

Goetheanum-Vorhang

Bilder von Tor Janicki und eine Skizze von Rudolf Steiner

Von Hannes Weigert

Du kommst mir entgegen, du bist ein anderer
Aber manchmal scheint es mir,
Du seist –
Ich selbst.¹

Im vergangenen Sommer waren die Maler aus Vidaråsen² zu Gast am Goetheanum, wo sie für zwei Wochen in der alten Schreinerei ihre Werkstatt aufschlagen durften, um Rudolf Steiners Bilder und Skulpturen zu studieren und das Goetheanum in seiner Landschaft zu malen.³ Nach Norwegen zurückgekehrt, begann einer der Maler, Tor Janicki, sich mit Steiners Entwurf zu einem Bühnenvorhang für die Mysteriendramen zu beschäftigen.⁴

Was ist auf Steiners Bild zu sehen? – Ein Mann. Ein Boot. Ein Gewässer. Ein Kreuz. Zwei Berge. Das Goetheanum, ein Haus. – Und was geschieht dort? – Ein Mann trifft einen anderen Mann. Mit einem Boot. Er steht da und wartet. Er ist einen langen Weg gegangen. Er soll mit dem Boot hinüber. Zu dem Haus auf dem Berg. Mit dem Kreuz. Und den schönen Rosen. Sieben Rosen.⁵

Hundert Jahre vor Tor Janicki, im Herbst 1914, malte Maximilian Woloschin das Vorhang-Motiv.⁶ Ihm musste sich die Frage stellen, wie das Motiv der Selbstbegegnung malerisch umzusetzen sei. Aus einem Gespräch mit Rudolf Steiner, das in diese Zeit fiel, notierte er sich die Worte: «Sie müssen versuchen, ihr inneres Sehen zu vertiefen, um vom ätherischen Plan her zu malen, einen Weg zu finden von den Formen zur Bewegung.»⁷

Inneres Sehen. Gibt es eine Mystik des Sehens? Kann man das Sehen innerlich – von innen her – vertiefen? Kann man im Sehen unter die Oberfläche des Sichtbaren untertauchen? Erfordert dies eine innere Bewegung, die zugleich ein In-Bewegung-setzen des Sichtbaren ist? Ist die Farbe das Medium dieser (Ich-)Tätigkeit?

Im Betrachten von Steiners Vorhang-Skizze⁸

Eine Berglandschaft, merkwürdig flach in der Art der Darstellung, ohne jede Tiefe des Raumes, ohne Vordergrund. Ich habe zuerst den Eindruck, als schaute ich von oben her auf die Landschaft. Aber sobald sich mein Blick auf die kleine Gestalt am Ufer des Sees oder Flusses richtet, finde ich mich dieser ganz nah. Da ist also doch Raum. Da ist Ferne und Nähe.

Merkwürdig, wie der Weg, den der Wanderer zurückgelegt hat, im Bild nicht hinten erscheint, sondern von rechts und dennoch «von weit her» ins Bild führt. Er kommt hinter dem Berg hervor, als wäre da ein verdeckter Raum hinter dem Berg, den man nicht sieht, sondern vorstellen muss. Aber es gibt diesen Raum nicht. Denn an jeder Stelle des Bildes, die durch sich in eine dreidimensionale Gestalt übergehen möchte – es gibt mehrere solcher Umschlagstellen – entsteht sogleich eine Art Gegenbewegung, welche die Flächigkeit des Bildes bewahrt. Eine Flächigkeit, die aber trotzdem eine ungewohnte Räumlichkeit in sich birgt. Das gewöhnliche Schauen wird verwirrt, sobald man auf diese aufmerksam geworden ist. Aber es ist keine Täuschung.

Der Weg ist an einer Stelle unterbrochen. Er führt hinter den Berg, um dann an anderer Stelle wieder auf die hiesige Seite zurückzukehren. Eine Hell-dunkel-Kante ist an dieser Stelle bemerkbar, die den Eindruck hervorruft, dass die dunklere Fläche sich im nächsten Augenblick vor die hellere schieben wird. Der Berg ist in Bewegung versetzt, scheint sich in den offenen Raum hineinschieben und das Licht des Grundes überlagern zu wollen. Gleichzeitig senkt sich in seinem Rücken Bräunlich-Grünes wie von oben herab, überzieht den Berg wie mit Nebelschwaden und löscht seine Kontur aus. Nicht nur der Berg bewegt sich, jede Stelle des Bildes, die ich eindringlich betrachte, beginnt sich zu rühren. Überall entsteht aber auch sogleich Gegenbewegung, die das Bild in der Ruhe hält.

Das Kreuz mit den Rosen neigt sich dem Wanderer zu. Es strahlt etwas von dort oben her in die Mitte des Bildes, wo es offen, weit, gross, hell und tief ist, wo man sich aufhalten, wo man sich schwebend – und eigentlich ortlos – halten kann: mal mit dem Lichte selber scheinend, mal Licht empfangend. Schau ich von dort auf das Gelb-Rot oben, kommt es mir so vor, als würden die Farben sich mir zuwenden, als blickten sie mich an und strahlten mir ihre Kraft und Helligkeit entgegen. Lasse ich dann

meinen Blick nach rechts schweifen, indem ich mich von dem Angestrahltsein ab- und ins Blaue hinein wende, so kommt mir dies wie ein Eintauchen in eine sich wölbende Himmelsschale vor. Die Fläche weicht dort vor mir zurück, kehrt aber nach der rechten Seite wieder zu mir zurück. In diese Weite strahlt das Licht von oben hinein, mit meinem Blick in die Ferne leuchtend. Der Raum des Bildes krümmt sich, und der Eindruck entsteht von einem Raum, der mich sphärenhaft umgibt, in dessen Umkreis ich mich jedoch zugleich umherbewegen kann. Ein Raum, durchzogen von Kräften, die ich anschauend miterleben oder wenigstens momentweise erhaschen kann. Doch dieser Raum löst sich sofort auf, sobald ich ihn im Blick festhalten möchte. Dann nämlich kehrt Ruhe ein. Und ich finde mich tastend auf der Oberfläche des kleinen Bildes wieder, auf dem jeder Farbfleck eben bloss ein Farbfleck ist.

Ich bemerke, dass sich die Farben noch als andres geben: In dem, was ich sehe, werde ich noch anderes gewahr. Dabei verlasse ich nie das, was ich vor Auge habe – ich sehe immer Farben. Doch eben durch diese sehe ich nicht noch anderes, sondern ich sehe anders: Ich sehe. Ich beginne ichhaft zu sehen. Dieses Ichhafte suche ich, wenn ich schaue, wenn ich male. Mir scheint, ich komme ihm dann näher, wenn es mir gelingt, die Farben auf der Fläche so zu behandeln – malend oder betrachtend –, dass sie sich regen, beweglich werden, sich auf mich zu oder von mir weg bewegen. Dann nehme ich etwas wahr, bei dessen Zustandekommen für meine Wahrnehmung ich selbst beteiligt bin, und was ich nur so lange wahrnehmen kann, als ich es hervorbringen und im Bewusstsein halten kann.

Der Schritt in das Bild hinein ist ein Schritt nicht nur in das Sehen, sondern in das Fühlen im Sehen hinein. Man gebraucht einen fühlenden Sinn beim Sehen. Das Ich streckt sich fühlend in das Sehen hinein. Steiner nennt es «Untertauchen» in die «flutende Farbenwelt».⁹

Links schliesst das Bild mit einer schrägen Kante – nicht mit dem Papierformat – ab. Dadurch entsteht der Eindruck, dass sich die Farben in der oberen Ecke stauen, verdichten und überlagern, und die Bewegungsrichtung – wie die Brandung am Felsen – in die Gegenrichtung umschlagen muss. So erhält das Kreuz die Kraft, um von dort oben in die Bildmitte hinein zu wirken. Das kann dann so erscheinen: Das Kreuz senkt sich von hinten her, fast verdeckt von dem blauen Kuppelbau, tritt neben diesen hervor und schwebt vor dem Bau.

Die scheinbare Ruhe des Bildes. Alles darin birgt Bewegung in sich, der Möglichkeit nach. Alles muss in Bewegung versetzt werden durch mich. Die Bewegung überwindet die Fläche, nimmt mich in sich auf und kommt dann wieder zum Stillstand. Ich spüre bei jedem Versuch mich in das Bild hineinzubegeben: die Gegenkraft, die den Raum in der Fläche hält und bewirkt, dass das Bild überhaupt sichtbar wird. Diese Gegenkraft ist gewollt.

Das Bild wird in Bewegung erlebt – Die Bewegung schafft Raum – Im Sehen ist das Ich anwesend – Das Ich schafft sich im Sehen ein fühlendes Wahrnehmungsorgan – Dieses ist wahrnehmend und hervorbringend zugleich.

Anmerkungen

- 1) Maximilian Woloschin, an Rudolf Steiner (9. August 1914), in: Sergeij O. Prokofieff, Maximilian Woloschin, Mensch, Dichter, Anthroposoph.
- 2) Die Malerwerksted in Vidaråsen, Norwegen, wurde 2009 begründet. Mitarbeiter: Arnkjell Ruud, Reidun Larsen und Tor Janicki. Leitung: Hannes Weigert.
- 3) Malerwerksted am Goetheanum in Zusammenarbeit mit Johannes Nilo und der Goetheanum Dokumentation im Rahmen der Tagung «Norden im Goetheanum - Goetheanum im Norden» (2015). Dazu: Torsten Steen, Steinerstudien, Das Goetheanum 36/2015. Hannes Weigert, Gefühle werden anschaulich, Das Goetheanum 37/2015
- 4) Rudolf Steiner, Entwurf für einen Bühnenvorhang im ersten Goetheanum für die Mysteriendramen (1914), in: Rudolf Steiner, Das malerische Werk.
- 5) Tor Janicki im Gespräch mit Hannes Weigert, Malerwerksted 14. Oktober 2015
- 6) Maximilian Woloschin (1877-1932) arbeitete 1914 zusammen mit Camilla Wandrey (1859-1941) mit Steiners Vorhang-Motiv, doch erst 1937 schuf William Scott Pyle (1889-1938) einen Bühnenvorhang (für das zweite Goetheanum). Auch die norwegische Malerin Agnes Steineger (1863-1965) und Gerard Wagner (1906-1999) griffen das Motiv auf.
- 7) S. Anmerkung 1.
- 8) Malerwerksted 26.-30. Dezember 2014.
- 9) Rudolf Steiner, Vortrag Dornach 26. Juli 1914, in: Rudolf Steiner, Wege zu einem neuen Baustil.

Die Autoren

Tor Janicki, geboren 1957 in Bergen, lebt seit 1989 in Vidaråsen und arbeitet seit 2009 in der Malerwerksted.

Hannes Weigert, geboren 1964 in Stuttgart, Studium der Malerei am Goetheanum in Dornach, lebt seit 2006 in Vidaråsen und arbeitet seit 2009 in der Malerwerksted.



Abbildung 1: Tor Janicki, Goetheanum-Vorhang IV, Malerwerksted 12. Oktober 2015



Abbildung 2: Tor Janicki, Goetheanum-Vorhang VII, Malerwerksted 14. Oktober 2015



Abbildung 3: Tor Janicki, Goetheanum-Vorhang XI, Malerverksted 26. Oktober 2015



Abbildung 4: Tor Janicki, Goetheanum-Vorhang XVI, Malerverksted 3. November 2015



Abbildung 5: Tor Janicki, Goetheanum-Vorhang XVII, Malerwerksted 3. November 2015



Abbildung 6: Tor Janicki, Goetheanum-Vorhang IXX, Malerwerksted 11. November 2015



Abbildung 7: Tor Janicki, Goetheanum-Vorhang XXII, Malerverksted 25. November 2015



Abbildung 8: Rudolf Steiner, Entwurf für einen Bühnenvorhang im ersten Goetheanum, Dornach 1914 (Kunstsammlung am Goetheanum)

Goetheanum curtain

Paintings by Tor Janicki and a sketch by
Rudolf Steiner

By Hannes Weigert

You come toward me, you are another
But it sometimes seems to me
You are
Me.¹

Last summer, the painters from Vidaråsen² were guests at the Goetheanum, where they were invited to set up their studio in the old joinery for two weeks in order to study Rudolf Steiner's paintings and sculptures and to paint the Goetheanum in its landscape.³ After returning to Norway, one of the painters, Tor Janicki, began to work with Steiner's design for a stage curtain for the Mystery Dramas.⁴

What do we see in Steiner's sketch? A man, a boat, a body of water, a cross, two mountains, the Goetheanum, a house. And what is happening in it? A man meets another man, with a boat. He stands there and waits. He has been travelling for a long time. He wants to cross in the boat, to the house on the mountain with the cross and the beautiful roses. Seven roses.⁵ A hundred years before Tor Janicki, in the autumn of 1914, Maximilian Voloshin painted the curtain motif.⁶ He was forced to face the question of how the motif of encountering oneself could be portrayed in painting. After a conversation with Rudolf Steiner during this period, he wrote the words: 'You must try to deepen your inner Seeing in order to paint from the perspective of the etheric plane – to find a path from form to movement.'⁷

Inner Seeing. Is there a mysticism of Seeing? Can one inwardly – from the inside – deepen Seeing? In Seeing, can one submerge oneself under the surface of the visible? Does this require inner movement that is simultaneously a setting-in-motion of the visible? Is colour the medium of this (I)-activity?

Observing Steiner's curtain sketches⁸

A mountainous landscape, strangely flat in its portrayal, without any spatial depth, without foreground. My first impression is that I am looking at the landscape from above. But as soon as my gaze fastens upon the

small figure on the bank of the lake or river, I feel very near to it. So there is space after all. There is distance and proximity.

Strange, how the path that the wanderer has travelled does not appear at the back of the picture, but rather from the right, and yet somehow still leads 'from far away' into the picture. It comes out from behind the mountain, as if there were a hidden space behind the mountain that one cannot see but must imagine. But this space does not exist. For wherever a three-dimensional form wants to appear in the picture – and there are several of these places – there is simultaneously a sort of countermovement, which preserves the two-dimensionality of the picture. A two-dimensionality that still somehow contains an unusual spatiality. One's usual way of seeing becomes confused as soon as one becomes aware of this. But it is not an illusion. The path is interrupted in one place. It leads behind the mountain, only to reappear in another place on the same side. There is an edge of light and darkness in this area that gives the impression that the darker surface will push itself in front of the lighter surface. The mountain is set in motion, seems to want to push into the open space and superimpose itself on the light of the ground. At the same time, brownish-green sinks into its back as if from above, covers the mountain as if in wreaths of mist and obliterates its contour. Not only the mountain moves, but every spot on the picture that I look at attentively begins to stir. And yet there is the constant countermovement, which maintains the picture's stillness.

The cross with the roses leans toward the traveller. It radiates something from above into the centre of the picture, which is open, wide, large, light and deep; where one can sojourn, where one can remain floating and somehow without location, sometimes shining with the light itself, sometimes receiving light. If I look from there to the yellow-red above, it seems to me as if the colours are leaning toward me – as if they were looking at me and radiating their strength and holiness toward me. If I let my gaze wander to the right, by turning away from the radiance and turning toward the blue, it feels to me like diving into a curving bowl of heaven. There, the surface retreats from me, but returns to me on the right side. The light from above radiates into this vastness, lighting the distance with my gaze. The space of the picture bends, and gives the impression of a space that surrounds me like a sphere

and yet one in which I can move around. A space, permeated with forces I can experience while looking at them or at least catch momentary glimpses of. Yet this space dissolves as soon as I try to hold it fast with my gaze. Then, stillness returns. And I find myself feeling along the surface of the small picture, on which each spot is only a spot of colour.

I notice that the colours also give off something else: I become aware of something else in what I see. I do not depart from what is in front of my eyes – I always see the colours. Yet at the same time, I see through them – not to something else, but rather, I see differently: I See. I begin to see with my I. I seek this I-ness when I look, when I paint. It seems to me that I come ever closer to it when I succeed in using the colours on the surface in such a way – whether painting or observing – that they move, become flexible, move toward or away from me. Then, I become aware of something in whose perception I am a participant and which I can only remain aware of as long as I call it forth and hold it in my consciousness.

Stepping into the picture is not only a step into Seeing, but also a step into feeling what one Sees. One needs a feeling sense when Seeing. The I stretches feelingly into Seeing. Steiner calls this 'diving' into the 'flooding world of colour'.⁹

On the left, the picture ends with a slanted angle, instead of following the edge of the paper. This gives the impression that the colours in the upper corner are getting stuck, condensing and overlapping, so that the direction of movement has to flip, like waves hitting a cliff. This gives the cross the power to work into the middle of the picture from above. It can then appear in this way: The cross descends from the back, almost covered by the blue curve of the sky, emerges next to it and floats in front of the building.

The apparent stillness of the picture. Everything in it contains movement, to the extent that it is possible. Everything must be set in motion by me. The movement overcomes the surface, takes me in, and then comes again to stillness. Each time I try to enter into the picture, I feel this: the counterforce that holds the space in two dimensions and allows the picture to be visible at all. This counterforce is intended.

The picture is experienced in movement; the movement creates space; the I is present in Seeing; the I creates a feeling organ of perception in Seeing; this is simultaneously perceiving and creating.

Tor Janicki, born 1957 in Bergen, lives since 1989 in Vidaråsen and works since 2009 in the Malerverksted.

Hannes Weigert, born 1964 in Stuttgart, studied arts at the Goetheanum in Dornach, lives since 2006 in Vidaråsen and works since 2009 in the Malerverksted

Translation from German: Margot Saar

Notes

- 1) Maximilian Voloshin, To Rudolf Steiner (9. August 1914), in: Sergeij O. Prokofieff, Maximilian Woloschin, Mensch, Dichter, Anthroposoph.
- 2) The Malerverksted in Vidaråsen, Norway, was founded in 2009. Co-workers: Arnkjell Ruud, Reidun Larsen and Tor Janicki. Director: Hannes Weigert.
- 3) Malerverksted am Goetheanum in collaboration with Johannes Nilo and the Goetheanum Documentation within the framework of 'The North at the Goetheanum – Goetheanum in the North' (2015). See: Torsten Steen, Steinerstudien, Das Goetheanum 36/2015. Hannes Weigert, Gefühle werden anschaulich, Das Goetheanum 37/2015
- 4) Rudolf Steiner, Entwurf für einen Bühnenvorhang im ersten Goetheanum für die Mysteriendramen (1914), in: Rudolf Steiner, Das malerische Werk.
- 5) Tor Janicki in conversation with Hannes Weigert, Malerverksted, 14 October, 2015
- 6) Maximilian Voloshin (1877-1932) worked with Camilla Wandrey (1859-1941) in 1914 on Steiner's curtain motif, yet it was not until 1937 that William Scott Pyle (1889-1938) created a stage curtain (for the second Goetheanum). The Norwegian painter Agnes Steiniger (1863-1965) und Gerard Wagner (1906-1999) also worked on this motif.
- 7) See note 1.
- 8) Malerverksted 26-30 December, 2014.
- 9) Rudolf Steiner, lecture in Dornach, 26 July, 1914, in: Rudolf Steiner, Wege zu einem neuen Baustil.