

Judith von Halle / John Wilkes

De houtplastiek van het Goetheanum

‘De mensheidsrepresentant tussen Lucifer en Ahriman’

Uitgegeven door de Sectie voor Beeldende Kunsten aan het Goetheanum



Uitgeverij Cichorei

Halle, Judith von en John Wilkes

De houtplastiek van het Goetheanum ; 'De mensheidsrepresentant
tussen Lucifer en Ahriman' – Amsterdam: Cichorei
ISBN 978 94 91748 42 4

Vertaling: Christiaan Niewold

De vertaling is gebaseerd op de eerste druk van de Duitse uitgave
verschenen in 2008

Redactie: Kitty Steinbuch

Layout en zetwerk: Jaap Verheij

Omslagafbeelding: Gabriela de Carvalho, met gebruikmaking van
de afbeeldingen uit dit boek. Zie herkomst van de afbeeldingen

Oorspronkelijke titel: *Die Holzplastik des Goetheanum*

© 2008 Verlag am Goetheanum, Dornach

Nederlandse rechten: Uitgeverij Cichorei,

Van Beuningenplein 15-2, 1051 VS Amsterdam 2016

www.uitgeverijcichorei.nl

Deze uitgave kwam tot stand met financiële ondersteuning van het
Boekenfonds Judith von Halle, onder fonds 2228
bij de Iona Stichting te Amsterdam.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar
gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke
wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de
uitgever.

*No part of this book may be reproduced in any form, by print,
photoprint, microfilm or any other means, without written
permission from the publisher.*

Inhoud

Ten geleide	5
Voorwoord <i>John Wilkes, Judith von Halle</i>	7
De mensheidsrepresentant – een samenvattend overzicht <i>John Wilkes</i>	9
Het eerste Goetheanum <i>Judith von Halle</i>	17
De houtplastiek	31
‘De mensheidsrepresentant tussen Lucifer en Ahriman’ <i>Judith von Halle</i>	31
Over het ontstaan van de ‘groep’. De modellen <i>John Wilkes</i>	49
De betekenis van de samenwerking van Rudolf Steiner en Edith Maryon in hun biografie <i>Judith von Halle</i>	61
Een vooruitblik op het wezen en de betekenis van de ‘groep’ in heden en toekomst <i>Judith von Halle</i>	75
Waarom ‘houtplastiek’ en niet ‘houtsculptuur’?	79
Aantekeningen	81
Over de persoon en het werk van John Wilkes (1930 – 2011)	82
Over Judith von Halle	83
Lijst van werken van Rudolf Steiner (GA) waaruit werd geciteerd	83
Herkomst van de afbeeldingen	84

Ten geleide

Aangezien het fundamentele boek *De houtplastiek van Rudolf Steiner in Dornach* door Åke Fant, Arne Klingborg en John Wilkes al vele jaren uitverkocht is, verschijnt nu in de onderhavige publicatie een nieuwe bijdrage tot dit kunstwerk, waarvan de betekenis de laatste tijd door steeds meer mensen wordt erkend.

Het is een gelukkige omstandigheid dat tussen Judith von Halle, die al eerder een publicatie heeft gewijd aan de spirituele dimensie van de 'groep', en de Engelse beeldhouwer John Wilkes, aan wie de redding van bijna het

hele plastische werk van Rudolf Steiner en Edith Maryon te danken is, een samenwerking tot stand gekomen is.

Zo maakt dit boek het mogelijk vanuit de Sectie voor Beeldende Kunsten John Wilkes allerhartelijkst te bedanken voor zijn onzelfzuchtige betrokkenheid.

Dornach, januari 2008

Ursula Gruber
leider van de Sectie voor Beeldende Kunsten

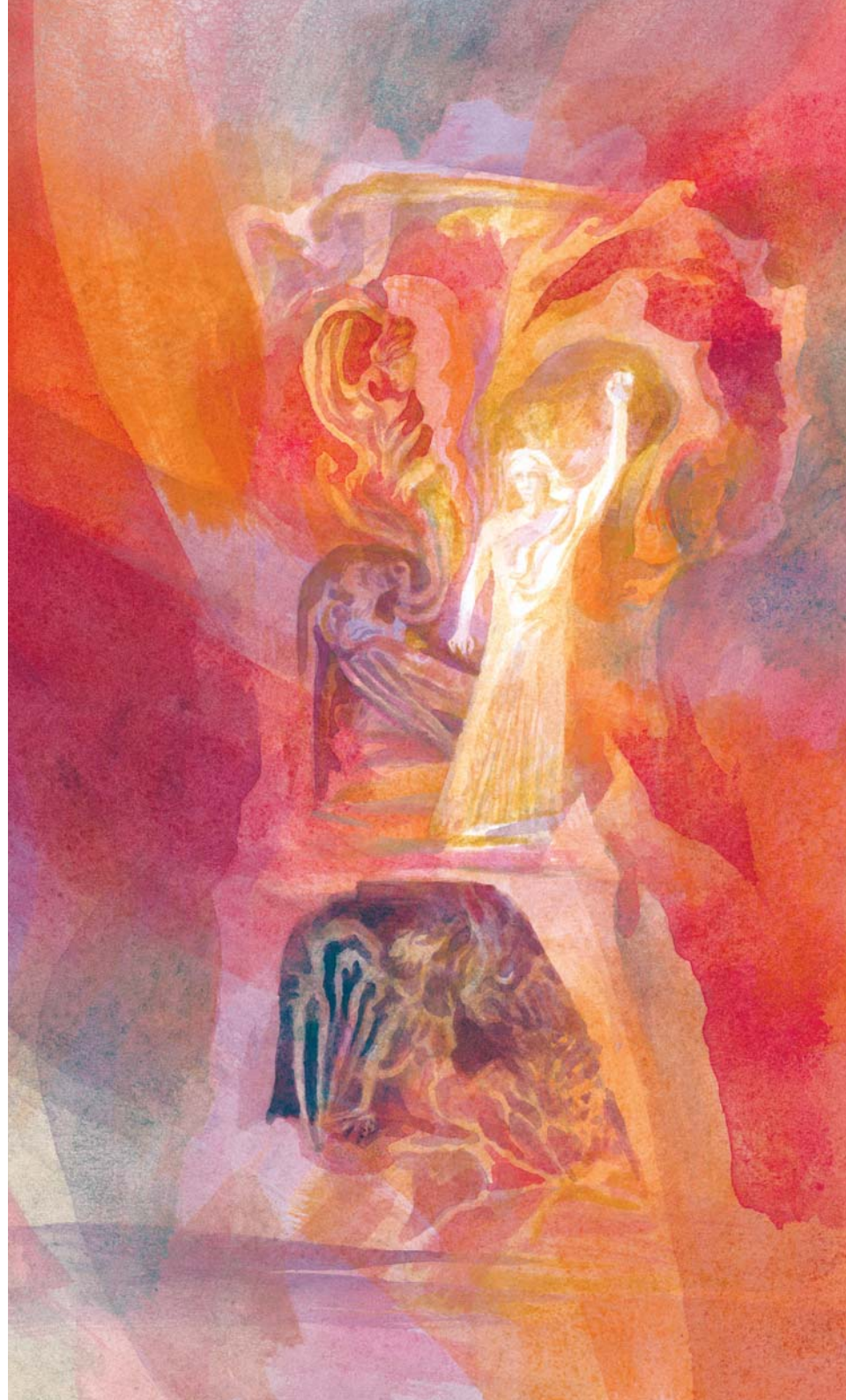
Voorwoord

De inhoud van dit boek heeft als doel de geïnteresseerde bezoeker van de houtplastiek de wezenlijke samenhangen rond haar ontstaan en betekenis bij te brengen. Daarentegen zal niet ieder detail in de 'groep' worden aangeduid en verklaard. Dat zou ook helemaal niet mogelijk zijn. Wanneer dat echt zou kunnen, dan zou men voor het beeld staande zich niet voor een echt kunstwerk bevinden. Want de ware kunst kenmerkt zich doordat zij het niet nodig heeft om uitgelegd te worden, maar dat zij het zielenleven van de mens iets kan geven dat haar voedt en stimuleert om zelf actief te worden.

Vanaf het begin was het de bedoeling van Rudolf Steiner dat de kunst zo tot de mens zou spreken dat hij zelfstandig tot onderzoek komt. De bedoeling van dit boek kan en wil dan ook alleen inleidende aanduidingen geven van de hoofdgedachten van de 'groep' en haar wezen in samenhang met haar omgeving en de schepende kunstenaars.

Bij de volgende afbeeldingen wordt bij de uitleg van de verschillende gestalten van de 'groep' vaak teruggerepen naar foto's van het grote plasticinemodel dat zich in het 'Hochatelier' bevond naast de 'Schreinerei' en dat nog steeds grotendeels bewaard is gebleven. De reden daarvoor ligt in het feit dat de houtplastiek, die tegenwoordig in de 'Gruppenraum' in het tweede Goetheanum te zien is, niet af kwam. Je krijgt een machtige indruk van de ongelofelijke arbeid die in dit werk werd gestoken en van het totaalbeeld. Toch kunnen de intenties van Rudolf Steiner beter worden gedemonstreerd aan de hand van het plasticinemodel dan aan de houtplastiek zelf. Aan dit grote model werd steeds weer door Rudolf Steiner gewerkt – het toont, evenals de voorafgaande kleine modellen, de bewegingen van geestelijke en in het plastische uitgedrukte metamorfoseprocessen, die zich in een periode van acht jaren voltrokken.

Judith von Halle, John Wilkes



De mensheidsrepresentant – een samenvattend overzicht

In de Dornacher houtplastiek, tegenwoordig te zien in een speciale ruimte van het Goetheanum, staat een groots werk voor ons. Toch moeten we deze houtplastiek onderbrengen in de categorie van onvoltooide werken; dat betekent echter niet dat daardoor haar bijzondere betekenis minder wordt.

Voor iedere kunstenaar zou een plastiek van deze dimensie en zeggingskracht een immense opgave betekenen. Rudolf Steiner daarentegen was gedurende de tijd van het ontstaan van dit kunstwerk voor het grootste deel van de tijd onderweg in Europa om voordrachten te houden. De plastiek werd daarom alleen mogelijk door het opofferende werk van de Engelse beeldhouwster Edith Maryon, die in de herfst van 1914 met de compositie van een klein model de eerste stappen zette naar de realisatie van het werk. Ook in dit jaar was Rudolf Steiner slechts zelden in Dornach, waar ondertussen het eerste Goetheanum werd gebouwd, waarin de ‘groep’ het kunstzinnige hart zou vormen. In 1915 leidde de samenwerking tussen Rudolf Steiner en Edith Maryon tot nog vijf modellen, die in een negen en een half meter hoog beeld, dat vanaf 1916 werd uitgewerkt, hun afsluiting vonden.

De eisen die het maken van zo’n grote houtplastiek stelden en die samenhangen met de afmetingen en spirituele intenties van het eerste Goetheanum zelf, brachten met zich mee dat dit 1:1-model gemaakt moest worden – voor de kunstenaars geen aangename, maar in dit geval een onvermijdelijke opgave. Dit werd mogelijk gemaakt

door het stuk voor stuk op elkaar lijmen van houtblokken tot de volle grootte van het te snijden beeld. Veel kunstenaars hielpen zowel bij dit werk als bij het houtsnijden – steeds onder de waakzame leiding van Edith Maryon; de omzetting in hout kon echter maar in zoverre lukken dat Rudolf Steiner de completering van de onderste figuur in de grot meemaakte – de enige die tot op heden zo goed als klaar is. Hijzelf werkte aan de centrale figuur, terwijl de andere vier figuren door hem zo goed als onberoerd bleven. Juist deze vier figuren werden echter door hem in het 1:1-model omgewerkt en laten zijn vormgevende intenties zien. Ze bestaan – afgezien van de figuur in de grot en het centrale beeld – tegenwoordig nog steeds en kunnen in detail worden bestudeerd. Van de beide vernietigde modelfiguren zijn foto’s bewaard gebleven.

Wanneer we tegenover het beeld staan, zien we een vrijstaande figuur met de linkerarm omhoog, de rechterarm naar beneden. Dit gebaar duidt op een bepaalde bewustzijnstoestand, namelijk het bewaren van het evenwicht tussen twee tegengestelde krachten. Het zijn deze beide ‘aaneengesmede’ tegengestelde krachten van samentrekking en uitzetting, die de lijfelijkheid van de mens op aarde tot ontwaken brengen.

De ‘mensheidsrepresentant’ is geen religieus beeld, maar heeft met het lot van de hele mensheid te maken. Niettemin is voor Rudolf Steiner deze mensheidsrepresentant het Christuswezen, dat bij de doop in de Jordaan in het lichaam van Jezus is getrokken. De zonnegeest

Christus leent de fysieke lichamelijke wezensdelen van Jezus om te incarneren. Hij, die nu Jezus Christus genoemd kan worden, gaat de woestijn in en beleeft daar de drie zogenaamde verzoeken: eerst de verzoeking door Ahriman, ten tweede die door Ahriman en Lucifer en ten slotte die door Lucifer. Deze twee namen, Ahriman en Lucifer, worden van oudsher voor wezens gebruikt die als zwarte en rode duivels in middeleeuwse schilderijen opduiken. Omdat ze niet in staat zijn de geïncarneerde zonnegeest te overwinnen, trekt Ahriman zich terug in zijn rijk en bindt zich aan de goudaders die in het binnenste van de aarde lopen, terwijl Lucifer zich de vleugels breekt en in de afgrond stort.

Het centrale gebaar van de Christusfiguur wijst ons op de opgave van de mensheid in de wereldontwikkeling: het scheppen van een verlossende, vereffenende harmonie tussen deze beide wezens, die voortdurend in de mensen aanwezig zijn. Tegelijkertijd worden wij gewezen op de Opstanding na het mysterie van Golgotha. In dit beeld is dus op buitengewone wijze de gehele missie van Christus gedurende zijn drie jaren op aarde uitgedrukt.

Deze beide tegengestelde krachten, de samentrekkende kracht – Ahriman – en de uitbreidende kracht – Lucifer –, zijn in menselijke vorm uitgebeeld. Dat wil zeggen, wanneer de mens door een van deze krachten wordt gedomineerd, dan wordt zijn gestalte op deze manier dramatisch gedeformeerd.

Onder in de grot beleven we in Ahriman een pijnlijk verkalkt organisme in extreme spanning en uiterste spasme. Het skelet is in feite veruiterlijkt en ieder orgaan is knokig geworden. Voor deze figuur kan men een oneindig medelijden voelen ondanks zijn bovenmatige en vertwijfelde kracht. Daarboven, aan de rechterkant, bevindt zich een grote, opwellende concave vorm, die bezig is zichzelf rampzalig te vernietigen, een gebroken wezen van het licht en de uitbreiding – Lucifer.

Beide zijn niet in staat zich in hun gehele demonische kracht te uiten in de aanwezigheid van de waarlijk menselijke, compromisloos harmonische en medelijdende Christus.

We zien hen echter aan de linkerkant naast de middenfiguur nogmaals vanuit een andere hoek, als het ware in een andere tijd en ruimte – bestanddelen van het menselijke in deelaspecten onthuld. Deze compositie van met elkaar verbonden tegengestelde krachten geeft een aanduiding van hun uiteindelijke opgave: de manifestatie van de centrale menselijke figuur. In deze beide gestalten ervaren we de tegengestelde bestanddelen uitgekristalliseerd en in hun ware natuur. Maar in deze vereniging kunnen ze niet zij aan zij met de centrale figuur bestaan; daarom gebeurt met hen wat aan de rechter bovenrand van de groep in de val en onder de voeten van de middenfiguur in de grot is uitgebeeld.

De gehele compositie van de plastiek, die in een serie van modellen stap voor stap werd ontwikkeld, bestond eerst alleen uit deze drie figuren aan de rechterkant en beneden. Het werd echter noodzakelijk op de tweede relatie te wijzen die de aan elkaar gebonden krachten voor hun ondergang laten zien. Deze techniek, het in een gemetamorfoseerde toestand laten zien van twee wezens in twee verschillende situaties, maakt de mogelijke kritiek van een dogmatisch oordeel zinloos.

Het centrale gebaar – de linkerarm geheven en in ritmische vormen vanuit de hartstreek stromend – probeert Lucifers oplossende impuls van het wegvliegen een ankerpunt te geven. De rechterarm, die met het verlichte, zenuw-gecentreerde hoofd in een afweergebaar verbonden is, probeert de toestand van de verkrampde Ahriman beneden te verzachten.

Al deze relaties onthullen zich in het beeld in een fantastisch metamorfoserend proces. Diametraal tegengestelde krachten tonen zich, die van ons – wanneer we daarover mediteren – een zielenmetamorfose verlangen,

die onze relatie met de wereld kan veranderen. Van links naar rechts wordt telkens een andere kwaliteit van de metamorfose door het centrale wezen bewerkstelligd. Nog een andere, latere toevoeging werd noodzakelijk om een optisch evenwicht te creëren. De neerstortende Lucifer had zich in relatie met de andere figuren tijdens het uitwerken in haar dimensies vergroot. Dit gewicht behoefde een tegenwicht aan de linkerkant en Rudolf Steiner werd ertoe geïnspireerd een stuk rots in een elementair rotswezen om te vormen. Dit wekt in ons het bewustzijn van de elementaire wereld en haar intense interesse in het lot van de mensheid, waarvan de toekomst afhankelijk is.

Het scheppen van een kunstwerk is een daad waarbij een mens leven in een stof binnen brengt. Omdat er in de wereld polariteiten heersen, kan er beweging ontstaan, evenwicht van krachten en hun onophoudelijke aanpassing aan ieder aspect van de fysieke wereld, waar dit nodig is. Iedere vorm is het resultaat van een bewegingsproces op een bepaalde trap van de wereldontwikkeling. Beweging in de natuur voert onherroepelijk tot ritme; dit kan universeel worden waargenomen, in het bijzonder bij water. In de kunst moeten we echter dit gebeuren bewust begrijpen en ons met haar uitzetten. Ritme verrijkt het levenselement dat, zoals boven beschreven, de basis is van kunstzinnig werken.

Toen Rudolf Steiner voor het eerst in het bestek van enkele uren zijn eigen houtsnijtechniek ontwikkelde voordat het werk aan de vormgeving van het interieur van het eerste Goetheanum begon, presenteerde hij een speciale techniek. Hij wilde dat de holle guts zo gebruikt werd dat – terwijl men de beweging op het totaaloppervlak de volle aandacht schonk – iedere snijbeweging met een kleine rotatie werd voltrokken, zodat een holle ronding ontstond waaraan een convex oppervlak aansloot, een zogenaamd dubbel gebogen oppervlak, zoals overal in de levende natuur te vinden is.

In de plastische kunst wordt de beweging gefixeerd, alleen de oppervlakte spreekt tot ons en in zoverre is haar hoedanigheid van wezenlijk belang; ze moet ons steeds aan de dynamische beweging doen denken die tot haar ontstaan heeft geleid.

Een andere dimensie die zowel in het kunstzinnige arbeidsproces alsook in het voltooid beeld moet leven, is het ritme. Ritme hangt af van de kwaliteit van de zich herhalende gebeurtenissen en wel een herhalingsgebeuren dat voortdurend verandert. Een puur mechanische herhaling is niet vruchtbaar, omdat ze geen levende dynamiek heeft. De tijdelijke ritmiek kan ruimtelijk als metamorfose in de plastische vorm zichtbaar worden; dit helpt ons bij onze waarnemingen, het lezen van de vormen, en geeft ons oriëntatie over de ontwikkelingen en transformaties die hebben plaatsgevonden.

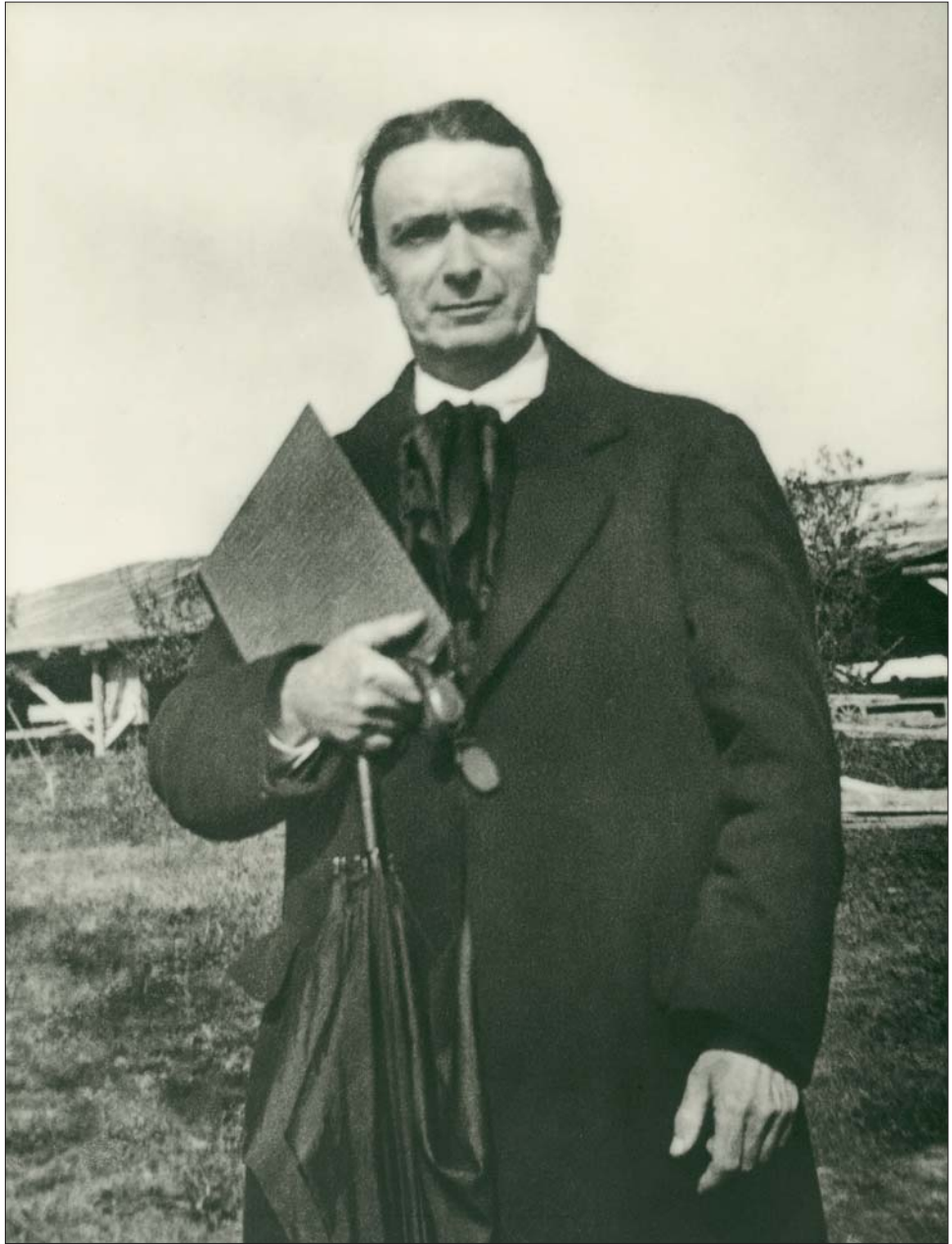
Anatomische elementen zoals hoofd en ledematen worden hier slechts in zoverre gebruikt als ze ons helpen iets herkenbaars te onderscheiden. Rudolf Steiner wees erop dat een absoluut 'naturalistische' afbeelding, bijvoorbeeld van een tegenmacht, de beschouwer in een angsttoestand zou kunnen brengen en daardoor zou overbelasten. Iets dergelijks is later gedeeltelijk bij experimenten van veel kunstenaars gebeurd. Spieren en kleding zijn in de 'groep' niet meer van betekenis, daarentegen is de vorm een middel om het ideële en spirituele gehalte uit te drukken. Bedenk wel dat deze plastiek in 1916 ontstond, toen het publiek nog was omringd door naturalistische kunst.

Het tijdperk van de moderne kunst was nog maar net aanbroken toen het werk aan de Dornacher houtplastiek begon en dus waren er nog maar weinig vertegenwoordigers van deze richting bekend. Hun impuls was om de mensen van de twintigste eeuw op kunstzinnige wijze in te wijden in de geheimen en de werkelijkheid van de natuur in vorm en kleur. Tegenwoordig wordt hun aanzet

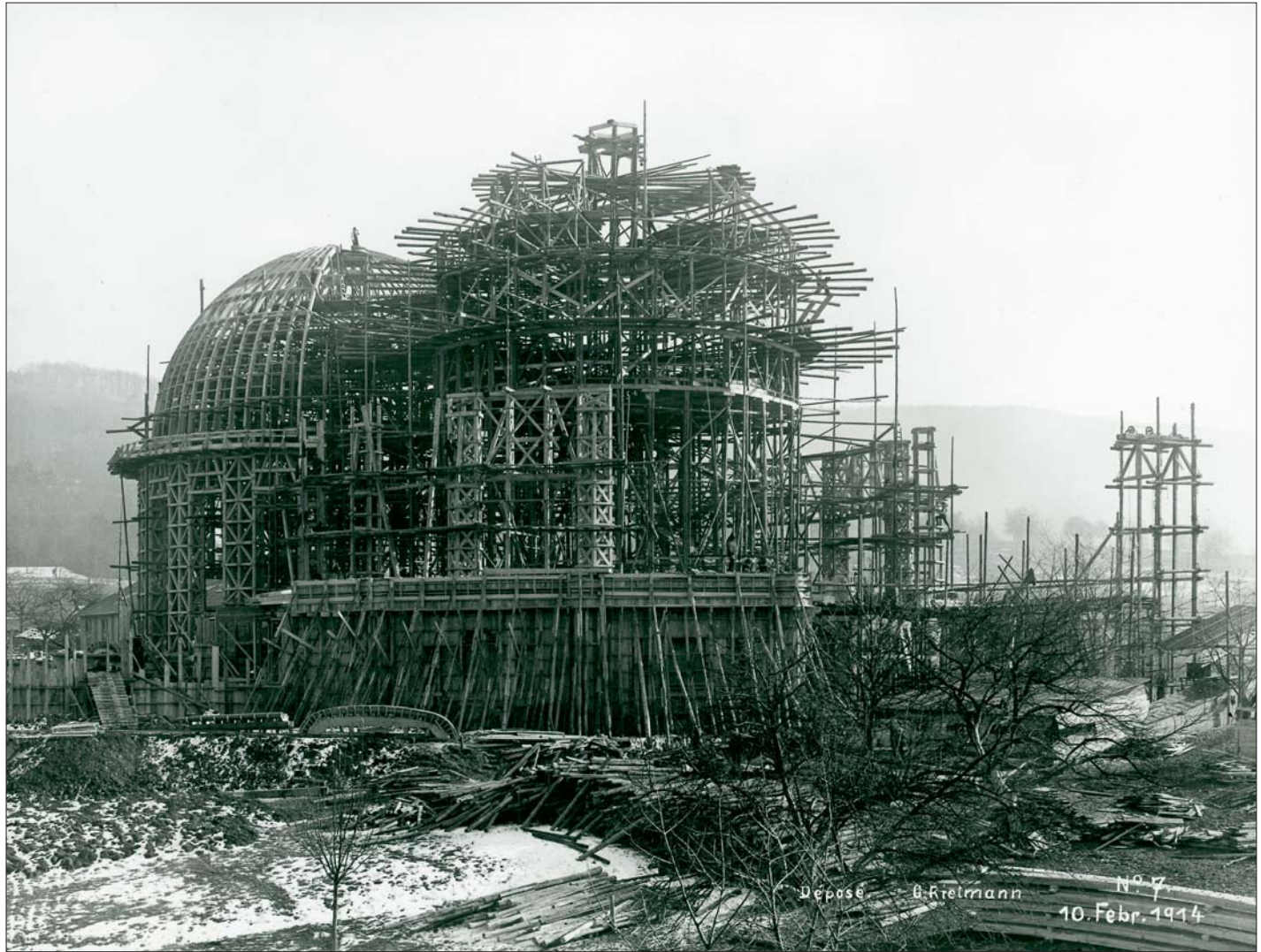
meestal als 'abstract' aangeduid. Dit is echter een totaal foute benaming, want zij streven naar de verkondiging en onthulling van de innerlijke kracht en de dynamiek van vorm en kleur zelf, dus het tegendeel van de abstractie. (Denk hierbij ook aan de teksten van Brancusi en Kandinsky over hun kunst- en wereldbeschouwing.) Het is daarentegen de materialistisch-naturalistische kunst van de negentiende eeuw die in hoge mate abstract was en niet meer met het leven verbonden; zij was compleet afhankelijk van het kopiëren van de natuur en beroofde haar daardoor van haar innerlijke wezenlijkheid.

Rudolf Steiner was een van deze nieuwe meesters die een spirituele kwaliteit in het begrip van vorm en kleur

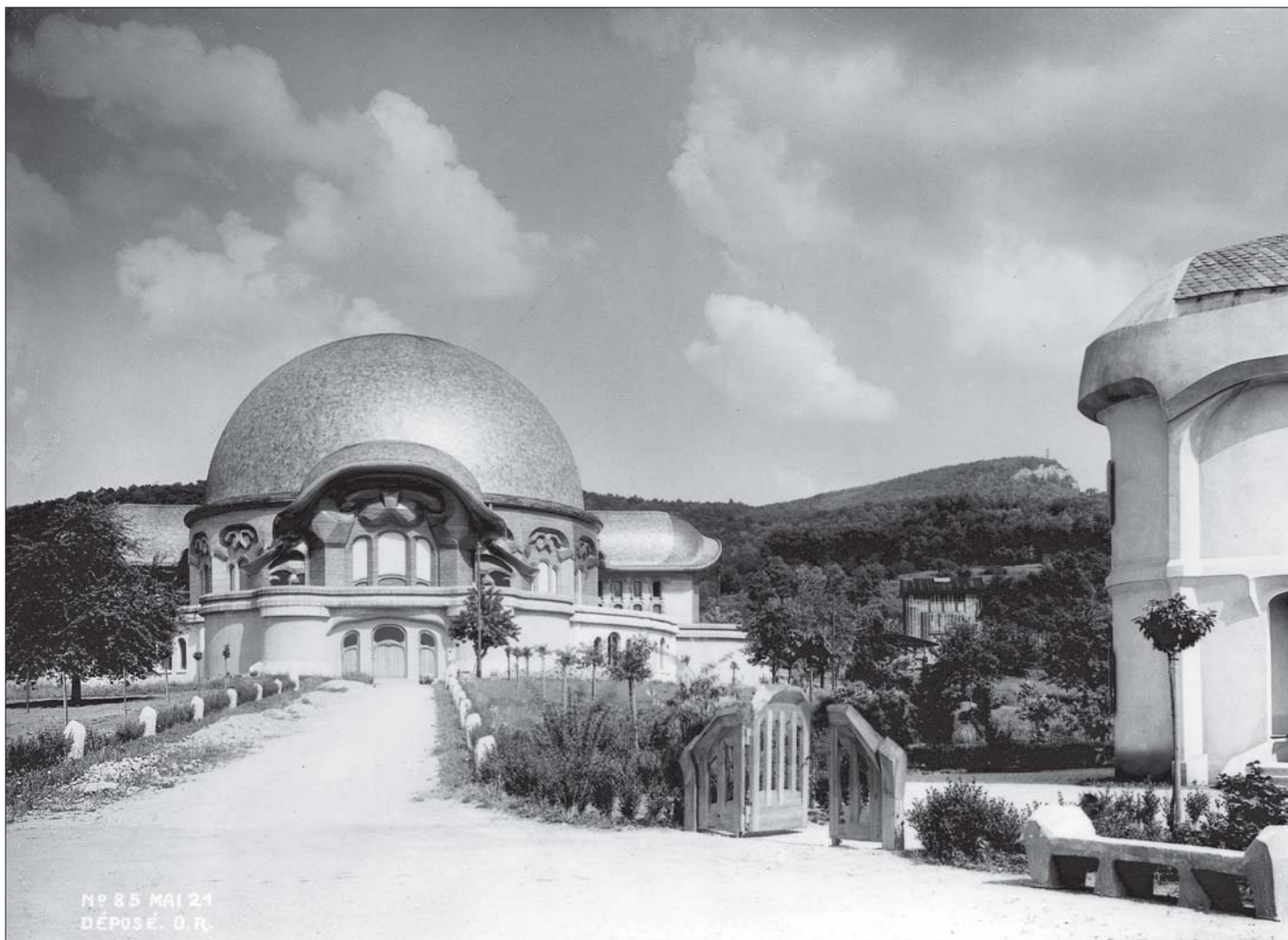
wilden brengen en uiteindelijk een spiritueel gehalte in alle kunsten. Edith Maryon was een van de weinige kunstenaars die inzagen wat aan de tijd was en zij had de moed deel van een grotere omwenteling van de negentiende naar de twintigste eeuw te zijn, het einde van het duistere tijdperk, het Kali Yoega. Zij wijdde de rest van haar leven aan deze opgave. Het einde van deze donkere periode en het begin van een nieuwe bewustzijnsperiode wekte in een kleine groep kunstenaars de behoefte, nieuwe dimensies van kunstzinnig-scheppende krachten te verkondigen. Langzamerhand verschenen hun werken, als de verkondiging van een nieuw tijdperk van scheppende krachten.



Rudolf Steiner op het bouwterrein, 1914



Het eerste Goetheanum in aanbouw, februari 1914



Het eerste Goetheanum vanuit het westen – op de achtergrond rechts het Hochatelier, 1921



Het eerste Goetheanum vanuit het zuiden – rechts het Hochatelier
– op de achtergrond de schoorsteen van het verwarmingshuis, 1919