt ist in diesem Fall immament und benötigt keinerlei Darstellung. Deshalb ist es befreit von der Not-

wendigkeit, Übereinstimmung zu zeigen. Das bedeutet nicht, dass das Erkennende und das Erkannte sich decken. Yazdi spricht hier von einer Korrelation im selben Existenzfeld.

Das «Ich» ist kein Ding

Die Selbsterkenntnis, die während dieses Prozesses entsteht, ist für Yazdi ein klares Beispiel für Erkenntnis durch Präsenz. Dies ist (noch) nicht die Selbsterkenntnis, die im Verlaufe einer stetig zunehmenden Intensität der Erkenntnisfähigkeit entwickelt werden kann, aber es ist eine Art Vorspiel. Auch ist es keine Selbsterkenntnis durch Psychologie, die mit Darstellungen gleich Vorstellungen, die nur die Außenseite erfassen, arbeitet. Es ist Selbsterkenntnis im Sinne von innerlich vollständig durchscheinend werden für sich selbst als Realität. Mit anderen Worten: Nicht Erkenntnis bezüglich sich selbst, sondern anwesend werden in und zu sich selbst. Kein dargestelltes «Ich», das ein «Ding» bleibt, sondern ein «Ich», das in Anwesenheit offenbart wird. Im einfachsten Fall, wenn ich zum Beispiel sage: «Ich weiß, dass mein Nachbar zuhause ist», ist da ein Wissen (Gegenstand des Wissens), mit dem ich mich selbstverständlich verbinde über das «Ich», das dies weiß (das Wissende). Auch wenn ich das «Ich weiß» weglassen und lediglich sage: «Mein Nachbar ist zuhause», verbinde ich das Wissen immer noch mit dem Wissenden, nämlich mit mir. Es kann kein Wissen geben, wenn es nicht gleichzeitig mit jemandem, der weiß, in Verbindung gebracht werden kann. Wenn wir uns eine Aussage wie «Ich kenne mich» ansehen, ist es offenkundig, dass ich das «mich» als Gegenstand des Wissens verbinde mit dem «Ich», das weiß.

Das zugrundeliegende Motiv für Yazdis Argument war ein unterschwelliger Widerspruch zu Russell und seiner analytischen Schule. Die Realität des «Ich», ob es nun auf der Seite des Wissenden oder auf der des Gegenstandes des Wissens erscheint, kann nur mit Erkenntnis durch Anwesenheit erkannt werden. Wenn es möglich ist, es als Darstellung (Erkenntnis durch Übereinstimmung) zu kennen, wird es auf ein «es» reduziert. Dann aber verliert es jede Realität. Es ist dann ein Wort, das willkürlich im Spiel der Sprache verwendet werden kann. Im Falle des «Ich» aber funktioniert dieses nominalistische Spiel nicht; Yazdi schrieb in seinem Kommentar zu einer Stelle bei Sohrawardi: dass nur die Aussage *Ich* sich radikal von allen anderen Aussagen unterscheidet und das Paradox des Subjektiven und des Objektiven, das heißt: Ich oder Es, in diesem Falle aufgehoben wird.¹ Das «Ich», das Yazdi meint, in einer Linie mit seinen großen Vorgängern, ist das «Ich», das sich in seiner vollkommenen Realität offenbart durch den Akt der Erkenntnis. Die Realität meines «Ich» wird unmittelbar erfahren – d.h. ohne jede Mittelbarkeit! – in der Handlung meines Denkprozesses. Es ist darauf hinzuweisen, dass er die logische Argumentation von Sohrawardi anwendete, um das zu demonstrieren.

Zwischen Sohrawardi und Bertrand Russell liegen tausend Jahre, das heißt jedoch nicht, dass eine Gegenüberstellung ihrer unterschiedlichen Wege zur Erkenntnis nicht auch aktuell von Interesse ist. Unter allen möglichen Gegenständen ist immerhin einer und nur einer, der seine Existenz nicht von einem anderen Gegenstand ableitet, das ist das «Ich». Das «Ich» entsteht und existiert aus der Selbstbetrachtung, die sich im Akt der Erkenntnis vollzieht. «Diese Art von *Ich* kann niemals unter keinen Umständen zu einem *Es* gewandelt werden.» («This sort of *I* can never be converted under any circumstances into *it* or the like.»)² Yazdi sprach von einem «Ich», das einzigartig und singulär geworden ist, in dem jede Spaltung überwunden ist. Mehr noch, dieses «Ich» ist gleichsam der *locus manifestationis* (der Ort der Offenbarung) des Wesens des

1 Vgl. hierzu: Mehdi Haire Yazdi: *The Principles in Islamic Epistemology. Knowledge by Presence*, State University of New York, 1991, S. 71ff.

2 Ebd., S. 81.

Menschen und dieses Wesen selber. Denker wie Avicenna und Mullah Sadra hatten das im *Ayat an-Nur*, dem Lichtvers des Koran (Sure 24:35), in dem der Ausdruck verwendet wird *nur'ala nur*, «Licht über Licht», erfasst. Für Yazdi bedeutete dieses «Anwesenheit, Präsenz». Ein modernes Beispiel, wie Erkenntnis und Religion sich miteinander verweben können.

Weitere Literaturangaben:

- Henry Corbin: *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, Tome I-IV, Gallimard, Paris 1971.
- Henry Corbin: *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, Paris 1986.
- Henry Corbin: *Die smaragdene Vision. Der Lichtmensch im persischen Sufismus*, Eugen Diederichs Verlag, München 1989.
- Navid Kermani: *Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran*, C. H. Beck, München 2000.
- K. Mommsen: *Goethe und der Islam*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- S. H. Nasr: *Islamic Philosophy in Contemporary Persia*, Curzon Press, 1996.
- S. H. Nasr: «Theology, Philosophy and Spirituality», in: *Islamic Spirituality*, hg. von S. H. Nasr, New York 1991.
- Annemarie Schimmel: *Sufismus. Eine Einführung in die islamische Mystik*, C. H. Beck, München 2018.
- Shihab Ad-Din Sohrawardi: *Opera Metaphysica et Mystica*, hg. von H. Corbin, I-II, Paris-Téhéran 1952.

Christine Gruwez lebt in Flandern, Belgien. Sie studierte Philosophie, Altphilologie und Iranistik an der Universität Löwen. Nach dem Studium war sie als Waldorflehrerin und Dozentin in der Lehrerausbildung in Antwerpen sowie dort an der Thomas More Hochschule tätig. Zahlreiche Forschungsreisen führten sie insbesondere in den Nahen und Mittleren Osten. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Zeitgenosse werden, Manichäismus und die Mani-Intention Rudolf Steiners.



William Turner, Fire at the Grand
Storehouse of the Tower of London
1841, Aquarell, 23,5 × 32,5 cm
Foto: akg-images

*Wie kann ich diese Gedanken über den Krieg beginnen?
 Nur mit einem Fragezeichen.
 Das Fragezeichen bitten, mir zuzuarbeiten.*

*Ich kehre zum Einzelnen zurück.
 Ich kehre zurück zur Frage.
 Zur Frage nach dem Menschsein.
 Ist diese Frage mein Gebet?
 Immer kehre ich zum Einzelnen zurück.
 Immer kehre ich zum Menschsein zurück.
 Kann man überhaupt und je irgendwo anders zurückkehren?
 Irgendwo anders einkehren als ins Gebet?*

*Einzelne nehmen Waffen in die Hand.
 Einzelne produzieren Waffen.*

Sie tun es beide im Auftrag eines Kollektivs.

*Das Kollektiv erlaubt nicht den Blick auf den Einzelnen.
 Das Kollektiv will immer Kollektiv bleiben.
 Ein eingepanzertes Wir.
 Doch alles in mir strebt zurück zum Einzelnen.
 Im Krieg gibt es keine Sieger.
 Ohnehin ist siegen vulgär. – Warum?*

*Im Krieg gibt es keine Sieger.
 Im Krieg gibt es keine Sieger.
 Im Krieg gibt es keine Sieger.*

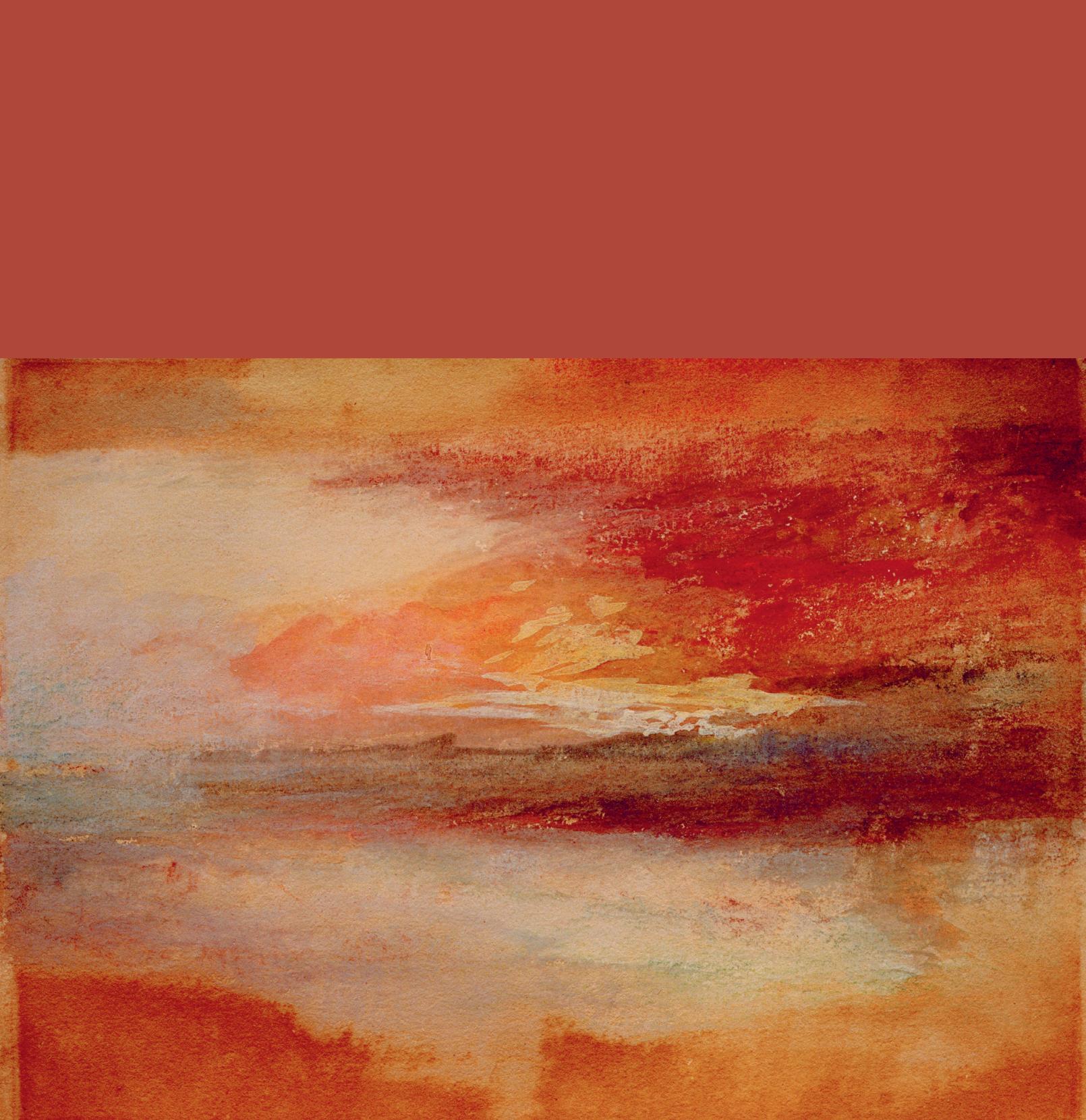
Der Sieg ist es, der die Menschen vernichtet.

*Doch wenn Menschen vernichtet werden, wenden sie sich dem Kampf zu.
 Natürlich wollen Menschen kämpfen, um zu leben.
 Menschen wollen dem Sterben etwas entgegenhalten.
 Menschen müssen kämpfen.
 Zugleich ist dieser Kampf ein Fortschreiten des Krieges.
 Zugleich ist dieser Kampf ein Sterben der Menschen.*

*Wir können manchmal nur weiterleben, wenn wir kämpfen.
 Zugleich sterben wir, weil wir kämpfen.*

*Das ist eine schreckliche Bilanz im Einzelnen
 Eine schreckliche Bilanz im Ganzen.
 Doch zugleich ist es eine Schneise in uns.
 Ein Weg, in dem die Jahrhunderte münden.*

Marica Bodrožić wurde 1973 in Dalmatien geboren. 1983 siedelte sie nach Hessen über. Sie schreibt Gedichte, Romane, Erzählungen und Essays. Für ihr bisheriges Werk wurde sie mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, zuletzt mit dem Walter-Hasenclever-Literaturpreis und dem Manès-Sperber-Literaturpreis für ihr Gesamtwerk.



KUNST ALS BRÜCKE UND ORT DER BEGEGNUNG EINE ANNÄHERUNG AN DIE RUSSISCHE KULTUR

HEINZ MOSMANN

William Turner, Sonnenuntergang an der Küste bei Margate (?), um 1840
Aquarell und Gouache auf hellbraunem Papier, 13,8×19 cm.

Foto: akg-images

Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet, und das ist mehr.¹

Politik und freies Geistesleben

Die weltweiten Krisen der jüngsten Zeit gingen besonders zu Lasten des Kultur- und Geisteslebens. Hatten die staatlichen Maßnahmen im «Krieg gegen das Virus» kulturelle Begegnungen und künstlerische Aktivitäten überall empfindlich beschnitten, so wurde im Ukraine-Krieg vor allem die russische Kultur in die politischen Auseinandersetzungen hineingezogen. Einem umfassenden Boykott russischer Kunst und Literatur seitens der ukrainischen Regierung haben sich auch im Ausland zahlreiche Veranstalter und Kultureinrichtungen angeschlossen. So wurden russischen Künstlern Verträge und Auftritte «gecancelt», oder sie sollten zum Bekenntnis gegen die Politik ihrer Regierung genötigt werden, was der Komponist Wolfgang Rihm als «Gesinnungsdruck» bezeichnete.² Die großen Werke der russischen Musik und Literatur wurden aus dem Repertoire zahlreicher Veranstaltungen gestrichen. «Wie gefährlich ist russische Musik?» fragte die *Neue Musikzeitung* in der Überschrift eines Leitartikels vom Frühjahr 2022.³ Das für seine Kunstliebe bekannte Italien bildet da keine Ausnahme. In der Mailänder Universität entbrannte ein absurder Streit um ein Dostojewskij-Seminar. Das italienische Kulturministerium beendete «jegliche Form von Partnerschaft und Zusammenarbeit mit russischen Kulturstituationen».⁴ Eine große Kandinsky-Ausstellung im norditalienischen Rovigo musste geschlossen werden, weil Russland seinerseits die verliehenen Bilder zurückforderte.

Es gibt aber auch hoffnungsvoll stimmende Gegenbeispiele. Die ukrainische Dirigentin Oksana Lyniv, derzeit Leiterin des Teatro Comunale von Bologna, eröffnete die Konzertsaison der Münchner Philharmoniker mit einem Werk des ukrainischen Komponisten Valentin Silvestrov neben Auszügen aus Wagners *Parsifal* und einer neuen Komposition der in Deutschland lebenden Russin Sofia Gubaidulina mit dem Titel *Der Zorn Gottes*. Nach dem Grund dieser Auswahl befragt, meinte sie lapidar: «Frieden kommt nicht von allein.»⁵ Etwas zur gleichen Zeit hat die ukrainische Pianistin Anna Fedorova zwei Klavierkonzerte des russischen Komponisten Sergej Rachmaninow aufgenommen. «Der Krieg macht die Welt schwarz und weiß, er blendet die Menschen mit Hass und Schmerz», so die Künstlerin in einem Interview. «In Zeiten wie diesen ist es meiner Meinung nach sehr wichtig, dass wir uns unsere Menschlichkeit bewahren und die Menschen nicht nach ihren Pässen beurteilen.»⁶ – «Wenn ich [das Klavierkonzert] Nummer 2 spiele, denke ich an einen Phoenix. Es repräsentiert geistige Wiedergeburt und Auferstehung, Hoffnung und Licht.»⁷

Die Kunst eröffnet Begegnungs- und Verständigungsebenen, die einem politischen, wirtschaftlichen oder gar kriegsrhetorischen Diskurs grundsätzlich nicht zugänglich sind. Wird das Kulturleben in den Bereich der politisch-wirtschaftlichen Auseinandersetzung hineingezogen, wird gar die kulturelle Begegnung zum Zweck der «Kriegsführung» verhindert, schwindet die Möglichkeit für eine wie auch immer geartete dauerhafte Beilegung des Konflikts oder eine tragfähige Gestaltung der Nachkriegsordnung. Denn diese können nur aus einem gegenseitigen Verständnis kommen, das dem gemeinsamen Bewusstsein eines freien Geisteslebens entspringt.

1 Goethe: «Das Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie», in: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Goethes Werke, Band VI, München 1981.

2 <https://www.dw.com/de/wolfgang-rihm-70-jahre/a-61102570>.

3 <https://www.nmz.de/artikel/wie-gefaehrlich-ist-russische-musik>.

4 https://www.kleinezeitung.at/kultur/6109937/Ukrainekrieg_Russland-fordert-von-Italien-Rueckgabe-aller.

5 <https://www.merkur.de/kultur/oksana-lyniv-frieden-kommt-nicht-von-allein-zr-91790558.html>.

6 <https://www.classicpoint.net/de/anna-fedorova>.

7 <https://www.spiegel.de/kultur/musik/anna-fedorova-interpretiert-rachmaninow-das-mysterium-der-fliegenden-finger-a-b1d44644-636f-4a08-a514-2e52f3f912c5>.

Zudem wird eine sinnvolle Friedensordnung nur aus der Einsicht in die tieferen geistigen Ursachen des Konflikts möglich sein. Wir wissen von eindrücklichen Beispielen aus Kunst und Literatur, dass gerade der künstlerische Blick fähig ist, die geistigen Kräfte wahrzunehmen, die den Konflikten zwischen Menschen und Völkern zugrunde liegen. Man denke nur an die historischen Dramen Schillers und Shakespeares, Goethes gewaltiges Weltendrama *Faust* oder seine soziale Zukunftsvision in dem Brücken-Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie. Es ist eine völlige Verkennung der Kunst zu glauben, dieser Blick bediene bloß das subjektive Gefühl, während Politik und Wirtschaft das objektive Geschehen erfassten. Ohne die geistige Befruchtung durch das Künstlerische bleibt jede Konfliktlösung ein lebensfremdes, abstraktes Konstrukt ohne Zukunft. Im Folgenden soll versucht werden, ausgehend von den großen Krisen des letzten Jahrhunderts und anhand von literarischen Kunstwerken, die brückebildende, begegnungsstiftende Bedeutung des Künstlerischen aufzuzeigen.

Die seelische Not und die Mission der Kunst

Der Erste Weltkrieg mit seinen katastrophalen Folgen, dem Aufstieg von Faschismus und Bolschewismus und der im «Epochenjahr» 1917 sich abzeichnenden Ost-West-Spaltung, wird zu Recht als «Urkatastrophe» des folgenden Jahrhunderts bis in die Gegenwart angesehen. Am Neujahrstag des Kriegsjahres 1916 schrieb Franz Marc von der Westfront an seine Frau nach Hause: «Die Welt ist um das blutigste Jahr ihres viertausendjährigen Bestehens reicher. Es ist fürchterlich dran zu denken; und das alles um nichts, um eines Missverständnisses willen, aus Mangel, sich dem Nächsten menschlich verständlich machen zu können! Und das in Europa!!»⁸

Es fällt auf, dass Franz Marc hier völlig ausblendet, wer wen angreift oder sich verteidigt. Er erlebt den Kampf, an dem er selbst teilnimmt, als unmittelbaren Ausdruck eines «Mangels» auf beiden Seiten. Der tiefblickende Künstler erkannte offenbar, was den meisten Zeitgenossen nicht bewusst war: dass die Weltkriegskatastrophe nicht nur äußere politische, sondern tiefere, existentielle menschliche Ursachen hatte. Gehörte es doch zu seinem künstlerischen Credo, «die Dinge wie sie wirklich sind hinter dem Schein», «ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt»⁹, zu ergründen und sichtbar zu machen.

Nur wenige Wochen nach diesem Brief ist Franz Marc, mit 36 Jahren, gefallen, wie auch sein noch jüngerer Künstlerfreund August Macke schon ganz zu Beginn des Krieges.

In den «Ausblutungsschlachten» des Stellungskriegs erlebten viele junge Menschen in gesteigerter Form, was sie als seelische Not schon in den Jahren zuvor schmerhaft erfahren hatten: die Isolation und Einsamkeit des modernen, durch Technik und materialistische Weltsicht geistig heimatlos gewordenen Individuums. Das Erlebnis patriotischer Verbundenheit in der anfänglichen Kriegseuphorie, das sogenannte «Augusterlebnis», schien vielen das Bedürfnis nach Sinn, menschlicher Nähe und Gemeinschaft wieder zu erfüllen und Brücken zum anderen Menschen zu schlagen. Aber die scheinbare «Geborgenheit» im nationalen Kollektiv war ein verhängnisvoller Irrtum! Carl Zuckmayer beschreibt in seiner Autobiographie mit eindrücklichen Bildern, wie diese Euphorie, die «trancehafte Lust des Dabeiseins», in der es «keine Trennung, keinen Abstand mehr» gab, sich in «eine einzige unmenschliche Einsamkeit» auf dem Schlachtfeld verwandelte, «auch wenn man mitten unter Menschen war [...]. Mit der Zeit steigerte sich das zu einer Vorstellung von gefährlichem Wahnwitz: dass das alles, was um einen her und mit einem geschah, nicht von Menschen hervorgebracht würde, sondern von Dämonen.»¹⁰ –

⁸ Franz Marc: *Briefe aus dem Feld*, München 1982, S. 128. Unterstreichungen im Brief.

⁹ Franz Marc: *Schriften zur Kunstdtheorie*. Zit. nach www.zeno.org.

¹⁰ Carl Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir*, Frankfurt 1966.

Ebenfalls im Kriegsjahr 1916, am 10. Oktober, hielt Rudolf Steiner in Zürich einen Vortrag unter dem Thema *Wie kann die seelische Not der Gegenwart überwunden werden?* Darin geht er auf die tieferen Gründe für diese existentielle Erfahrung der Einsamkeit ein: Die Menschen stehen sich heute als Fremde gegenüber, so Steiner, sie wissen sich nicht mehr zu begegnen, weil sie aus ihren Familien- und Gruppenzugehörigkeiten herausgewachsen sind, zugleich aber die tieferen individuellen, die karmischen Beziehungen noch nicht durchschauen. «Immer schwieriger und schwieriger werden es die Menschen haben [...], sich in ein rechtes Verhältnis zueinander zu bringen, weil dieses Sich-in-ein-rechtes-Verhältnis-Bringen eben Aufwendung innerer Entwicklung, innerer Betätigung fordert [...]»¹¹

Steiner gibt auch die Wege an, wie der Mensch aus dieser Notlage erlöst und die Brücke zum Nächsten mit «innerer Betätigung» neu errichtet werden kann: durch ein gesteigertes Interesse für den anderen Menschen und zugleich die Erkenntnis des Geistes in völliger individueller Freiheit des Denkens. Hierbei kann uns die Einsicht in die geistige Wirklichkeit als Urgrund unserer Existenz aus gesellschaftlichen Gruppenzwängen, kollektiven Denkgewohnheiten und autoritärer Bevormundung befreien, sodass wir der konkreten Lebenswirklichkeit gegenüber selbst urteilsfähig werden. Nur so kann das Individuum zum Quellort neuer Gemeinschaftsbildung werden. In allen menschlichen Gesellschaften komme es daher nicht auf «Programme und Statuten» an, sondern auf «das individuelle Zusammenleben», «was sich aus dem positiven Menschen heraus ergibt», auf «gegenseitiges Verständnis». Es gehe nicht um heilsam klingende Belehrungen und abstrakte Ideale, «sondern allein darum, ins Konkrete, ins wirkliche Leben verständnisvoll einzudringen».

Angewandt auf die damalige – wie auch die heutige – Kriegsrhetorik heißt das: Moralismus ist ebenso unmenschlich wie Nationalismus, denn er geht über den Menschen und seine Wirklichkeit hinweg. Hinter dem Schleier moralischer Belehrungen verbergen sich in der Regel ganz handfeste und eignennützige Interessen. Steiner hat diese Rhetorik bei den Protagonisten der Kriegsergebnisse immer wieder angeprangert, so auch bei dem amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson, der Millionen Soldaten gegen die Mittelmächte ins Feld führte mit der Begründung, Freiheit und Demokratie zu bringen, auch zum Wohle der Deutschen. Die auf seinem «Kreuzzug für die Demokratie» propagierte «Selbstbestimmung der Völker» wurde im 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart zur ideologischen Blaupause für Gebiets- und Machtansprüche zahlreicher Usurpatoren in Ost und West.

Steiner setzt solchem kollektivistischen Sozialverständnis die wirkliche Not der Menschen und die individuelle und konkrete Wirklichkeit in der Beziehung von Mensch zu Mensch entgegen. «Praktische Psychologie, praktische Seelenkunde, aber auch praktische Lebenskunde» werden in Zukunft getrieben werden müssen. Dadurch «wird sich ergeben ein wirkliches soziales Verständnis der Menschheitsentwicklung». Aus dem Zusammenhang wird deutlich, dass er mit «praktischer Seelen- und Lebenskunde» die Fähigkeit des Menschen anspricht, liebevoll-intuitiv auf den individuellen Menschen und seine konkrete Wirklichkeit einzugehen. Eben dies ist die Geste der künstlerischen Produktivität, die stets auf das Individuelle und die Anwesenheit des Geistes im Konkreten abzielt. Deshalb hat Steiner überall dort, wo die geforderte Geist-Erkenntnis Ausdruck und Bedeutung für das wirkliche Leben und Erleben finden soll, das Künstlerische als Brücke gesehen: in der Erziehungs-kunst, in der Heilkunst, im sozialen Leben und selbst in den innersten Bewegungen philosophischen Denkens.

¹¹ Rudolf Steiner: «Wie kann die seelische Not der Gegenwart überwunden werden?», Vortrag vom 10.10.1916, GA 168, Dornach 1995.

Weil das künstlerische Schaffen tief in die geistige Lebenswirklichkeit ein-taucht, kann es nicht nur totes Material zum Leben erwecken, sondern auch die Beziehungen zwischen den Menschen in bewusstes Erleben verwandeln und sie den tieferen Grund ihrer Gemeinsamkeit erfühlen lassen. Hierzu ein eindrückliches Beispiel aus der Literatur: In seinem Roman *Sansibar oder der letzte Grund* zeigt Alfred Andersch, wie sich im Umkreis eines Kunstwerks – einer Holzskulptur nach dem Vorbild des «Lesenden Klosterschülers» von Ernst Barlach – inmitten des totalitären NS-Regimes des Jahres 1937 eine neue Gemeinschaft von Menschen aus völlig unterschiedlichen Gesellschaftskreisen bildet, die zunächst wenig Sympathie füreinander hegen, aber eines gemeinsam haben: sie alle sind grenzenlos einsam und wollen oder müssen sich aus ihren bisherigen äußeren oder inneren Bindungen lösen.

Die unerwartete Begegnung mit dem Kunstwerk in der menschenleeren Kirche bringt dem Kommunisten Gregor die überraschende Tatsache seiner inneren Freiheit zum Bewusstsein und wird so zur Initialzündung für einen waghalsigen Plan. Gemeinsam mit dem Pfarrer Helander und dem Fischer Knudsen bringt er die Holzskulptur, die für ihn zum Symbol der Freiheit geworden ist, vor dem Zugriff der Gestapo in Sicherheit, wobei er zugleich die Flucht eines jüdischen Mädchens in die Rettungsaktion mit einschließt. Jeder der Beteiligten fordert das Unternehmen Selbstüberwindung und Opferbereitschaft ab. Inmitten einer totalitären Gesellschaft entsteht so eine neue Schicksalsgemeinschaft der Freien. Der «letzte Grund» ihres Handelns ist nicht ein fremder Auftrag, sondern die moralische Intuition, die jeder in sich selbst findet. Die Kunst – hier in Gestalt des «Lesenden Klosterschülers» – ist so zur «praktischen Lebenskunde» geworden. Mehr noch: die Rettung der Kunst wird zur Rettung des Menschen durch die Kunst.

Die innere Natur der Nation

Jenes tiefer gehende Verständnis für den andern Menschen, von dem Steiner in dem genannten Vortrag spricht, das gemeinsame Bewusstsein für die schicksalhaften Beziehungen der Menschen zueinander, hat einen mächtigen Feind: den Nationalismus, wie er sich erstmals im Ersten Weltkrieg mit unbändiger Gewalt austobte. Er ist eine der schlimmsten Geißeln der modernen Menschheit, Steiner bezeichnet ihn als «Seelenwollust», als «luziferische Gestalt des Anti-Christentums»: «So viel Nationalismus in der Welt entstehen wird, so viel Unwahrheit wird in der Welt sein [...].»¹² Allerdings ist seine Überwindung schwerer, als manche Zeitgenossen sich eingestehen wollen. Es bedarf dazu gesteigerter seelisch-geistiger Aktivität, eines inneren Aufwachens aus dem Unbewussten, Instinkthaften. «Jede Nation hat Eigentümlichkeiten, wodurch sie von den andern unterschieden wird», schreibt Goethe, «und diese sind es auch, wodurch die Nationen sich untereinander getrennt, sich angezogen oder abgestoßen fühlen. Die Äußerlichkeiten dieser innern Eigentümlichkeit kommen der andern meist auffallend widerwärtig und im leidlichsten Sinne lächerlich vor. Diese sind es auch, warum wir eine Nation immer weniger achten, als sie es verdient. Die Innerlichkeiten hingegen werden nicht gekannt noch erkannt; nicht von Fremden, sogar nicht von der Nation selbst, sondern es wirkt die innere Natur einer ganzen Nation, wie die des einzelnen Menschen, unbewusst; man verwundert sich zuletzt, man erstaunt über das, was zum Vorschein kommt.»¹³

Im Unterschied zum Nationalismus, der sowohl im Hinblick auf die eigene als auch auf die fremde Nation eine aus dem Unbewussten heraufdringende Kollektivgewalt und somit eine «Äußerlichkeit» für das Individuum darstellt,

¹² Rudolf Steiner: *Geistige und soziale Wandlungen in der Menschheitsgeschichte*; Vortrag 9.1.1920, GA 196, Dornach 1992; ders.: *Heilfaktoren für den sozialen Organismus*, 3.4.1920, GA 198, Dornach 1984; ders.: *Entwicklungsgeschichtliche Unterlagen zur Bildung eines sozialen Urteils*, 15.11.1918, GA 185a, Dornach 2017.

¹³ Johann Wolfgang von Goethe: «Ferneres über Weltliteratur. Zu bedenken», in: *Sämtliche Werke*, Band 26, Stuttgart und Tübingen 1851, S. 301.

kann das bewusste Gewahrwerden der «inneren Natur» einer Nation nur eine individuelle Erkenntnis erfahrung sein. Ein solches «Erstaunen» über das, «was zum Vorschein kommt», erlebte der expressionistische Maler Karl Schmidt-Rottluff, nachdem er 1915 an die Ostfront gegen Russland eingezogen worden war. Gegen jenes Land, von dem im Westen das klischeehafte Bild weitverbreitet war – und ist –, es sei besonders düster, unberechenbar, ja kriegerisch und kulturell rückständig. Auch Schmidt-Rottluff, Mitbegründer der Künstlergruppe *Brücke* – der ihr auch den sprechenden Namen gegeben hatte –, war zunächst ergriffen von der «Seelenwollust» des Nationalismus, und zwar in der typisch deutschen Form der moralischen Überheblichkeit und einer erträumten «Weltherrschaft des deutschen Geistes»¹⁴. Im Unterschied zu Franz Marc hatte er jedoch das Glück, nicht in die unmittelbaren Frontkämpfe hineingezogen zu werden, sondern wurde nur zu Arbeiten in Frontnähe eingesetzt. Hier hatte er die Möglichkeit, einfachen russischen Menschen und ihrer Volkskultur zu begegnen, was einen völligen Wandel seiner gesamten nationalistischen Gesinnung bewirkte. So lesen wir in seinen Briefen vom Sommer 1915: «Man soll nur künftig nichts wieder von den erhebenden ethischen Werten des Krieges erzählen – das ist alles Plunder. Russisches und Deutsches – das ist beides eins im Kriege und keiner besser.» – «Wenn ich mich noch lange in Russland herumtreibe, läuft mein ganzer Patriotismus und Deutschenstolz Gefahr, kaputt zu gehen.» – «Der Bauer in der ganzen Gegend ringsum hat nur ein Material zur Verfügung, das Holz. Daraus macht er allerdings auch schlechtweg alles, sein gesamtes Hausgerät – meist alles aus einem Stück [...]. Was nicht aus einem Stück zu machen ist – Wagen u. Schlitten – zeigt die geistreichsten Holzverbindungen – ohne Eisennägel [...]. Und in dies kulturreiche Land brachen die Germanen ein wie Barbarenhorden.» In den Briefen von 1917 lesen wir schließlich, die «Fortführung dieses Krieges» sei das «Menschenunwürdigste und Verbrecherischste, das die europäische Menschheit begeht». «Weitere Eroberungspläne: nichts andres als vorsätzliches Verbrechen.»

Karl Schmidt-Rottluff, Russische Landschaft mit Wasserträger, Holzschnitt 1919
bpk / Städel Museum
© 2023, ProLitteris, Zürich



¹⁴ Siehe Aya Soika: *Weltentbruch. Die Künstler der Brücke im Ersten Weltkrieg*, Brücke-Museum, Berlin 2014. Dort auch die folgenden Zitate von Schmidt-Rottluff (leicht grammatisch korrigiert, H. M.).

Es ist die künstlerische Arbeit, ganz konkret die Beschäftigung mit dem Material Holz, was ihm eine innere Brücke zu jener ihm vormals fremden Welt bildet, als deren Besatzer und Kriegsgegner er sich jetzt mehr und mehr im Unrecht sieht. Inspiriert durch die schöpferische Genialität der Volkskultur, die sich in der Kunstfertigkeit und den «geistreichen» Werken der russischen Bauern offenbart, entstehen jetzt zahlreiche Holzskulpturen – die meisten sind verloren gegangen –, wenig später folgen auch Holzschnitte. Zu letzteren gehört die «Kristus-Mappe» mit einem provokanten Christus-Porträt, auf dessen Stirn die Jahreszahl des Kriegsendes 1918 geschrieben steht und das die ebenso rätselhafte wie ahnungsvolle Unterschrift trägt: «ist euch nicht Kristus erschienen».

Auch für Schmidt-Rottluff hat, ähnlich wie für Marc, im Verlauf des Krieges das politische Freund-Feind-Schema seine Bedeutung und seinen Sinn verloren. Hier ist es nicht die Einsamkeit auf dem Schlachtfeld, sondern die Begegnung mit der «inneren Natur» der «Nation» (Goethe), die den seelisch-geistigen Wandel bewirkt. Er sieht nicht mehr in der fremden Nation den eigentlichen Gegner, sondern in den Führern der «europäischen Menschheit», die dieses »menschenunwürdige Verbrechen« eingefädelt haben. Das kann uns zu denken geben: Wer sich in die schöpferischen Kräfte einer anderen Kultur vertieft, wird kaum Gefahr laufen, der Kriegspropaganda zu verfallen. Daher besteht ein reges Interesse der herrschenden Kriegsbefürworter oft darin, die innere Natur einer angeblich «feindlichen Nation», ihre kulturellen Werte und schöpferischen Errungenschaften, zu diskreditieren oder als «Feindpropaganda» zu verbieten, zugleich aber ihre «Äußerlichkeiten» als «widerwärtig» oder «lächerlich» darzustellen.

Nicht mit einem Moralismus Wilsonscher Provenienz, sondern durch eine Intensivierung der kulturellen Beziehungen und ein verstärktes Interesse an den «Innerlichkeiten» der russischen Kunst und Kultur werden wir auf lange Sicht eine Aussöhnung und einen dauerhaften Frieden mit Russland erreichen. Zumal dort stets eine innige Beziehung zu allem Künstlerischen bestand. Es ist symptomatisch, dass die Christianisierung Russlands, der Kiewer Rus, mit dem ästhetischen Empfinden für die Schönheit des byzantinischen Kultus in Verbindung gebracht wird. In der altrussischen *Nestorchronik* heißt es, dass der Kiewer Großfürst Wladimir Gesandte in die Welt geschickt habe, die Religionen zu erkunden, und dass die Entscheidung für das orthodoxe Christentum auf deren Bericht hin erfolgte: «Wir wissen nicht, ob wir im Himmel oder auf Erden waren. Gibt es doch auf Erden nichts dergleichen zu schauen, noch solche Schönheit, und wir vermögen das gar nicht zu erzählen [...]. Ihr Gottesdienst steht über dem aller Länder, diese Schönheit können wir nicht vergessen [...]». Man darf dies ruhig ins Reich der Legenden verweisen, wissen wir doch, dass am Beginn der Kulturen in den frühen Mythen und Legenden die Grundsäulen der kommenden Kulturentfaltung angeschlagen werden.

Meine Schwester, das Leben

Vor allem die Dichter erfreuen sich in Russland großer Beliebtheit und Verehrung. Auch in den Zeiten schlimmster stalinistischer Unterdrückung konnten die Machthaber diese Tradition nicht zerstören, sie wurde in einer weitverbreiteten Untergrundliteratur, dem «Samisdat», weiter gepflegt. Hierzu eine Anekdote: Als in der Phase des kurzzeitigen «Tauwetters» unter Chruschtschow wieder kulturelle Veranstaltungen stattfinden konnten, las Boris Pasternak einmal, so wird erzählt, vor großem Publikum aus seinen Gedichten. Als ihm sein Manuskript herunterfiel, musste er sich unterbrechen, aber die versammelten Zuhörer

15 Serge A. Zenkovsky: *Aus dem alten Russland*, München/Wien 1968, S. 34f.

rer sprachen im Chor die Verse weiter. Man kannte seine Gedichte auswendig, selbst in der Stalin-Zeit, sie wurden im Untergrund unter der Hand verbreitet.¹⁶

Am Beispiel des Dichters Pasternak soll im Folgenden näher auf das Wesen der russischen Geisteskultur eingegangen werden, das sich in dessen künstlerischem Schaffen besonders eindrucksvoll mit individueller Genialität verbindet. Dabei ist sein Werdegang als Dichter geradezu urtypisch für die Wandlungskraft des schöpferischen Menschengeistes. In seinen autobiographischen Schriften findet sich eine ergreifende Darstellung über seine frühen Erfahrungen mit dem Wesen der Kunst. Dem Dreizehnjährigen wurde eines Tages ein überraschendes Geschenk zuteil: Im Wald bei seinem väterlichen Haus hörte er aus der Nachbardatscha die grandiosen Klänge der Musik Skrjabins, die der Meister selbst dort auf dem Klavier komponierte. «Allmächtiger Gott, wie erfüllt war der Wald an jenem Morgen!»¹⁷ Die elementarische Kraft der 3. Symphonie Skrjabins vermischte sich mit dem Leben und Frische atmenden Wald zu einer gewaltigen gesamtkünstlerischen Impression.

Pasternak beginnt daraufhin Musik zu studieren. Er darf später sogar Skrjabin selbst seine Kompositionen vorstellen, der davon auch angetan ist. Doch selbstdkritisch muss er sich eingestehen, dass ihm das absolute Gehör fehlt. So gibt er das Musikstudium auf und studiert Philosophie. Auch hier bringt er es recht weit, wird Meisterschüler bei Hermann Cohen in Marburg. Doch dann erlebt er eines Tages einen tiefgreifenden seelischen Wandel, der grundlegend wird für seine Berufung als Dichter. Nach den inneren Kämpfen einer durchwachten Nacht sieht der unglücklich Verliebte auf einmal die Welt auf völlig neue Weise: «Die Dinge, die mich umgaben, hatten sich verändert. In das Innerste der Wirklichkeit hatte sich etwas noch nie Erlebtes eingeschlichen. Der Morgen kannte mich von Angesicht und war allein deshalb erschienen, bei mir zu sein und mich niemals zu verlassen [...]. Der frische Lakonismus des Lebens offenbarte sich mir, überquerte die Straße, nahm mich bei der Hand und führte mich den Gehsteig entlang.»¹⁸ Ein neues Sehen beginnt, eine Gabe, ein «Darlernen», wie er es nennt, das er jetzt in seiner Arbeit als Dichter «einzulösen» beginnt. «Meine Schwester – das Leben», so heißt ein Gedicht aus dem Revolutionsjahr 1917, das einer ganzen Gedichtsammlung den Namen gegeben hat.

Pasternaks Lyrik ist von besonderer Plastizität und Farbigkeit, reich an Bildern und überraschenden Sinnbezügen. Man spürt die liebevolle Hingabe an alle Geschöpfe der Natur und ihren Zusammenklang in dem, was er die «Weltpoesie» nennt. Dass er zugleich eine Brücke zu anderen Kulturen zu bauen bestrebt war, zeigen seine zahlreichen nicht weniger genialen Übersetzungen. Über seine berühmte *Faust*-Übertragung ins Russische schrieb 1958 ein Rezensent in *Die Zeit*: «Pasternaks Arbeit ist souverän [...]. Er knüpft nicht jedes russische Wort an das entsprechende deutsche, sondern webt das Ganze aus dem Material der eigenen Sprache wie ein rechter Meister. Dabei zeichnet sich sein Russisch durch eine ganz ungewöhnliche rhythmische Kraft und Elastizität aus. Ein grandioser Akt der Identifizierung und Begegnung, Pasternaks und Goethes, auf dem breiten Wege der Übersetzungskunst!»¹⁹

16 Siehe DER SPIEGEL 43/1970.

17 Boris Pasternak: *Über mich selbst*, Frankfurt 1959, S. 19–20.

18 Das und das Folgende nach Boris Pasternak: *Sicheres Geleit*, Frankfurt 1959, und *Der Schutzbefehl*, in: *Luftwege*, Leipzig 1991 (Zwei unterschiedliche Übersetzungen).

19 Rene Dommert: *Boris Pasternak als Übersetzer*, in: DIE ZEIT 44/1958.

Im Westen ist der Dichter vor allem durch seinen Roman *Doktor Schiwago* bekannt geworden, allerdings vorwiegend in der verkitschten Hollywood-Verfilmung und nicht in der wahren künstlerischen Gestalt, die durch eine lyrisch-poetische Sprache und tiefgründige philosophische Reflexionen gleichermaßen beeindruckt. Das Werk trägt weitgehend autobiographische Züge, wobei das Künstlerische, insbesondere die dichterische Inspiration, ein zentrales Motiv darstellt. Die Hauptfigur Jurij Schiwago ist Arzt und Dichter zugleich und der Handlung sind, gewissermaßen als geistige Essenz, die *Gedichte*

des Jurij Schiwago angehängt, die in eine Reihe von Christusgedichten münden. Mitten in den Wirren von Revolution und Bürgerkrieg und im fernen eisigen Sibirien entfaltet sich die Dramatik künstlerischer Inspiration, ausgelöst durch die große Liebe des Helden:

«Jurij Andréitsch hatte von Kind auf das Lichterspiel im abendlichen Walde geliebt. In solchen Augenblicken hatte er das Gefühl, dass auch durch ihn das Licht floss wie der Geist des Lebens, der in seine Brust strömte, sein ganzes Wesen durchdrang und ihn auf Flügeln hinwegtrug. Jeder Mensch schafft sich im Geiste ein Bild, das ihn während seines ganzen Lebens begleitet und das er in späten Jahren seine Innenwelt, das unverwechselbare Eigene seiner Person nennen wird. Dieses Bild in all seiner Kraft und ursprünglichen Unschuld war Jurij Andréitsch gerade wiedergegeben worden, und er sah nun in der ganzen Natur, im Wald, im Abendrot und in jedem Ding der Welt nur eines: das große, unschuldige Gesicht eines jungen Mädchens.» In der Gestalt seiner geliebten Lara konzentriert sich für ihn die Schönheit der gesamten Schöpfung, wie zugleich die ganze Natur sich in einer weiblichen Erscheinung personifiziert. Ihr Name «galt seinem ganzen Leben, der Erde mit allem, was vor ihm ausgebreitet lag, und dem grenzenlosen, lichterfüllten Raum.»²⁰

Die Inspiration durch ein weiblich empfundenes Geistwesen ist ein häufig auftauchendes Motiv in der russischen Kultur, in der mystischen Theologie wie in Philosophie und Dichtung. Schon in der Vita des Slawenlehrers Kyrill wird uns von der Begegnung mit dem geistigen Wesen «Sophia» berichtet,²¹ das dann zahlreichen Kirchen ihren Namen gegeben hat. Je nachdem, ob es das wahrheitssuchende Denken oder das künstlerische Empfinden berührt, personifiziert dieses in den geistigen Schöpfungsgründen der Welt urständende Wesen die göttliche Weisheit oder ihre Erscheinung als Schönheit. Das vom Geist der himmlischen Sophia erfüllte, ich-bewusste Seelenwesen des Menschen können wir mit einem anthroposophischen Begriff als «Geistselbst»²² bezeichnen. Dieses wird, so die kulturgeschichtliche Anschauung der Geisteswissenschaft Rudolf Steiners, als Wesensglied in der nächsten, der «russischen» oder «slawischen» Kulturepoche zur Entfaltung kommen – vorausgesetzt, das Individuum ergreift hierzu die freie Initiative.

Es fällt auf, wie Pasternak immer wieder das Licht beschwört, das die ganze Welt durchströmt und die Naturerscheinungen mit dem Geistigen des Kosmos in einer gemeinsamen Imagination verbindet. Für «Licht» und «Welt» gibt es im Russischen ein gemeinsames Wort: «cbet (svjet)». Laut Rudolf Steiner erlebt der russische Mensch das Geistige besonders in dem durch die Natur widergespiegelten Sonnenlicht.²³ Pasternak beschreibt nun das Wesen der künstlerischen Inspiration in der Art, dass die lichtdurchströmte äußere Wirklichkeit zugleich als geistige Wesenoffenbarung erscheint. Man kann darin eine Vorwegnahme und Vergegenwärtigung jenes zukünftigen Welterbens sehen, in dem Geist und Materie, Himmel und Erde in einem ganzheitlichen Kosmos vereint sind. Die Kunst übernimmt somit die prophetische Aufgabe, eine Brücke zu bilden zwischen dem gegenwärtigen Gegenstandsbewusstsein und der zukünftigen Fähigkeit des Geistselbst, die Welt als geistdurchwirkt wahrzunehmen.

Doch das Licht ist nicht ohne die Finsternis zu denken. Bei Einbruch der Dunkelheit wird der künstlerische Blick apokalyptisch: Im Heulen der sibirischen Wölfe «im Schnee bei Vollmond» erlebt der Dichter eine «feindliche Macht», einen «vorsintflutlichen Drachen», der ihm sein geliebtes Wesen und damit «die Kraft zum Leben» rauben will.²⁴ Man kann darin unschwer die politischen Verhältnisse sehen, wie sie sich in den Kriegsereignissen manifestieren und das schöpferische Geistesleben bedrohen.

20 Boris Pasternak: *Doktor Schiwago*, Frankfurt 1957, S. 392.

21 Zu den geistesgeschichtlichen Ursprüngen siehe Markus Osterrieder: *Das Land der heiligen Sophia: das Auftauchen des Sophia-Motivs in der Kultur der Ostslaven*, Wiener Slawistischer Almanach, 50 (2002) S. 5-62.

22 Zum Begriff des «Geistselbst» siehe u.a.: Rudolf Steiner: *Theosophie*, GA 9, Dornach 2003.

23 Rudolf Steiner: *Mitteleuropa zwischen Ost und West*, Vortrag vom 2. 5. 1918, GA 174a, Dornach 1982.

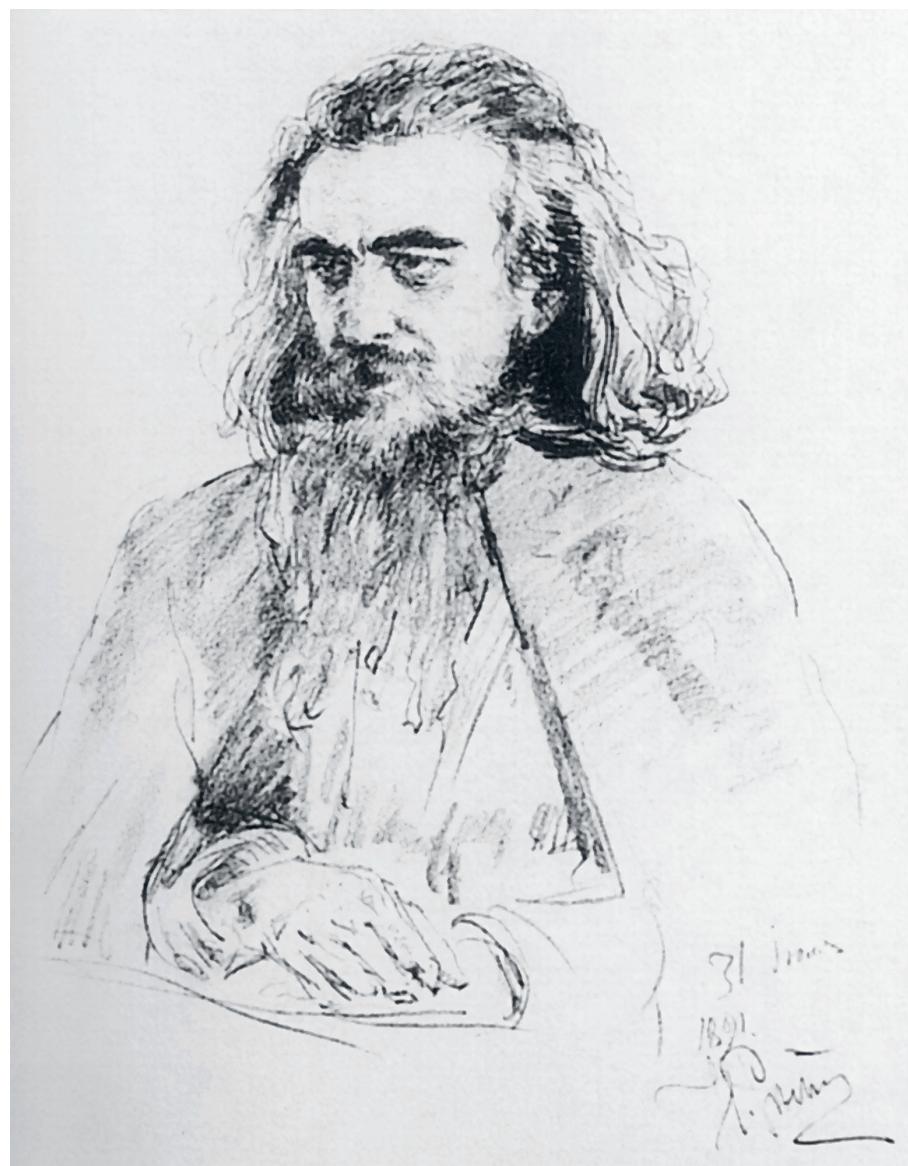
24 *Doktor Schiwago*, ebd., S. 500.

Sophia – Vom Abstrakten zum Lebendigen

Unter den vielen Arbeiten russischer Autoren, die von der Inspiration durch die göttliche Sophia Zeugnis ablegen, ist das Werk des russischen Philosophen Wladimir Solowjoff besonders beeindruckend. Alles Schaffen dieses genialen Denkers war der Vermittlung, dem Ausgleich und der Versöhnung gewidmet, sei es im Hinblick auf die Spaltung der Kirchen, die Auseinandersetzung zwischen Slawophilen und Westlern in Russland oder die Gegensätze zwischen dem Osten und Europa²⁵; letztlich auch zwischen Leben und Denken selbst, zwischen der geistigen und materiellen Existenz des Menschen, zwischen Himmel und Erde. Dies gilt besonders für die Begegnung mit der *himmlischen Sophia*, die ihm schon in jungen Jahren mehrfach zuteil wurde – am vollkommensten in der ägyptischen Wüste –, und der er sein ganzes Leben und geistiges Streben widmete. Die Brücke zwischen dieser imaginativ-übersinnlichen Wahrnehmung und dem rationalen «philo-sophischen» Denken zu finden, wurde ihm zum Lebensmotiv.

Dank der außergewöhnlichen Beweglichkeit seines – wie er es selbst nennt – «organischen» Denkens konnte Solowjoff scheinbar unvereinbare Widersprü-

Wladimir Solowjoff, Bleistiftzeichnung
von Ilja Repin 1891
Foto: commons.wikimedia.org



²⁵ Zu Recht versieht Peter Normann Waage seine einfühlsame Biographie Solowjoffs mit dem Untertitel *Wladimir Solowjow, der Denker Europas*, womit eben auch jenes kulturelle Europa gemeint ist, dem Russland angehört. Peter Normann Waage: *Der unsichtbare Kontinent*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1988.



William Turner, Coastal View at Sunset
 (Küstenlandschaft bei Sonnenuntergang),
 um 1835/40
 Aquarell und Deckfarben, Spuren blauer
 Kreide, 13,8 × 19 cm
 Foto: akg-images

che gedanklich zusammenführen, was ihn befähigte, Begriffe wie «kosmische All-Einheit», «Trinität» oder «Christi Auferstehung» mit Leben zu füllen. «Von diesen Dingen so zu reden wie Solowjoff redet, dazu fehlen den west- und mitteleuropäischen Denkern heute überhaupt alle Begriffsmöglichkeiten», schrieb Rudolf Steiner dazu.²⁶ Wo dem Philosophen diese lebendige Begriffs-kunst nicht genügte, um seine tiefsten geistigen Erfahrungen auszudrücken, kleidete er sie oftmals auch in dichterische Imaginationen.

Im Mitvollzug dieses lebendigen Denkens kann man allerdings auch bemer-ken, dass es sich im Innersten auf empfundene Glaubens-«Evidenzen» grün-det, die nicht bis zum letzten erkenntnistheoretischen Zweifel durchlichtet sind, wie es die gegenwärtige Entwicklung der *Bewusstseinsseele* fordert. Dieses ungeklärte Element seiner Philosophie wird Solowjoff gegen Ende seines Lebens bewusst und er sucht einen neuen Erkenntnisansatz, indem er alles über Bord wirft, was ihm bisher selbstverständlich war – einschließlich der vermeintlichen Evidenz eines «substantiellen Ich». In einem gedanklichen «Reinigungsprozess», einer Art phänomenologischer Reduktion, sondert er aus dem Denken alles aus, was ihm bislang selbstverständlicher empirischer oder begrifflicher Inhalt des «Ich» war, und legt dabei die reine Willensinten-tion des Denkakts frei, die er als «замысел (samysel)» bezeichnet, was wörtlich «hinter dem Gedanken» heißt und etwa mit «Idee» und «Vorhaben» zugleich übersetzt werden kann. Verkürzt ausgedrückt: Das begriffliche Suchen nach der Wahrheit verwandelt sich durch Konzentration auf den reinen Denkwil-len in bewusstes Erleben der einbildenden Tätigkeit des Geistes. Diese «phä-nomenologische Wesensschau» ist in Solowjoffs Selbstverständnis keine phi-losophische Abstraktion wie in der westlichen Philosophie, sondern Erleben einer geistigen Wirklichkeit durch den sich liebevoll dem Wesen der Wahrheit hingebenden Willen.²⁷

«Der Hegelianismus ist grandios», konstatiert er aus dieser neuen Perspek-tive, «aber nicht als großer Strom lebendigen Wassers, der uns zum Ozean tra-gen könnte, sondern als ungewöhnlich hohe Fontäne, die, je höher sie steigt, mit um so größerer Wucht zu ihrem begrenzten Reservoir – der empirischen Wirklichkeit – zurückfällt.»²⁸ Vergleichbar urteilt Steiner über den von ihm hochgeschätzten Philosophen Hegel, der den Inhalt des Denkens «nur in einer solchen Gestalt zu halten vermochte, dass das Denken nicht zum lebendigen Anfangsglied in einem geistigen Erkenntnisvorgang werden konnte, der sich die übersinnliche Welt erschließt».«²⁹ Und mit dem Blick auf Solowjoff: «Wenn man auf der einen Seite sagen muss, dass Hegel auf philosophischem Gebiete eine reifste Frucht darstellt, etwas, was als reifste philosophische Frucht aus der Bewusstseinsseele herausgeboren ist, so ist auf der anderen Seite diese Phi-losophie Solowjoffs der Keim in der Bewusstseinsseele für die Philosophie des Geistselbst, das in der sechsten Kulturperiode eingegliedert wird.»³⁰

26 Rudolf Steiner: «Wladimir Solowjoff, ein Vermitt-ler zwischen West und Ost», in: *Der Goethe-anumgedanke inmitten der Kultukrisis der Gegenwart*, GA 36, Dornach 2014.

27 Dies kann hier nur angedeutet werden; siehe dazu: Heinz Mosmann: *Wladimir Solowjoff und die werdende Vernunft der Wahrheit. Keime zu einer Philosophie des Geistselbst*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1984.

28 Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladi-mir Solowjew (DG), Band 7, Freiburg 1953, S. 102.

29 Rudolf Steiner: «Die Geisteswissenschaft als Anthro-posophie und die zeitgenössische Erkennt-nisttheorie», in: *Philosophie und Anthroposophie*, GA 35, S. 326, Dornach 1965.

30 Rudolf Steiner: Die Mission einzelner Volksseen-ten im Zusammenhang mit der germanisch-nor-di-schen Mythologie, Vortrag vom 16.6.1910 in Kristiana (Oslo), GA 121, Dornach 1950, S. 194.

31 Rudolf Steiner: *Die Rätsel der Philosophie*, GA 18, Dornach 1974, Zweiter Band, S. 249.

32 Ebd., S. 235.

Seine philosophiegeschichtlichen Betrachtungen in *Die Rätsel der Philoso-phiie* beschließt Steiner mit einem «skizzenhaft dargestellten Ausblick auf eine Anthroposophie», worin es heißt: «Die Philosophie führt durch ihre eigenen Wege zu der Erkenntnis, dass sie von der Betrachtung zu einem Erleben schrei-ten müsse der Welt, die sie sucht.»³¹ Dies werde ermöglicht durch eine unbegrenzte Steigerung der Seelenfähigkeiten der *Aufmerksamkeit* und der «lie-bevollen Hingabe an das von der Seele Erlebte».«³² Während es dem aus der Welt Hegels kommenden Denken somit obliegt, zum Erleben des Geistes zu kom-men, wendet sich das lebendige Denken des russischen Philosophen Solowjoff der kristallklaren Begrifflichkeit westlicher Rationalität zu, um das intuitiv Erlebte in das Licht des wachen, klaren Bewusstseins zu heben. Die Denkwege

Steiners und Solowjoffs begegnen sich, wo sich das reine Denken in gesteigerter Aufmerksamkeit als Wille erlebt und mit der künstlerischen Produktivität des Geistes identisch wird. Im Hinblick auf seine *Philosophie der Freiheit* als «Begriffskunst» erläutert Steiner den angehenden jungen Pädagogen im «Pädagogischen Jugendkurs»: «In dem Augenblick, wo das reine Denken als Wille erlebt wird, ist der Mensch in künstlerischer Verfassung. Und diese [...] künstlerische Verfassung ist es auch, die der heutige Pädagoge braucht, um die Jugend zu leiten [...].»³³

Brücken zu neuer Gemeinschaft

In der künstlerischen Verfassung der Seele und im Kunstschaften sah Solowjoff das «Bindeglied zwischen der Schönheit der Natur und der des zukünftigen Lebens».³⁴ Die Kraft, die im Kunstschaften in die Wirklichkeit eintaucht, um sie von innen her zu vergeistigen, ist die individuelle Liebe, «jene Liebe, die sich auf das wahre Wesen des geliebten Gegenstandes bezieht [...]. Im Gefühl der Liebe, das meinen Egoismus aufhebt, empfinde ich auf intensivste Weise in meinem Innern dieselbe göttliche Kraft, die außerhalb von mir sich extensiv im Erschaffen der natürlichen Schönheit äußert.»³⁵ Daher darf die Kunst nicht nur in der Einbildung existieren, sondern muss «unser tatsächliches Leben vergeistigen, wesensverwandeln».³⁶ Das bedeutet auch, dass sie nicht auf den Kreis der herkömmlichen Künste beschränkt bleibt, sondern universalen Charakter für das Denken und Handeln des Menschen annimmt, vielleicht «in einer völlig neuen Tätigkeitssphäre».

In diesen letzten Sätzen seiner Fragment gebliebenen Ästhetik deutet Solowjoff an, dass die Kunst auch im Sozialen ihr Betätigungsfeld hat. Sophia ist nicht nur Inspiratorin für Weisheit und Schönheit, sie ist auch das gemeinschaftsstiftende Geistwesen, als welches sie in der russischen Geschichte seit jeher empfunden wurde, was auch in den zahlreichen Sophienkathedralen zum Ausdruck kommt. Im religiösen Empfinden bereitet sie das Erscheinen des Auferstandenen als des eigentlichen Friedensstifters vor. In Solowjoffs letztem größeren Werk, einer apokalyptischen Vision vom *Antichrist*, erscheint Sophia als Helferin im Menschheitsdrama, im Geisteskampf um die Seele des Menschen. Im letzten Akt dieses Kampfes gegen den Antichrist wird sie zur Führerin der vereinigten Christenheit, indem sie die Nacht erleuchtet – im Bild der Johannes-Offenbarung als das «Weib, mit der Sonne bekleidet, und den Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen».³⁷

Auch hier kann man eine innere Verwandtschaft mit dem Denken Rudolf Steiners erkennen, der zwei Jahrzehnte später, in den Weihnachtsvorträgen von 1920, ebenfalls das Wesen Sophia thematisiert, indem er an die altägyptische Isis-Wesenheit anknüpft. «Nicht dadurch, dass von außen allein etwas eintritt, wird der Christus im Laufe des 20. Jahrhunderts wieder erscheinen in seiner Geistgestalt, sondern dadurch, dass die Menschen jene Kraft finden, die durch die heilige Sophia repräsentiert wird.»³⁸ Er konkretisiert dann im folgenden Vortrag dieses «Finden der neuen Isis, der göttlichen Sophia» auf sozialem Feld, indem er in Anlehnung an das dreigliedrige Menschenbild die Idee der Dreigliederung des sozialen Organismus als aus dem freien Geist geschaffenes «Neugebilde» charakterisiert, das an der jetzigen «Zeitenwende» entstehen müsse, nachdem die «großen Konflikte» und Katastrophen die Erde schon «in ein Kulturtrümmerfeld verwandelt» haben. Komme dieser Neueinschlag aus dem Geiste nicht, werde der alte Staat «zerbersten» und es werden in Ost und West luziferisch-ahrimanische Gebilde entstehen, die dann «Fetzen des Staatsgebildes nach sich ziehen».

³³ Rudolf Steiner: *Geistige Wirkenskräfte im Zusammenleben von alter und junger Generation*, Vortrag vom 12.10.1922, GA 217, Dornach 1988.

³⁴ DG, ebd., S. 182. Die Ähnlichkeiten zwischen Solowjoffs *Sophia*-Erfahrungen und Goethes *Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie* sind auffallend. Siehe auch: Sergej O. Prokofieff: *Die geistigen Quellen Osteuropas und die künftigen Mysterien des Heiligen Gral*, Dornach 1995.

³⁵ DG, ebd., S. 344 ff.

³⁶ DG, ebd., S. 188 f.

³⁷ *Drei Gespräche über Krieg, Fortschritt und das Ende der Weltgeschichte mit Einschluss einer kurzen Erzählung vom Antichrist*, DG, ebd., Band 8, S. 291.

³⁸ Rudolf Steiner: *Die Brücke zwischen der Weltgeistigkeit und dem Physischen des Menschen*, Vorträge vom 24. und 25.12.1920, GA 202, Dornach 1993.

39 In: Wladimir Solovjeff: *Ausgewählte Werke*,

Band 3, Stuttgart 1921.

40 Boris Pasternak: *Luftwege*, ebd.

Zum Verständnis dessen, was die aus dem freien Geist geschöpfte Idee der sozialen Dreigliederung dem Wesen nach ist, sind lebendige Denkformen nötig, wie sie anhand der philosophischen Werke Solowjoffs entwickelt und erübt werden können. In diese Richtung weist Rudolf Steiner, wenn er in der Einleitung zu einer deutschen Übersetzung von Solowjoffs *Zwölf Vorlesungen über das Gottmenschen-tum* schreibt: «Man muss daran denken, wie sich das Denken des Ostens und des Westens gegenseitig befruchten können und wie ein Höheres gegenüber beiden aus dieser Befruchtung werden kann [...]. Solowjoff als der Mann des Ostens spricht in Begriffen, die beweglicher, lebendiger sind als die eines Denkers des Westens sein können. Aber er weist zugleich den Weg zur größeren Gedankenbeweglichkeit hin. Denn er ist moderner Philosoph, aber zugleich Weiser nach vorzeitlichen Begriffen.»³⁹ –

Den beiden Aufsätzen seiner philosophischen Ästhetik *Die Schönheit in der Natur* und *Die Schönheit in der Kunst* stellt Solowjoff einen auf Dostojewskij zurückgehenden Gedanken voran: «Die Schönheit wird die Welt retten.» Dostojewskij war immer wieder nach Dresden gereist, um Raphaels *Sixtinische Madonna* zu besuchen, vor der er stundenlang verweilte. So versorgte er seine körperlich und seelisch gebrechliche Konstitution mit heilsamen Lebenskräften. Das geisterfüllte Menschenbild der das Gotteskind tragenden Maria-Sophia ruft im Betrachter die schöpferische Heilkraft hervor, den kranken Leib und die gekränkten Seelen immer wieder aufzurichten. Nach Pasternak geht es der Kunst vor allem um das *Bild des Menschen*, denn «das Bild des Menschen ist mehr als der Mensch»⁴⁰.

Vertiefen wir uns in die Pilgerfahrt des großen russischen Schriftstellers zu Raphaels *Sixtinischer Madonna* nach Deutschland und verstehen wir sie als symptomatisch für das Bedürfnis nach Austausch zwischen den Kulturen und Völkern, über alles «Wolfsgeheul» und alle politischen Konflikte hinweg. Wir können an den dargestellten Beispielen, die sich beliebig vermehren ließen, erkennen, wie russische Künstler auf der Suche nach dem wahren, geistigen Menschenbild sind. Wir sehen, wie der spirituelle Denker und «Begriffskünstler» Solowjoff, nachdem er die gesamte europäische Philosophie durchwandert hat, für das menschliche *Ich* einen neuen, einen geistigen Inhalt sucht. Welches Menschenbild, welchen «Individualismus» kann der Westen solchem Suchen entgegenbringen? Können wir uns, im Sinne von Franz Marc, «menschlich verständlich machen» und damit die Voraussetzung für Frieden zwischen den Völkern schaffen?

Im Dezember 1992, nach dem Zusammenbruch des Kommunismus im Osten, schrieb Taja Gut in der Zeitschrift *die Drei*: «Eine wirkliche Begegnung ist jetzt [...] überfällig. Es hängt vieles davon ab, ob wir, als die Menschen, die wir sind, Russland so entgegenzutreten vermögen, dass es am Individuum nicht nur die nackte Fratze egoistischer Gier erblicken muss, – ob wir zugleich offen genug sind für den Reichtum, den es zu geben hat [...].» Gemeint ist hier natürlich nicht der wirtschaftliche Reichtum an Bodenschätzen, den die Politik bisher vorwiegend im Auge hatte, sondern der geistig-kulturelle Reichtum. Nur der kann Frieden schaffen für eine zukünftige Gemeinschaft freier Menschen.

Heinz Mosmann studierte Slawistik und Geschichte in Tübingen. Er besuchte das Anthroposophische Studienseminar und das Waldorflehrerseminar in Stuttgart. Ab 1984 unterrichtete er an der Freien Waldorfschule Heilbronn die Fächer Geschichte, Deutsch, Kunstgeschichte und Computertechnologie. Neben dem Aufbau der Oberstufe leitete er verschiedene Projekte (Kunstreisen, Pädagogische Vierteljahresschrift *Kursiv*) und hielt zahlreiche Vorträge zu pädagogischen und kulturge-schichtlichen Themen. Buchveröffentlichungen: *Wladimir Solowjoff und die werdende Vernunft der Wahrheit* (1984), *Der Parzival Wolframs von Eschenbach* (2020).

LEW KOPELEW, HEINRICH BÖLL UND ALEXANDER SOLSCHENIZYN – IHR EINSATZ UND IHRE WORTE ZU EINER BESSEREN VERSTÄNDIGUNG ZWISCHEN DEUTSCHLAND UND RUSSLAND

MICHAEL KURTZ

Im Anschluss an Rudolf Steiners Äußerungen zur geistigen Zukunft Russlands und den gewaltigen Hindernissen, die dem entgegenstehen¹, kommen hier nun drei Schriftsteller aus einer Generation zu Wort, die im Zweiten Weltkrieg gegeneinander gekämpft haben: Lew Kopelew und Alexander Solschenizyn auf sowjetischer und Heinrich Böll auf deutscher Seite. Infolge dieser Erfahrungen wurde ihnen ein besseres gegenseitiges Verständnis von Russland und Deutschland auf verschiedene Art zu einem Lebensthema.

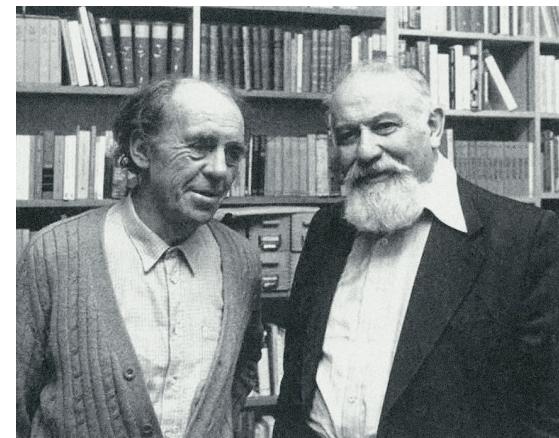
Heinrich Böll (1917 Köln – 1985 Langenbroich/Eifel) und Lew Kopelew (1912 Borodjanka bei Kiew – 1997 Köln), die 23 Jahre zusammenwirken konnten, waren zu ihren Lebzeiten namhafte Autoren – ersterer erhielt u.a. den Nobelpreis, Kopelew den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels – sind aber heute nur noch wenig im Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Alexander Solschenizyn (1918 Kislowodsk, Nord-Kaukasus – 2008 Moskau) gilt als der bedeutendste russische Prosa-Schriftsteller des 20. Jahrhunderts und gleichzeitig als mutiger Einzelkämpfer gegen das sowjetische System, so dass der Schriftsteller Viktor Jerofejew (*1947) nach dessen Tod schrieb: Solschenizyn ist der «mutigste Schriftsteller in der gesamten Geschichte Russlands», er hat «allein gegen das sowjetische Imperium gekämpft» und letztlich gesiegt.² Im Folgenden wird zuerst das gemeinsame Wirken von Böll und Kopelew dargestellt, anschließend kommt Solschenizyn zu Wort, der mit beiden auf verschiedene Art verbunden war.

Das Zwillingsgestirn Heinrich Böll und Lew Kopelew

Mit Böll und Kopelew hatte sich seit ihrer ersten persönlichen Begegnung in Moskau 1962 ein «Zwillingsgestirn» gefunden, das sich vielschichtig und intensiv für eine Verbindung der russischen und deutschen Kultur eingesetzt hat. Als Sohn russisch-jüdischer Eltern wurde Kopelew von deutschen Kindermädchen aufgezogen und so schon früh mit der deutschen Sprache vertraut. In seinen 20er Jahren idealistischer Kommunist, ab 1941 Frontkämpfer gegen die Hitler-Armee, war er nach dem Krieg neun Jahre GULAG-Häftling in einer Scharaschka³, u.a. zusammen mit Alexander Solschenizyn. Seit den 1950er Jahren wirkte er als renommierter Germanist in Moskau.

Im Rahmen eines Kulturaustauschs zwischen der BRD und der Sowjetunion war Böll im Herbst 1962 nach Moskau gereist und wurde am Flughafen von Kopelew begrüßt. Bis 1979 folgten weitere sechs Reisen in die Sowjetunion, durch die Kopelew zum nahen Freund, wichtigen Helfer und Vermittler zu Russland wurde. Sie führten eine ausgedehnte Korrespondenz mit knapp 250 Briefen, Telegrammen und Notizen, welche z.T. per Post, aber auch durch Kuriere und Diplomaten an die Empfänger gelangten.⁴ Gleich im ersten Brief vom 21. November 1962 berichtet Kopelew von der Veröffentlichung einer Erzählung «meines Freundes [Solschenizyn]. Es handelt sich um: *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*], der, obwohl er das erste Mal im Druck erscheint, mit diesem ersten ‹Wurf› die höchsten Spitzen der bisher erreichten Leistungen unserer Prosa überboten hat.»⁵ Man kam sich schnell nahe, tauschte sich über Kulturelles, Politisches und Privates aus, und immer wieder sandte Böll auf Bitten Kopelews lebenswichtige Medikamente nach Moskau, die dort nicht



Lew Kopelew und Heinrich Böll 1980 in Köln
Foto: dpa-Bildarchiv

1 S. STIL Johanni 2022, S. 80 ff. und Michaeli 2022, S. 59 ff.

2 In: *Die Welt*, 4. August 2008.

3 Scharaschka: Sonderlager für herausragende Wissenschaftler und Intellektuelle, die dort bestimmte Forschungsaufgaben bekamen.

4 *Briefwechsel Heinrich Böll - Lew Kopelew*, Hg. Elisabeth Zylla, Göttingen 2011. Zitate im Folgenden unter: *Briefwechsel*.

5 *Briefwechsel*, S. 43.



Heinrich Böll bei einer Autogrammstunde in Moskau 1962
Foto: Archiv Henry Glade

erhältlich waren. Auch die Frauen Annemarie Böll (1910–2004) und Raissa Orlova-Kopelew (1918–1989) waren am Briefwechsel beteiligt.

Der kraftvolle und zumeist cholerisch agierende Kopelew verstritt sich nicht selten mit Kollegen, was Böll zu humorvollen Bemerkungen wie «Grüss auch die von mir, mit denen Du verkracht bist ...»⁶ veranlasste. Thema ihrer Briefe wurde auch Bölls Einsatz für Solschenizyn, den er 1972 in Moskau kennengelernt hatte und der nach seiner Verhaftung und der darauf folgenden Ausbürgerung im Februar 1974 seine ersten zwei Tage in Freiheit in Bölls Landhaus in der Eifel verbrachte – damals eine Welt-Sensation. Es war für Böll nicht leicht, dem «Westler» Kopelew ein Verständnis für den «Slawophilen» Solschenizyn zu vermitteln. Denn seit dem 19. Jahrhundert existierte in Russland ein oft unüberbrückbarer Gegensatz zwischen den «Westlern», denen eine Verbindung zu Mitteleuropa wichtig war, und den «Slawophilen» mit ihrem Blick auf das Russland vor Peter dem Großen (1672–1725), d. h. auf einen vom Westen unabhängigen Weg.

Durch Vermittlung Kopelews lernte Böll zahlreiche Schriftsteller, Maler, Literaturwissenschaftler und Kulturpersönlichkeiten in Russland kennen. So empfing Anna Achmatowa (1889–1966) im Sommer 1965 Böll und seine Familie in ihrer Datscha in Komarowa am Finnischen Meerbusen. Zu Anfang stockte die Verständigung – denn die Dichterin sprach zu den Gästen Französisch, Böll Englisch – doch schnell griff Kopelew als Übersetzer ein und eine vertrauliche Atmosphäre geistigen Austauschs entstand. Am Ende küsste Böll ihre Hand – was sonst nie seine Art war, und sagte, er sei froh und stolz, das «wahre Oberhaupt der russischen Literatur kennengelernt zu haben.»⁷ Und Kopelew schrieb bald: «Anna Andrejewna Achmatowa lässt Euch sehr herzlich grüßen. Sie sagte neulich zu einer Freundin, dass der Besuch der Familie Böll für sie der angenehmste von allen ausländischen Besuchen war.»⁸

Kopelews Leben in Moskau war nicht leicht. Schon 1968 wurde er wegen seines Eintretens für Dissidenten, damals insbesondere für Solschenizyn, aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossen und verlor dadurch seinen Arbeitsplatz am Moskauer Institut für Kunstgeschichte. Dennoch war während der 1960er und 1970er Jahre die Moskauer Kopelew-Wohnung ein Zentrum freien Denkens⁹, wenn auch über das Telefon Morddrohungen kamen und bald darauf der Telefonanschluss abgestellt wurde.

Weitgehend unbekannt sind bis heute Bölls Einsatz und hohe Wertschätzung für Fjodor Dostojewskij (1821–1881) sowie Lew Tolstoi (1828–1910), die großen russischen Roman-Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Bereits in jungen Jahren war er von Dostojewskij fasziniert gewesen: «Ein Kind noch, kaum ein Knabe, las ich [...] Dostojewskij. Ich warf mittags die Schultasche in eine Ecke und verkroch mich. [...] Zuerst las ich den <Raskolnikow>; und in rasender Eile las ich sie alle hintereinander.»¹⁰

Schon 1957 hatte Kopelew als Vorwort zur Übersetzung von Bölls Roman *Und sagte kein einziges Wort* einen Text *Auf der Suche nach Wahrheit und Hoffnung* verfasst, in welchem er auf die geistige und literarische Verwandtschaft zwischen Böll und Dostojewskij hinwies. Er sprach von einer «leidenschaftlich besorgten Anteilnahme an seinen Helden» und einem «außergewöhnlichen Verständnis für menschliches Leiden» bei beiden.¹¹

Der frühe und tiefe Eindruck Dostojewskijs auf Böll blieb für diesen nicht ohne Folgen. Am 6. August 1966 schrieb er an Kopelew aus Irland: «Ich lese ihn noch einmal ganz! – jetzt – hier».¹² Denn er verfasste gerade für die ARD-Fernsehserie *Der Dichter und seine Stadt* das Drehbuch zu *Fjodor M. Dostojewskij und*

6 Briefwechsel, S. 154.

7 In: Lew Kopelew / Raissa Orlova: *Wir lebten in Moskau*, Hamburg / München 1987, S. 197.

8 Briefwechsel S. 71.

9 Reinhard Meier: *Lew Kopelew. Humanist und Weltbürger*, Darmstadt 2017, u. a. S. 154 ff.

10 Jochen Schubert: *Heinrich Böll*, Darmstadt 2017, S. 32.

11 *Heinrich Böll in der Sowjetunion (1952–1979)*, Hg. von Peter Bruhn u. Henry Glade, Berlin 1980, S. 19 u. 99 (Bibl. Nr. 103).

12 Briefwechsel, S. 81.

*Petersburg*¹³. Im Herbst 1966 reiste er nach Leningrad, um mit Hilfe Kopelews vor Ort zu recherchieren. Im Drehbuch wechseln Originalzitate Dostojewskijs mit Kommentaren und Ortsbeschreibungen; Dostojewskijs einziger Enkel kommt kurz zu Wort – und am Ende spricht der in Leningrad aufgewachsene Dichter Joseph Brodsky (1940–1996). Am 15. Mai 1969 wurde der Film mit drei Wochen Verspätung gesendet, denn die sowjetische Staatliche Film- und Fernsehagentur «Novosti» hatte als Mitproduzent gegen verschiedene Szenen Einspruch erhoben, welche Leningrad «unvorteilhaft darstellten». – Das wurde noch aus dem Weg geräumt.

Für Tolstoi, dessen berühmtes Landgut Jasnaja Poljana Böll schon 1965 besucht hatte, wurde er Anfang der 1970er Jahre zweimal tätig: Zum einen verfasste er zu Tolstois Monumental-Roman *Krieg und Frieden* einen «Annäherungsversuch» als Nachwort zur Übersetzung von Werner Bergengruen (1892–1964)¹⁴, in welchem er vielschichtig auf den Roman, seinen Bezug zur Vergangenheit und Gegenwart wie auch auf volkspsychologische Aspekte ein geht. In diesem Zusammenhang schreibt er an Kopelew (12. Mai 1970), er lese das Werk nun zum vierten Mal und stelle fest, dass sein Versuch eines Nachworts damit vergleichbar sei, wenn «ich ungefähr mit Halbschuhen und Butterbroten in der Tasche eine Mount Everest Besteigung unternehmen will.»¹⁵ Aus seiner Wertschätzung für Tolstois soziales Engagement bearbeitete Böll wenig später dessen unvollendetes Drama *Und das Licht scheint in der Finsternis* für eine 2½ stündige Theater-Aufführung. Sein Engagement erklärt er Kopelew gegenüber mit den Worten: «... der Gedanke des Stücks – kein Privateigentum, kein Wehrdienst – ist so wahnsinnig aktuell, hier wie überall, dass ich gut fand, mich dranzugeben»¹⁶. Die deutsche Uraufführung von Bölls Bearbeitung fand am 16. 05. 1971 im Kölner Schauspielhaus unter der Regie des Rumänen David Esrig (*1935) statt.

In der Sowjetunion gehörte Heinrich Böll seit Mitte der 1950er Jahre – nach Ernest Hemingway (1899–1961) – zu den populärsten ausländischen Autoren mit Buchauflagen von 150.000 Exemplaren. Ein besonderer Erfolg wurde *Ansichten eines Clowns* (1963) – [russischer Titel: *Mit den Augen eines Clowns*] mit einer Auflage von 300.000 Exemplaren. Das Werk wurde mehrfach für Lesungen bearbeitet und auch dramatisiert. So erstellte der beliebte Schauspieler Gennadij Bortnikow (1939–2007) eine dramatisch-pantomimische Fassung für das Staatliche akademische Mossowjet-Theater, die großen Erfolg hatte und zehn Jahre im Repertoire blieb. Bortnikow in der Hauptrolle des Clowns – leuchtend blaue Hose, greller roter Pullover und Samtjacket – betritt die Bühne vom rückwärtigen Zuschauerraum her und schreitet den Hauptgang herunter, von einem Trommelwirbel der Jazzcombo links vom Proszenium begleitet, tätschelt hier und da einen Kopf im Parkett und nimmt Blumen entgegen; sein Gefolge von sechs «Unterclowns» kommt dazu, und das Stück, in seiner Mischung aus Pantomime und Theater-Szenen beginnt.¹⁷ Im März 1970 erfreuten sich Böll und Kopelew zusammen an der bunten, humorvollen Bühnenfassung des Romans.

Doch seit 1973 war der staatlich gelenkte Literaturbetrieb der Sowjetunion Böll gegenüber kritisch geworden, nachdem dieser sich als internationaler PEN-Vorsitzender öffentlich gegen Folter und Haft von Schriftstellern in verschiedenen Ländern gewandt hatte und sich auch für die Freilassung in der Sowjetunion inhaftierter Literaten einsetzte. Die Folge war: keine Veröffentlichungen seiner neuen Bücher bzw. Neuauflagen der bisher erschienenen.

Während seiner letzten Reise in die Sowjetunion im Sommer 1979 führte der damalige Moskauer ARD-Korrespondent Klaus Bednarz (1942–2015) ein

13 Heinrich Böll: *Rom auf den ersten Blick*, München 1991, S. 183–202.

14 Briefwechsel, S. 145. Das Nachwort findet sich unter dem Titel «Annäherungsversuch» in: *Krieg und Frieden*, Übersetzung Werner Bergengruen, 2 Bände, München 1970, S. 1563–1581.

15 Briefwechsel, S. 165.

16 Briefwechsel, S. 157.

17 Heinrich Böll in der Sowjetunion 1952–1979, Hg.: Peter Bruhn / Henry Glade, Berlin 1980, S. 25 ff.



Heinrich Böll empfängt Alexander Solschenizyn
am 13. Februar 1974
Foto: Archiv Jupp Darchinger



Moskau, 26. Juli 1997 - Klaus Bednarz,
Heinrich Böll und Lew Kopelew
Foto: Archiv Klaus Bednarz

Fernsehgespräch zwischen Böll und Kopelew zum Thema: «Warum haben wir aufeinander geschossen?»¹⁸, das in Deutschland Aufsehen erregte, denn hier sprachen zwei ehemalige «Feinde» miteinander, die nun ein gegenseitiges Verstehen ihrer Kulturen zu vermitteln suchten.¹⁹

Endlich – nach jahrelangen Bemühungen, erhielten die Kopelews eine Besuchserlaubnis für die BRD und kamen am 12. November 1980 am Frankfurter Flughafen an. Noch bei der letzten Zollkontrolle seines Gepäcks in Moskau waren Kopelew ein Gedichtband Puschkins von 1974 sowie eine Schachtel mit russischer Erde abgenommen worden. Nur gut zwei Monate später teilte die sowjetische Botschaft in Bonn den Kopelews mit, dass ihnen die sowjetische Staatsbürgerschaft entzogen sei. So ließen sie sich – gegen ihre ursprünglichen Intentionen, weiterhin in Moskau zu leben – nun in Köln nieder, und Kopelew begann ein neues Leben mit vielen Vorträgen und Veröffentlichungen.

Unerwartet verstarb Heinrich Böll am 16. Juli 1985 – im selben Jahr als Michail Gorbatschow (1931–2022) neuer Generalsekretär der Sowjetunion wurde und das Land durch seine «Perestroika» nach Westen öffnete. Durch seine Wahlverwandtschaft zu Russland und seinen Einsatz für die russische Kultur hat Böll – auch mit Hilfe Lew Kopelews, die Grundlage für eine bessere Verständigung zwischen der BRD und der Sowjetunion gelegt. Davon zeugt auch sein Gedicht mit russischen Motiven, das er «Für Alexander S. [Solschenizyn] zum 65. Geburtstag» verfasste:

18 Klaus Bednarz: *Mein Moskau*, Hamburg 1985.

19 Ausführlich hierzu s. ebd. S. 142–47.

heimatverloren
 heimatvertrieben
 nicht heimatlos in der Sprache
 kein fremder Wald
 ersetzt das tiefe Herz der russischen Wälder
 wo alle Zeiten gesammelt
 aufeinander treffen
 keine Ikone
 ersetzt das ewig wärmende Christus
 erbarme dich unser
 unter Kopftüchern
 in Kerzenlicht gemurmelt
 erbarmen wir uns derer
 die wir verirrt glauben
 auf holprigen Pilgerwegen
 erbarmungslose Jahrhunderte
 haben sie im Namen des Herrn gehetzt
 über Stock Stein und Dornen
 ihre Füße sind wund
 ihr Mund ist trocken
 ihr Magen murmelt
 Erbarme dich meiner
 der Strenge ist ihnen genug geworden
 und wieder einmal die Knute
 im Namen des Herrn
 gestiefelte Herren gegen barfüßige Brüder
 sie brauchen Salbe für ihre Füße
 tröstendes Wasser
 duftendes Brot
 ihre einzige Heimat
 ist der Hunger
 nach Gerechtigkeit
 gestiefelte Missionare werden sie nicht bekehren
 wir beide sind doch aus Krieg
 in Kriege hineingeboren
 erbarmen wir uns ihrer²⁰

Schwerpunkt von Kopelews weiterer Tätigkeit wurde nun ein bedeutendes Projekt an der Bergischen Universität / Gesamthochschule Wuppertal, in dem er unter dem Titel «West-östliche Spiegelungen» zum Thema «Russen und Russland aus deutscher Sicht» sowie «Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht» vom 10. bis zum 20. Jahrhundert Textbände mit verschiedenen Autoren herausgab.²¹ Er leitete das Projekt, das 2007 abgeschlossen wurde, bis zu seinem Tod 1997.²² Als ihm 1990 durch Gorbatschow seine Staatsbürgerschaft zurückgegeben wurde, entschied er sich – schweren Herzens, denn Russland war *sein* Land – in der BRD zu bleiben, um weiter an den «Spiegelungen» arbeiten zu können. Denn die Förderung von «vertieften und verfeinerten Kenntnissen» können nach Kopelews Überzeugung ein wesentlicher Beitrag für ein friedliches und gewaltfreies Zusammenleben der Nationen und ihren Kulturen werden. Sein letzter Beitrag in diesem Projekt trägt den berechtigt nüchternen Titel «Fragen bleiben».

²⁰ *Die Zeit*, Hamburg, 38. Jg. Nr. 51 vom 16. Dezember 1983, S. 45.

²¹ Ergänzt bis ins 20. Jahrhundert durch den Bochumer Slawisten Karl Eimermacher.

²² Lew Kopelews Wuppertaler Forschungsprojekt: <https://www.kopelew-forum.de/das-wuppertaler-projekt.aspx>

Solschenizyn, der Heimkehrer
Foto: stern Hamburg



Alexander Solschenizyn: «Deutsche und Russen brauchen einander, weil sie sich ergänzen.»²³

Alexander Solschenizyns zentrale Lebensthemen waren Russlands Entwicklung zur Sowjet-Union²⁴ und – nach deren Zusammenbruch – seine Gedanken zum weiteren Weg Russlands in die Zukunft.²⁵

Wegen kritischer Äußerungen über Stalin (1879–1953) in einem Brief von der Front war er zu acht Jahren Lager verurteilt worden und wurde danach rehabilitiert. 1962 – nach einem längeren und schwierigen Prozess – erschien seine Erzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* (s. oben Kopelews erster Brief an Böll) in der Sowjetunion und erregte dort und bald weltweit große Erschütterung. Mutig forderte er die Aufhebung der Zensur und den Schutz der Schriftsteller vor interner Verleumdung und Verfolgung. Als ihm 1970 der Nobelpreis verliehen wurde, spitzte sich die Situation zu. Nach dem Erscheinen seiner dokumentarisch-literarischen Aufarbeitung des sowjetischen Lagersystems in *Der Archipel GULAG* auf Russisch im Westen und in weiteren Sprachen – wurde er im Februar 1974 verhaftet, unfreiwillig in die BRD ausgeflogen und zu Böll in sein Landhaus gebracht (siehe oben).

Später lebte und arbeitete er 18 Jahre zurückgezogen im Nordwesten der USA in Vermont, bis er 1994 nach Russland zurückkehren konnte. Von Wladivostok aus reiste er nun per Eisenbahn bis Moskau, um Land und Leute seiner Heimat nach dem gewaltigen Umbruch seit Ende der Sowjetunion zu erleben: «Ich bin fast 90 Tage gereist und habe jeden Tag vier oder fünf intensive Gespräche geführt.» Gleichzeitig erlebte er, wie die Berührung mit seiner «Muttererde» ihm «neue geistige Kraft» spendete.²⁶

Solschenizyns nun folgende Worte stammen aus zwei Gesprächen, 1987 in Vermont sowie 1994 in Moskau, mit Rudolf Augstein (1923–2002), dem Gründer des Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL, der ihm sowohl mit Achtung wie auch gelegentlich mit der «spiegelüblichen» Provokation gegenüber-

23 Der Spiegel 44/1994, S. 157.

24 In seinem unvollendet gebliebener Romanzyklus

Das Rote Rad gestaltet er das vielschichtige Geschehen dieser Jahre mit eingefügten Dokumentationen.

25 Hierzu veröffentlichte er 1990 das Manifest *Russlands Weg aus der Krise*, München 1990 sowie *Die russische Frage am Ende des 20. Jahrhunderts*, München 1994.

26 Der Spiegel 44/1994, S. 141.

tritt. Augstein war ein fast gleichaltriger Gesprächspartner, der ab 1942 am Zweiten Weltkrieg auf deutscher Seite teilgenommen hatte – u.a. als Kanonier und Funker im russischen Woronesch. Doch spannt Solschenizyn einen großen Bogen, wenn er zum Verhältnis von Russland und Deutschland mit dem 18. Jahrhundert beginnt. Es folgen Erster und Zweiter Weltkrieg; sowie abschließende Worte zur Bedeutung der deutschen Kultur für Russland aus seinem letzten Lebensjahr 2007.

Zum 18. Jahrhundert: «Von den Deutschen haben wir immer viel übernommen, in unserem Staat und in unserer Volkswirtschaft haben sie eine ganz wichtige Rolle gespielt. Die Kolonisten, die im 18. Jahrhundert zu uns gekommen sind, haben ein gutes Leben geführt. [...] Mein Onkel, der die deutschen Siedler am Kuban [Zufluss des Asowschen Meeres im nördlichen Kaukasus] kennengelernt hat, wusste viel Gutes von ihnen zu erzählen. Die Deutschen haben unsere Seele begriffen, unsere Kultur akzeptiert. Der deutsche und der russische Charakter sind eng verwandt.»²⁷ Im Zentrum für Solschenizyn stehen aber die beiden Weltkriege, als Russen und Deutsche gegeneinander kämpften, wobei er den Ersten Weltkrieg «die größte aller Tragödien» nennt:

«Dass im Ersten Weltkrieg Deutschland und Russland gegeneinander gekämpft haben, halte ich für die größte aller Tragödien. [...] Im Jahre 1917, als die Disziplin in der russischen Armee nachließ, haben sich die Russen mit offener Brust und Seele mit den Deutschen verbrüdert. Da gab es keinen Hass.» Im folgenden Satz lässt er einen anderen für sich sprechen: «Thomas Mann hat 1921 im Vorwort zu einer russischen Anthologie gesagt: <Russland und Deutschland müssen einander besser und besser kennen. Sie sollen Hand in Hand in die Zukunft gehen. [...] Und 1929, in seiner Nobelpreisrede, fand er keinen besseren Ausdruck für den Zustand in Deutschland, als dass dies ein geradezu <russisches Leidenswirrsal> sei.» [...] In keinem meiner Bücher werden Sie einen Ausdruck des Hasses gegen Deutschland finden. Ja, die deutsche Literatur und deutsche Musik hat auf mich und meine ganze Generation eine ungeheuer gute Wirkung ausgeübt.»²⁸

Das Resümee, das Solschenizyn dann aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg zieht, kann man wiederum «eine Tragödie» für Russland nennen, die er wie folgt beschreibt: «Beide Kriege haben nicht nur die Deutschen verloren, sondern in gewisser Hinsicht die Russen. Im Ersten hat die Revolution unseren Sieg verhindert, im Zweiten Weltkrieg haben wiederum wir verloren, nicht auf dem Schlachtfeld, aber in unserer Gesellschaft. Wir zählen 31 Millionen Opfer. Stalins Herrschaft wurde bestätigt, das flache Land entvölkert.» Daraus ergibt sich aber, dass wir «die ganzen drei Jahrhunderte unserer Beziehung aufarbeiten.» müssen. «Die Lehre kann nur sein, dass Deutsche und Russen einander brauchen, weil sie sich ergänzen.»²⁹

Im Jahr 2007, am Ende seines Lebens, spricht Solschenizyn, der Goethe, Schiller und Heine im Original gelesen hat, über seine Hoffnung, dass Deutschland eine Art Brücke zwischen Russland und dem Rest der Welt sein könnte und spricht so etwas Zukünftiges an: «Deutschland und Russland fühlen sich gegenseitig zueinander hingezogen, worin ich schon eine Art Vorherbestimmung sehe – sonst hätte dieses Verhältnis nicht zwei wahnsinnige Weltkriege überstanden. Meine Kinder- und Jugendjahre waren geprägt von Schiller und Goethe. Später hat mich Schelling begeistert. Die großartige deutsche Musik ist für mich von unschätzbarem Wert. Ich kann mir mein Leben ohne Bach, Beethoven und Schubert nicht vorstellen.»³⁰ [2007]

15 Jahre nach diesen Worten ließ Wladimir Putin (*1952) russische Truppen im Nordosten der Ukraine einmarschieren und begann einen Krieg, der

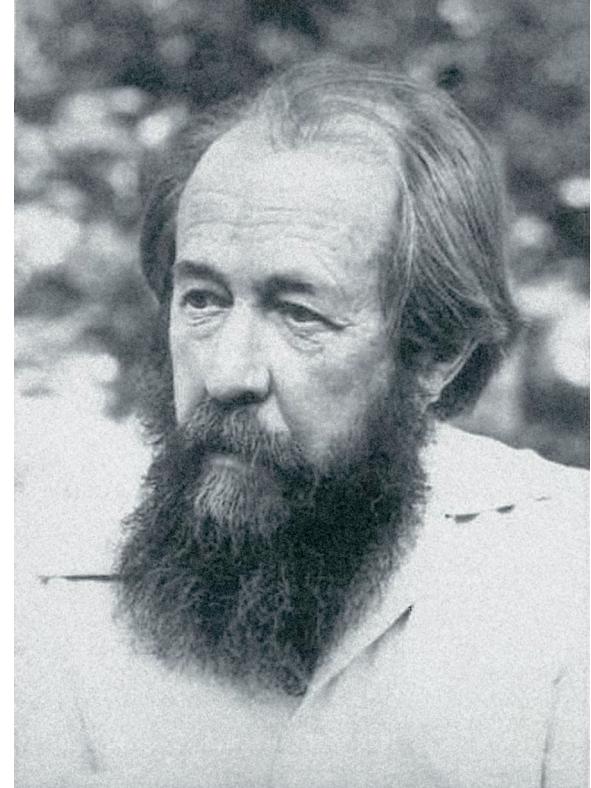
27 *Der Spiegel* 44/1994, S. 155.

28 *Der Spiegel* 44/1987, S. 245.

29 *Der Spiegel* 44/1994, S. 157.

30 *Der Spiegel* 30/2007, S. 102. (Gespräch mit den Redakteuren Christian Neef und Matthias Schepp).

Alexander Solschenizyn
Foto: Archiv Wolfgang Kasack



bis heute andauert. Zwar können dieser Krieg und seine vielschichtige Vorgeschichte hier nicht thematisiert werden. Doch wird deutlich, dass knapp 40 Jahre nach Gorbatschows Perestroika in Russland immer noch vergangene Mentalität und Strukturen der Sowjetunion, wenn vielleicht auch in abgemilderter Form, existieren. Fragen aber ruft hervor, warum sich die USA in diesem Krieg engagieren. So hatte der US-Verteidigungsminister Lloyd Austin (*1953) zum zweiten Mal Anfang 2023 Vertreter aus Nato- und Nicht-Nato-Ländern auf die zentrale US-Luftwaffenbasis in Ramstein (Rheinland-Pfalz) eingeladen, um eine Ukraine-Waffenhilfe in Gang zu halten, darunter auch Deutschland. Doch Waffenlieferungen werden niemals Frieden, sondern nur Zerstörung bringen, was der Erste und Zweite Weltkrieg hinreichend gezeigt haben. Und Deutschland, von NATO-Generalsekretär Jens Stoltenberg (*1959), für die «deutsche Führungsrolle [im Einsatz gegen Putin] gelobt»³¹, steht gegenwärtig vor einer schwierigen Herausforderung. Eine fruchtbare Verbindung zwischen der russischen und deutschen Kultur im Sinne der hier dargestellten Autoren ist damit in weite Ferne gerückt. –

³¹ FAZ, 2. Dezember 2022.

Michael Kurtz war 28 Jahre Waldorfschullehrer in allen Klassenstufen. 2001 bis 2018 verantwortlicher Mitarbeiter Musik der SRMK am Goetheanum. Herausgeber des STIL von 2013 bis Johanni 2020. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musik, so 2015 *Rudolf Steiner und die Musik. Biographisches - Geisteswissenschaftliche Forschung - Zukunftsimpulse*. Bücher und Texte in verschiedenen Sprachen, u. a. *Sofia Gubaidulina. Eine Biographie*, auf Deutsch (2001), erweitert auf Amerikanisch (2007), in Arbeit ist eine russische Ausgabe.

DER KLEINE KUPPELRAUM DES ERSTEN GOETHEANUM UND SEINE BEZIEHUNG ZUM ÜBRIGEN BAU

ALEXANDER SCHAUMANN

Mit dem Doppelkuppelbau des ersten Goetheanum hat Rudolf Steiner Formen geschaffen, die an die Anschauung des Betrachters hohe Anforderungen stellen. Mit seinen Sockel-, Kapitell und Architravmotiven sieht er sich einer Fülle von Formen gegenüber, die allerdings nicht als Einzelformen ihre Bedeutung haben, sondern durch Metamorphose miteinander verbunden sind. Wie geht aus der elementaren Einfachheit des ersten Kapitells alles Weitere hervor? Diese Frage beinhaltet die Herausforderung, die mit dem Bau des ersten Goetheanum verbunden ist. Sie begründet eine neue künstlerische Vorgehensweise und zielt auf eine Verlebendigung des Vorstellungsvermögens, ohne die ein angemessenes Erfassen geistiger Vorgänge nicht möglich ist. Bis heute hat sie zu einem nicht abreißenden Strom sowohl betrachtender als auch plastisch tätiger Studien geführt, die in der Regel aber an der Schwelle zum kleinen Kuppelraum Halt machen. Auch Steiner macht an dieser Schwelle Halt. Er hat die Formen des Goetheanum niemals «erklärt» und ihnen damit ihren herausfordernden Charakter genommen. Er beschränkte sich darauf, auf Beziehungen innerhalb des Baus aufmerksam zu machen und damit zum Annehmen der Herausforderung zu ermutigen. In Bezug auf den kleinen Kuppelraum ist dagegen nur die Bemerkung überliefert, dass dessen sechs bzw. zwölf Pfeiler sich durch diagonale Projektion über den Mittelpunkt der Bühnenrampe hinweg auf die Zwischenräume zwischen den sieben bzw. vierzehn Pfeilern des großen Kuppelraumes beziehen.

Im Folgenden soll versucht werden, die Formen des kleinen Kuppelraumes in die Betrachtung einzubeziehen und auf Grund der anschaulichen Gegebenheiten das gegenseitige Verhältnis der beiden Kuppelräume zu bestimmen. Dabei soll auf die Formen des großen Kuppelraumes nur soweit eingegangen werden, als es notwendig ist, den Charakter der Formen des kleinen Kuppelraumes zu verstehen. Das Metamorphoseprinzip metamorphosiert sich an besagter Schwelle selbst und schafft dabei eine Choreographie, in der der Betrachter seinen eigenen Entwicklungsweg vorgezeichnet finden kann.

Abb. 1: 1:20 Modell des ersten Goetheanum
© Rudolf Steiner Archiv / Foto: Thomas Dix

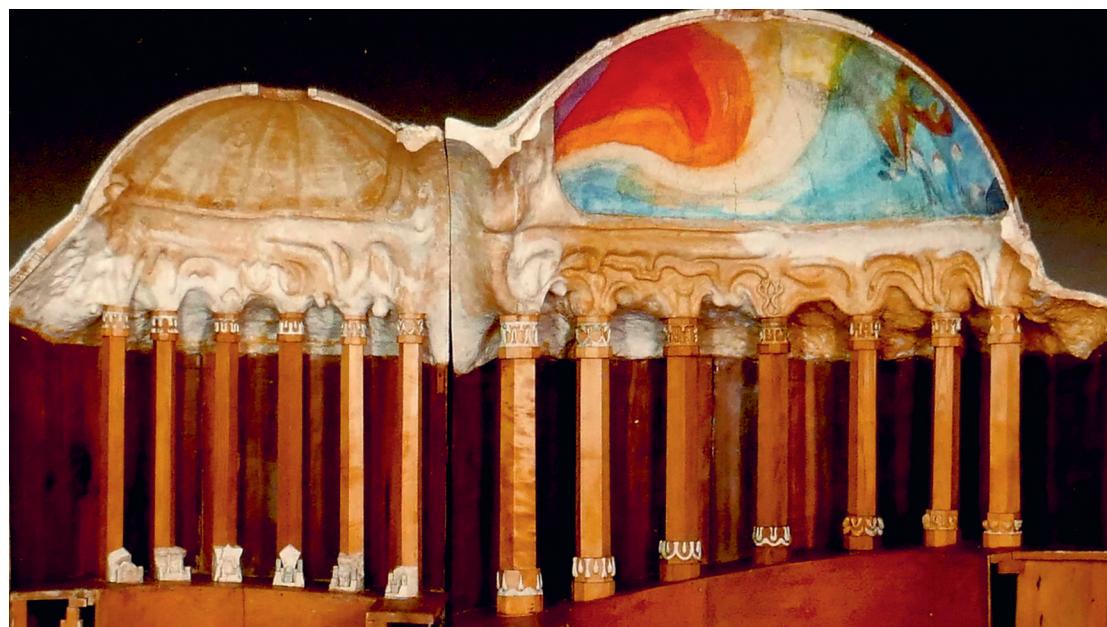




Abb. 2: 1. Kapitell, großer Kuppelraum

© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18-2



Abb. 3: 2. Kapitell, großer Kuppelraum

© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18-11



Abb. 4: 5. Kapitell, großer Kuppelraum
© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18-8



1 1:7 war in der Renaissance die gedrungenste Proportion und wurde der dorischen Ordnung zugeordnet.

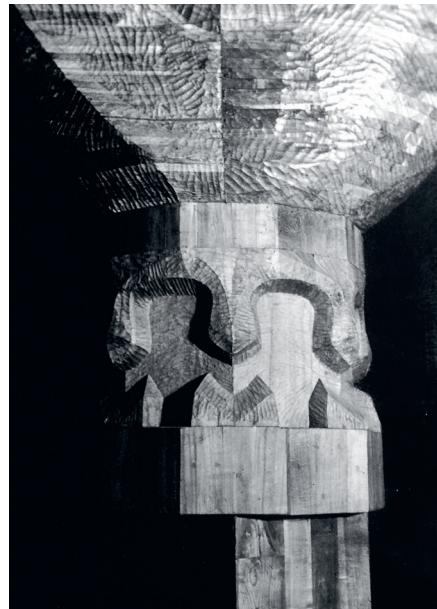
2 Ausführlich in Alexander Schaumann: *Kunst und Wahrnehmung*, Verlag am Goetheanum, Dornach 2022.

Die architektonische Situation

Ein Einblick in den Charakter der beiden Kuppelräume kann schon auf Grund ihrer unterschiedlichen Proportionen gewonnen werden (Abb. 1). Mit 1:7 besitzen die Pfeiler des großen Kuppelraumes eine vergleichsweise gedrungene Proportion¹ und dazu Abstände, die diese als Schriftfolge erscheinen lassen. Darin manifestiert sich der grundlegende Gedanke, durch das Erleben der in den Kapitellen der Pfeiler zur Anschauung kommenden Metamorphose Entwicklungsschritte zu initiieren, die der Betrachter durch Identifikation bis in sein leibliches Empfinden hinein mitvollzieht. Die Pfeiler des kleinen Kuppelraumes verweigern dagegen eine solche Identifikation. Mit einer Proportion von 1:10 sind diese schlanker und stehen dichter beisammen und erwecken den Eindruck eines gleitenden Auf und Ab, was durch die Thronsitze an deren Fuß noch betont wird. Diese vergebenständlichen den Ort des Menschen und versetzen die Pfeiler in dessen Rücken, sodass eine Identifikation tatsächlich ausgeschlossen ist. Hinzu kommt deren radiale Anordnung, die die Kreisform des kleinen Kuppelraumes zum Bild eines Zusammentretens macht, während die Kreisform des großen durch Umrunden des Raumes zustande kommt. Wie äußert sich diese Beziehung im Bereich der Kapitelle?

Die Kapitelle des kleinen Kuppelraumes

Die Kapitelle des großen Kuppelraumes geben zur Identifikation den entscheidenden Anlass. Sie sind von einem Leben erfüllt, das mittels eines Kraftüberschusses zum nächsten Kapitell weiterführt und dabei Formen hervorbringt, die mit ihrem vertikal ausgerichteten Streben zur Identifikation auffordern. In elementarer Einfachheit zeigt sich das im ersten Kapitell. Figur und Grund werden durch seitliche Schrägen aufeinander bezogen, durch die seine einander entgegengerichteten Spitzen einen kraftvollen, aufeinander zustrebenden Charakter erhalten, während die Leere der Zwischenflächen überwunden wird zugunsten einer hervorgerufenen Fülle, die in der aufstrebenden Form des zweiten Kapitells eine Antwort erhält (Abb. 2 und 3).² Eine solche plastisch-lebendige Bezogenheit lassen die Kapitelle des kleinen Kuppelraumes dagegen vermissen. Die Grenze ihrer Formen stößt steil, fast senkrecht auf den Grund, der dadurch einen begrenzten, blanken, ja freigefegten Charakter erhält. Es



entstehen positiv-negativ Beziehungen, die durch wiederholtes Umschlagen von Figur und Grund auseinander hervorgehen. Zudem bleibt der Rücken der Figuren abgeflacht. Es kommt zu keiner für den großen Kuppelraum charakteristischen Gratbildung – ein Detail, das die grundverschiedene Verfasstheit der beiden Metamorphose-Reihen deutlich macht.

Entsprechend dieser Charakterisierung zeigt das erste Kapitell³ eine lange, sich kaum verjüngende Form, die sich über zwei Drittel der Kapitellfläche nach unten erstreckt (Abb. 5). Durch keinerlei Rhythmisierung belebt, besitzt sie einen strengen, krafterfüllten Charakter, findet auf den Kanten zwischen den Kapitellflächen jedoch ein Gegenmotiv. Hier schneidet sich die auf die Kanten zulaufende Kontur in die Basis einer dort befindlichen Form, die selber spitz nach unten ausläuft und von dort durch eine entsprechende Form eine Antwort erhält. Es entstehen zwei herzartige Formen, die die Kante zwischen den Flächen des Kapitells aktivieren und damit den Weg zwischen unten und oben zum Thema machen. Eine gleichsam ins Nichts gezeichnete Linie ergänzt die sich von oben herab manifestierende Hauptform, deren Gemeinsamkeit in einer von Abstand und Gegenüber bestimmten Beziehungsaufnahme besteht.

Nach dem Setzen dieses Anfangsimpulses bringt das zweite Kapitell Auseinandersetzung und Dynamik, mit denen links und rechts eine neue Bedeutung erhalten (Abb. 6). Die Grenze zwischen Figur und Grund wird zum Mäander, indem der offene Grund als ein figurartiger Hof sich nach oben erweiternd in den erhabenen Bereich hineinschiebt, während von dort eine Kraftkonzentration nach unten drängt, deren leicht zugespitzter Form von unten eine weitere, tief ausgekerbte Form entgegenkommt. Der offene Grund, der im ersten Kapitell lediglich Hintergrund war, erhält eine selbstständige, für sich bestehende Qualität, die in Auseinandersetzung mit der erhabenen Form nach einer Gleichgewichtslage sucht. Es entsteht ein flächiges Nebeneinander, das mit der Dynamik der Form eine entspannte Ruhe verbindet.

Im dritten Kapitell kommt es zu einer körperlich-räumlichen Verdichtung (Abb. 7). Es zeigt von oben herab sich abflachende Spitzen, an denen, wenn auch ohne Verbindung, eine lyraartige Form mit einem mächtigen, an eine Hansekogge erinnernden Korpus zu hängen scheint. Die oberen Spitzen wirken wie eine Restform, von der sich die herabhängende Form mit ihrer in die

Abb. 5: 1. Kapitell im kleinen Kuppelraum
© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18-013

Abb. 6: 2. Kapitell im kleinen Kuppelraum
© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-14-15

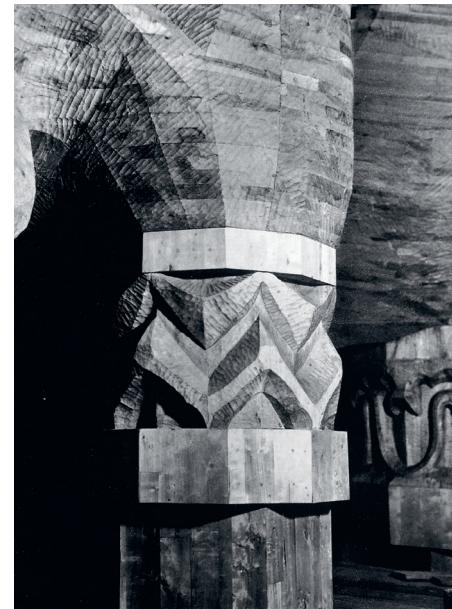
Abb. 7: 3. Kapitell im kleinen Kuppelraum
© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18

³ Gemäß der Grundrisskonstruktion ist die Reihe der Kapitelle im kleinen Kuppelraum von hinten nach vorne zu lesen.

Schwere sinkenden Kraftsammlung absondert. Dabei hat sich die Dynamik des Mäanders verstärkt. Die von außen in die zur Seite gestreckten Hände der Lyraarme geschnittenen Höhlungen betonen das von innen her Pralle des Korpus, während der offene Grund die sich ablösende Form nun insgesamt umfängt. Dabei hat sich der Schwerpunkt noch weiter nach unten verlagert, der Bezug zur Höhe bleibt aber erhalten. Wie ist diese Abfolge zu verstehen?

Insgesamt fällt auf, dass die erhabene Form jeweils dorthin springt, wo sich zuletzt das Nebenmotiv befunden hatte. Welche Funktion übernimmt dieses innerhalb des Gesamtablaufs? Es macht sichtbar, was als grundlegende, aber noch unausgesprochene Qualität im jeweiligen Hauptmotiv enthalten ist. Das zeigt sich im ersten Kapitell, indem die beiden herzartigen Formen die Spannung, die das die Flächen des Kapitells einnehmende Hauptmotiv auf seinen Kanten hervorruft, in ein anschauliches Motiv übersetzen und damit die Strecke zwischen oben und unten sichtbar machen, die auch für das Hauptmotiv nicht ohne Bedeutung ist. Zwar betont dieses mit seiner sich von oben herab entwickelnden Form das Oben, erhält seinen Sinn aber erst durch seine Beziehung zum Unten, die im Nebenmotiv dann als solche sichtbar wird und damit dem nach unten drängenden Anfangsimpuls den Weg zu seiner weiteren Entfaltung weist. Das Hauptmotiv des zweiten Kapitells erscheint deshalb auf dessen Kanten und zeigt eine Form, die, obwohl kleiner als die erste, mit neuer Kraft nach unten strebt. Sie nimmt den Schwerpunkt, der im ersten Kapitell nicht weit unterhalb der oberen Abdeckplatte gelegen hatte, nach unten mit und stößt dabei auf eine weitere Form, deren aufnehmende Geste gegenüber dem flachen, kaum merklichen Bogen am unteren Kapitellrand des ersten Kapitells eine neue Deutlichkeit besitzt. Aus einer ersten Beziehungsaufnahme wird Begegnung. Es kommt zu einem Aufeinander-zu-Bewegen, das sich auf der vom ersten Nebenmotiv vorgezeichneten Achse abspielt, dabei aber eine Rhythmisierung entwickelt, die vom zweiten Nebenmotiv aufgegriffen und auf komplementäre Weise ergänzt wird. Zwischen den sich von Kapitellkante zu Kapitellkante wiederholenden Hauptmotiven entstehen die offenen, sich nach oben hin erweiternden Höfe, deren mäandrisches Schieben in dem flächigen Nebeneinander der polaren Formen zur Ruhe kommt, während es zwischen den unteren Formen zu einer gewissen Verengung kommt. Infolge des flächigen Charakters dieses Nebenmotivs sind es nun diese beiden sich überkreuzende Qualitäten, das Dazwischen und der Gegensatz zwischen Oben und unten, die dem nachfolgenden Hauptmotiv als Voraussetzung dienen. Dessen schwer nach unten sinkender Korpus scheint sich, vermittelt durch seine beiden hinaufgereckten Arme, von zwei Seiten her zu füllen, während der obere Bereich von Ab- und Auflösung gekennzeichnet ist. Dazu kommt der Gegensatz zwischen einem leer gefegten Äußeren und einem prall gefüllten Inneren, mit dem der herabwirkende Impuls der Höhe seinen Endpunkt erreicht, sodass alle weiteren Formen einen neuen Charakter annehmen. Die offenen Flächen, die als Nebenmotive das Unten repräsentieren, werden als solche aktiv, sodass neue, von unten nach oben strebende Hauptmotive entstehen. Diese entsprechen in rückschreitender Symmetrie dem vormals offenen Grund, ergänzt durch weitere Formen, die, anstatt wie in den ersten beiden Kapitellen von der entstandenen Spannung zwischen Oben und Unten gefordert zu werden, den erreichten Zusammenhang zwischen Unten und Oben veranschaulichen.

Dabei kommt das vierte Kapitell wie das dritte noch ohne solche Ergänzungen aus (Abb. 8). Es zeigt eine auf dem unteren Kapitellrand aufsitzende Form, die die als Negativ vorzustellende Lyraform umgreift und mit lanzettförmigen Spitzen nach oben strebt, während an der Stelle der Lücke zwischen den



nunmehr verschwundenen Lyraarmen ein langgestreckter Tropfen entgegenkommt. Die Umkehrung von Figur und Grund ist verblüffend konsequent. Verblüffend ist aber auch der Wandel des Charakters. Zwischen den von oben kommenden Tropfen und den von unten her umfassenden Formen entsteht ein Aufnehmen und Weiterleiten, das den Eindruck eines in die Leichte gehobenen Strömens erweckt. Gleich das dritte Kapitell dem innehaltenden Endpunkt einer Entwicklung, so bringt das vierte eine beschwingte Offenheit, die die vollzogene Wendung nicht deutlicher zum Ausdruck bringen könnte. So hat sich der Schwerpunkt noch weiter nach unten verlagert, der Bezug zur Höhe bleibt aber erhalten. Wie ist diese Abfolge zu verstehen?

Das fünfte Kapitell (Abb. 9) setzt die aufstrebende Dynamik fort, indem es die Anlage des vierten in angehobener Position wiederholt. Herübergesprünge von der Kante des Kapitells zu seiner Fläche erhebt sich eine aufstrebende Figur, die durch Halbbögen mit den Nachbarfiguren verbunden ist. Auch diese ergibt sich durch Umkehrung des entsprechenden Kapitells, mit dem geringfügigen Unterschied, dass sich die Maße der einstmaligen Höfe zugunsten einer breiteren Gründung reduzieren. Es kommt zu einer Aufrichtung in drei Etagen, mit der auch der Schwerpunkt nach oben wandert. Dabei vergegenständlichen die den Halbbögen von oben entgegenschwebenden Tropfen den Schwerpunkt des neuen Grundes, der, der Situation des zweiten Kapitells entsprechend, auf gleicher Höhe mit dem Schwerpunkt der Hauptfigur zu liegen kommt. Es entsteht ein Zusammenklang, der den finalen Zusammenklang des sechsten Kapitells vorausnimmt.

In diesem Kapitell wird die Hauptform zum Zickzack (Abb. 10). Ausgehend von der Unterkante der Kapitellflächen erhebt sich in beide Richtungen eine energische Diagonale, die auf Zweidrittelhöhe der Kapitellkanten mit den Nachbardiagonalen zusammenwächst. Sie bilden eine deutlich nach oben weisende Geste, während parallel zur unteren Form ein weiterer Winkel seltsam weich von oben herabhängt. Die lineare Struktur des ersten Kapitells kehrt damit zurück. Anstelle der Oben und Unten in eine erste Beziehung bringenden Parallelen kommt es jedoch zu hinaufweisenden Diagonalen, mit denen sich die Spannung auf den Kanten des ersten Kapitells erfüllt. Unten und Oben findet seinen Ausgleich. Dabei vergegenständlicht der obere Winkel auch in

Abb. 8: 4. Kapitell im kleinen Kuppelraum

© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18-06

Abb. 9: 5. Kapitell im kleinen Kuppelraum

© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18-09

Abb. 10: 6. Kapitell im kleinen Kuppelraum

© Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1023 1-4-18-08



Abb. 11: 1. Thronsitz

Abb. 12: 2. Thronsitz

Abb. 13: 3. Thronsitz, Prismen verloren

Fotos: Walter Roggenkamp: *Das Goetheanum als Gesamtkunstwerk*, Verlag am Goetheanum, Dornach 1986

diesem Fall den Schwerpunkt des neuen Grundes. Markanter aber sind die Schwerpunkte der unteren Form, die mit kleinen fünfeckigen Flächen das Zusammenwachsen der von unten kommenden Diagonalen und damit auch das zum Abschluss-Kommen der gesamten Reihe besiegen.

Die Thronsitze

Die Kapitelle des kleinen Kuppelraumes veranschaulichen die möglichen Konstellationen zwischen Oben und Unten. Das Oben zeigt sich, setzt sich mit dem Unten auseinander und wird vom Unten aufgenommen, das seinerseits sich mit neuer Aktivität nach oben wendet, eine Antwort erhält und mit dem Oben zusammenklingt. Es handelt sich um Beziehungen, die innerlich nachvollzogen und verglichen werden. Eine Bündelung der Kräfte wie im großen Kuppelraum kommt dabei aber nicht zustande. An die Stelle der Identifikation treten deshalb Überschau und Vergleich, was den Betrachter in eine neue Position versetzt. Er bedarf einer Position des Gegenübers, die in den Thronsitzen eine gebaute Verwirklichung findet. Wenn auch unter unterschiedlichen Blickwinkeln, so erschließen diese dennoch einen Blick auf alle in der Höhe gegenüber befindlichen Kapitelle, besitzen aber auch selbst eine unverwechselbare Konfiguration. Wie ist das Zusammenspiel von Kapitellen und Thronsitzen zu verstehen? Als körperliche Gebilde haben sie eine Beziehung zu allen drei Dimensionen des Raumes. Sie besitzen ein Vor und Zurück, ein Auf und Ab und eine unterschiedliche Spanne zwischen Mitte und seitlicher Ausdehnung. Es gibt eine rückwärtige Gestaltung, einen Baldachin und – eine besondere Eigenheit – die sogenannten Prismen, die die Breite der Vorderfront betonen und die man sich als Unterlage eines kultischen Hammerschlages vorzustellen hat. Sie bestehen aus senkrecht aufgestellten Körpern mit – von außen nach innen aufgezählt – dreieckigem, quadratischen und fünfeckigen Querschnitt, die zunächst auf dem Boden und später auf einem Sockel stehen. Wie kann die Ausprägung des jeweiligen Schauens anhand der Thronsitze und ihrer Gesten beschrieben werden?

Den ersten Thronsitz kann man sich mehr als alle anderen als die Ausformung einer bildsamen Masse vorstellen (Abb. 11). Von dem rückwärtigen Pfeiler ausgehend, erweitert sich seine untere Hälfte auf die Außenkanten der

beiden dreieckigen Prismen zu, schnürt sich kurz vor diesen aber ein, sodass deren erneute Ausweitung die vordere Ebene des Sitzes als eine von der Seite her angespannte Fläche erscheinen lässt. Seine obere Hälfte verjüngt sich dagegen. Sowohl von der Seite als auch von oben abgeschrägt, laufen ihre Kanten in einem Punkt zusammen, von dem aus ihre Unterseite als eine große ebene Fläche schräg bis zur Vorderkante des im Hintergrund verborgenen Fünfeckpfeilers abfällt, um dann umzukehren und weiterhin abfallend die Oberseite der unteren Hälfte des Sitzes zu bilden. Im Ergebnis werden alle drei Raumessrichtungen polarisiert. Der Sockel mit seinen Schrägen verbindet sich satt und kraftvoll mit dem Boden, während der Baldachin einen zart tastenden Charakter erhält. Die Breite wird durch die Prismen angespannt und die Tiefe durch einen weit nach hinten greifenden Raumkeil erschlossen, während der eigentliche Sitz mit seinen schmiegsamen Formen eine weich sich herauslösende Mitte bildet. Durch tiefe Einschnitte von den seitlichen Prismen abgesetzt und nach hinten durch eine Rückenlehne geschlossen, wird der dort Sitzende als ein in mehrfacher Hinsicht empfindsamer charakterisiert. Ganz an die Vorderkante des Gesamtgebildes herangeschoben, entsteht der Eindruck einer vorbehaltlosen Offenheit, die in scheuem Aufblick das Erschaute in die eigene Seele aufnimmt. Mit seiner knospenhaften Zartheit bildet der erste Thronsitz einen merkwürdigen Gegensatz zur majestätischen Setzung des ersten Kapitells, dem er mit seinem staunenden Aufnehmen jedoch auf komplementäre Weise entspricht.

Im Gegensatz zu der Bildsamkeit des ersten Thronsitzes steht beim zweiten das Ergebnis im Vordergrund (Abb. 12), das mit seinen rechten Winkeln und parallelen Flächen ohne Weiteres zu überschauen ist. Die Dreiecksbeziehung des ersten Thronsitzes, die von der Spitze des Baldachins und seinen breit auf dem Boden aufruhenden Seitenkanten gebildet wurde, wandelt sich in ein aufgerichtetes Rechteck, das sich mittels seiner parallelen Wände gegenständlich konturiert und mittels seines weit in die Horizontale hinausgreifenden Daches auch die benachbarten Räume in seine Konstellation einbezieht. Lediglich die steil nach unten führende Unterseite des Daches lässt Masse spüren, sodass der Raum unter ihm einen entsprechend hereingreifenden und damit aufnehmenden Charakter erhält. Zudem sind Raum und Sitz miteinander identisch, was in Bezug auf den Sitzenden auch in diesem Fall bestimmte Aussagen macht. Streng umschlossen und zwischen zwei weiteren Räumen sitzend, scheint er ernst und gesammelt, widerstreitende Kräfte aufeinander zu beziehen. Zwar ist der Charakter dieses Thronsitzes strenger als der des zweiten Kapitells, aber auch dieses findet in einer Horizontalbeziehung zu einem Ausgleich.

Beim dritten Thronsitz (Abb. 13) wird das eine Beziehung zum Raum herstellende Element zu einer ebenen Fläche, vor der der eigentliche Sitz eine geradezu gemauerte Festigkeit erhält. Man glaubt, das den Kuppelraum erfüllende Licht sich auf der sechssternförmigen Fläche spiegeln zu sehen, deren weit über den Sitz hinausragende Oberkante von der Spitze des gegenläufigen Dreiecks nur geringfügig überschnitten wird, deren seitlich sich überkreuzende Kanten dagegen einen langgestreckten Winkel bilden, der sich oben wie unten der Breite der Prismen an der Vorderfront anpasst. Vor allem aber entsteht durch die Überlappung der Dreiecke der für den Sechsstern charakteristische mittlere Bereich, der durch den eigentlichen Sitz bestätigt wird. Sein orthogonaler Unterbau betont die Schwere. Sein den Sitzenden umfanger oberer Bereich verjüngt sich dagegen, den Winkeln des Hintergrundes entsprechend, und besteht aus einer ringsum begrenzenden Wand, die bei gleichbleibender Stärke rechtwinklig nach hinten fluchtet und oben einen waagerechten Ab-

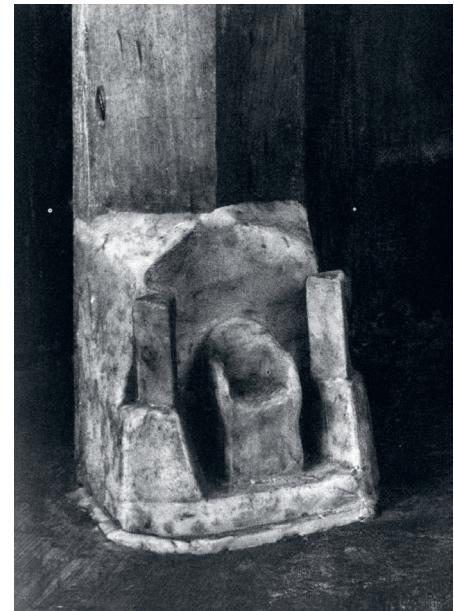


Abb. 14: 4. Thronstuhl

Abb. 15: 5. Thronstuhl

Abb. 16: 6. Thronstuhl

Fotos: Walter Roggenkamp: *Das Goetheanum als Gesamtkunstwerk*, Verlag am Goetheanum, Dornach 1986

schluss erhält. Es entsteht ein geschlossenes Gehäuse, in dem der Sitzende gesammelt lauscht, um das ihm Zugetragene in sich aufzunehmen. Die Verinnerlichung ist weiter fortgeschritten und die Beziehung zu Raum und Höhe erhält einen indirekten Charakter, wie das auch im zugehörigen Kapitell der Fall ist.

Frage man nach der inneren Folgerichtigkeit dieser Entwicklung, ist die jeweilige Stellung des Schauenden aufschlussreich. Im ersten Thronstuhl sitzt er inmitten eines in alle Richtungen hin lebendig plastischen Geschehens, ist selbst von diesem aber abgerückt. Er besitzt einen separierten Sitz, während um ihn herum Flächen in den verschiedensten Neigungen ein beachtliches Volumen gestalten. Er ist mit dem Geschehen nicht identisch. Es geschieht, und er nimmt es wahr. Das Erschaute wird in der Tiefe des eigenen Wesens nachgeahmt und dadurch zur Erfahrung gebracht. Im zweiten Thronstuhl ist der eigentliche Sitz mit der Gesamtgestalt dagegen identisch, die den Schauenden in doppelter Hinsicht in eine Mittelposition versetzt. Er sitzt zwischen zwei weiteren, durch das ausgreifende Dach in die Throngestalt einbezogenen Räumen und sitzt selbst in einem Raum, der ebenso energisch in die Masse des Thronstuhles hineingreift wie das über ihm befindliche Dach mit seiner Masse nach vorne drängt. Dabei scheint die strenge Ausrichtung der begrenzenden Flächen die Aktivität des Schauenden selbst zu sein. Das Erschaute wird Bestandteil seiner eigenen Tätigkeit, das er ordnet und aufeinander bezieht. Im dritten Thronstuhl sondert sich der eigentliche Sitz dann erneut vom Gesamtgebilde, das sich auf eine Fläche im Hintergrund reduziert. Die imaginäre, die Front des ersten Thronstuhles bestimmende Fläche taucht also im Hintergrund des dritten Thronstuhles wieder auf, wobei sich deren nach unten geöffneter Dreieckswinkel, der im zweiten zum Rechteck wurde, sich nun weiter, nämlich nach oben, öffnet, von wo ihm ein zweites Dreieck entgegenkommt. Die Mittelposition des zweiten Schauenden erweist sich damit als Durchgangsstufe, während der dritte, bezogen auf die hinter ihm befindliche Fläche und kokonartig von dem völlig erstarrten Sitz umschlossen, eine ganz nach innen gewandte Aktivität entwickelt. Eine weitergehende Abgeschlossenheit ist kaum vorstellbar. Die Entwicklung kehrt sich deshalb um. Angezeigt durch einen bis auf den Boden herab separierten Sitz gewinnt der Schauende eine neue Selbstständigkeit, während das Verhältnis zum Erschauten eine neue Annäherung verrät.

Dieser Umkehr entsprechend besitzt auch der vierte Thronsitz einen flächigen Hintergrund, der die neue Ausrichtung aber klar zu erkennen gibt (Abb. 14). Er hinterfährt den Sitz nicht als eine bis zum Boden hinabreichende Fläche, sondern besteht aus einem sich nach oben reckenden Fünfeck, das wie die Prismen angehoben und auf einen Unterbau gesetzt wird. Gleich einem mit ausgebreiteten Armen stehenden Menschen erhebt sich das Fünfeck hinter dem Sitz und entwickelt dank seiner natürlichen und infolge der Proportionierung angehobenen Zentrierung einen aufstrebenden Impuls, während der Sechsstern des dritten Thronsitzes mit seinen zwei Dreiecken und seiner an den Boden angepassten Situation die empfangenen Kräfte nach unten leitet. Hinzu kommt der Zusammenklang der seitlichen Schrägen des Fünfecks mit denen der Prismensockel, sodass entsprechend dem vierten Kapitell eine beschwingte Gesamtgestalt entsteht, die durch das Fehlen eines Baldachins noch zusätzlich geöffnet wird. Der Blick des Schauenden geht nach oben. Anstatt zu lauschen und aufzunehmen, scheint er in eine offene Zukunft zu schauen.

Der fünfte Thronsitz besitzt erneut einen Baldachin, der aber einen sich nach oben wendenden Charakter besitzt (Abb. 15). Wie beim zweiten Thronsitz mit einem waagerechten oberen Abschluss versehen, ist er aber nicht Resultat eines in die Masse des Sitzes hineingreifenden Raumes. Infolge seiner doppelt gebrochenen Kanten scheint er mit einer ihm selbst innewohnenden Kraft begabt, mit der sein enormes Volumen den Sitz des Schauenden überfährt und nach oben drängt. Da zugleich die zuletzt schräg ansteigenden Seiten der Prismensockel in die Senkrechte geholt, d.h. seitlich eingezogen werden, kommt es zu einer neuen Sammlung, die sich, anstatt den Raum zu empfangen, mit neu gewonnener Kraft der Höhe entgegen bewegt.

Der sechste Thronsitz (Abb. 16) wird schließlich von einer Vertikalität bestimmt, die von masseerfüllten Kanten gebildet wird. Die beiden dreieckigen Prismen zeigen, wie zuvor schon die fünfeckigen, nicht ihre flache Seite, sondern ihre Kante, der entsprechend auch ihr Sockel gebildet ist. Auch die Fläche hinter dem Sitz läuft seitlich in solche Kanten aus, während diese selbst, anstelle eines Baldachins, lediglich mit einer flachen, durch Abschrägung gewonnenen Spitze versehen ist. Der Thronsitz öffnet sich auf eine Weise, die wieder Unmittelbarkeit spüren lässt. Es kommt zu einem Austausch, der die Höhe nicht vorsichtig ertastet, sondern mit ihr zusammenströmt. Wie im zugehörigen Kapitell ist ein Einklang erreicht, der mit seiner vertikalen Parallelität aber der Geste des ersten Kapitells entspricht. Die Setzung des Anfangs vermag der Schauende nun in sich selbst zu realisieren.

Die Architrave

Die Betrachtung der Thronsitze zeigt, dass ihre Gestaltung der Gestaltung der Kapitelle keineswegs eins zu eins entspricht, dass vielmehr von einer komplementären Ergänzung gesprochen werden muss. Das gilt vor allem für das Verhältnis der ersten drei Thronsitze zu den ihnen entsprechenden Kapitellen, bei denen die Höhe aktiv ist. Sie spricht. Es geht aber auch um Herabwirken und Trennung. Die Aufgabe des Schauenden besteht deshalb in einem Aufnehmen, das in Bezug zur Höhe in einem gewissen Spannungsverhältnis steht. Das zeigt auch die Gestalt der Thronsitze. Sie betonen das Unten, während die weiteren Thronsitze das Hinauf betonen und deshalb mit dem ebenfalls aufstrebenden Unten innerhalb der Kapitelle viel selbstverständlicher zusammenzuklingen. Insgesamt formulieren die Thronsitze in ihrer nach unten und außen versetzten Position die Haltung, die das jeweilige Verhältnis zwischen unten und oben erfordert. Ihre Position unterhalb der Kapitelle bedarf aber auch einer Ergän-

Abb. 17, Architrav im großen Kuppelraum, von rechts nach links erstes und zweites Kapitell (Ausschnitt)
 © Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-7



zung darüber, die mit dem Architrav gegeben ist. Dieser wurde gemeinsam mit den Thronsitzen konzipiert. Die elliptischen Einräume des Modellbaus von Malsch und des Säulensaals im Haus der Anthroposophischen Gesellschaft in Stuttgart kommen noch ohne eine solche Ergänzung aus. Die Entstehung des Architravs ist mit dem ersten Goetheanum und seinem zweiten, sich vom ersten absondernden Kuppelraum verbunden, ohne dass sich dieser allerdings auf den zweiten Raum allein beschränken würde. Als breites Band übergreift er die Pfeilerpositionen beider Räume und zeigt diese Kontinuität durch eine jeweils langgezogene, in ihrem weiteren Verlauf in einen Wulst übergehende Hohlkehle, während vertikal ausgerichtete Formen auf die einzelnen Pfeilerköpfe hinunterweisen (Abb. 1). In welcher Beziehung steht der Architrav zu den sich unter ihm abspielenden Metamorphoseprozessen?

Diese Frage kann in Bezug auf das jeweils erste Kapitell der beiden Räume klar beantwortet werden. Die große Hohlkehle im großen Kuppelraum entspricht der hervorrufenden Fülle der Zwischenflächen des ersten Kapitells, von der mit den beiden nach unten weisenden Spitzen ein Impuls zur Verleiblichung ausgeht. Motive, die über sich selbst hinausweisen und damit die Metamorphoseschritte impulsieren, können aber nur in der Abgeschlossenheit der Kapitellsituationen entstehen. Die Kapitelle bleiben deshalb Träger der Metamorphose, während die Spitzen über dem zweiten und dritten Kapitell sich gleich dem Nachklang des Anfangsimpulses zurücknehmen, um dann jenseits eines von der Unterkante des Architravs aufsteigenden Verschlingungsmotivs Form Platz zu machen, die nun umgekehrt eine neu gewonnene Fülle nach oben tragen. Ähnliches gilt für den Architrav des kleinen Kuppelraumes (Abb. 1 und 18), der infolge der geringeren Pfeilerabstände allerdings mächtiger zu sein scheint. Zudem besitzt er anstatt der den Schrittcharakter im gro-

Abb. 18: Architrav im kleinen Kuppelraum mit der Nische, die für die plastische Gruppe bestimmt war (Ausschnitt)
 © Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-1-2





Abb. 19: Blick in den kleinen Kuppelraum,
Rekonstruktion Bergmann
© Rudolf Steiner Archiv / Foto: Friedrich Bergmann,
Christoph Oling GmbH/oling.punkt, Arlesheim.

ßen Kuppelraum betonenden Doppelspitzen nur jeweils eine auf jeden Pfeiler weisende Form, die noch dazu unmittelbar aus der oberen Offenheit hervorgeht, d.h. ohne den charakteristischen Knick, an dem im großen Kuppelraum die Offenheit des Umkreises in die Verleiblichung der nach unten weisenden Spitzen übergeht (Abb. 17). Gleich einer aus der oberen Offenheit hervorfließenden Welle ergießt sich die breit auf das erste Kapitell weisende Form und betont mit ihrer Fülle dessen die Entwicklungsreihe eröffnende Setzung. Die Eigenart dieser Beziehung wird mit den weiteren Formen aber noch deutlicher. Besonders die dritte scheint mit ihrer maulartigen Öffnung auf den nach unten wandernden, sich gleichsam entziehenden Schwerpunkt des Kapitells zu reagieren, bevor nach oben strömende Formen die bekannte Umkehr zu erkennen geben. Es folgt eine kleine Schlaufe, die noch mit dem Strang verbunden ist, von dem auch die vorangegangenen Formen ausgegangen waren, bevor diese dann, ins Große übertragen, fast bis zu den beiden verbleibenden Pfeilern herabreicht und im Zurückströmen die Hohlkehle mit einem dem großen Kuppelraum entsprechenden Wulst erfüllt. Die Architravformen des kleinen Kuppelraumes scheinen zu den Kapitellen eine empfindende Beziehung aufzunehmen. Sie haben einen personalen Charakter, der in der Malerei oberhalb des Architravs aber erst voll zur Geltung kommt. Dort erscheinen Wächterfiguren, stehend in einer Wiederholung der Thronsitze und überschwebt von inspirierenden Geistwesen, in denen die von unten her Schauenden erst ihr vollgültiges, weil gleich ihnen selbst individualisiertes Gegenüber finden.⁴

Die Stellung des kleinen Kuppelraumes innerhalb der Gesamtheit des Baus und der Menschheitsrepräsentant

Der kleine Kuppelraum zeigt den Menschen als Geist unter Geistern. Das Ich, das im großen Kuppelraum in die Bildeprozesse der fortschreitenden Kapitellmetamorphose einbezogen ist, tritt aus diesen heraus und findet sich im Nebeneinander einer gebauten Gesprächssituation, die sich in der Höhe der Kuppelmalerei noch einmal wiederholt. Die Schauenden, die der Besucher ganz selbstverständlich in den offenen Thronsitzen ergänzt, finden sich in

4 Zwischen den besprochenen Formen findet sich eine weitere Motivreihe, die mit ihrem konsequent absteigenden Charakter Rätsel aufgibt. Auf eine kleine Spitz folgen ein sich von oben ablösendes und nach unten offenes Rund, ein nach unten hängender kleiner Bogen und anschließend zwei kugelartige, noch unter die Architravkante drängende Ballungen, die einen figurativen Schweif hinter sich her nach unten ziehen. Wie ist diese Motivfolge zu verstehen? Sie verlieren den Bezug zur oberen Offenheit. Sie befinden sich an isolierter, durch die umgebenden Hauptmotive von oben abgeschnittener Stelle, die, in den großen Kuppelraum zurückprojiziert, nicht den Zwischenräumen zwischen den Pfeilern, sondern diesen selbst entsprechen. Sie beziehen sich damit auf die mittleren fünf Pfeiler oder vielleicht sogar auf alle sieben, da sich neben der Eingangsgeste im Übergang vom sog. «Baldachin» über dem geschnitzten Menschheitsrepräsentanten noch eine weitere kleine Spitz befindet und die Gegenseite durch die Bühnenöffnung abgeschnitten ist. Geht es wie bei deren Kapitellen um eine Leibbildung, der im Gegensatz zur dortigen aber eine plastische Durchdringung fehlt? Berücksichtigt man ihren von Anfang an isolierten, über dem Nichts schwebenden Charakter, erscheint der dramatische Absturz zwischen den letzten beiden Pfeilern und ihren mächtig heraufziehenden Bahnen nicht mehr so unvorbereitet zu sein.

einem Zusammenhang, der sie von oben her inspiriert und der mit den jeweils unterschiedlichen, ins Bild übertragenen Verhältnissen zur Höhe verdeutlicht, was die Qualität der einzelnen Gesprächsbeiträge ausmacht. Dabei scheinen die Kapitelle als in die Form geronnene Beziehungsgestalt zwischen Geistwesen und Menschengeist zu vermitteln. Der Grundrisskonstruktion des Bauens entsprechend, beziehen sich diese aber auch auf die Übergänge zwischen den Entwicklungsschritten im großen Kuppelraum und bringen die Haltungen zur Anschauung, die mit diesen Übergängen verbunden sind. Formelhaft können sie vielleicht folgendermaßen beschrieben werden: Bei dem Schritt in die Verleiblichung ist das Festhalten am Ideal der Höhe entscheidend (Abb. 2 und 3), zu einem verinnerlichten Gespräch kommt es nicht ohne das Halten eines gegenseitigen Gleichgewichts, und das Bilden eines in sich abgeschlossenen Zentrums. Dies bedeutet das Schaffen eines Inneren, das die Qualität der Höhe in dieses Innere aufnimmt. Entsprechend bringt erst das Finden einer Initiative die entstandene Mittequalität zur Entfaltung (Abb. 4), führt ein sich auf höherer Ebene Vereinen zu einer umfassenden Erfüllung und befreit das Schlagen einer Brücke nach oben aus der auf diesem Weg notwendig gewesenen Absonderung.

Das zentrale Motiv des kleinen Kuppelraumes, die Mittelpunktfigur des ganzen Baues, erweist sich diesen Zusammenhängen gegenüber aber als eine weitere Instanz. Sie tritt als Dreizehnte in den Kreis der zweimal sechs Schauenden, sie kommt aber auch dem Streben entgegen, das das Wesen der Kapitelle des großen Kuppelraumes ausmacht. In ihr verkörpert sich das Zukunftsziel der Entwicklung, die im Bereich der Kuppelmalerei den Charakter eines Ausblicks annimmt. Die höhlenartigen Inspirationsräume über den Thronwächtern öffnen sich auf ein in leuchtenden Farben erstrahlendes Bild. Zur unteren Fassung des Menschheitsrepräsentanten hat der Betrachter jedoch ein ganz anderes Verhältnis. Aus Weltenfernen und zugleich in intimer Nähe scheint ihm seine eigene Zukunftsgestalt entgegenzukommen. Es kommt zu einem Maßnehmen und inneren Ausrichten, das ergänzt, was im großen Kuppelraum als zentraler Übergang zwischen dem vierten und fünften Kapitell zur Anschauung kommt. Die befreite Aufrichtekraft des fünften Kapitells wird in das plastische Bild einer menschlichen Gestalt übersetzt und weist damit den Weg zu einem zu sich selbst erwachenden Ich. Mit ihrer weit geöffneten Geste weist sie zudem über sich selbst hinaus und erfüllt den Bau mit einem Lebensstrom, der den Metamorphoseschritten auf lösende und befreiende Weise entgegenkommt.

Alexander Schaumann ist Maler und Dozent für Malerei, Kunstgeschichte, Anthroposophie und Natur- und Menschenbetrachtung, u.a. in der Waldorferziehungsherausbildung in NRW und ist lange auch in China täglich gewesen. Seine letzte Publikation im Verlag am Goetheanum 2022 ist: *Kunst und Wahrnehmung - Künstlerische Prozesse bei Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Joseph Beuys, Alberto Giacometti und Rudolf Steiner*

HERMANN LINDE – EIN MALER, ZWEI WELTEN

WALTER KUGLER

*Wenn man Hermann Linde sah still wirken in seinem Atelier,
dann wusste man: Das war einer der Besten, die unter uns wirkten.
Rudolf Steiner 1923*

Der Reisende

Es ist wohl zutreffend, wenn gesagt wird, dass sich das Leben Hermann Linde in zwei Welten abspielte. Da war seine Welt vor der Jahrhundertwende, angereichert durch Begegnungen mit zahlreichen Künstlern, die, jeder auf eine andere Weise, zu Wegbereitern verschiedener Kunstrichtungen wurden. Es war auch die Welt, geprägt von naturalistischen und impressionistischen Einflüssen, die ihren Ausdruck fanden in Lindes Landschaftsbildern und Städteansichten sowie in seinen Genrebildern und Porträts. Und dann war da die neue Welt, in die er durch die Begegnung mit Rudolf Steiner 1904 in München eintauchte. Prägend aber für sein künstlerisches Schaffen war zunächst seine Familie. Der Großvater mütterlicherseits, der Kunstmaler Christian Stolle, erteilte Hermann und seinen sechs Geschwistern ersten Mal- und Zeichenunterricht. Der Vater, eigentlich Apotheker, war ein leidenschaftlicher Fotograf und experimentierte mit neuen Linsensystemen mit dem Ziel, die Technik des Fotografierens zu verbessern. Darüber hinaus machte er sich in Lübeck einen Namen als Porträt-Fotograf. Nahezu alle prominenten Familien, so auch die Familie Mann, zählten zu seinen Kunden. Obgleich er es gerne gesehen hätte, dass seine Söhne in seine Fußstapfen treten, so hat er doch ohne zu zögern die künstlerischen Ambitionen der beiden Söhne Hermann und Walther (später Professor an der Kunstakademie Berlin) unter-

Hermann Linde, Salzspeicher mit Holstentorbrücke in Lübeck
Foto: Privatbesitz





stützt. Auf seine Empfehlung hin studierte Hermann Malerei zunächst an der Kunstschule Dresden bei Leon Pohle (bekannt als Historienmaler und Porträtist) und später in Weimar bei Max Thedy und Albert Heinrich Brendel. Während Thedy sich einen Namen machte durch seine Städteansichten und Landschaftsbilder, widmete sich Brendel der Tiermalerei. Diese Sujets finden sich später auch in Lindes Werken.

Nach Beendigung seines Studiums ging Hermann Linde auf Reisen nach Italien, Tunesien und Ägypten, wo er seinen Bruder Walther, der in Kairo als Fotograf und Kolorist tätig war, besuchte. Hermann nutzte die vielen Eindrücke und hielt sie in Skizzen und Gemälden fest, für die er auch Abnehmer fand, wodurch für seinen Lebensunterhalt gesorgt war. In Italien entstanden auch zahlreiche Kopien von Werken bedeutender Renaissancemaler, die heute im Lübecker Museum Behnhaus aufbewahrt werden. Es waren aber vor al-

lem Szenen aus dem alltäglichen Leben, die ihn faszinierten und ihn zu immer neuen Bildern anregten, wodurch er einerseits seine Beobachtungsgabe und andererseits seine Mal- und Zeichentechnik schulte und verbesserte. Nahezu zwei Jahre war er unterwegs und ließ sich schließlich in Hamburg nieder, um sein Glück als Porträtmaler zu finden. Jedoch blieb der Erfolg aus, wie folgendem Auszug aus einem Brief vom 20. Februar 1892 an seinen Bruder Walther zu entnehmen ist:

«Der Erfolg war bisher ein negativer. Meine Ausstellung hat, wie ich überall bemerkt habe, große Enttäuschung hervorgerufen. In der Kritik bin ich gehörig heruntergerissen, mir wird Geschmacklosigkeit und wenig Farbensinn vorgeworfen. Doch hofft der Kritiker, wenn ich diese Übel erkannt hätte, könnte ich sie vielleicht überwinden, da ich ein junger Anfänger wäre. Die Porträts lassen viel zu wünschen übrig. – Im Ganzen hat der Mensch ja recht, doch wenn man zu gleicher Zeit traurige Kitschbilder gelobt sieht, so möchte man doch verzweifeln. [...] Mit Porträt-Bestellungen wird es wohl auch knapp sein, denn was die Kritiker für schlecht finden, ist einfach schlecht. Hier neue Bilder zu malen, verliert man wirklich alle Lust, was soll man mit all dem Zeugs anfangen. Ich habe jetzt sechs Bilder im Atelier stehen und weiß nicht wohin damit.»¹

Im Herbst desselben Jahres verließ er Hamburg und begab sich erneut auf Reisen, diesmal nach Ceylon (Sri Lanka), Kaschmir und Indien. Drei Jahre sollte dieser intensive Arbeitsaufenthalt dauern. Er hatte auf einer seiner Schiffsreisen einen britischen Kolonialbeamten, der in Indien tätig war, kennengelernt und folgte nun dessen Einladung. Die Begegnung war für Linde ein Glücksfall, denn durch jenen Beamten wurde er in dessen gesellschaftliche Kreise eingeführt, was ihm so manchen Auftrag einbrachte. In seinen Tagebüchern beschrieb er die weiten, oft abenteuerlichen Reisen zu den Auftraggebern, bei denen er das gesellschaftliche Leben britischer Kolonialherren und auch das prachtvolle Leben indischer Fürsten kennenlernte. Aber er erlebte unterwegs auch so manche furchtbare Szene, insbesondere in den Armenvierteln. Eine Tagebucheintragung der besonderen Art ist die vom 21. Juli 1893:

«Vorgestern war die Langar-Prozession. Sah sie vom Palais des Kriegsmisters; übertrifft alle Erwartungen, Hunderte von bunt bemalten Elefanten, Tausende von wundervollen Pferden, oft bunt bemalt, oft halb vergoldet; jeder Navob mit seiner Armee verrotteter Krieger mit vorsintflutlichen Waffen; alles singend und tanzend ihren Salut gebend. Reguläre Truppen gut; interessant die Bullockbatterien und Kamelbrigaden. Der Zug dauerte 4½ Stunden. Habe einige Ölskizzen gemacht, eignet sich für ein großes Bild.»²

Und in der Tat. Es wurde ein gigantisches Öl-Gemälde: Vier Meter hoch und sechs Meter breit. Sein Bild *Die Langar-Prozession* fand ein großes Echo und brachte ihm die Goldene Medaille des Vizekönigs von Indien ein. Leider wurde das Bild, das nach Bremen verkauft und im dortigen Museum ausgestellt worden war, Opfer der Zerstörungen während des Zweiten Weltkrieges.

Ein anderes großformatiges Gemälde *Arabische Flickschuster*, das in einer Ausstellung in der Crystal Palace Picture Gallery in London im gleichen Jahr

Hermann Linde, Indisches Mädchen

in Pochampalli-Sari

Foto: Privatbesitz

1 Hermann Linde: Brief an Walther Linde. Archiv am Goetheanum.

2 Hermann Linde, Tagebucheintragung vom 21. Juli 1893. Archiv am Goetheanum.



zu sehen war, wurde mit der Silbermedaille ausgezeichnet. Und nur ein Jahr später nahm Linde in Tunis an der jährlichen Gemäldeausstellung teil und erhielt für seine Werke den ersten Preis.

Seine Eindrücke über die Flickschuster in Kairo hielt er auf mehreren Notizzetteln (Archiv am Goetheanum) so fest:

«Göttlich ist es, nichts zu besitzen» sagte der Weise von Sinope. Nun, mit «Nichts» können nur die Götter auskommen; aber mit Wenigem kann mancher, auch ein armer Flickschuster in Cairo ein ganz vergnügtes Leben führen. Mit 2 Piastern (20 R.) bestreitet er leicht seine Bedürfnisse. Was braucht er mehr als einige Cigaretten, einige Datteln, einige Fladen der flachen Brotscheiben, die er an der nächsten Ecke billig ersteht u. einen Schluck Nilwasser, welches die Verkäufer durch die Gassen tragen? Nun – und geht das Geschäft schlecht – Malesch, Allah hat es gewollt!»

Jahrhundertwende: Zeit für Reformen

Man nannte sie Künstlerkolonien, jene Orte, an denen sich Maler und Bildhauer, Musiker und Tänzer, Schriftsteller und Architekten, aber auch Gärtner, Handwerker, Anarchisten und Sozialisten vor und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert fernab vom rastlosen Getriebe der Großstädte eine neue Heimat schufen. Worpswede bei Bremen, Hellerau bei Dresden, die Mathilденhöhe bei Darmstadt, der Monte Verità oberhalb von Ascona und Dachau

Hermann Linde, Flickschuster in Kairo, 1891
Foto: Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck



bei München sind wohl die bekanntesten Orte, an denen man sich zusammengefunden hatte, um den in eine Schieflage geratenen Globus neu zu justieren.

Für Hermann Linde wäre es naheliegend gewesen, sich in Worpswede anzusiedeln, denn er ist aufgewachsen in Lübeck, der *Königin und Mutter* der Hanse. Aber vielleicht war es das Gen der Hansestadt, das den jungen Hermann damit begabte, sich nach seinem Studium der Malerei in Dresden und Weimar auf den Weg in ferne fremde Länder zu machen, um schließlich in der Künstlerkolonie Dachau in der Nähe von München anzukommen. Der später weithin bekannte Buchillustrator (*Simplicissimus*) Carl Olov Petersen erinnert sich: «Zu Beginn des Jahrhunderts leuchtet während der Sommerzeit alle fünfzig Meter der Malschirm eines Malers oder Malerin in der Dachauer Landschaft. An besonders beliebten Stellen stand man sogar tagelang Polonäse, bis jeder an die Reihe kam».³ Vor, mit und nach Linde lebten dort neben Adolf Hözsel (einer der Gründerväter der Kolonie) Carl Spitzweg, Lovis Corinth, Emil Nolde, Franz Marc, Max Liebermann und noch mancher anderer.

Die Protagonisten des Aufbruchs jener Jahre, insbesondere in der Kunstszene sowie in der Zunft der Schreibenden, verband vor allem eines: die Abkehr von Konventionen und Routine, von Systemtreue und Akademisierung. So war im Almanach *Der Blaue Reiter*, erschienen 1912, zu lesen: «Man muss gründlich den akademischen Kram über Bord werfen.»⁴ Eckpunkte der Malerei der Zukunft sollten sein Farbe und Form und damit eine Befreiung aus der Abhängigkeit von der Natur vollzogen werden. Farbe und Form sind auch in den Überlegungen Rudolf Steiners sehr wesentlich: «Und so müssen wir das, was in den Formen, was in den Farben lebt, als das lebendige Organ der geistigen Welt betrachten.»⁵

Wenige Jahre zuvor, 1911, hatte Kandinsky in seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* im Zuge der anstehenden Emanzipation der Malerei von der direkten Abhängigkeit von der Natur einen bewussteren Umgang mit der Farbe eingefordert. Um welche Tiefendimensionen es ihm dabei ging, schildert er im siebten Kapitel so: «Dabei ist es nötig, dass der Maler außer seine Augen auch seine Seele kultiviert, damit sie auch fähig wird, die Farbe auf ihrer Waage zu wiegen und nicht nur beim Empfangen der äußeren Eindrücke (auch freilich hie und da der inneren), sondern als bestimmende Kraft beim Entstehen ihrer Werke tätig ist.»⁶

Dass trotz aller Kontroversen um die exakten Begriffe und die wissenschaftlich akzeptable *gültige* Farbenlehre in der Malerei längst ganz neue Wege eingeschlagen wurden, war auch Rudolf Steiner nicht entgangen. Mit Blick auf Werke von Cézanne, Hodler und Signac weist er in seinem Vortrag vom 15. Februar 1918 auf diese neuen Entwicklungen hin: «Welche unendliche Bedeutung gewinnt alles dasjenige, was die Maler der neueren Zeit versucht haben, um die verschiedenen Farben, um das Licht in seinen verschiedenen Tönungen wirklich zu studieren. [...] 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.»⁷ Licht war auch das große Thema, mit dem sich Robert Delaunay befasst hat. Für ihn konzentrieren sich im Begriff des Lichtes die transzendentalen Kräfte der Abstraktion, Organisation, Tiefe und reinen Wirklichkeit. Licht ist gleichsam der Bürge für den künstlerischen Ausdruck an sich. «Die Augen sind die Fenster unserer Seele, und unsere Augen sehen das Licht.»⁸

Mit ganz ähnlichen Fragestellungen hat sich auch Linde auseinandergesetzt, blieb aber zunächst dem Gegenständlichen treu. Das sollte sich aber

3 Carl Olov Petersen: <https://www.deutschlandfunk-kultur.de/kuenstlerkolonie-dachau-malen-im-akkord-100.html>

4 David Burliuk: *Die Wilden Russlands*, in: Alma nach *Der Blaue Reiter*. München 2004, S. 42.

5 Rudolf Steiner: «Die schöpferische Welt der Farbe», in: *Das Wesen der Farben*, Vortrag vom 26. Juli 1914, GA 291, Dornach 1991, S. 91.

6 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 1952, S. 114f.

7 Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis*, Erster Vortrag München, 15. Februar 1918, GA 271, Dornach 1985, S. 94.

8 Katalog *Okkultismus und Avantgarde*, Ausstellung in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1996, S. 360.

bald ändern. Seine Bilder, die in Dachau und Umgebung entstanden sind, deßen sich wie eine Chronik des dortigen Alltagsleben: Bäuerinnen bei der Arbeit, Bäuerinnen beim Kirchgang, Szenen im Wirtshaus, Kühe auf der Weide, Frauen bei der Heuernte sowie Straßenansichten. Es ist der Blick, die Wahl des Standortes und die daraus resultierende Perspektive, und es ist das malerische und zeichnerische Können, die Hermann Lindes Bilder ausmachen, den Menschen und Tieren, Mauern und Pflanzen, Innen- und Außenräumen etwas wie Würde verleihen und sie zu vielsagend sprechenden Wesen werden lassen.

Einer, der dies erlebt und erkannt hat, war Max Liebermann, einer der bedeutendsten Vertreter des deutschen Impressionismus. Liebermann war eng befreundet mit Hermann Lindes älterem Bruder Max, der in Lübeck als Augenarzt praktizierte und zugleich ein leidenschaftlicher Sammler zeitgenössischer Kunst war. In seinem Garten stand eine Skulptur von Rodin und an den Wänden hingen etliche Bilder von Edvard Munch, der mehrere Monate als Guest in seinem Haus verbrachte und dessen Förderer er viele Jahre hindurch war.

Einmal, als Max Liebermann bei Max Linde, der übrigens lebensgroß von Lovis Corinth porträtiert wurde, zu Guest war, führte dieser ihn in das Haus der Eltern, in dem Liebermann erstmals Bilder von Hermann Linde sah und spontan ausrief: «Wenn ick det könntel!»⁹ Ein größeres Lob auf das künstlerische Schaffen von Hermann Linde konnte es gar nicht geben, war doch Liebermann ein weithin hochangesehener Künstler sowie Lehrer mit Professorentitel an der Akademie der Künste in Berlin und zudem viele Jahre Präsident der Berliner Secession und Mitbegründer des Deutschen Künstlerbundes.

Von Dachau aus fuhr Linde häufig nach München, um Künstlerkollegen zu treffen und durch die Museen zu streifen. 1899 kam es dort zur Begegnung mit der Malerin Marie Hagens, die zunächst in Paris, dann in München bei Franz von Lenbach studiert hat. Im darauffolgenden Jahr haben sie geheiratet, und es war Marie, die ihren Gatten zu einem Vortrag von Rudolf Steiner mitgenommen hat. Dass dies Ereignis beider Leben von Grund auf ändern sollte, war nicht sogleich absehbar. Nach Hermann Lindes Entwürfen schufen sie sich ein gemeinsames Heim in Dachau-Etzenhausen, wo 1904 ihre Tochter Agnes auf die Welt kam. Agnes wird ebenfalls Malerin werden. Das Ehepaar Linde wird zwei Jahre später Mitglied in der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft, in der Hermann Linde diverse administrative Aufgaben übernimmt und sich bei der Geldbeschaffung für die Aufführungen der *Mysteriendramen* von Rudolf Steiner und später auch für die Errichtung des Johannesbaus engagiert. Zugleich befasst er sich intensiv mit der Kunst des Restaurierens und publiziert seine Erfahrungen und Erkenntnisse in einer umfangreichen Abhandlung «Über das Restaurieren alter Kunstwerke», die in einer Fachzeitschrift 1907 erscheint. Auf Bitten von Rudolf Steiner beteiligt sich Linde an der Gestaltung der Kulissen für die Aufführung von Edouard Schurés Drama *Die Kinder des Luzifer* sowie 1910–1913 der Bühnenbilder für die Uraufführung der vier *Mysteriendramen* von Rudolf Steiner.

Da das von Rudolf Steiner geplante Festspielhaus – zunächst unter dem Namen Johannesbau, später Goetheanum – in München nicht realisiert werden konnte, jedoch ein Bauplatz in Dornach bei Basel zur Verfügung gestellt wurde, zog die Familie Linde auf Bitten Rudolf Steiners 1914 nach Dornach. Die enge Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner, die in München ihren Anfang genommen hatte, wurde nun in Dornach fortgesetzt. Von alldem, was Hermann Linde vor der Jahrhundertwende als Künstler geschaffen und welche Anerkennung er gefunden hatte, wusste man in Dornach nichts, als er 1915

Hermann Linde,
Dachauer Bäuerin beim Kirchgang

Hermann Linde,
Villa Linde in Dachau-Etzenhausen

⁹ Vaterstädtische Vereinigung Lübeck: *Nachruf*. Gez. -s-, in: *Vaterstädtische Blätter*, Lübeck, 15. Juli 1923, S. 7.



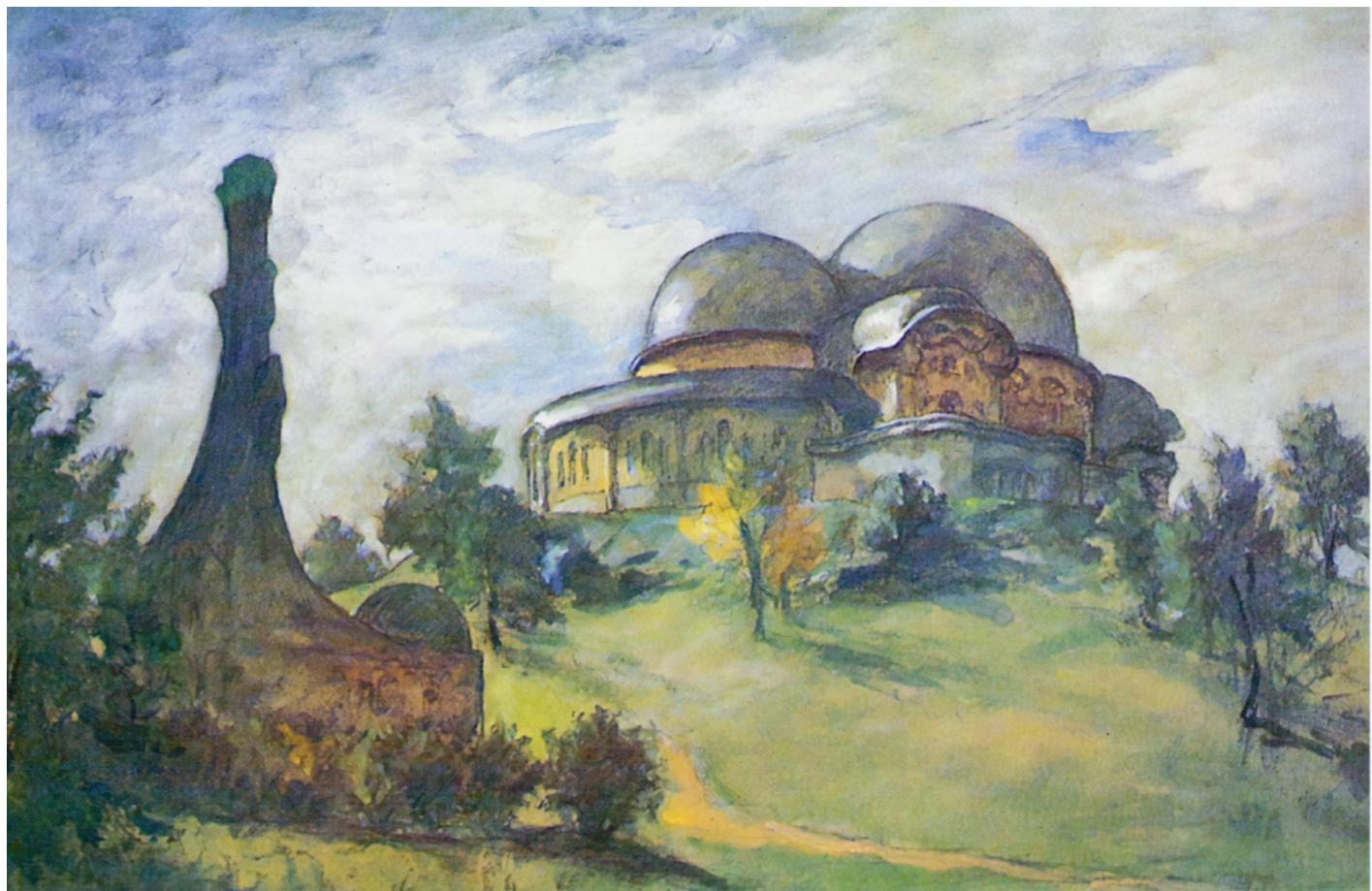


im Auftrag von Rudolf Steiner die Leitung für die Deckenmalereien in der großen Kuppel des Goetheanum übernahm. In einem 1922 gehaltenen Vortrag (Typoskript, Rudolf Steiner Archiv) zieht er folgendes Resümee aus seiner Arbeit:

«Aus diesen Angaben [in Steiners Vorträgen] heraus scheint es mir möglich, weiter den Weg für selbständiges künstlerisches Schaffen zu finden. Allein aus der Betrachtung der Malereien und der Bauformen wäre eine Befruchtung der Kunst kaum ermöglicht. Eine große Gefahr liegt jedenfalls darin, dass diese Formen zu leicht kopiert und auf andere Bauten übertragen werden. Wenn der Bau in einem anderen Material ausgeführt, wenn er andere Dimensionen hätte, wenn er an einem anderen Platz stünde, so würden sich die Formen ändern müssen, sie sind beweglich. Säulenmotive z. B. kann man nicht anderswohin verpflanzen, sie gehören organisch zu einem Körper. Die Malereien und Architrave werden sich in anderer Umgebung ebenso ändern müssen. Hier sind sie richtig, weil sie wahr sind.»

Im Gedächtnis der Dornacher geblieben sind vor allem seine Gemälde nach Motiven aus Goethes «Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie» im Zusammenklang mit Motiven aus Rudolf Steiners Mysteriendrama *Die Pforte der Einweihung*. Linde selbst hat seine Studien zu Goethes Märchen –

Hermann Linde, «Ahrimans Reich» Bühnenbild zu Rudolf Steiners Mysteriendrama «Der Hüter der Schwelle»



Hermann Linde, Erstes Goetheanum,
Foto: Rudolf Steiner Archiv, Dornach

«verwoben» mit dem ersten Mysteriendrama von Rudolf Steiner – und sein Leben in und mit den Elementen sehr eindrucksvoll anhand seines Bildes zu Steiners *Märchen vom Lieben und Hassen* so beschrieben:

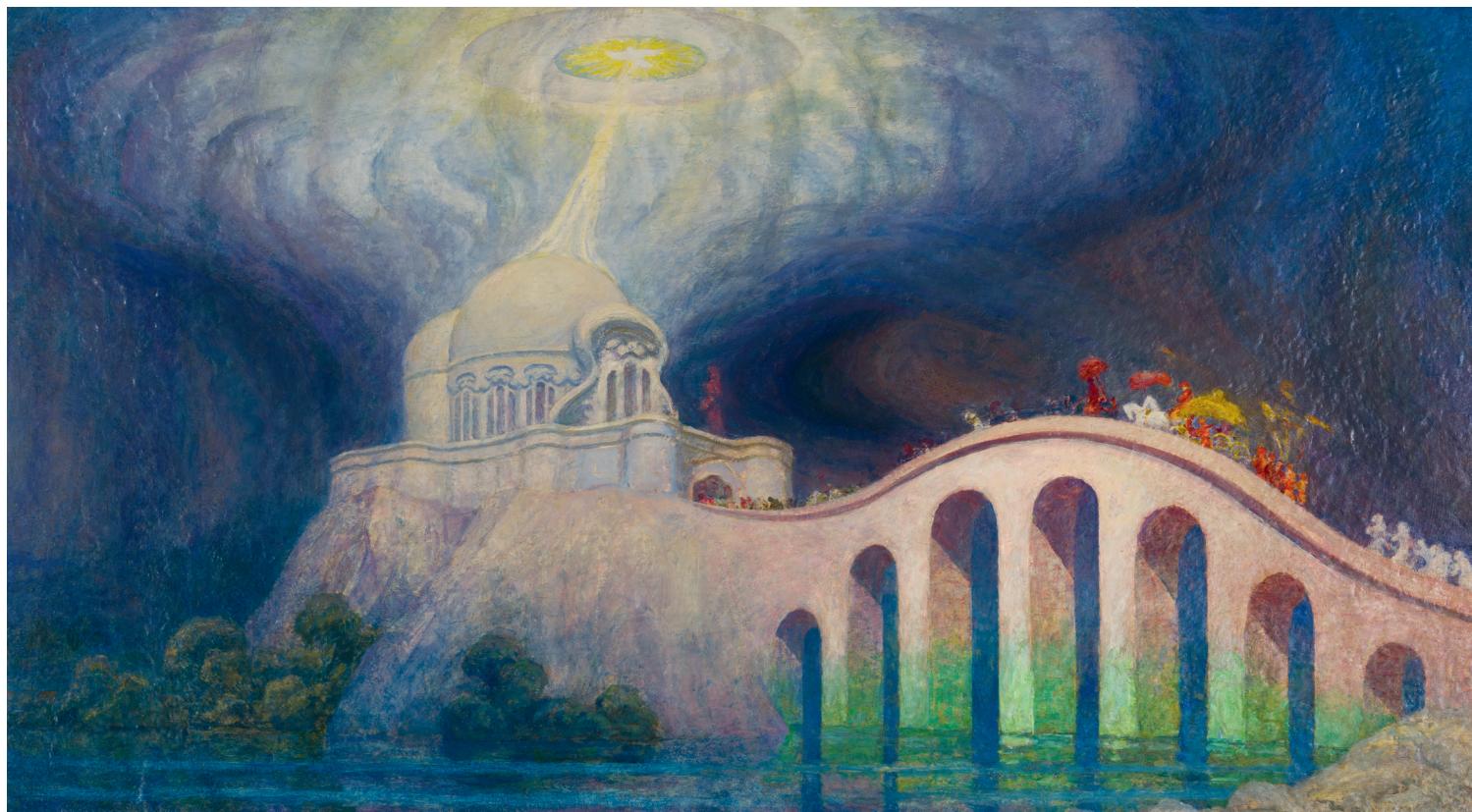
«Die Welt der Elemente sieht er [der alte Mann] vor sich eindringen. Felsen werden ihm zu grotesken Naturen, das Wasser zu Wesen, die ihn in den Strudel hinabziehen wollen, die Wolken nehmen Formgestalten an, und in den Blitzen zucken Feuergeister ihm ihre Feuergarben entgegen.»¹⁰

Damit greift er einen Gedanken auf, den Rudolf Steiner in seinem Vortrag vom 26. Juli 1914 vor Beginn der plastischen und malerischen Arbeiten im Goetheanumbau seinen Zuhörern gleichsam in die Seele eingeschrieben hat:

«Es muss, meine lieben Freunde, das Bestreben der Kunst werden, in das elementare Leben wieder unterzutauchen; die Kunst hat lange genug angeschaut, die Natur studiert, lange genug versucht, allerlei Rätsel der Natur zu lösen und in den Kunstwerken dasjenige in einer anderen Form wiederzugeben, was durch das Eindringen in die Natur geschaut werden kann.»¹¹

10 Hermann Linde: *Eine Beschreibung der Folge von 12 farbigen Bildern über das Goethe-Märchen*, in: J. W. Goethe: *Das Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie*, Basel 1972, S. 56.
11 Rudolf Steiner, ebd. S. 89f.

«Dasjenige aber, was in den Elementen lebt, das ist auch der heutigen Kunst noch ein Totes. Die Luft ist tot, das Wasser ist tot, das Licht ist tot,



so wie sie heute gemalt werden, die Form ist tot, so wie sie heute von der Skulptur geboten wird. Eine neue Kunst wird aufgehen, wenn die Menschenseele lernen wird, sich in das Elementare, das lebendig ist, zu versenken und zu vertiefen.»

Wohin dies führen kann, lässt Rudolf Steiner im 11. Bild seines Mysterien-dramas *Die Pforte der Einweihung* (11. Bild) durch *Luna* mit den Worten aussprechen:

«Du wirst dich selber leben dürfen,
Wenn Licht in deiner Seele leuchten kann.»

Und dieses Licht hat in der Seele von Hermann Linde geleuchtet und: er durfte und konnte sich selber leben. Das ist es, was seine Kunstwerke und ihn als Menschen ausmachen.

Hermann Linde, Der Tempel auf der Brücke
Foto: Kunstsammlung am Goetheanum,
Dornach

Walter Kugler war Professor of Fine Art an der Brookes University Oxford und langjähriger Mitherausgeber der Rudolf-Steiner-Gesamtausgabe sowie Leiter des Rudolf Steiner-Archivs. Er kuratierte Ausstellungen mit Werken Steiners in Museen weltweit. Zahlreiche Veröffentlichungen, zuletzt (2020): *Drei-gliederung - Die Kunst der Zusammenarbeit* und zus. mit Christiane Haid: *Beuys im Goetheanum*. (2021)

Anlässlich Hermann Lindes 100. Todestages am 26. Juni 2023 erscheint im Verlag am Goetheanum eine Publikation von Angelika Feind-Laurents «Hermann Linde. Ein Maler – Zwei Welten» mit über 100 Abbildungen. Zugleich zeigt die Kunsthalle Goetheanum vom 24. Juni bis 17. September 2023 Werke von Hermann Linde aus allen Schaffensperioden.

Sektion für Schöne Wissenschaften**11. bis 16. Juli 2023****Die Mysteriendramen Rudolf Steiners****Meditation und Schicksal**

Mit Christiane Haid, Ueli Hurter, Martina Maria Sam, Vicke von Behr u. a.

9. bis 10. September 2023**Kolloquium Technik und****Transhumanismus**

Verantwortlich: Ariane Eichenberg und Christiane Haid (auf Einladung)

11. bis 12. September 2023**Kolloquium zur Sinneswissenschaft****Rudolf Steiners**

Verantwortlich: Christiane Haid und Jaap Sijmons (auf Einladung)

Veranstaltungen

<https://ssw.goetheanum.org>

Sektion für Bildende Künste**21. bis 28. Juli 2023****Kunstintensivwoche (D/E)****Das erste Goetheanum – als Bild der Anthroposophie**

Mit Caroline Chanter, Ron Dunselman, Ariane Eichenberg, Mirela Faldey, Esther Gerster, Christiane Haid, Stefan Hasler, Christian Hitsch, Katrin Hoffmann Hurter, Peter Kraul, Bettina Müller, Alexander Schaumann, Jaap Sijmons, Edgar Spittler, Ulrikke Stokholm, Pieter van der Ree, Johannes Wirz, Petra Ziebig (Detail-Programm publiziert)

Ausstellungen**24. Juni bis 10. September 2023****Herrmann Linde 1863–1923****Ein Maler – zwei Welten****Veranstaltungen**

<https://sbk.goetheanum.org>

Sektion für Redende und Musizierende Künste**26. bis 29. Juni 2023****Internationales Abschlusstreffen****Eurythmie/Sprachgestaltung**

Diplom-Abschlussklassen der Eurythmie- und Sprachgestaltungs-Ausbildungen zeigen Teile aus ihrem Abschlussprogramm
Jeweils um 17.00 und 20.00 Uhr
Tickets: www.goetheanum-buehne.ch
<https://goetheanum.ch/de/veranstaltungen>

11. bis 16. Juli 2023**Die Mysteriendramen Rudolf Steiners**

Meditation und Schicksal
Mit Vorträgen, Arbeitsgruppen, Demonstrationen

23. bis 24. September 2023**Tierkreisgebärden – Farben –****Eurythmiefiguren**

Forschungs-Kolloquium mit Lasse Wennerschou, Sivan Karnieli und Stefan Hasler

Ein Treffen für Forschungsaktive und für Forschungsinteressierte. Darstellungen und Einheiten zum Mitmachen wechseln einander ab mit Einheiten des Gespräches und Austausches über das gerade Erlebte. Information und Anmeldung: srmk@goetheanum.ch

Veranstaltungen:

<https://srmk.goetheanum.org/veranstaltungen/termine>

Das nächste Heft widmet sich dem Transhumanismus mit einem Beitrag der russischen Schriftstellerin und Denkerin Xenia Golubovitch sowie weiteren Beiträgen von Ariane Eichenberg, Edwin Hübner, Sebastian Lorenz, René Madeleyn, Matthias Rang und Renatus Ziegler. Zudem enthält es einen Essay von Christiane Haid über Kandinsky, wie von Anna Weise über Hilma af Klint und ein Interview mit der Eisenplastikerin FEROSE.

*Wenn man Hermann Linde sah, still wirken in seinem Atelier,
dann wusste man: Das war einer der Besten, die unter uns wirkten.*

Rudolf Steiner 1923

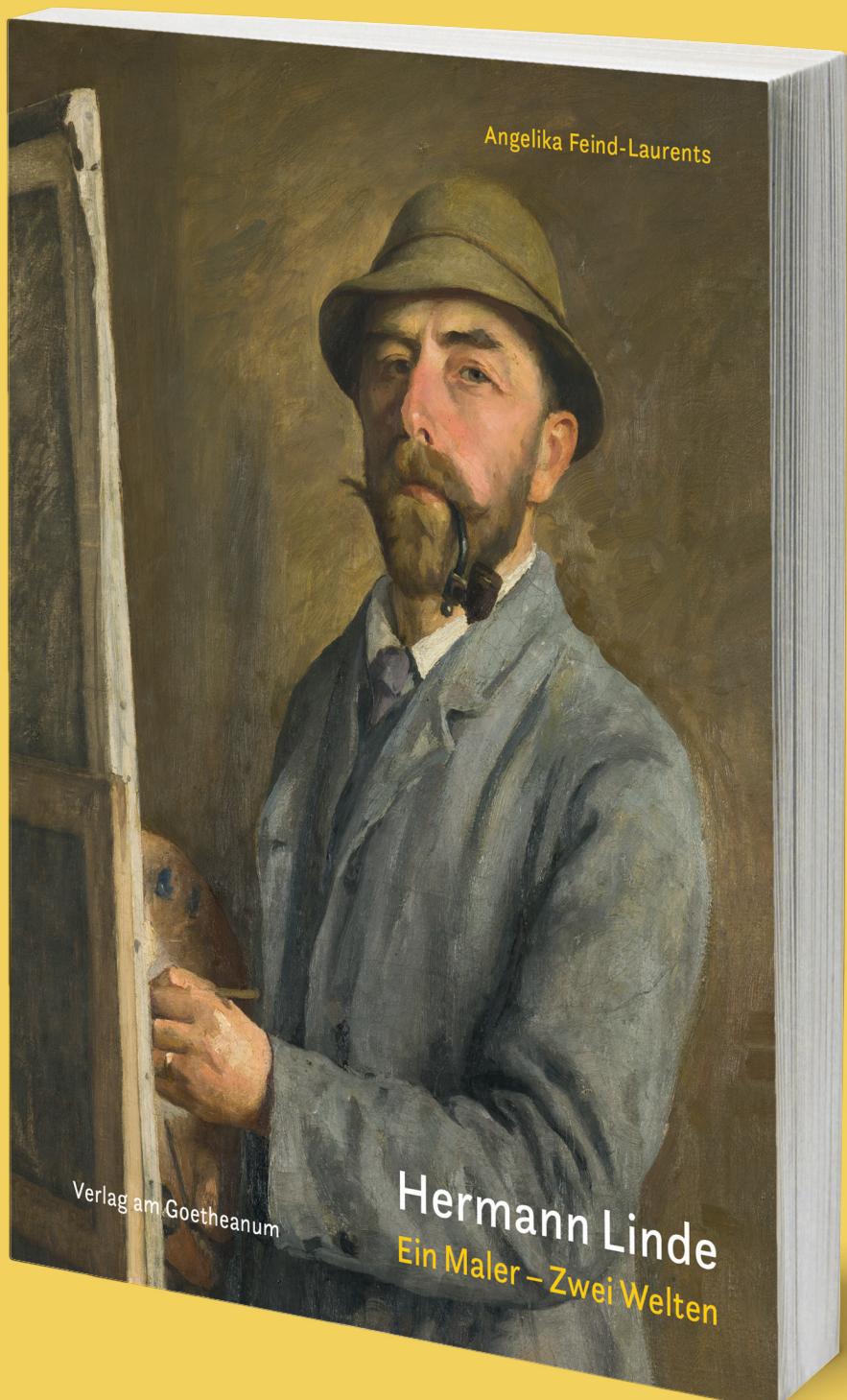
Unsere Bücher
erhalten Sie im
Buchhandel oder
in unserem
Online-Shop.

Angelika Feind-Laurents

Herrmann Linde

Ein Maler – Zwei Welten

236 Seiten, kartonierte,
21 x 28 cm, zahlreiche Abb.
39 € | 42 Fr.
ISBN 978-3-7235-1727-7



Hermann Linde (Lübeck 1863–1923 Arlesheim) galt als einer der herausragenden Orientmaler seiner Zeit. Für sein Gemälde «Die Langar-Prozession» wurde er mit der Goldenen Medaille des Vizekönigs von Indien ausgezeichnet und für ein weiteres Werk «Arabische Flickschuster in Kairo» erhielt er anlässlich einer Ausstellung im Londoner Crystal Palace die Silbermedaille. Weitere Auszeichnungen folgten.

Von alldem wusste man in Dornach nichts, als ihm 1915 Rudolf Steiner die Leitung für die Deckenmalereien in der großen Kuppel des Goetheanum übertrug. Im Gedächtnis der

Dornacher sind vor allem seine Gemälde nach Motiven aus Goethes «Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie» im Zusammenhang mit Motiven aus Rudolf Steiners Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung» geblieben.

In ihrer reichlich bebilderten Studie über Leben und Werk von Hermann Linde gelingt es Angelika Feind-Laurents, die bereits über die am Goetheanum tätigen Musiker Josef Gunzinger und Jan Stuten höchst anregende Werke publiziert hat, die zwei Welten, in denen sich – geographisch und künstlerisch – Hermann Linde bewegte, als ein Ganzes erlebbar werden zu lassen.