

Der erste Goetheanum-Bau - Eine Hinführung

Fassung vom 23.3.2013

Inhalt

Der Erste Goetheanum-Bau (1913 – 1923).....	3
Einleitung.....	3
Wie kam es zu diesem Bau?	4
Die Grundsteinlegung.....	6
Ein Augenzeuge der Grundsteinlegung berichtet	6
Ansprache Rudolf Steiners zur Grundsteinlegung des Dornacher Baues	9
Ein Bericht von Heinz Müller	13
Zur Architektur und Geometrie des Goetheanum-Baues	15
Methodisches.....	15
Geometrie und Zahl im Bau	16
Der Eintritt in den Bau.....	17
Aufgang zum Rotbuchensaal und zum großen Kuppelsaal	17
Der Bau und seine Plastik.....	18
Methodisches.....	18
Das Baumotiv	18
Die Treppen zum Saal.....	19
Die Orgelempore.....	20
Säulen, Sockel, Kapitelle und Architrave.....	20
Der kleine Kuppelraum.....	22
Die Gruppe	22
Der Bühnenvorhang und das Rednerpult	23
Die Beziehung zwischen großer und kleiner Kuppel.....	24
Zusammenfassung.....	25
Die Farbigkeit des Baues	25
Das Äußere des Baues.....	25
Der Eintritt.....	26
Die farbigen Fenster	26
Die Malerei der großen Kuppel	28
Die Malerei der kleinen Kuppel.....	30
Der Vorhang für die Mysteriendramen.....	32

Architektur, Plastik und Malerei	32
Das Haus des Klanges, des Wortes und der Eurythmie – Das Goetheanum als tönender Bau ...	34
Musik.....	34
Sprache.....	35
Eurythmie	35
Der Bau als Begegnungsstätte von Menschen – Ein soziales Kunstwerk.....	36
Der Brand	37
Der Wille zur Weiterarbeit	40
Die Grundsteinlegung 1923.....	41
Der anthroposophische Kunstimpuls	41
Der zweite Goetheanum-Bau – Ein Erinnerungsbau.....	47
Schluss	48
Nachwort.....	49
Bildnachweise.....	49
Literatur.....	49

Der Erste Goetheanum-Bau (1913 – 1923)

Den kommenden Generationen gewidmet

Einleitung

Vor etwa hundert Jahren, am 20. September 1913 wurde in Dornach der Grundstein zum Ersten Goetheanum-Bau gelegt. Da er in der Silvesternacht 1922/23 durch Feuer zerstört wurde, bleiben uns Nachgeborenen zu seinem Studium nur die zahlreichen Fotos, Pläne der Architekten, Modelle Rudolf Steiners, Nachbildungen von Teilen oder sogar der verkleinerte Nachbau dieses Kunstwerkes. Hinzu kommen die zahlreichen Berichte von Zeitzeugen und die Vorträge Rudolf Steiners, in denen er über diesen Bau spricht.

Welche Bedeutung hat dieser Bau für die anthroposophische Bewegung in der Vergangenheit gehabt? und: Gibt es eine fortdauernde Impulsierung durch ihn weit in die Zukunft hinein? Ist das Erste Goetheanum in erster Linie ein historisches Phänomen, das aus seiner Zeit verstanden werden muss, oder ist es von grundsätzlicher Bedeutung für die Aufgaben der Anthroposophie und ihres Wirkens?¹

Vielfach stehen bei der Beschäftigung mit dem Goetheanum kunsthistorische Betrachtungen im Vordergrund. Mit Recht kann man auf die historischen Gegebenheiten in der Zeit seines Entstehens hinweisen: Es gab eine Aufbruchsstimmung in der Jugendbewegung, die nicht zuletzt zur Herausbildung des plastisch bewegten *Jugendstils* führte. Jugendstilbauten mit ihren lebendig gestalteten Formen entstanden an vielen Stellen in Europa. Die Bauten um den Wasserturm in Mannheim, die Mathildenhöhe in Darmstadt, aber auch die Bauten von Gaudi in Spanien zeigen ein kunsthistorisches Umfeld, dessen Verwandtschaft zum Ersten Goetheanum-Bau oft angesprochen wurde.

Handelt es sich also um ein Werk, das durch seine kunsthistorische Verortung abschließend beschrieben werden kann? Oder gibt es Betrachtungsebenen, auf denen nicht ausgeschöpfte, zukunftsweisende künstlerische Impulse sichtbar werden? Worin besteht das ganz Einzigartige dieses Baues?

Es ist darauf hingewiesen worden, wie Rudolf Steiner schon vor der Zerstörung des Goetheanum-Baues – zum Beispiel im Anbau der sog. Rudolf Steiner-Halde – neue Stilelemente entwickelte, welche bauplastisch an den Zweiten Goetheanum-Bau erinnern. Dies kann so interpretiert werden, dass Rudolf Steiners künstlerisches Schaffen nicht bei einem einmal ausgebildeten Stil stehenblieb, sondern ihn umwandelte und fortentwickelte. Daraus entsteht dann der häufig gehörte Ausspruch: Heute würde Rudolf Steiner ganz anders bauen – wobei im Untergrund häufig die Meinung mitschwingt, er würde wie ein heutiger moderner Architekt bauen – oder wie sonst?

Wer wenigstens in Ausschnitten die Bauten zeitgenössischer anthroposophischer Architekten in ihrem Ringen um einen „organischen“ Baustil kennt, weiß, wie offen die Frage nach einer Weiterentwicklung des Steinerschen Stils ist, und dass eine künstlerische Beurteilung sich immer nur aus dem Kunstwerk selbst, nicht durch Rückgriffe oder „Zitate“ auf Vergangenes gewinnen lässt.-

¹ Auf die enge Beziehung zur begonnenen, aber nicht weiter geführten Stiftung einer *Gesellschaft für Theosophische Art und Kunst* (1911) soll im Detail hier nicht ausführlich eingegangen werden. Zur Vertiefung des Themas ist aber das Studium der zugänglichen Quellen unerlässlich. Siehe: Virginia Sease, Rudolf Steiners Versuch einer Stiftung für Theosophische Art und Kunst. 15. Dezember 1911, Verlag am Goetheanum, Dornach 2012; und: Robin Schmidt (Hg.) Gesellschaft für theosophische Art & Kunst – 1911, Verlag am Goetheanum, Dornach 2012.

Diesem Bau als Gesamtkunstwerk kann man sich unter zahlreichen Aspekten nähern. Wir wollen vier Stufen herausgreifen: die Architektur mit ihrer räumlich-mathematischen Struktur; dann wollen wir ihn unter plastischen Gesichtspunkten betrachten; eine dritte Stufe wird den Bau uns durch seine Farbigkeit erleben lassen, und auf der letzten Stufe soll über ihn als Haus des Wortes, der Musik und Eurythmie, also als Haus des Klanges betrachtet werden.

Bevor ich versuchen will, in dem nachfolgenden Essay diese Gesichtspunkte wenigstens in Ansätzen für den Ersten Goetheanum-Bau zu entwickeln, soll von seinem Zustandekommen und dann vom ersten Eindruck eines jungen Besuchers geschildert werden.

Wie kam es zu diesem Bau?

Rudolf Steiner war 1902 Generalsekretär der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft geworden. 1907 oblag es ihm, den Kongress der Föderation Europäischer Sektionen der Theosophischen Gesellschaft in München durchzuführen. Er ergriff diese Aufgabe mit der ihm eigenen Initiativkraft. In seinem Lebensgang schrieb er Jahre später:

«An alledem wurde in München manches modifiziert. Den großen Konzertsaal, der für die Tagung dienen sollte, ließen wir — die Veranstalter — mit einer Innendekoration versehen, die in Form und Farbe künstlerisch die Stimmung wiedergeben sollte, die im Inhalt des mündlich Verhandelten herrschte. Künstlerische Umgebung und spirituelle Betätigung im Raume sollten eine harmonische Einheit sein. Ich legte dabei den allergrößten Wert darauf, die abstrakte, unkünstlerische Symbolik zu vermeiden und die künstlerische Empfindung sprechen zu lassen.

In das Programm des Kongresses wurde eine künstlerische Darbietung eingefügt. Marie von Sivers hatte Schurés² Rekonstruktion des eleusinischen Dramas schon vor langer Zeit übersetzt. Ich richtete es sprachlich für eine Aufführung ein. Dieses Drama fügten wir dem Programm ein. Eine Anknüpfung an das alte Mysterienwesen, wenn auch in noch so schwacher Form, war damit gegeben — aber, was die Hauptsache war, der Kongress hatte Künstlerisches in sich. Künstlerisches, das auf den Willen hinwies, das spirituelle Leben fortan nicht ohne das Künstlerische in der Gesellschaft zu lassen. Marie von Sivers, welche die Rolle der Demeter übernommen hatte, wies in ihrer Darstellung schon deutlich auf die Nuancen hin, die das Dramatische in der Gesellschaft erlangen sollte. — Außerdem waren wir in einem Zeitpunkt, in dem die deklamatorische und rezitatorische Kunst durch Marie von Sivers in dem Herausarbeiten aus der inneren Kraft des Wortes an dem entscheidenden Punkte angekommen war, von dem aus auf diesem Gebiete fruchtbar weitergegangen werden konnte.» Dass eine Reihe alter Mitglieder der Theosophischen Gesellschaft mit diesen Veränderungen nicht mitgehen konnte, muss heute nicht mehr interessieren.

In den folgenden Jahren wurden in München anlässlich theosophischer Sommertagungen weitere Dramen aufgeführt, ab 1910 die Mysteriendramen Rudolf Steiners. Durch sie konnte der künstlerische Strom in der anthroposophischen Bewegung weiter entwickelt werden — nicht zuletzt die Eurythmie, die 1912 zum ersten Mal in einem Mysteriendrama mitwirkte. Die Vorbereitungen dieser Aufführungen mussten oft unter unzumutbaren Umständen — wie in verrauchten Sälen von Gaststätten und ähnlichen Lokalitäten — durchgeführt werden. Sophie Stinde, die mit ihrem organisatorischen Talent schon 1907 den theosophischen Kongress und dann die Sommerfestspiele vorbereitet hatte, stellte die Frage nach einem eigenen Gebäude. Aus diesem Impuls kam es zur Gründung des Johannes-Bauvereins, dessen erste Vorsitzende Sophie Stinde wurde.³ Ein Bauplatz wurde in München dort gefunden, wo

² Édouard Schuré, 1841 - 1929

³ Sophie Stinde (1853 - 1915) war Landschaftsmalerin und frühe Theosophin. Siehe Robin Schmidt (Herausgeber), *Gesellschaft für theosophische Art & Kunst*, Verlag am Goetheanum, 2012

sich die Leopoldstraße und die Ungererstraße gabeln. Die Malerin Margarita Woloschina schrieb über die weitere Entwicklung: «Der Plan, den Bau in München zu errichten, scheiterte. Die ästhetische Baukommission der Stadt München lehnte den Entwurf von Rudolf Steiner ab. Durch einen kleinen Architekten, der in dieser Kommission saß und die Wirkung einer Kirche, die er gebaut hatte, durch die Nachbarschaft des Baues beeinträchtigt glaubte, sprach ein Schicksal. Schweizer Freunde boten ein Grundstück für den Bau auf einem Hügel in Dornach bei Basel an.“

In München sollte das eigentliche Versammlungs- und Aufführungsgebäude eingerahmt von Wohnbauten so stehen, dass es zunächst von außen nur zum geringen Teil gesehen werden konnte. In Dornach forderten die Umstände, den Bau weithin sichtbar auf dem Hügel zu errichten, auf dem 1499 die Schlacht von Dornach zwischen dem Schwäbischen Bund und den Eidgenossen stattgefunden hatte. Durch diese Schlacht wurde vor allem die Unabhängigkeit von den Habsburgern gewonnen. Der Hügel war blutgetränkt gewesen und galt deshalb als Banngebiet. Dadurch blieb er lange Zeit weitgehend unbesiedelt. Die Bauplanung musste nun auf die veränderten Bedingungen umgestellt werden, und es entstand der Bau, wie wir ihn von Fotografien, Zeichnungen, Modellen und aus schriftlichen Zeugnissen kennen.

Die letzte Phase vor Baubeginn des Goetheanums (damals Johannesbau) und die wichtigsten beteiligten Persönlichkeiten neben Rudolf Steiner werden auf der Webseite der anthroposophischen Gesellschaft in München genannt. Dort findet sich auch eine Aufstellung der Daten bis zur Grundsteinlegung des Baues – soweit sie heute noch rekonstruiert werden können:

1.–14.9.1913: Vorarbeiten zum Johannesbau. Es besteht bereits (oder wird in dieser Zeit gefertigt) ein großes Holzmodell, in das man hineinschlüpfen kann, die innere Gestaltung, namentlich die Säulen werden an diesem Modell entwickelt.

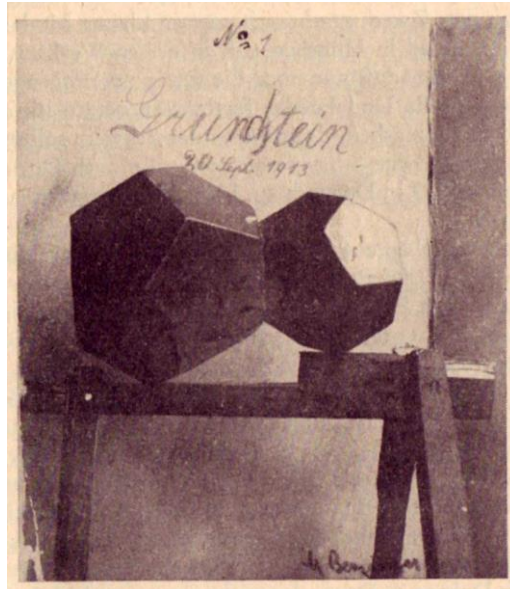
- Um den 5.9.1913: Max Benzinger erhält von Rudolf Steiner den Auftrag, einen Doppeldodekader aus Kupferplatten zu fertigen, der als Grundstein für den Dornacher Bau dienen soll.

- 17.9.1913, 19:30 Uhr: Erster Spatenstich zur Aushebung der Grube des Johannes-Baus in Dornach von Rudolf Steiner, den Architekten Schmid-Curtius, Aisenpreis, ferner Felix Peipers, Gräfin Pauline von Kalkreuth, von Mutach, Hermann Linde, dem Schreiner Brummer und Max Benzinger.

- 20.8.1913, 19 bis 20:20 Uhr: Feierliche Grundsteinlegung des Ersten Goetheanums (damals noch Johannes-Bau) durch Rudolf Steiner. Anwesend sind etwa 70 Menschen, unter ihnen Marie von Sivers, Sophie Stinde, Pauline Gräfin von Kalkreuth, Dr. Felix Peipers, Dr. Emil Großheintz, Carl Unger, Ludwig Graf Polzer Hoditz, Otto Graf Lerchenfeld, Wilhelm Selting, Schmid-Curtius, Aisenpreis, Brummer und Max Benzinger.⁴

⁴ Aus: <http://www.anthroposophie-muenchen.de/index.php?id=85>

Die Grundsteinlegung



Ein Augenzeuge der Grundsteinlegung berichtet

In den *Mitteilungen aus der Anthroposophischen Arbeit in Deutschland* findet sich der nachfolgende Bericht von der Grundsteinlegung für den Johannesbau, wie der erste Goetheanum-Bau zunächst genannt wurde:⁵

«Aus einer Niederschrift von Max Benzinger

Das kostbare Dokument, welches wir im Folgenden bringen, ist den uns im Manuskript vorliegenden Aufzeichnungen „Bauerlebnisse und anderes“ entnommen. Max Benzinger war gelernter Schlosser. Er erlebte die goldenen Tage unserer Bewegung in München mit. Später warf er, der „Proletarier“, sich aus vollem Herzen in die Dreigliederungsbewegung, um dann schließlich als Heilkundiger in Stuttgart-Bad Cannstatt zu wirken. Er verließ den physischen Plan am 2. Februar 1949 im 72. Lebensjahre. Ein Mann von rechtem Schrot und Korn!

Der folgende Ausschnitt aus Benzingers Aufzeichnungen beginnt noch in München, um dann in das Grundsteingeschehen auf dem Dornacher Hügel überzugehen. Der Bericht ist, sowohl was Stil wie Interpunktion betrifft, in seiner ursprünglichen Form belassen. Denn auch hier gilt: *Le style c'est l'homme!*

Die Herausgeber

Wir machten dann noch ein großes Holzmodell für Dornach, wo man hineinschlüpfen konnte und es dann von innen besehen konnte. Die Dicke der Säulen rechnete Herr Dr. Steiner aus, es war interessant diese Rechnerei. Die erste Rechnung stimmte nicht, ich ging wieder hin und zeigte die Säulen, denn mir kamen sie nicht passend vor, und als Herr Doktor diese sah, sagte er gleich auch, dass sich da ein Rechenfehler eingeschlichen habe. Er rechnete wieder, und zwar dauerte dies für die sieben Säulen nicht ganz 10 Minuten. Diesmal waren die Stärke- und Längenverhältnisse gut. Dann sagte er mir, ich solle mich vorbereiten, den Grundstein zu fertigen für den Dornacher Bau, er soll aus zwei Dodekaedern bestehen, und zwar der größere 63 cm im Umfang, der kleinere 54 cm, und aus Kupfer soll er geschaffen werden. Das Weitere überließ er mir, denn ich war ja sein Hexenmeister, wie er sagte. Das kam daher: da war er einmal auf 3 bis 4 Stunden in München, und um 6 Uhr⁶ gab er Dr.

⁵ Siehe *Mitteilungen aus der Anthroposophischen Arbeit in Deutschland*, 17. Jahrgang / Heft 3, Nummer 65, Michaeli 1963, Seite 157 – 160.

⁶ [Die Zeitangaben sind hier in der früher gebräuchlicheren Art angegeben: 6 Uhr meint hier 18 Uhr.]

P[eipers] die Aufgabe, bis 8 Uhr ein Modell zu machen über den Rundgang, dass er nicht zu steil empfunden werde. Um 8 Uhr konnte ich P. dies Modell für Herrn Doktor zeigen.

Nun ging ich ans Werk, die Flächen des Grundsteins zu berechnen, damit der Durchmesser rauskam, und zu dem Zweck machte ich erst ein kleines Modell. Als es so weit war, suchte ich einen Kupferschmied in München auf, in dessen Werkstatt ich den Grundstein fertigte. Er war so weit fertig, dass nur noch die fertig zusammengesetzten Flächen hart zu löten waren. Als der große Dodekaeder fertig war, setzte ich den kleinen noch an, musste aber dann mich fertig machen, da ich nach der Schweiz sollte, die Möbelwagen zu packen und musste auch noch eine Schreinereieinrichtung nach Dornach mitnehmen, und kam so am 10. September 1913 in Dornach an. Herr Dr. P[eipers]. brachte am 17. September den Grundstein nach Dornach.

Am gleichen Tage, als wir oben auf dem Dornacher Hügel waren und die verschiedenen Punkte festlegten, wurde auch der Punkt festgelegt, wo der Grundstein zu liegen kommen sollte. In die sogenannte Villa Hansi, ganz nahe am Bauplatz wurde unser Baubüro eingerichtet und dahin kam auch vorerst der Grundstein. Wir waren noch um 7.30 Uhr oben an der Baustelle, da trat Dr. Steiner hinzu und nahm einen Spaten und machte die drei ersten Spatenstiche an der Stelle, wo der Grundstein zu liegen kam. Dann gab Dr. Steiner den Spaten den Architekten Sch[mid-Curtius], Ai[senpreis], von M[utach], Dr. P[eipers], K[alkreuth], L[inde], Br[ummer] und als letztem mir. Ein jeder machte drei Spatenstiche, welche in eine Sandkarre geworfen wurden. Mich ergriff ein großer Schauer, als ich die Handlung vollbringen sah und ich selber hineingezogen wurde, und ich tat meine Spatenstiche in voller Andacht mit dem R-Spruch⁷ in Gedanken. Dann war es schon ziemlich finster, und ich zündete eine Laterne an und führte Herrn Doktor den Berg herab, herunter in die Villa Brodbeck, in welcher er wohnte. Am 15. September ist Herr Doktor in Dornach angekommen, und ich holte ihn vom Bahnhof ab zur Villa Brodbeck.

Nun ging ich wieder zurück zum Bauplatz. Da wurde von den Herren beratschlagt, dass man die Grube selber ausgraben solle, und man glaubte, dass das so in einem halben Tage und in einer Nacht geschehen könnte. Nun ja, die Herren glaubten fest und fuhren die gefüllten Karren bergab, aber schon nach einer Viertelstunde sah man das Resultat der ungewohnten Arbeit und eine halbe Stunde nachher war man schon müde, und man lernte die Zeit einer Arbeit mehr einschätzen als man es sich vorgestellt hatte, denn eine Grube von 6 m im Umkreis und 1,75 m Tiefe braucht schon seine Zeit, um ausgehoben zu werden. Am anderen Tage arbeiteten dann ca. 15 bis 20 Mann, am 18., 19. und 20. September ebenfalls, und sie wurde gerade noch fertig, bevor die Grundsteinlegung erfolgte.

Während die Grundaushhebung vor sich ging, ging ich nach Arlesheim mit Br. zu einem Schreiner und wir fertigten die Holzhülle, damit man das Einfassungsgehäuse machen konnte, also es war eine sogenannte Verschalung für außen und innen, denn der Grundstein kam in einen Zementsockel zu liegen. Dieser Grundstein liegt genau in der Achse von Ost nach West, und Dr. Steiner selber bestimmte zur Mittagszeit diese Linie mittels einer Kristallkugel, die ich von Basel herholte. Am 19. September 1913 kam Dr. Steiner zu mir im Hause Villa Hansi in den Keller, wo ich an dem Grundstein die Verschlussplatte anpasste und alles so richtete, dass die Grundsteinlegung jederzeit geschehen konnte.

Herr Doktor brachte mir zwei Pyrite, einen großen, Länge 30 mm, Höhe 20 mm und einen kleinen, Länge 25 mm, Höhe 15 mm und sagte mir, ich solle diese beiden Pyrite so ins Innere des Grundsteins befestigen, dass der kleine Pyrit im großen Dodekaeder und der große Pyrit im kleinen Dodekaeder in der Mitte schweben. Nun ja, das war auch solch eine Aufgabe, die sich erst nach längerem Nachdenken lösen ließ.

⁷ [Gemeint ist der Rosenkreuzerspruch: Ex Deo Nascimur – In Christo Morimur – Per Spiritum Sanctum Reviscimus]f

Nun hatte ich Bedenken wegen dem Befestigen der Verschlusskapsel und sagte zu Herrn Doktor: „Ja, ich bekomme keinen Schweißapparat, um diese Kapsel hart zu löten, und was soll ich da machen?“ Er sagte: „Ja, warum kann man es nicht anders machen?“ Ich sagte: „Ja, man kann ihn nicht mit Zinn löten.“ Er sagte: „Ja, warum haben Sie da ein Bedenken?“ Ich sagte: „Ja, wenn ein Gegenstand mit Zinn gelötet in den Boden kommt, dann wird das Zinn nach Jahren weich, und es käme dann Feuchtigkeit in den Grundstein hinein.“ Dr. Steiner besann sich kurz, dann sagte er: „Nun, wie lange glauben Sie, dass das Zinn braucht, um weich zu werden?“ Ich sagte: „So 80 bis 100 Jahre.“ Dann kam ein Lächeln in seine Züge und er sagte: „Ja, in 80 bis 100 Jahren sieht es hier oben ganz anders aus.“ Ich empfand etwas von der Größe dieses Ausspruches und dadurch vergaß ich ganz auf das Wie noch zu fragen.

Als ich das Problem des Schwebens der beiden Pyrite gelöst hatte, zeigte ich es Herrn Doktor und als er sagte: „Ja, so geht es schon“, erst dann befestigte ich diese beiden Pyrite je in der Mitte der Dodekaeder. Am 19. September war der Grundstein fertig, die Lötlampen mit Benzin gefüllt, das Zinn bereitgelegt mit dem Lötwasser, so dass nichts fehlte. Ich trug Zinn und Lötwasser immer in meiner Tasche, damit ich es ja nicht vergesse im entscheidenden Moment.

Das Herausbetonieren des Grundsteinsockels, der 1 m hoch, 1,20 m lang und 70 cm breit war, war am 20. September beendet. Um $\frac{1}{2}$ 9 Uhr war Herr Dr. Steiner und Fräulein v. S. im Baubüro und besahen sich den Grundstein. Ich war mit meiner Arbeit gerade fertig und da spielte sich das Gespräch ab, wie oben geschrieben. Man wartete jetzt nur noch auf die Stierhaut, die ankommen sollte, damit dieselbe Herr Dr. Steiner bezeichnen und beschreiben kann. Um $\frac{1}{2}$ 3 Uhr nachmittags traf dieselbe ein und Herr Dr. Steiner fing gleich an, dieselbe zu beschreiben. Diese war schneeweiß, zirka $\frac{1}{2}$ mm dick, 1,30 m lang und 90 cm breit. Auf diese Urkunde zeichnete er erst eine große Eiform mit Linien durchzogen, und die Endpunkte bezeichnete er mit den Anfangsbuchstaben der vier Himmelsrichtungen O W S N, dann zeichnete er das Bild des Grundsteins hinein in die Fläche und die R-Buchstaben.⁸

Der größere Dodekaeder in der Zeichnung stand gegen Norden. Links und rechts standen Worte, die hier nicht gegeben werden können, unten waren drei bewegte Linien und darunter standen die Unterschriften des Vorstandes des Bauvereins. Der Tag und die Stunde der Grundsteinlegung sollte geheim gehalten werden, und keiner wusste, wann das Ereignis eintreten soll, aber alle waren gespannt auf diesen Moment. Da, nach 6 Uhr gab Dr. Steiner bekannt, dass um 7 Uhr die Feier vor sich gehen solle. Wie es nun mal immer so war, war es auch hier so, was man nicht hätte tun dürfen, da wurden gleich die Telephonapparate in Bewegung gesetzt und andere Mitglieder benachrichtigt, obwohl eigentlich nur die anwesenden Mitglieder in Betracht gekommen wären.

Es war eine sonderbare Stimmung in der Natur. Es hatte den ganzen Tag geregnet, der Lehmboden war aufgeweicht, so dass man oft bis an die Knöchel im Lehm stand und manche Damen mit Halbschuhen ihre Schuhe verloren. Es war so ein rechter Septembertag. Über der Grube war ein großes Zelttuch gespannt, damit man etwas Schutz hatte vor dem Regen, es waren keine kleinen Regentropfen, sondern schon richtiges beinahe Kübelgießen. Aber abends zu gab es kleinere Tropfen. Wir hatten neben der Grube einen Holzstoß aufgeschichtet, zirka 1 m lang und 1 m hoch, der Abend war so dunkel, was mir besonders sonderbar um diese Zeit auffiel, dass man keine 10 Schritte weit sehen konnte. Es war gut so, denn so konnte die Handlung ohne Neugierige vor sich gehen und nicht gestört werden. Um 7 Uhr kam Herr Doktor mit Architekt Schm[id-Curtius], beide mit einer blauen Schürze umgebunden. Ich hatte den Grundstein schon daneben aufgestellt, zwei Kellen und einen Traggurt

⁸ E. D. N. — I. C. M. — P. S. S. R.

bereitgestellt und die Lötwerkzeuge. Es kamen so zirka 70 Mitglieder aus allernächster Nähe zusammen.

Nun wurden Fackeln angezündet und der Holzstoß, um den Platz ein wenig zu erleuchten. Herr Doktor machte dann auf den hohen Augenblick aufmerksam und verlas die Urkunde mit sämtlichen Namen der Unterzeichneten und sagte dabei, dass dieser Grundstein ein Abbild der menschlichen Seele ist. Dann rollte er die Urkunde zusammen und steckte sie in den Behälter. Dann trat ich in Funktion und lötete den Deckel drauf. Es regnete immer noch, das Feuer des Holzstoßes brannte aber lustig weiter. Als ich den Grundstein geschlossen hatte, da wendete sich Dr. Steiner und sprach leise Worte, dann wurde der Stein mit dem Gurt umschlungen und man trug ihn von fünf Personen, Herr L[inde], Br[ummer] links, Herr Architekt Sch[mid-Curtius] und Herr Gr[osheintz?] rechts und Herr Dr. P[eipers] hinten am großen Teil fassend hinunter in die betonierte Grube und man legte ihn so hinein, dass der große Teil nach Osten zu liegen kam und der kleine Teil nach Westen, also dem Kuppelbau entgegengesetzt. Dann ging Herr Dr. Steiner auch hinab. Dann folgte eine Ansprache von einer halben Stunde. Als ich da aufsaß, denn ich war in meinem Innersten so ergriffen und so lebendig mit all dem verbunden, dass ich gar nicht aufsaß zum Himmel; aber jetzt sah ich auf, und da war der schönste und klarste Sternenhimmel, die Sterne schienen so, als ob sie viel näher wären. Venus, Jupiter standen ganz nahe beisammen im Südwesten und funkelten mit herab, so dass es eine der schönsten Sternennächte war, die ich nur einmal noch erlebte und zwar am Neujahrstage 1922-23 morgens, als der Bau abgebrannt war. Dann warf man die Grube ganz zu mit Erde und man deckte vorerst mit einem Holzdeckel ab, und es ging aus der Vertiefung wieder nach oben. Das Feuer brannte noch fest und so auch die Pechfackeln.

Dann sprach Dr. Steiner nochmals und machte auf den Ernst dieses Augenblicks aufmerksam und erörterte vieles, so auch, dass die vier Evangelien von Osten nach Westen kommen und warteten auf eine Spiegelung, welche jetzt vor sich geht, indem das uralte aus der Sonnen- und Mondenzeit zurückstrahlt.⁹ Er verlas dasselbe zweimal, dann war die Feier zu Ende, es war 8.20 Uhr.

Ich begleitete Herrn Dr. Steiner mit der Laterne dann in die Behausung von Villa Brodbeck und ging wieder zurück, die Mehrzahl hatte sich verlaufen und nur wir zirka zwölf Personen waren noch da. Wir nahmen den Holzdeckel ab und verankerten Eisenstäbe mit der Grube, machten Zement und Sand an und betonierten das Ganze zu, damit war alles in Ordnung.

Ansprache Rudolf Steiners zur Grundsteinlegung des Dornacher Baues

am 20. September 1913

Meine lieben Schwestern und Brüder,

verstehen wir uns heute an diesem Festabend richtig. Verstehen wir uns dahin, dass diese Handlung in einem gewissen Sinne bedeutet für unsere Seele ein Gelöbnis. Unser Streben hat es mit sich gebracht, dass wir hier an diesem Orte, von dem aus wir weit hinaus sehen nach den vier Elementarrichtungen der Himmelsrose, aufrichten dürfen dieses Wahrzeichen geistigen Lebens der neueren Zeit. Verstehen wir uns, dass wir uns am heutigen Tage, indem wir unsere Seelen verbunden fühlen mit dem, was wir in die Erde symbolisch versenkt haben, anverloben dieser von uns als richtig erkannten geistigen Evolutionsströmung der Menschheit. Versuchen wir, meine lieben Schwestern und Brüder, dieses Seelengelöbnis abzulegen: dass wir hinwegsehen wollen für diesen Augenblick von allem Kleinlichen des Lebens, von all dem, was uns verbindet, notwendig verbinden muss als Mensch mit dem Leben des Alltags. Versuchen wir in diesem Augenblicke in uns den Gedanken zu erwecken der Verbindung der Menschenseele mit dem Streben in der Zeitenwende. Versuchen wir

⁹ [Siehe auch die nachfolgende Ansprache von Rudolf Steiner]

einen Augenblick daran zu denken, dass, indem wir das getan haben, was wir heute Abend vollbringen wollten, wir das Bewusstsein in uns tragen müssen, hinauszuschauen in weite, weite Zeitenkreise, um gewahr zu werden, wie sich die Mission, deren Wahrzeichen werden soll dieser Bau, einreihen wird der großen Mission der Menschheit auf unserem Erdenplaneten. Nicht in Stolz und Übermut, in Demut, Hingebung und Opferwilligkeit versuchen wir unsere Seelen hinaufzulenken zu den großen Plänen, den großen Zielen des menschlichen Wirkens auf der Erde. Versuchen wir uns zu versetzen in die Lage, in der wir eigentlich sein sollen und sein müssen, wenn wir diesen Augenblick richtig verstehen.

Versuchen wir daran zu denken, wie einstmals einzog in unsere Erdenevolution die große Kunde und Botschaft, das urewige Evangelium göttlich-geistigen Lebens, wie es hinzog über die Erde, als die göttlichen Geister selber die großen Lehrer der Menschheit noch waren.

Versuchen wir, meine lieben Schwestern und Brüder, uns zurückzusetzen in jene göttlichen Zeiten der Erde, von denen noch ein letztes Sehnen, eine letzte Erinnerung uns aufgeht, wenn wir etwa im alten Griechenland mit den letzten Tönen der Mysterienweisheit - und zugleich mit den ersten philosophischen Tönen - den großen Plato künden hören von den ewigen Ideen und der ewigen Hyle¹⁰ der Welt.

Und versuchen wir zu begreifen, was über unsere Erdenevolution seither gezogen ist an luziferischen und ahrimanischen Einflüssen. Versuchen wir uns klarzumachen, wie aus der Menschenseele gewichen ist der Zusammenhang mit dem göttlichen Weltendasein, mit dem Wollen, mit dem Fühlen und mit dem göttlich-geistigen Erkennen.

Versuchen wir in diesem Augenblick tief, tief in unserer Seele nachzufühlen, was da draußen, in den Ländern im Osten, Norden, Westen und Süden heute die Menschenseelen fühlen, die wir anerkennen dürfen als die besten, und die nicht hinauskommen über dasjenige, was wir aussprechen können mit den Worten: ein unbestimmtes, unzulängliches Sehnen und Hoffen auf den Geist. Schaut Euch um, meine lieben Schwestern und Brüder, wie dieses unbestimmte Sehnen, dieses unbestimmte Hoffen auf den Geist waltet in der heutigen Menschheit!

Fühlet hörend, hier beim Grundstein unseres Wahrzeichens, wie in dem unbestimmten Sehnen und Hoffen der Menschheit nach dem Geiste der Schrei hörbar ist nach der Antwort, nach jener Antwort, die gegeben werden kann da, wo Geisteswissenschaft walten kann mit ihrem Evangelium der Kunde von dem Geiste. Versucht in Eure Seelen Euch zu schreiben das Große des Augenblicks, den wir durchmachen am heutigen Abend. Wenn wir hören können den Sehnsuchtsruf der Menschheit nach dem Geiste, und errichten wollen den Wahrbau, von dem aus verkündet werden soll immer mehr und mehr die Botschaft von dem Geiste, wenn wir dieses fühlen im Leben dieser Welt, dann verstehen wir uns an diesem Abend richtig. Dann wissen wir - nicht in Hochmut und nicht in Überschätzung unseres Strebens, sondern in Demut, in Hingabe und Opferwilligkeit wissen wir, dass wir sein müssen in unserem sich bemühen Streben die Fortsetzer jener Geistesarbeit, die im Abendland ausgelöst worden ist im Laufe einer fortschreitenden menschheitlichen Entwicklung, die aber endlich dazu führen musste durch die notwendige Gegenströmung der ahrimanischen Kräfte, dass heute die Menschheit an einem Punkte steht, wo die Seelen verdorren, veröden müßten, wenn jener Sehnsuchtschrei nach dem Geiste nicht erhört würde. Fühlen wir, meine lieben Schwestern und Brüder, diese Ängste! So muss es sein, wenn wir weiter kämpfen dürfen in jenem großen geistigen Kampf, der ein Kampf ist, durchglüht vom Feuer der Liebe; in jenem großen geistigen Kampf, dessen Fortsetzer wir sein dürfen, der geführt worden ist von unseren Vorfahren einstmals, als sie drüben abgelenkt haben den ahrimanischen Ansturm der Mauren.

¹⁰ Stofflichkeit

Wir stehen, durch Karma geführt, in diesem Augenblicke an dem Ort, durch den durchgegangen sind wichtige spirituelle Strömungen.

Fühlen wir in uns den Ernst der Lage am heutigen Abend. Einstmals war die Menschheit am Endpunkt angelangt des Strebens nach Persönlichkeit. Da in der Fülle dieser Erden-Persönlichkeit verdorrt war das alte Erbstück der göttlichen Leiter des Urbeginnes der Erdenevolution, da erschien drüben im Osten das Weltenwort:

Im Urbeginne war das Wort
Und das Wort war bei Gott
Und ein Gott war das Wort.

Und das Wort erschien den Menschenseelen und hat zu den Menschenseelen gesprochen: Erfüllet die Erdenevolution mit dem Sinn der Erde! - Jetzt ist das Wort selber übergegangen in die Erden-Aura, ist aufgenommen von der spirituellen Aura der Erde.

Vierfach verkündet worden ist das Weltenwort durch die Jahrhunderte, die nun bald zwei Jahrtausende geworden sind. So hat das Weltenlicht hineingeleuchtet in die Erdenevolution.

Immer tiefer sank und musste sinken Ahriman. Fühlen wir uns umgeben von den Menschenseelen, in denen erklingt der Sehnsuchtsschrei nach dem Geiste. Fühlen wir aber, meine lieben Schwestern und Brüder, wie bei dem allgemeinen Sehnsuchtsschrei diese Menschenseelen bleiben müssten, weil Ahriman, der finstere Ahriman, das Chaos breitet über die erstrebte Geisteserkenntnis der Welten der höheren Hierarchien. Fühlet, dass die Möglichkeit vorhanden ist, in unserer Zeit hinzuzufügen zu dem vierfach verkündeten Geisteswort jenes andere, das ich Euch nur im Symbole darstellen kann.

Vom Osten kam es herüber - das Licht und das Wort der Verkündigung. Vom Osten aus ist es hingezogen nach dem Westen, vierfach verkündet in den vier Evangelien, abwartend, dass vom Westen her kommen wird der Spiegel, der Erkenntnis hinzufügen wird dem, was noch Verkündigung ist im vierfach ausgesprochenen Weltenwort. Tief geht es uns zu Herzen und Seelen, wenn wir vernehmen jene Bergpredigt, die da gesprochen worden ist, als die Zeiten der Heranreifung der menschlichen Persönlichkeit erfüllt waren, da das alte Geisteslicht geschwunden war und das neue Geisteslicht erschien. Das neue Geisteslicht ist erschienen! Aber da es erschienen war, ging es durch die Jahrhunderte der Menschheitsevolution vom Osten nach dem Westen, wartend auf das Verständnis für die Worte, die einstmals in der Bergpredigt in die menschlichen Herzen getönt haben. Aus den Tiefen unserer Weltevolution ertönt jenes urewige Gebet, das als Verkündigung des Weltenwortes gesprochen worden ist, da sich das Mysterium von Golgatha vollzog. Und tief tönte hin das urewige Gebet, das dem Mikrokosmos in tiefster Seele künden sollte aus dem Innersten des menschlichen Herzens heraus das Geheimnis des Daseins.

Es sollte erklingen in dem, was uns als «Vaterunser» verkündet worden ist, als es ertönte vom Osten nach dem Westen. Doch wartend verhielt sich dieses Weltenwort, das damals in den Mikrokosmos sich hineinsenkte, auf dass einstmals es zusammenklingen dürfe mit dem Fünften Evangelium; heranreifen mussten die Menschenseelen, um das zu verstehen, was vom Westen her als das urälteste, weil das makrokosmische Evangelium, wie ein Echo nun entgegenklingen soll dem mikrokosmischen Evangelium des Ostens.

Wenn wir Verständnis entgegenbringen dem gegenwärtigen Augenblick, dann wird uns auch das Verständnis dafür aufgehen, dass den vier Evangelien hinzugefügt werden kann ein fünftes. So mögen denn am heutigen Abend zu des Mikrokosmos Geheimnissen hinzu die Worte erklingen, welche die Geheimnisse des Makrokosmos ausdrücken. Als erstes des Fünften Evangeliums soll hier ertönen das makrokosmische Gegenbild des mikrokosmischen Gebetes, das einstmals verkündet wurde vom Osten nach dem Westen. So klinge wider als Zeichen des Verständnisses das makrokosmische Weltengebet, enthalten im Fünften, ural-

ten Evangelium, das verbunden ist mit dem Mond und dem Jupiter, so wie die vier Evangelien verbunden sind mit der Erde:

AUM, Amen!
Es walten die Übel,
Zeugen sich lösender Ichheit,
von andern erschuldete Selbstheitschuld,
Erlebet im täglichen Brote,
In dem nicht waltet der Himmel Wille,
Da der Mensch sich schied von Eurem Reich
Und vergaß Euren Namen,
Ihr Väter in den Himmeln.

Das Vaterunser war als Gebet der Menschheit gegeben worden. Dem mikrokosmischen Vaterunser, das verkündet wurde vom Osten nach dem Westen, tönt nun entgegen das uralte makrokosmische Gebet. So tönt es wider, wenn es, recht verstanden von Menschenseelen, hinausklingt in die Weltenweiten und zurückgegeben wird mit den Worten, die geprägt worden sind aus dem Makrokosmos heraus. Nehmen wir es mit uns, das makrokosmische Vaterunser, fühlend, dass wir damit beginnen, das Verständnis zu erringen für das Evangelium der Erkenntnis: das Fünfte Evangelium. Tragen wir von diesem wichtigen Augenblick nach Hause in unserer Seele mit Ernst und Würde unser Wollen, tragen wir nach Hause die Gewissheit, dass alle Weisheit, nach der da sucht die Menschenseele - wenn das Suchen ein echtes ist —, eine Gegenströmung ist der kosmischen Weisheit; und alle in selbstloser Liebe der Seele wurzelnde Menschenliebe aus der in der Menschheitsevolution waltenden Liebe erfruchtet.

Durch alle Erdenzeiten hindurch und in alle Menschenseelen hinein wirkt aus dem starken Menschenwillen, der sich erfüllt mit dem Sinn des Daseins und dem Sinn der Erde, eine Verstärkung durch die kosmische Kraft, welche die Menschheit heute sich erlebt, unbestimmt hinrichtend den Blick zu einem Geiste, den sie erhofft, aber nicht erkennen will, weil in die Menschenseele Ahriman eine ihr unbewusste Furcht gesenkt hat überall da, wo heute vom Geiste gesprochen wird.

Fühlen wir das, meine Schwestern und Brüder, in diesem Augenblick. Fühlet dieses, so werdet Ihr Euch zu Eurem Geisteswerk rüsten können und Euch als Geisteslichtes Offenbarer «gedankenkräftig auch noch dann bezeugen, wenn über voll erwachter Geistesschau der finstere Ahriman, die Weisheit dämpfend, des Chaos Dunkelheit verbreiten will». Erfüllet, meine Schwestern und Brüder, Eure Seelen mit der Sehnsucht nach wirklicher Geist-Erkenntnis, nach wahrer Menschenliebe, nach starkem Wollen. Und versucht in Euch rege zu machen jenen Geist, der da vertrauen kann der Sprache des Weltenwortes, die uns entgegenhallt aus Weltenfernen und aus Raumesweiten, hereinklingend in unsere Seelen. Das ist, was der wirklich fühlen muss am heutigen Abend, der den Sinn des Daseins erfaßt hat: Die Menschenseelen sind an einem Rande ihres Strebens. Fühlet in Demut, nicht in Hochmut, in Hingabe und Opferwilligkeit, nicht in Überhebung Eures Selbstes, was werden soll mit dem Wahrzeichen, zu dem wir den Grundstein heute gelegt haben. Fühlet die Bedeutung der Erkenntnis, die uns werden soll dadurch, dass wir wissen können: Es muss in unserer Zeit in den Raumesweiten die Hülle der geistigen Wesenheiten durchstoßen werden, wenn die geistigen Wesenheiten kommen, uns zu sprechen von dem Sinn des Daseins. Allüberall im Umkreis werden aufnehmen müssen Menschenseelen den Sinn des Daseins. Höret, wie an den verschiedenen Geistesorten, wo von Geisteswissenschaft, von Religion und Kunst gesprochen und in ihrem Sinn gehandelt wird, höret, wie immer öder werden die Strebenskräf-

te der Seelen, fühlet, dass Ihr lernen sollt, diese Seelen, diese Strebenskräfte der Seele zu befruchten aus den Geistes-Imaginationen, den Inspirationen und Intuitionen heraus. Fühlet, was der finden wird, der richtig hören wird den Ton der schöpferischen Geistigkeit.

Diejenigen, die zum alten Vaterunser hinzu werden verstehen lernen den Sinn des Gebets vom Fünften Evangelium, die werden aus unserer Zeitenwende heraus diesen Sinn gründlich erkennen können. Wenn wir lernen werden, den Sinn dieser Worte zu verstehen, so werden wir die Keime aufzunehmen suchen, die da erblühen müssen, wenn die Erdenevolution nicht verdorren, wenn sie weiter fruchten und gedeihen soll, auf dass die Erde das ihr vom Urbeginn gestellte Ziel durch Menschenwillen erreichen kann. So fühlet an diesem Abend, dass lebendig werden muss in den Menschenseelen die Weisheit und der Sinn der neuen Erkenntnis, der neuen Liebe und der neuen starken Kraft. Die Seelen, die da wirken werden in der Blüte und der Frucht künftiger Erdenevolutionen, werden dasjenige verstehen müssen, was wir heute unseren Seelen zum ersten Male einverleiben wollen: die makrokosmisch widerklingende Stimme des uralten ewigen Gebetes:

AUM, Amen!
Es walten die Übel,
Zeugen sich lösender Ichheit,
Von andern erschuldete Selbsttheitschuld,
Erlebet im täglichen Brote,
In dem nicht waltet der Himmel Wille,
Da der Mensch sich schied von Eurem Reich
Und vergaß Euren Namen,
Ihr Väter in den Himmeln.

So gehen wir auseinander - in unserer Seele das Bewusstsein der Bedeutung mitnehmend von dem Ernst und der Würde der Handlung, die wir verrichtet haben. Das Bewusstsein, das von diesem Abend bleibt, soll in uns entzünden das Streben nach Erkenntnis einer der Menschheit gegebenen Neuoffenbarung, nach der da dürstet die Menschenseele, von der sie trinken wird, aber erst dann, wenn sie gewinnen wird furchtlos den Glauben und das Vertrauen zu dem, was da verkünden kann die Wissenschaft vom Geiste, die wiederum vereinen soll, was eine Weile getrennt durch die Menschheitsevolution gehen musste: Religion, Kunst und Wissenschaft. Nehmen wir dies, meine Schwestern und Brüder, mit als etwas, was wir als ein Gedenken an diese gemeinsam gefeierte Stunde nicht wieder vergessen möchten.

(Nun folgte noch Eindecken und Einbetonieren des Grundsteins.)»

Nach kurzer Zeit konnte nun mit den Baumaßnahmen begonnen werden. Trotz größter Anstrengung konnte aber das Ziel, den Bau bis zum Sommer 1914 fertig zu stellen, nicht erreicht werden. Als dann der Erste Weltkrieg begann, mussten viele ihre Arbeiten verlassen. Menschen aus etwa 16 Nationen arbeiteten aber unter dem Geschützdonner aus dem nahen Elsass neben einander weiter.

Ein Bericht von Heinz Müller

Wie angekündigt werden wir den Bau durch die verschiedenen Künste hindurch genauer studieren - von den Raumkünsten (Architektur, Plastik, Malerei) zu den Zeitkünsten (Musik, Sprache, Eurythmie), weil dadurch etwas wie *Wesensglieder* des Baues sichtbar werden und Linien des Wesens dieses Gesamtkunstwerkes zum Bewusstsein kommen können. Beginnen wir mit einer lebendigen Schilderung, die der spätere Waldorflehrer Heinz Müller in seinem Büchlein *Spuren auf dem Weg* gegeben hat:

«Den größten Eindruck aber empfing ich von dem, was an Farbigkeit an und in dem Ersten Goetheanum lebte. War es schon großartig, wie zum Beispiel die beiden Kuppeln jeder Sonnen- und Wolkenstimmung, den feinen Morgentönungen und den kraftvollen abendlichen Gluten antworteten – ganz abgesehen von der Dramatik, die sich bei Gewittern auf dem blau-grauen Grunde der gewölbten Schieferdächer abspielte: das ganze Farbenwunder offenbarte sich erst im Bau selbst.

Es war ein klarer, strahlend sonniger Hochsommermittag, als ich zum ersten Male – und zwar allein – vom Südportal aus den Bau betrat. Zuerst musste sich das Auge ein wenig an das gedämpfte Licht im kühlen Betonuntergeschoss gewöhnen. Dann gelangte man durch die Säulengänge über die breit ausschwingende, doppelläufige Treppe nach oben in die aus Rotbuche gestaltete Vorhalle des großen Saales, von wo aus man weiter zur Orgel emporsteigen konnte. Schon nach wenigen Schritten strömte einem ein sattes Rot entgegen, dass von einem mächtigen Fenster über dem Westportal stammte. Es erfüllte diesen Vorraum mit seinen aus dem warmen Holz geschnitztem großflächigen Formen und erzeugte eine andächtige Stimmung. Diese wurde noch vertieft, wenn man hinblickte auf das große, ernst schauende Antlitz, das aus dem Purpurglas hohlplastisch herausgeschliffen war.

Nun betrat man unter der Orgel den großen Saal. Wer es nie erlebt hat, wird sich das Farbenwunder schwerlich vorstellen können. Der ganze Raum mit allen seinen Gegenständen, den Säulen, dem Gestühl, ja, auch der Besucher wurden von dem farbigen Glanz und Schimmer des von Süden her durch die dreigeteilten Fenster hereinflutenden Mittagssonnenlichtes ergriffen. Ganz überwältigt blieb man zunächst in tiefer Verwunderung stehen, bis man sich im Innern Rechenschaft darüber gegeben hatte, welche Farben das Licht durch die geschliffenen Fenster – grün – blau – lila – rosa – annahm. Aber noch größer wurde das Staunen: Woher rührten zum Beispiel das Orange, das Rot und das Gelb in dieser Intensität? Während der paar Schritte zur rechten Saturnssäule – der ersten vom Eingang aus – und gleich noch weiter zur zweiten, der Sonnensäule, huschten Erinnerungen durch den Sinn des Betrachters an die 14 Tage, in denen er – kurz vor dem Besuch des Goetheanum – in Weimar im Goethe-Haus besonders an dem Problem der farbigen Schatten, die Goetheschen Experimente mit dessen Instrumenten nachvollziehend, gearbeitet hatte. Hier lebten und webten alle farbigen Lichter und Schatten zugleich und bezogen den Besucher sofort in ihr Walten mit ein. Fast unwillkürlich streckte ich die Hand aus, um an ihr durch Drehen und Bewegen die farbigen Phänomene zu studieren. Währenddessen hatte der in die farbigen Erscheinungen Vertiefte sich voll dem großen Saale zugewendet. Wie schimmerte der blaue Glanz vom zweiten, dem blauen Fenster her auf meinem Handrücken, und wie leuchtete zugleich ein warmer Goldorangeton an der Schattenseite auf! Vom ersten Fenster her trafen zarte grüne Schleier die noch immer ausgestreckte Hand an der Innenseite und feine rosa Schatten spielten seitlich am Handrücken. Das veranlasste mich, noch einmal die wenigen Stufen nach links hinaufzugehen und in der Nähe der Saturnssäule vollständig einzutauchen in das Spiel der Komplementärfarben zwischen Grün und Rot. Dann drängte es mich, systematisch die von dem zweiten, dritten und vierten Fenster ausgehenden Farben und ihre Schatten auf mich wirken zu lassen.

Das ging noch verhältnismäßig leicht beim blauen Fenster mit dem dazu gehörenden orange Schattenspiel. Je weiter man sich aber – stufenweise hinabschreitend – dem lila und dem rosa Fenster zugewendete, desto mehr entfernte man sich von allen Fenstern. Dadurch überlagerten die Farben von den ersten Fenstern her die ursprünglichen Akkorde lila-gelb und rosa-lindgrün. Einerseits war das jetzt entstehende Farbenspiel reicher an Nuancen, andererseits aber schwächer an Intensität. Nachdem ich dieses Spiel der Farben an mir selbst lange beobachtet hatte, wendete ich mich der Sonnensäule aufs Neue zu. Nun folgten beide Hände dem wie aus Licht gewobenen Spiel und ich erkannte, dass sich durch mein

Hineintasten in den Raum das überall flutende, aber zunächst unsichtbare Licht gleichsam ins Wahrnehmbare greifen konnte. In meiner Seele keimten bei diesem überwältigenden Farbharmonien ahnend folgende Empfindungen auf: Hier kann die Seele, das Herz sich beschenkt fühlen. Und das Lernen des Hauptes wird vom Herzen her befeuert. "Die Liebe der Welt wirkt" – das Motto für den Mittelteil der grünen Fenstergruppe erahnte ich in diesem Augenblick; viel später erst lernte ich das oben zitierte Wort kennen.¹¹ Wie anders war doch hier im Goetheanum das Lernen, wenn das Herz der Lehrmeister des Kopfes zu werden begann, als in der Universität, wo gerade diese Art zu lernen verpönt ist und eine kühle und trockene Atmosphäre herrscht! Hier zog Wärme ins Haupt ein, die vom beglückten, von Begeisterung erfüllten Herzen ausströmte. Das war so recht die Stimmung, in der man sich dem neuen, das von allen Seiten auf einen zukam, öffnen konnte.

Zuerst galt es, sich den ganzen Raum des großen Saales und der Bühne mit den beiden Kuppeln als Einheit voll zum Bewusstsein zu bringen, ehe man sich erneut Einzelbeobachtungen zuwandte. Setzte man sich auf einen Platz in der südlichen Sitzreihe, so dass das Sonnenlicht einen traf, war die Wirkung ganz anders, als wenn man im Schatten einer Säule Platz genommen hatte. Besonders um die Mittagszeit wirkte der Saal von Süden aus gesehen so, dass die Weite Gefühle erweckte, die man am besten mit einer leisen Sehnsucht vergleichen kann. Dieser Eindruck war stärker von einem Schattenplatz aus als von einem solchen im vollen Sonnenlicht. Dagegen kam, wenn man von Norden her schaute, der südliche Teil immer näher und schien die Seele mit Frieden zu erfüllen. Deutlich traten Gefühle der Hingabe und Demut auf, wenn man den Blick von Westen her durch den ganzen Saal hinein in den Bühnenraum richtete, und das ganz besonders, wenn man hinauf zu den Malereien in der kleinen Kuppel schaute, wo der Menschheitsrepräsentant sieghaft zwischen den beiden Widersachermächten schritt. Ging man aber in die Tiefe des Bühnenraumes und versenkte sich in den Anblick des großen Saales, wo im Westen die Orgel eingebaut war, so erfüllte dieser Aspekt den Betrachter mit einem den Willen fordernden und befeuernden Gefühl. Um diese Empfindungen zu prüfen und zur Klarheit zu bringen, musste man sich immer wieder stundenlang im Goetheanum aufhalten. Immer reicher wurde während dieser Übungen auch das Erleben des Farbigen. Hatte man sich zum Beispiel an einem Abend bei künstlicher Beleuchtung in die Tönungen der Holzsäulen vertieft, so fand man diese am Tage kaum wieder. Das Hellgrau der weißbuchenen Saturnsäule hatte so herrlich kontrastiert mit dem lichten Schimmer der Esche an der Sonnensäule. Das warme, rotbraune Kirschholz der Mondensäule, das strengere Graubraun der aus Eiche gefügten Marssäule und das von innerem Glanz durchwärmte Rusterholz der Merkursäule ließen den lichtvollen Ahornschafft der Jupitersäule sich als Kontrast so herrlich offenbaren, während der fast überirdische Schimmer der Venussäule aus Birkenholz den Reigen der schlanken Schäfte wie in ferne Zukunftweisend abschloss. Bei Tageslicht aber dominierten wieder die durch die Fenster hervorgerufenen Farben...»¹²

Soweit der Bericht von Heinz Müller. Nun gehen wir zunächst die angekündigten Stufen der Betrachtung durch.

Zur Architektur und Geometrie des Goetheanum-Baues

Methodisches

Architektur als Kunst wird von uns stark durch die Sinne für Statik, Zahlen und Proportionen wahrgenommen, also durch die Sinne, die auch im Mathematischen eine wesentliche

¹¹ Rudolf Steiner, Wahrspruchworte, GA 40

¹² Heinz Müller, Spuren auf dem Weg, J. Ch. Mellinger Verlag GmbH, Stuttgart 1970, Seite 34ff.

Rolle spielen.¹³ Natürlich kann das bloße Feststellen der genannten Qualitäten nicht zu einem künstlerischen Erleben führen, wenn es beim bloßen Konstatieren bleibt. Bemüht man sich aber um ein ästhetisches Erfassen, wird immer auch der Bezug zum Menschen erlebbar. Der aufrecht stehende Mensch, der durch den Gleichgewichts- und Eigenbewegungssinn (kinästhetischer Sinn) seine Raumlage erhält und erfährt, ist wie ein Organ, mit dem eine Bauform abgetastet und in Beziehung zur eigenen Gestalt gesetzt wird: Wo und wie erleben wir an einem Bau das Haupt, wo den mittleren Menschen und wo die Gliedmaßen?

Die rein technische (Un-)Gestalt vieler Bauten wäre gar nicht möglich, wenn die Menschen geschult wären, das eigene Erleben bewusster zu betrachten. Wirksam ist *jede* Form doch und sie beseelt oder lässt das Gefühlsleben der betroffenen Menschen zunehmend erstarren.

Geometrie und Zahl im Bau

Betrachten wir den Grundriss des Baues, so finden wir als Grundstruktur zwei unterschiedlich große, sich schneidende Kreise, deren gemeinsame Achse in Ost-West-Richtung verläuft. Während man den größeren Kreis als einen gewöhnlichen Kreis betrachten kann, bei dem alle Punkte gleichen Abstand von einem Mittelpunkt haben, bildet der kleinere Kreis einen *Divisionskreis*, dessen Bezugspunkte die Schnittpunkte der Bauachse mit dem größeren Kreis sind. Der größere Kreis wird von den Wänden des Zuschauerraumes gebildet, der westlich liegt, der kleinere von den Wänden des Bühnenraumes im Osten.¹⁴

[Grundriss einfügen]

Während wir einen gewöhnlichen Kreis leicht durch Anwendung eines Zirkels erhalten können, bedarf der Divisionskreis zu seiner Erzeugung das Einhalten eines festen *Abstandsverhältnisses* zu zwei Bezugspunkten. Einen gewöhnlichen Kreis kann auch ein angepflockter Esel an seinem Strick laufen, der Divisionskreis verlangt, soll er freihand unter Einhaltung des konstanten Abstandverhältnisses gezeichnet oder gar gelaufen werden, eine hohe Aufmerksamkeit und innere Aktivität.

Ein *zweites* Kreispaar ist durch die Mittelpunkte der eingezeichneten Säulen-Grundrisse bestimmt.

Über den *vier* Kreisen sind vier Zylinder zu denken, von denen ein größerer und ein kleinerer konzentrisch zu den zuerst betrachteten Kreisen liegen. Wie bei den Kreisen sind die äußeren Zylinder von den Wänden gebildet, die inneren vom Kranz der Säulen. Über diesen Zylindern wölben sich die vier Kuppeln, die im Aufriss zu sehen sind. Die von außen sichtbaren, schiefergedeckten Kuppeln werden von den Wänden getragen, die von innen sichtbaren durch die Säulen. Die beiden jeweils zusammengehörigen inneren und äußeren Kuppeln sind durch ein Balkenwerk verbunden.¹⁵

[Aufriss einfügen]

[Zum Aufriss die Zeichnung aus dem Farbenwort S. 34 hinzufügen]

¹³ Siehe z.B. Ernst Schubert, *Der Anfangsunterricht in der Mathematik. Aufbau und fachliche Grundlagen.* Verlag Freies Geistesleben ³2012, Seite 89ff.

¹⁴ Siehe auch Rudolf Steiner, *Wege zu einem neuen Baustil*, GA 286, 3. Vortrag; und Carl Kemper, *Der Bau*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1966

¹⁵ a.a.O.

Hinzu kommen zu dem beschriebenen Grundriss die in den Rissen erkennbaren Anbauten: im Osten die notwendigen Nebenräume, im Süden und Norden Querbauten, die dem Grundriss eine Kreuzgestalt geben. Den Westen, Norden und Süden umschließt die – man möchte sagen – musikalisch schwingend geformte Terrasse.

Der Eintritt in den Bau

Der Bau wurde vor allem von *Westen* betreten. Die im Grundriss harmonisch geschwungen Außentreppe führte zu einem dreifach gegliederten Eingang, der durch seine Umrahmung zu einer Einheit zusammengeschlossen wird. Es ist lohnend, sich einen einfach oder als zweifach gestalteten Eingang vorzustellen und mit der als Dreiheit gestalteten Tür empfindungsmäßig zu vergleichen. Die Einheit würde uns «engführen»: Dieser und kein anderer Weg führt hinein. Zwei Türen würden uns zu einem Entweder-Oder führen. Erst die Dreiheit gibt eine gewisse Freiheit.

Aufgang zum Rotbuchensaal und zum großen Kuppelsaal

Hinter dem Eingang empfing uns die Eingangshalle, die nach rechts und links sich in die *Wandelhalle* – so der heutige Name - verlängerte, oder man wurde durch die nach links und rechts symmetrisch geschwungenen Treppen zum Saal im ersten Stock geführt. Diese Doppelung führte zur Begegnung der nach oben steigenden Menschengruppen. Oben angelangt befand man sich im sogenannten Rotbuchensaal, der durch ein großes rotes Fenster bei Tageslicht ganz in ein starkes Rot getaucht erschien. Von dort gelangte man durch die eigentlichen Saaltüren unter der Orgelempore in den großen Kuppelsaal, den Heinz Müller so eindrucksvoll beschrieben hat. Wir werden in den nächsten Kapiteln auf Manches noch näher eingehen. Neben der Farbigkeit treten als mathematisch-architektonische Elemente vor allem die Symmetrie und die Zahligkeit hervor: Der Bau ist – wie es schon gesagt wurde - in seiner Form symmetrisch zur Ost-West-Achse. Dies bewirkt, dass ein Fortschreiten in dieser Richtung angeregt – nicht erzwungen - wird.

Die den Wänden vorgestellten Säulen wie die dreiteilig gegliederten farbigen Fenster hoben den Eindruck umschließender Wände auf. Entlang der Säulen glitt der Blick nach oben zu den plastisch gestalteten Kapitellen der Säulen, den Architraven und schließlich zu der farbig ausgemalten Kuppel. Die Bühnenöffnung gibt den Blick in den Bühnenraum, die Säulen, die ausgemalte kleine Kuppel und die plastische Gestaltung frei.

Achten wir noch einmal genauer auf die Zahligkeit als architektonisches Element, so finden wir im Zuschauerraum je sieben Säulen im Norden und im Süden. Die Säulenschäfte waren fünfeckig in Ihrem Querschnitt mit einer leichten Verjüngung nach oben. Die Kapitelle setzten sich zusammen aus einer unteren höheren und einer oben niedrigeren Zehneckplatte. Zwischen beiden liegt eine siebeneckige Platte. Der Sockel setzt sich zusammen aus einer unteren niedrigeren zehneckigen Sockelplatte und einem höheren siebeneckigen Teil.¹⁶

¹⁶ Siehe Carl Kemper, *Der Bau*, Seite 271

Da der Saalboden zur Bühne abfällt, ergeben sich wegen der auf gleicher Höhe bleibenden Architrave unterschiedliche Säulenlängen, deren Verhältnisse vielfältige musikalische Intervalle ergeben.¹⁷

Der Bau und seine Plastik

Methodisches

Eine Betrachtung des Ersten Goetheanum-Baues vom plastischen Gesichtspunkt muss mit der Gesamtgestalt des Baues beginnen.

Wie die Farben die Grundelemente der Malerei sind, so ist die bewegte Oberfläche des Stoffes das „Material“ für den Plastiker. Eine Fläche kann sich uns konvex entgegen wölben oder konkav vor uns zurückziehen, indem sie eine Höhlung bildet. Übergänge bilden die sich windenden Flächen, wie wir sie vielfältig an Naturformen – Pflanzenblättern, Blüten, aber auch an Landschaftsgestaltungen zu finden sind. Viele Blätter zeigen Sattelformen, die wiederum in sich verwunden sind. In mannigfaltiger Art wechseln auch die Flächengestaltungen in der Landschaft einander ab: von der Ebene über die Berghänge zu Bergkuppen, Tälern, sattelförmigen Pässen und mehr kristallinen Gestaltungen im Hochgebirge. Unser Bewegungssinn und Lebenssinn wirken beim Anschauen oder Betasten von Flächenformen mit: Eine Wölbung tritt uns mit einem mehr aktiven Charakter entgegen, eine Höhlung saugt uns an. In bewegte Lebendigkeit führt uns eine sich windende (doppelt gekrümmte) Fläche. Im Erfassen der Raumlage spielt unser Gleichgewichtssinn eine wesentliche Rolle.¹⁸

Alle diese Elemente sind beim Studium des Goetheanums als plastischer Bau zu beachten. Betrachten wir beispielsweise die Kuppeln von außen, so wölben sie sich uns entgegen. Sind wir in ihrem Inneren, so ziehen sie uns in ihre Höhe und ihren Innenraum hinauf, uns zugleich begrenzend und abschließend.

Das Baumotiv

Nähern wir uns dem Bau, werden Einzelheiten der Bauplastik sichtbar, die über die architektonische Grundgestalt (Doppelkuppelbau) hinausführen, sie auf eine höhere Stufe heben. Gemeint ist zunächst das plastische Baumotiv, das in Variationen außerhalb und innerhalb des Baues erscheint. Zentral ist es über dem roten Fenster am westlichen Vorbau zu finden: eine Doppelflügelform mit leichteren oberen und sich zusammenziehenden unteren Schwingen. Lösung und Ballung, Leichte und Festigkeit zeigen sie, ohne in der einen oder anderen Richtung in ein Extrem zu gehen. Gehalten werden die vier Flügel durch eine Mittelform, von der die Schwingen ausgehen – oder: in der sie gehalten werden. Dieses Motiv findet sich in abgewandelter Form über den übrigen Fenstern außen am Bau. Innen erscheint es weit gespannt über dem Bühnenportal und zum Abschluss im Osten oberhalb des Architravbereiches, dem Raum, der für eine hohe Holzplastik, die sogenannte *Gruppe* vorgesehen war. Es wirkte dort harmonisierend, den Menschen zwischen Leichte und Schwere in sein Gleichgewicht bringend. Zwischen diesem Baumotiv und der Gruppe selbst fasste die Form, unter der die Gruppe hätte stehen sollen – der sogenannte Baldachin – die ganze Architraventwicklung in gewisser Weise zusammen.

Das Baumotiv kann wie ein künstlerisches Reagenz oder als ein künstlerischer Indikator betrachtet werden, das durch seine Variabilität den Ort kennzeichnet – vergleichbar den Formen der Blätter einer einjährigen Blütenpflanze, an der Form und Funktion in der jeweils notwendigen Weise zusammenstimmen. Dadurch wird der Bau zu einem künstlerischen Or-

¹⁷ a.a.O.

¹⁸ Siehe z.B. Ernst Schubert, *Der Anfangsunterricht in der Mathematik. Aufbau und fachliche Grundlagen*, Stuttgart, ³2012.

ganismus. Idealerweise bestimmt sich *jedes* Detail des ganzen Baues durch den Ort, an dem es sich befindet und aus der Funktion, die es hat.

Die Treppen zum Saal

Betritt man von Westen den Bau, so öffnen sich – wie schon gesagt – nach links und rechts die Wandelgänge. Vor den Heizkörpern werden plastisch gestaltete massive Betonvorsätze sichtbar. Ihre Formen können als Wärme verströmend empfunden werden. Man denke sich nur eine kristalline Gestalt als Gegensatz. Sie würde neben der mütterlich wärmenden Form erkältend wirken.

Vor dem Eingang führen – eine Stück zurückgesetzt – die zwei Treppen symmetrisch in spiralförmig-ausschwingenden Bögen nach oben. Diese Treppen können als Meisterwerk einer Bau-Plastik betrachtet werden. Der Betonsockel des Baues ruht bei aller musikalisch-künstlerischen Beweglichkeit fest auf dem Untergrund. Die rhythmisch gegliederte Außentreppe und die Eingangstüren haben zum Eintritt eingeladen. Sie wollen aber geradlinig durchschritten werden. Nun fordern die gewundenen Treppen zu einer Bewegung nach oben auf. Nicht nur die Bauplastik, die Bewegung der Eintretenden wird gesteigert. Die Treppen in ihrer symmetrischen Anordnung führen – wie schon gesagt - so in den Rotbuchenraum hinauf, dass die beiden Gruppen der Ankommenden sich anschauen können und Gelegenheit zu zahlreichen Begegnungen erhalten.

Bevor der Besucher aber die Treppe betritt, erblickt er zu Beginn am Treppenaufgang eine Form, die ihm ein Gleichgewichtsgefühl vermitteln soll. Wir werden gleich Genaueres über diese Form erfahren.

Verharren wir aber noch einen Augenblick bei den Treppen. Nicht nur ihre bewegte Linieneinführung macht sie für den Anschauenden oder Hinaufsteigenden interessant. Sie müssen über die Länge gestützt werden. Dazu würde statisch ein gerader Stab ausreichender Stärke genügen. Er würde aber nicht seine Funktion in einer plastischen Formung sichtbar machen; er wäre eine künstlerische Lüge.

Wenn man bedenkt, wie das menschliche Skelett in lebendiger Plastik Funktion und Form so verbindet, dass – etwa beim Oberschenkelknochen – ein Reagieren auf unterschiedliche Belastungen möglich wird, dann wird verständlich, wie ein organischer Baustil zwar nicht Organisches nachahmt, aber aus den wirkenden Kräften selbst eine künstlerisch-organische Form zu schaffen sucht. Kann ein Betrachter Naturformen in ihrer künstlerischen Formung erleben, so wird er auch das Kunstwerk als den Lebensprozessen entspringend empfinden. Was die Natur aus ihren Bildekräften schafft, geht beim Künstler durch das seelische Erleben der eigenen Lebensprozesse in seinem Bildekräfteleib hervor. Kann das erreicht werden, dann gilt, was Goethe sagte: «Hier ist Notwendigkeit, hier ist Gott» oder Rudolf Steiner so ausdrückte¹⁹: «Ein Kunstbegriff, wie eine Kunstvorstellung wird müssen von der Gegenwart in die Zukunft hinein die Menschen ergreifen, welche zum Hauptsächlichsten das haben, was man als *innere Notwendigkeit* empfindet. So dass man empfindet: das, was künstlerisch geschaffen wird, das gehört einem selber nicht an, das schaffen durch einen die Götter, die wollen es in der Welt haben, die wollen, dass es darinnen steht.»

Mit Bezug auf diese Treppe sagte Rudolf Steiner im Lichtbilder-Vortrag *Der Baugedanke des Goetheanum*, am 29. Juni 1921 in Bern (Seite 52 f.):

«Sie sehen hier etwas von der Treppe, ein Stück des Treppenhauses. Man kommt etwa hier herein, würde durch den Haupteingang unten in den Betonbau kommen, geht über die Treppe hinauf. Hier ist das Treppengeländer und hier ein Pfeiler zu sehen. An diesem Pfeiler sehen Sie, wie versucht ist das organische Formgestalten des tragenden Pfeilers, wie ver-

¹⁹ Zitiert nach Rudolf Steiner, GA 272, Seite 43; und Rudolf Steiner, Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse, GA 287, Vortrag vom 24. Oktober 1914

sucht ist, dem Pfeiler diejenige Form zu geben, die er haben muss nach dem entgegengesetzten Ausgang zu, weil da wenig zu tragen ist; diejenige Form, die er haben muss da, wo sich aufstemmt, wo die ganze Schwere der Treppe liegt. Natürlich kann man so etwas bloß geometrisch bilden. Aber es sollte eben einmal hier der Versuch gemacht werden, das Ganze wie beseelt zu bilden, so dass gewissermaßen der Schein der *Bewusstheit* des Tragens und Lastens hier drinnen liegt – jede Kurve, alles genau intuitiv abgemessen für die Stelle des Baues, an der sie sich befindet. Besonders wenn Sie sich dieses Motiv hier ansehen: es sind drei aufeinander stehende halbzirkelförmige Kanäle. Sie mögen es glauben oder nicht, aber es ist wahr, ich habe die Empfindung, wenn da jemand hinaufgeht und in den Zuschauer-raum hineingeht, so muss er eine gewisse Empfindung haben. Ich sagte mir: derjenige, der da hinaufgehe, müsse die Empfindung haben: da drinnen, da werde ich mit meiner Seele geborgen sein, da ist Seelenruhe zum Aufnehmen der höchsten Wahrheiten, die der Mensch zunächst erstreben kann. Deshalb ergab sich mir aus der Empfindung heraus die Ausgestaltung dieser drei halbkreisförmigen Kanäle in den drei aufeinander senkrecht stehenden Raumrichtungen. Geht man nun über diese Treppe hinauf, so kann man dieses Gefühl der *Beruhigung* bekommen. Es ist nicht nachgebildet – das ist es eben nicht –, aber erst nachträglich erinnerte ich mich, dass die drei halbzirkelförmigen Kanäle im Ohr ja auch in diesen drei aufeinander stehenden Richtungen stehen.»

Wie schon gesagt, gelangt der Besucher über eine der Treppen hinauf zum Rotbuchensaal, von dem aus man zur Orgelempore hinauf, in den Saal aber auch hinaus auf die Terrasse gelangen konnte. Dieser Ausgang zur Terrasse ist stark asymmetrisch gestaltet mit bewegten Formen über der eigentlichen Tür: Man erlebt, dass man durch sie hinaus ins Freie gelangen wird, wo einen eine bewegte Luft erwartet.

Die Orgelempore

Geht man unter der Orgelempore in den Saal und schaut aus einiger Entfernung noch einmal zurück, so wird die plastische Gestaltung der Orgelempore sichtbar. Hier findet man zum Beispiel auch die von Rudolf Steiner in seinem Vortrag vom 28. Juni 1914, *Der neue baukünstlerische Gedanke* erwähnten Cassinischen Kurven. Hinter der Orgel ist die Wand ebenfalls plastisch gestaltet.

Säulen, Sockel, Kapitelle und Architrave

Vor allem an dem erhaltenen 2m-Modell, das die südliche Seite des Innenraumes von großer und kleiner Kuppel zeigt, kann heute noch die plastische Gestaltung der Säulen mit ihren Sockeln, Schäften und Kapitellen und die Architrave studiert werden. Das Modell enthält für die Schäfte bereits die verwendeten Hölzer, auf die Heinz Müller in seinem oben wiedergegebenen Bericht schon hingewiesen hat.

Rudolf Steiner hat bereits in den gemalten Säulen, die beim Münchner Kongress 1907 aufgehängt waren, eine Zuordnung der einzelnen Säulen zu den planetarischen Entwicklungsstufen der Erde angegeben.²⁰ Es handelt sich weitgehend um die Stufen, die Rudolf Steiner in seiner Schrift *Die Geheimwissenschaft im Umriss* geschildert hat. Damit ist *Entwicklung* von vornherein als ein zentrales Motiv der Säulen, ja des ganzen Baues hervorgehoben.

Wenden wir uns zunächst den Kapitell-Formen zu. Wenn bei ihnen von Entwicklung gesprochen wird, ist damit nicht die Metamorphose eines bestimmten Naturwesens gemeint. So interessant die Einzelformen sind, das Wesentliche dieser Metamorphose liegt im *Über-*

²⁰ Siehe Rudolf Steiner, *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seiner Auswirkungen*, GA 284/285

gang von einer Form zur nächsten. Diesen muss der Betrachter selber gestalten. Wie verwandelt sich eine Form in die nächste? Das vorstellende Bewusstsein kann sich an den sichtbaren Säulen verankern, dazwischen liegt Willenstätigkeit. Diese Tätigkeit kann qualitativ erlebt werden.

Gehen wir von den bzw. der westlichsten Säule aus, der Saturn-Säule, so finden wir im Kapitell zwei einfache, fast kristalline spitze Formen, die von unten und oben sich gegenüber stehen. Bei der zweiten, der Sonnen-Säule hat sich die obere Spitze der Saturn Säule nach unten ausgedehnt und so die untere Spitze zur Seite verdrängt. Dort entwickelt sie sich wie ein keuscher Kelch nach oben. Im nächsten Schritt, bei der Mondsäule, wächst diesem Kelch eine dreifingerige Form entgegen, die den Kelch in sich zurückstaut. Im nächsten Schritt, bei der Mars-Säule, nimmt die von oben kommende Form den Kelch in sich auf. Beim Übergang zur fünften, der Merkur-Säule, findet eine völlige Umkehrung statt: Von unten steigt eine vertikale Mittelform auf, um die sich zwei gewundene Linien schlingen. Die vorher von oben impulsierende Kraft erscheint nun von unten sich erhebend. Es ist die komplizierteste Kapitellform der ganzen Entwicklung. In den beiden letzten Kapitellen, der Jupiter- und der Venus-Säule klingt die Entwicklung in ruhiger Harmonie aus.

Hat man nicht nur die einzelnen Formen angeschaut, sondern versucht, selbst die eine in die nächste zu verwandeln, dann werden diese von uns erzeugten Entwicklungsbewegungen wie eurythmische Gesten, die ein seelisches Erleben wachrufen. In der ersten Säule können wir uns wie erstarrt in kristalliner Form erleben. Der Übergang zur zweiten Säule ist wie ein Sprießen oder Keimen. Was daraus entsteht im Übergang zur dritten Säule, ist eine Befestigung. Beim Übergang zur vierten Säule schließt alles Vorhergehende sich zusammen. Wir haben es mit der kompaktesten Form zu tun. Der Übergang zur fünften Säule ist nicht im gewöhnlichen Sinn eine Fortsetzung der bisherigen Entwicklung. Man kann ihn eine *Umstülpung* nennen. Was vorher seine Entwicklungsimpulse von oben empfangen hat, richtet sich nun selbstständig von unten auf und entwickelt sich in der sechsten und siebenten Säule zu ruhiger Harmonie.

Die Folge der Übergänge kann wie eine Entwicklung von starrer, kristalliner Form zu lebendiger, durchseelter Ichhaftigkeit erlebt werden, die sich schließlich harmonisch in die Umgebung einfügt. Diese Stufen sind nicht nur Umwandlungen einer Form, sondern Bewusstseinsstufen: ein Lebendigwerden, eine Durchseelung, ein Erwachen zur Ichhaftigkeit und schließlich die Verbindung mit dem Kosmos.

Diese Schritte müssen natürlich nicht in der beschriebenen Art empfunden werden. Die Differenzierung der Empfindungen wird sich zunächst nur keimhaft bilden. Ein wiederholtes Hin-und Hergehen schärft allmählich die Wahrnehmungsfähigkeit. Hilfreich ist es auch, verwandte Empfindungen in anderen Bereichen zu suchen. So vergleicht zum Beispiel Rudolf Steiner die einzelnen Kapitelle mit den unterschiedlichen europäischen Volksseelen, die natürlich nicht mit dem individuellen Charakter eines Volksangehörigen verwechselt werden dürfen und die vielleicht zurzeit Rudolf Steiners noch stärker ausgeprägt waren als heute.

Der unterschiedliche Charakter der einzelnen Stufen macht auch die Wahl unterschiedlicher Hölzer verständlich. Allerdings zeigte sich dabei auch eine Schwierigkeit: Für die Saturn Säule wäre ein Nadelbaum angemessen gewesen. Zur vorgesehenen künstlerischen Bearbeitung wäre er aber ungeeignet und so wurde die Weißbuche als Ersatzbaum gewählt. Für jeden, der die besonderen Qualitäten der einzelnen Bäume und Hölzer empfinden kann, ist die gewählte Reihenfolge wie das Erklingen unterschiedlicher Saiten auf einer Harfe: Weißbuche – Esche – Kirsche – Eiche – Ulme / Rüster – Ahorn – Birke.

Nun besitzen die einzelnen Säulen nicht nur die Kapitelle sondern auch Sockel, die etwa in der Höhe eines Menschen sein Hinabgehen nach Osten begleiteten. Carl Kemper hat die Folge der Sockelformen mit dem Keimen und Reifen einer (einjährigen) Pflanze verglichen.²¹

Wunderbare Übungen im Suchen der Weiterentwicklung einer Form lassen sich mit diesen Sockelformen durchführen.

Wenden wir den Blick hinauf zu den Architraven, so fällt naturgemäß zunächst die Geschlossenheit des gesamten Architravs auf. Die Differenzierung in einzelne Säulen wird aufgehoben, auch wenn die einzelnen Architravteile unterschiedliche Motive zeigen und auch aus unterschiedlichem Holz geschnitzt sind.

Im Großen ist leicht eine Polarität erkennbar: Was als konvexe Form von der kleinen Kuppel her sich nach Westen erstreckt, hat seine Entsprechung im westlichen Teil in einer lang gestreckten konkaven Form. Schaut man die Formen insgesamt nicht zu pedantisch an, dann ist diese Polarität bereits in den Kapitellen angelegt: Was im westlichen Teil positive Form ist, ist im östlichen negative und umgekehrt.

Polaritäten können auf entgegengesetzt wirkende Kräfte hinweisen. Unter einem solchen Gesichtspunkt können wir einen von der kleinen Kuppel her wirkenden und einen von Westen her wirksamen Kräfte-Strom vorstellen. Das Merkur-Motiv ist gerade der Ort, wo diese Polaritäten aufeinanderprallen und dadurch die höchste Dramatik plastisch sich entwickelt.

Von besonders beeindruckender Schönheit ist das Architrav über der Venussäule – nicht nur, weil das Kapitell-Motiv die Entwicklung in harmonischer Schwingung ausklingen lässt, sondern auch im Architrav kann in der umschlossenen Tropfenform ein dramatisch-plastisches Finale erlebt werden.

Das weit gespannte Bühnen-Portal mit dem Bau-Motiv leitet zum kleinen Kuppelraum über.

Der kleine Kuppelraum

Wer den kleinen Kuppelraum zum ersten Mal betrat und mit plastischem Auge die Formen auf sich wirken ließ, musste einerseits die Verwandtschaft mit der Plastik des großen Kuppelraumes empfinden, andererseits hatten die Formen einen grundsätzlich anderen Charakter: Sie waren kleiner, gedrängter und kantiger. Die Sockel waren zu Thronen umgewandelt. Auch hier gab es eine Entwicklungsreihe. Das war mehr oder weniger deutlich zu erkennen. Wie natürlich fühlte der Betrachter sich dazu gedrängt, diese Entwicklungsreihe in Beziehung zu der Entwicklung im großen Kuppelraum zu betrachten. Einen ersten Hinweis konnte es geben, wenn man wusste, dass die Säulen im kleinen Kuppelraum jeweils aus zwei Hölzern bestanden: die der Bühnenöffnung am nächsten hatten einen Kern aus Ahorn und einen Mantel aus Birkenholz. Das nächste weiter östlich gelegene Säulenpaar besaß einen Kern aus Ulme / Rüster und einen Mantel aus Ahorn. So ging es weiter bis zum östlichsten Säulenpaar, das innen Weißbuche und außen Esche besaß. So traten trotz der Sechszahl der Säulen auf beiden Seiten doch alle sieben Hölzer auf. In der Zeichnung auf Seite 190 des Buches von Carl Kemper *Der Bau* wird sichtbar, wie die Säulen der kleinen Kuppel jeweils mit Zwischenstellungen zwischen zwei Säulen der großen Kuppel korrespondieren.

Die Gruppe

Im Osten des Bühnenraumes, d.h. der Kleinen Kuppel hätte eine hohe Holzplastik, die sogenannte *Gruppe* stehen sollen. Sie war, als der Bau durch Feuer zerstört wurde, noch nicht fertig, sodass sie uns bis heute erhalten ist und in einem eigenen Raum des Zweiten Goethe-

²¹ Siehe Carl Kemper, *Der Bau*. Studien zur Architektur und Plastik des Ersten Goetheanum, Stuttgart 1966, S. 92

anum-Baues, dem Gruppenraum, aufgestellt ist. Denken wir diese monumentale Plastik an dem vorgesehenen Ort, so hätte sie, plastisch gesehen, wie eine *Zusammenfassung* der gesamten Bauplastik gewirkt - wie wenn der Bau hierin zum *Selbstbewusstsein* käme.

Obwohl die plastische Gruppe zu Rudolf Steiners Lebzeiten nicht fertig gestellt werden konnte, hat er wiederholt auf sie hingewiesen und sie zur Veranschaulichung geistig verwandter Verhältnisse herangezogen.²² Viele Menschen haben sich seither mit diesem Kunstwerk auseinander gesetzt, sodass bis in kleinste Details wichtige Aspekte seines Entstehens zugänglich sind.²³ Es ist zugleich Zeugnis der engen Zusammenarbeit Rudolf Steiners mit Edith Maryon (1872-1924), der englischen Plastikerin²⁴, die in engster Weise mit dem Entstehen und der – nicht abgeschlossenen – Ausarbeitung dieser Plastik verbunden ist und während des gemeinsamen Arbeitens im Atelier ihm einmal das Leben rettete.

Als Mittelpunkt der Holzplastik kann der *Menschheitsrepräsentant* betrachtet werden. Über und unter seiner Mitte werden die Gegenkräfte zu einer Entwicklung des menschlichen Ich in Freiheit und Liebe – *Luzifer* und *Ahriman* – sichtbar. Der Menschheitsrepräsentant oder auch *Christus* kämpft *nicht* gegen die abführenden Kräfte, er überwindet sie in seiner von Liebe überströmten Gestalt durch das Gleichgewicht zwischen den mit Illusionen und Rausch verführenden Kräften Luzifers und den verhärtenden Impulsen Ahrimans. Sie ertragen den lebendig im Gleichgewicht und in Liebe fortschreitenden Christus nicht und überstürzen beziehungsweise fesseln sich in ihrer Einseitigkeit. Eine Gestalt am oberen Rand der Plastik kann als *Weltenhumor* betrachtet werden, der doch auch in allem geistigen Streben notwendig ist.

Diese sechs Gestalten, aber insbesondere der Menschheitsrepräsentant, geben dem Betrachter ein *geistiges Gleichgewicht*, wie es der Wagenlenker von Delphi – ohne das Sichtbarmachen der Gegenmächte – vor mehr als 2500 Jahren in seiner Gestalt und dem Wort *Erkenne Dich selbst* erlebbar machte.

Die Holzplastik weist auf das Entwicklungsziel des Menschen und ist, wie es gesagt wurde, der Teil des Baues, in dem dieser wie zum Selbstbewusstsein, zu seinem Ich gelangt.

Der Bühnenvorhang und das Rednerpult

Für Vorträge wurde der Bühnenvorhang geschlossen, sodass die Kleine Kuppel, ihre plastische Gestaltung und ihre Farbigkeit unsichtbar wurden. Nur das tönende Wort erklang von Osten, wie die Musik von der Orgelempore im Westen strömte. Für die Redner hatte Rudolf Steiner ein Pult entworfen, an dem er wiederum die Überraschung erlebte, dass die künstlerisch geschaffene Form einer organischen Gestalt, nämlich dem Kehlkopf, ähnlich wurde. Wer bereit ist, dies nicht als ein unbewusstes Imitieren bekannter Formen zu betrachten, kann viel von einer Kunst verstehen, die in den gestaltenden Kräften der Welt selbst darin steht.

Für die Aufführung der Mysteriendramen entwarf Rudolf Steiner einen gemalten Vorhang, auf dem ein den Geist suchender Mensch dargestellt wurde. Wir werden auf ihn noch später kurz eingehen.

²² So erläutert zum Beispiel Rudolf Steiner für die Mathematiker die von ihm geforderten überimaginären Zahlen an der plastischen Gruppe. Siehe zum Beispiel Peter Gschwind, *Der lineare Komplex – eine überimaginäre Zahl*. Verlag am Goetheanum, Dornach, Mathematisch-Astronomische Blätter. Neue Folge, Heft 4

²³ Siehe Ake Fant, Arne Klingborg und A. John Wilkes, *Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach*. Einleitung von Hagen Biesantz, Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1969.

²⁴ Siehe Rex Raab, *Edith Maryon. Bildhauerin und Mitarbeiterin Rudolf Steiners - eine Biographie [...]*. Dornach : Philosophisch-anthroposophischer Verl. am Goetheanum, 1993. ISBN 3-7235-0648-8
Rembert Biemond: *Edith Maryon*. In: *Anthroposophie im 20. Jahrhundert* : e. Kulturimpuls in biografischen Porträts. Hrsg. von Bodo von Plato. Dornach : Verl. am Goetheanum, 2003. ISBN 3-7235-1199-6

Die Beziehung zwischen großer und kleiner Kuppel

Die Beziehung von großem und kleinem Kuppelraum kann als die schwierigste und zugleich wichtigste Aufgabe einer künstlerischen Betrachtung des Goetheanum-Baues gesehen werden. Um sich ihr zu nähern, ist es ratsam, die Schilderung Rudolf Steiners im zehnten Vortrag der *Allgemeinen Menschenkunde* zu studieren. Rudolf Steiner beschreibt dort die Beziehung zwischen dem Rumpf des Menschen und seinem Haupt als eine *Umstülpung*. Bei einer Umstülpung werden Polaritäten vermitteln, die nach außen Gewandtes in nach innen Gewandtes überführt und damit auch entgegengesetzte (polare) Funktionen in *Beziehung* zueinander bringt. Betrachtet man in diesem Sinne den menschlichen Rumpf einschließlich der Gliedmaßen und das menschliche Haupt als polar, so wird mit einer Umstülpung des einen Teiles des menschlichen Leibes in einen anderen zugleich eine Beziehung zwischen beiden Teilen hergestellt. Jedes Organ und jede Organfunktion hat dann ihr Korrelat in dem anderen Teil. So erscheinen die Gliedmaßen am Kopf als Ober- und Unterkiefer, die Lunge als Nase, das Verdauungssystem im Mund usw. So überraschend diese Sichtweise zunächst sein mag, sie ist unter vielen Aspekten in der Biologie, der Medizin, ja sogar in der Mathematik von großem Interesse. Medizinisch finden sich interessante Korrelationen zwischen Organen des Hauptes und denen des übrigen Organismus. Biologisch bezieht die Umstülpung zum Beispiel die polaren Knochensysteme der Schädelkapsel und der Gliedmaßen aufeinander. Wo wir es am Schädel mit einem Außenskelett zu tun haben, erscheint in den Gliedmaßen ein Innenskelett. Bis in die Entstehung der Knochen finden sich polare Prozesse. In einer funktionellen Anatomie und Organlehre (Johannes Rohen) ergeben sich aus der Idee der Umstülpung zahlreiche Ansätze zu einem neuen Verstehen des Organismus.²⁵

Rudolf Steiner beschreibt nun in zahlreichen Darstellungen seiner geisteswissenschaftlichen Forschungsergebnisse diese Umstülpungs-Beziehung als Resultat der Umwandlungen des leibbildenden Kräftesystems des Menschen zwischen zwei Inkarnationen. Dabei erscheint alles, was an Rumpf und Gliedern die hohe Beweglichkeit des Leibes gibt, im Bereich des Hauptes zusammengeschlossen, sozusagen *verbacken* erscheint: Der Ober- und Unterkiefer haben ihre Beweglichkeit verloren, die Nase gleicht einer verknöcherten Lunge, aus Lebensorganen werden der Erkenntnis dienende Sinnesorgane. Die Umstülpung kann also wie eine Spiegelung in unterschiedliche Kräftebereiche betrachtet werden. Den Prozess der Umstülpung auch mathematisch genauer zu beschreiben, hat schon viele anthroposophische Mathematiker herausgefordert.

In den Naturwissenschaften sind wir gewohnt, Metamorphosen zu denken. Dadurch können zum Beispiel die verschiedensten pflanzlichen Organe als Metamorphosen des Blattes betrachtet werden. Schwieriger ist es, Umstülpungen im konkreten Fall mit zu vollziehen. Es handelt sich um noch ungewohnte Gedankenformen oder -bewegungen.²⁶

Wie schon bei der Pflanzenmetamorphose ist es notwendig, nicht nur in mechanisch-mathematischen Formel zu denken, sondern eine Art *qualitativer Intelligenz* zu entwickeln. Welches sind die Kräftebereiche, aus denen jede Seite der Polaritäten heraus geformt ist? Beim Übergang vom Rumpf mit den Gliedmaßen zum Kopf haben wir auf der einen Seite das willensorientierte Bewegungs- und Stoffwechselsystem, auf der anderen Seite das Sinnesnervensystem. Dient das erstere dem Wirken in der Welt und der Auseinandersetzung mit dem Stoff, so das zweite der Sinneswahrnehmung, dem Denken und dem Bewusstsein. Be-

²⁵ Siehe auch Guenther Wachsmuth, *Die Reinkarnation des Menschen als Phänomen der Metamorphose*. Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Goetheanum Dornach/Schweiz ²1983 ; und: Johannes Rohen, *Eine funktionelle und spirituelle Anthropologie*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 2009

²⁶ Siehe zum Beispiel Louis Locher-Ernst, *Stetige Vermittlung der Korrelationen*. in: Monatshefte für Mathematik , ISSN 1436-5081, Vol. 54 (3. 1950), p. 235-240 und *Geometrische Metamorphosen*, Philosophisch - Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach (Schweiz) 1970

wusstseins-Entwicklung bedeutet organisch einen Todesprozess zu durchlaufen. Daraus wird die organische Starrheit des Kopfes verständlich. Die Lebensprozesse stehen aber dafür den seelischen und geistigen Prozessen zur Verfügung.

Ähnliches scheint mir in der Beziehung zwischen kleinem und großem Kuppelraum zu bestehen. Dabei kann es nicht darum gehen, mechanisch Zuordnungen zu suchen, sondern in einem qualitativen Verständnis selbst schaffend die Bewusstseins Ebenen zu erreichen, aus denen dieses Kunstwerk geschaffen wurde. Ist es richtig, dass wir es zwischen großem und kleinem Kuppelraum mit einer Umstülpung zu tun haben und ist Umstülpung der Leib bildenden Prozesse, was von einer Inkarnation zur folgenden führt, dann kann man sagen: Der Bau will Wiederverkörperung und Schicksal erleben lassen - nicht in abstrakt-symbolischer Form, sondern in einer Weise, die das künstlerische Miterleben an die Wirklichkeit dieser Tatsachen realer heranführt als jede gedankliche Darstellung. So erscheint es berechtigt, wenn Rudolf Steiner von Karmaschau weckenden Formen sprach. Einmal mehr möchte man Schillers Wort zitieren:

Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land.

Nicht Interpretationen der Formen sind zu suchen, sondern ein elementar-künstlerisches Mitempfinden des sinnlich Gegebenen muss entwickelt werden. Es wird dann das sinnlich Erscheinende zum Schein ein Höheres, in dessen Licht Wahrheit aufleuchten kann.

Zusammenfassung

Vor allem das *Lebenselement* scheint in den Flächenbewegungen auf. Was in der Natur als organische Metamorphose und Umstülpung auftritt, ist vor allem in der Entwicklung der Säulen und Architrave zum künstlerischen Gestaltungsprinzip geworden. Das menschliche Denken wird dadurch belebt und beweglich, der Wille wachgerufen und das Gefühl Formverwandlungen geschult.

Die Farbigkeit des Baues

Das Äußere des Baues

Wer nach weitgehender Fertigstellung des Baues zur Frühlings- oder Sommerzeit aus dem Birstal zu ihm hinaufstieg oder – wie Rudolf Grosse und seine Freunde²⁷ – es von den Höhen des Jura zuerst erblickte, erlebte nicht nur eine Formgestaltung, sondern er erhielt einen farblichen Eindruck: Der geschwungene Betonsockel glich farblich dem Kalksteinboden des Plateaus, auf dem der Bau stand. Über ihm in der Mittelzone leuchtete der warm goldene, fast bernsteinfarbige Holzton. Darüber wölbten sich die beiden Außenkuppeln, die mit einem grau und bläulich-silbernen norwegischen Schiefer gedeckt waren. Von ihnen strahlte bei Sonnenschein das Licht zurück, gedämpft durch die Struktur des Steines.

Wenn im Frühherbst Hochnebel die Sonne noch verhüllte, und dann mit der höher steigenden Sonne der blaue Himmel langsam durchschien, so war es farblich als wenn die Kuppeln mit dem Himmel verschmolzen, so dass ein durch die Nebel gedämpftes Himmelsblau wie in den Kuppeln zusammengefasst schien oder umgekehrt, als wenn die Kuppeln sich zum Himmelsgewölbe weiteten. Eingebettet lag dieser Farbendreiklang in das Grün der umgebenden Natur, der Wiesen, Hänge und Baumkronen in den unterschiedlichsten Abstufungen, variiert durch das Wetter und die tages- und jahreszeitlichen Veränderungen.

Unvergesslich muss auch in klaren Winternächten der Widerschein des hoch stehenden Vollmondes auf dem Schiefer gewesen sein.

²⁷ Rudolf Grosse / Erdmuth Grosse, *Erlebte Pädagogik. Schicksal und Geistesweg*. Dornach ⁴1998

Der Eintritt

Beim Zugehen auf den Bau wurde der warme Holzton des Mittelteils auch im Sockelbereich sichtbar: Die geschnitzten Holztüren empfingen den Eintretenden mit ihrem goldgelben Braun.

Innerhalb des Baues herrschte zu der damaligen Zeit, die eine völlige Fertigstellung noch nicht erlaubt hatte, der graue Betonton vor. Der Boden, die Wände und Decken, die Heizkörpervorsätze und die nach oben führenden geschwungenen Treppen waren in hellem Grau zu sehen.

Die farbigen Fenster

Ging man empor, so gelangte man – bei entsprechendem Sonnenstand – in einen intensiv rot beleuchteten Vorsaal des eigentlichen Zuschauerraumes, in den sogenannten Rotbuchensaal. Ein dreigeteiltes, rot leuchtendes Fenster schuf den Widerschein auf Wänden und Säulen. Unter der Orgelempore in den großen Kuppelraum eintretend gaben die farbigen Fenster den Eindruck, wie ihn Heinz Müller beschrieb.

Nach dem Rot des Westfensters im Rotbuchensaal empfing einen im Saal auf der Nord- und Südseite ein starkes Grün des ersten südlichen und nördlichen Fensterpaares in der Gegenfarbe zum Rot. Von hier führten die Farben der weiteren Fenster stufenweise durch den kühlen Teil des Spektrums hinunter: Dem Grün folgten in Nord und Süd zwei tiefblaue Fenster, dann zwei violette Fenster und schließlich zwei pfirsichblütfarbene Fenster. Diese Farbfolge kann als ein Weg der Verinnerlichung empfunden werden. Treten uns die warmen Farben Gelb – Orange – warmes Rot farbperspektivisch mehr von außen wie attackierend entgegen, so ziehen uns die kühlen Farben farbperspektivisch in die Ferne oder führen uns im intensiven Erleben in den eigenen Seelenraum. Gelangt man zum Pfirsichblüt, das zugleich die Menschenfarbe ist, kommt man wie aus dem Raum hinaus. Ginge es wieder zurück zum Rot würde man wieder zu einem mehr nach außen gewandten Bewusstsein zu erwachen.

Verfolgt man nun die Wirkungen der farbigen Fenster weiter, wie es auch Heinz Müller ansatzweise beschrieben hat, dann ergibt sich das Überraschende, das an den Oberflächen der Säulen, des Gestühls und des Bodens einerseits Mischfarben, andererseits als farbige Schatten viel mehr Farbtöne gesehen werden konnten, als von den Fenstern ausgehen. Was tatsächlich gesehen wurde, hing natürlich stark vom Sonnenstand ab. Da – anders als beim Zweiten Goetheanum-Bau – die Fenster in einem Kreisbogen angeordnet waren, wirkten am Morgen im Süden die Farben des pfirsichblütlichen und violetten Fensters besonders stark. Gegen Mittag traten das violette und blaue Fenster mit ihren Farben hervor, während mit fortschreitendem Sonnenlauf im Westen Grün und Blau dominierten. Am Abend entfaltete dann das Westfenster seine stärkste Kraft. Die Fenster auf der Nordseite hatten naturgemäß eine gedämpftere Farbwirkung. Nur in der Hochsommerzeit konnte die Sonne sie direkt erreichen.

Durch den vielfältigen Widerschein und die entstehenden farbigen Schatten, die von den schattenden Säulen aber auch von jedem Menschen erzeugt wurden, führte zu dem Empfinden, dass man durch einen Farbenraum schritt oder sogar wie in einem Farbenmeer schwamm, das die eigene Anwesenheit selbst mitgestaltete, ein durchseelter Farbenraum umfing einen.²⁸

Die Fenster wirkten aber nicht nur durch ihre Farben, sondern sie enthielten figürliche Darstellungen, die zu einer genaueren Betrachtung aufforderten. Dadurch erschienen sie nicht als die Sicht nach außen hemmende Flächen, sondern wie Fenster in eine andere Welt.

²⁸ Dies erinnert an die Beschreibungen Rudolf Steiners, wie im Schlaf die menschliche Seele wie in einer Farbenwelt lebt.

Es ist hier leider nicht der Raum, auf die vielfältigen Motive im Einzelnen einzugehen.²⁹ Viel ist über diese in das Glas eingravierten Motive geschrieben und gesprochen worden. Methodisch macht Rudolf Steiner in seinem Vortrag vom 9.1.1916 *Der Baugedanke des Goetheanum*³⁰ auf die Voraussetzungen zu ihrem Verständnis aufmerksam: „Selbstverständlich kann nur der ein Kunstwerk verstehen, der in der ganzen geistigen Strömung lebt, aus der heraus das Kunstwerk entstanden ist... Das aber haben die Kunstwerke in aller Zeit gemein, dass sie nur verständlich sind für diejenigen, die innerhalb dieser Geistesströmung darin sind...gerade so, wie der, der die Sixtinische Madonna versteht oder, sagen wir die Verklärung des Christus von Raffael, wie der irgendetwas aus dieser Geistesströmung wissen muss, aus der das Bild erwachsen ist, so muss selbstverständlich derjenige, der irgendetwas in unserem Bau angeschaut hat, dasjenige in seiner Seele, in seinem Herzen haben, was zu unserer Geistesströmung gehört. Dann aber, wenn man das in der Seele hat, muss das Kunstwerk selber sprechen, dann braucht niemand irgendetwas aufzuschreiben als Erklärung, einen Namen oder so etwas...“

Das Goetheanum ist also, auch wenn es als reines Kunstwerk gelten will und nicht als Sammlung von Symbolen oder allegorischen Darstellungen, nur voll aus der es tragenden geistigen Strömung zu verstehen. Dass gerade dieser Bau auch in anderen Kulturen wie der japanischen oder chinesischen einen unmittelbaren und tiefen Eindruck allein durch die Abbildungen hinterlassen hat, spricht für die künstlerische Stimmigkeit des Ganzen. Dennoch werden insbesondere die Fensterzeichnungen (Glasradierungen) und die Gemälde zu ihrem vollen Verständnis Begriffe und Gedanken benötigen, die durch die anthroposophische Welt – und Menschensicht gegeben werden.

Ruft das rote Fenster im Westen zur Selbsterkenntnis, zur Entwicklung von geistigen Wahrnehmungsorganen und der Auseinandersetzung mit dem Bösen auf, so zeigen die grünen Fenster, wie nach dem Überschreiten der Schwelle in die geistige Welt die Gegenmächte, die der Menschenseele begegnen: ahrimanische Bedrohungen im Norden, luziferische Versuchungen im Süden. Die blauen Fenster zeigen im Süden, was kosmisch in die menschlichen Entschlüsse hineinwirkt, im Norden, wie die Sinnesorganisation des Menschen ihm aus dem Kosmos verliehen wird. Das violette Fensterpaar zeigt im Norden den Tod und die Rückschau auf das Leben, im Süden die Geburt mit der Vorschau auf das Leben. Das nördlich pfirsichblütfarbene Fenster zeigt eine Christus-ähnliche Gestalt in der Auseinandersetzung mit den Gegenkräften von Luzifer und Ahriman.³¹ Man könnte es ein Erlösungsfenster nennen, es ist wie hindeutend auf das noch zweimal auftretende Motiv der Dreiheit von Luzifer, Christus und Ahriman: in der plastischen Gruppe, die als über neun Meter hohe geschnitzte Holzplastik im Osten der kleinen Kuppe hätte stehen sollen und in dem darüber gemalten Motiv *Christus zwischen Luzifer und Ahriman*. Das pfirsichblütfarbene Südfenster zeigt, wie während des Schlafes kosmisch gestaltende und heilende Kräfte die Menschenseele aufnehmen und durchdringen.

So spielen bei der Betrachtung der Fenster die Abfolge der Farben, die Folge der Motive, die den Anschluss des Menschen an den Kosmos zeigen und die Polarität von Nord und Süd, welche die architektonische Symmetrie durchbricht für das Betrachten und ordnende Ver-

²⁹ Siehe die Bände: Rudolf Steiner, *Die Goetheanum-Fenster*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach, 1996, Bibl.-Nr. K 12 mit einem Bildband und einem Textband. Georg Hartmann, *Goetheanum-Glasfenster*, Dornach 2002, Albert Schmelzer, *Goetheanum-Fenster (Arbeitstitel)*, vorauss. Dornach 2013

³⁰ Bibl.Nr. 289/290, zitiert nach Rudolf Steiner „Die Goetheanum-Fenster“. Sprache des Lichtes, Textband S. 16

³¹ Rudolf Steiner am 25. Juni 1908: «Das Gute würde nicht ein so großes Gutes sein, wenn es nicht also wachsen würde durch die Überwindung des Bösen. Die Liebe würde keine so intensive sein, wenn sie nicht eine so große Liebe werden müsste, um selbst das Hässliche im Antlitz der bösen Menschen zu überwinden.» Zitiert nach Hilde Raske, *Das Farbenwort*, S. 246

stehen eine wichtige Rolle. Architektonisch lösen sie, wie schon gesagt wurde, die Wände als abschließende Umgrenzung auf und führen durch die Zeichnungen zur Besinnung auf den kosmischen Bezug des Menschen.

Manches andere wie das immer wieder in unterschiedlicher Weise auftretende Motiv von Sonne und Mond oder die polaren geradlinigen und gerundeten Formen mit bestimmten kleinen Zahlen muss hier unberührt bleiben.³²

Die Malerei der großen Kuppel

Das wunderbare Zusammenspiel von Architektur, plastischer Gestaltung und Farbe hat schon Heinz Müller in seinem Bericht dargestellt. Richtete man beim Eintritt in den Zuschauerraum den Blick nach oben, wo sich in der Wölbung die Vielzahl der Säulen und Architrave in der inneren Kuppel zu einer Einheit zusammenschlossen, sah man die leuchtend-farbigen Bilder, die mit Pflanzenfarben gemalt waren. Wie die innere Bilderwelt, die wir in unserem Haupt erleben, war das Innere der Kuppel wie eine mächtige Erweiterung des Hauptes farbige gestaltet.

Bereits in dem 2m-Modell hatte Rudolf Steiner in der großen Kuppel Farben zur Grundierung aufgetragen. Für die einzelnen Motive arbeitete er eine Vielzahl von Skizzen aus, die den ausführenden Malern zur Vorlage dienten.³³ Die meisten dieser Skizzen waren mit Ölkreide ausgeführt, ein Teil zusätzlich als Bleistiftzeichnungen, in denen Details genauer angegeben werden konnten. Peter Stebbing beschreibt in dem von ihm herausgegebenen Buch *The Goetheanum Cupola Motifs of Rudolf Steiner* den Kreis der Maler, die in den beiden Kuppeln arbeiteten, gibt Erläuterungen zu den Motiven und behandelt eine Reihe grundlegender Fragen. Außerdem ist eine große Zahl von Bildern des Malers Gerard Wagner wiedergegeben, in denen er Skizzen Rudolf Steiners ausführt.³⁴

Zunächst wurde auf den hölzernen, mit Korkplatten belegten Kuppeln einen Malgrund aufgebracht. Dann folgte eine farbliche Grundierung, die über der Orgel mit Violett begann und bis über das Bühnenportal durch den Farbkreis bis wiederum zu einem Violett und einem kühles Rot reichte.³⁵ Die Reihenfolge der Farben war also: Violett, Blau, Grün, Gelb, Orange, Rot, Violett und schließlich ein kühles Rot. Auf diesem farbigen Untergrund wurden dann die von Rudolf Steiner angegebenen Motive von den unterschiedlichen Künstlern gemalt.

Es handelt sich um mehrere Motivgruppen:

Schauen wir zunächst auf den Gegensatz von West und Ost: Im Westen finden sich drei Motive, die an die Erschaffung der Welt (Genesis) und den Paradiesesmythos anschließen. Auf der entgegengesetzten Seite im Osten sind ebenfalls drei zusammenhängende Motive gemalt.

Rudolf Steiner führt über diese Polarität aus: «Und endlich ist ... dasjenige, was unsere Zeit sein soll, dadurch, dass einem entgegenkommen wird, wenn man den Blick hinrichtet von Westen nach Osten, gegen den kleinen Raum hin, aus der Art wie die Darstellung ge-

³² Diese wenigen Hinweise können nur eine Anregung sein, sich mit dem Farbfenster intensiver zu beschäftigen. Neben den schon genannten neueren Büchern sei noch einmal auf das Buch von Hilde Raske, *Das Farbenwort*, insbesondere Seite 226 bis 247 hingewiesen.

³³ Siehe vor allem Hilde Raske, *Das Farbenwort. Rudolf Steiners Malerei und Fensterkunst im ersten Goetheanum*, Verlag Freies Geistesleben Stuttgart 1983. Und: Peter Stebbing, *The Goetheanum Cupola Motifs of Rudolf Steiner. Paintings by Gerard Wagner*, Steiner Books 2011. Herndon, VA 20172-0960, USA

³⁴ a.a.O.

³⁵ Siehe das erhaltene 2m-Modell des Ersten Goetheanums von Rudolf Steiner; Hilde Raske, *Das Farbenwort*, S.115 und Peter Stebbing, a.a.O.

macht ist, der Impuls, der da liegt im Weltenwerden, und der sich ausspricht in dem „IAO“. Nicht etwa, dass das IAO symbolisch dargestellt wäre, aber in dem Motiv ist es ausgedrückt. Und wenn man den Blick richtet von Osten nach Westen, so entspricht dem dasjenige, was aus den Tiefen des Kosmos heraus ebenso hineinspricht in das Werden der Kultur, wie das IAO in das Werden der Seele von innen spricht.» In der Eurythmie übt man, die Empfindungen für die einzelnen Laute deutlicher auszubilden: Das I mit seiner Aufrichtekraft, das A mit seiner seelischen Öffnung im bewundernden Staunen und das O in seiner liebevollen Zuwendung zum anderen.

Man kann auch sagen, der Blick nach Westen zeigt das Werden der Welt, nach Osten das Ziel der Entwicklung.

Die Blicke nach Süden und Norden zeigen die längst versunkenen Zeiten der so genannten lemurischen und atlantischen Entwicklungsepoche.³⁶

Die dritte Bildgruppe besteht aus Darstellungen zu den vier nachatlantischen Kulturepochen: der altindischen, der persischen, der ägyptischen und der griechischen.

Die Bilder der großen Kuppel zeigen also das *Werden* des menschlichen Bewusstseins. Es ist uns unbewusst in der evolutionären Gestaltung unseres Hauptes bzw. unseres Gehirns eingepägt. Hier werden die wichtigsten Entwicklungsstufen gezeigt. Der Versuch, den Schädelinnenraum sinnlich anzuschauen, lässt uns nur in schwarze Dunkelheit blicken. In der Kuppel werden durch das Licht und die Farben diese verborgenen Haupteskräfte sichtbar gemacht.–

So verlockend es wäre, Motiv für Motiv im Einzelnen durchzugehen, muss hier der Hinweis auf die schon genannten Publikationen genügen. Nur auf die Dreiheit des östlichen Motivs in der großen Kuppel sei in aller Kürze noch eingegangen.

Der Maler Peter Stebbing schreibt: „Die Gesamtheit der Motive der Großen Kuppel schließt sich zusammen zu den Strömungen des Regenbogens und führt hin zu der aus dem Pfirsichblüt und Violett aufleuchtenden Imagination des kosmischen Menschenbildes, dem I A O, das Rudolf Steiner auch das *denkende, fühlende, wollende Ich* nannte.“³⁷ Diese Motive wurden aber auch genannt:

Gottes Zorn und Gottes Wehmut – Der Reigen der Sieben – Der Reigen der Zwölf

Dies kann zu weiteren Betrachtungen Anlass geben über diese drei zusammengehörigen Motive. Gehen wir von den Farben aus. Bei dem obersten Motiv, das Rudolf Steiner auch als das *denkende Ich* bezeichnete, verdichtet sich von außen nach innen aus einem Gelb-Orange ein warmes Rot, das im oberen Bereich zu einem immer dichteren Rot-Schwarz wird: Gottes Zorn kann erlebt werden. Die Dichte des Rot-Schwarz verlangt eine Aufhellung, die Raum für das Augenpaar gibt.

In der Mitte des Bildes steht eine kühl-rote oder purpurfarbene Fläche den warmen Farbtönen entgegen. An diesem Gegensatz der beiden Rottöne verdichtet sich das warme Rot am stärksten – oben bis zum Schwarz-Rot und Schwarz, sonst zu einem dichten Orange-Rot.

Die kühlrote Fläche ist von unten her durchflammt von einem aus einem Orange aufsteigenden Gelb. Unter und über ihm findet sich ein helles kühles Blau, das zart bis in die Augen hineinwirkt. Aus dem unteren Blau entwickelt sich ein schwarzes, larvenartiges Wesen. Es wirkt in der Region, die mit der menschlichen Sprache verbunden ist. Ist dieses Wesen Anlass zu Gottes Zorn im Rot-Schwarz – und Gottes Wehmut – in den kühlen Farben? Gott muss Ahrimans Wirken im menschlichen Denken und Sprechen zulassen, wenn er den Menschen den Weg zur freien Entscheidungsfähigkeit zwischen Gut und Böse gehen lassen will. Zorn

³⁶ Siehe Rudolf Steiner, Die Geheimwissenschaft im Umriss, GA 13

³⁷ Vortrag vom 30. Dezember 1921

und Wehmut entstehen, wenn der Mensch seine Möglichkeit zur Überwindung Ahrimans nicht nutzt, Wehmut, wenn Gott die menschliche Schwäche sieht.

Freiheit gewinnt sich der Mensch durch sein denkendes Haupt, aber nicht ohne sich mit dem ahrimanischen Bösen auseinander zu setzen. ICH-Kraft benötigt er dazu: „I“.³⁸

Im zweiten Bild – dem Reigen der Sieben – verdichtet sich ein rötliches Violett nach innen zu einem kühleren Violett. Die Violettöne begrenzen ein inneres Gelb. Dieses Gelb wird von einem inneren Warmrot impulsiert, das zu einem menschlichen Antlitz mit luziferischen Zügen gestaltet ist. Ohne dieses Rot wäre das Gelb vom Violett eingekerkert, schwach ihm gegenüber. Die Gesamtform ist der des Brustkorbs ähnlich.

Zum Teil im Rot und zum Teil im Gelb sind violette Wesen angedeutet, die farblich eine Verbindung zwischen innen und außen herstellen. Ohne sie hätten wir es nur mit einer beziehungslosen Polarität der warmen und kühlen Farben zu tun.

Luzifer versucht, den Menschen über sein Fühlen, das im Herzen und in allen rhythmischen Prozessen lebt, zu erreichen. Die Aufgabe des Menschen ist, aus Interesse für die Welt und aus Liebe zu ihr den Panzer der Selbstliebe zu durchbrechen und das Mitfühlen mit allen Wesen zu entwickeln. Im Atem lässt der Mensch Welt in sich hinein und Inneres aus sich hinaus strömen: „A“.

Am komplexesten ist das dritte Bild dieser Motivgruppe. In einem orange-roten Raum treffen ein links aus dem Gelb sich verdichtendes Warmrot und ein rechts aus einem Blau sich verdichtendes, schwärzlich durchsetztes Kühlrot wie bei dem goetheschen Gegenspektrum vertikal auf einander.³⁹ Das Warmrot gestaltet sich im Hintergrundrot zu zwei Säulen und zu Armen, das Blau und Schwarz zu Erde, Felsen und blauen Wesen. Um die Mitte ist ein Kreis von zwölf Häuptern, deren erstes Paar oben janusartig in entgegengesetzter Richtung schaut und deren letztes unten sich anblickt. Haupt und Gliedmaßen bildende Kräfte sind hier mit den polaren Spektren verbunden.

Am linken Rand weist eine warmrote Hand mit dem Zeigefinger nach unten auf die Erde – dorthin, wo alleine der Mensch durch seine von Erkenntnis geleiteten Taten Freiheit und Liebe entwickeln und leben kann. Dunkel erscheint dem sich inkarnierenden Menschen zu einer gewissen Zeit die Erde. Dort aber kann er sich als Individualität in Liebe mit anderen Menschen zusammenschließen: „O“.

Das Geheimnis der menschlichen Reinkarnation mit der Umwandlung der leibgestaltenden Kräfte einer Inkarnation in die hauptgestaltenden Kräfte in der Folgeinkarnation ist angesprochen. Gliedmaßengeschicklichkeit wird zu Denkfähigkeiten oder Denkstilen, Denkfähigkeiten oder Denkgewohnheiten werden leibbildend.

Die Malerei der kleinen Kuppel

In der Betrachtung des Baues hatten wir bereits vom plastischen und architektonischen Gesichtspunkt aus die Polarität der beiden Kuppeln besprochen. Farblich drückt sich diese Polarität auch in den zu Grunde liegenden Farbspektren aus.

Als Grundierung für die große Kuppel wurde die Reihe der Regenbogenfarben gewählt, wie sie im gewöhnlichen Spektrum zu finden ist. Durch die Umkehrung von Hell und Dunkel konnte Goethe das polare Spektrum entwickeln. Bei seiner Erzeugung wird ein „Dunkelspalt“ einem Lichtraum eingefügt. Wie im gewöhnlichen Spektrum das Grün in der Mitte steht, so

³⁸ Erst nach Abschluss dieses Abschnitts las ich die wunderbare Darstellung Rudolf Steiners, die mit dem Motiv des „I“ eng verwandt ist, in: Kunst im Lichte der Mysterienweisheit, GA 275, 5. Vortrag vom 1. Januar 1915. Auf diesen Vortrag sei ausdrücklich hingewiesen.

³⁹ Siehe Pehr Sällström, www.pscolor.eu, ISBN 978-3-940606-60-0

beim polaren Spektrum das Purpur. Wie diese Farbe im gewöhnlichen Spektrum fehlt, so das Grün in dem polaren. Sind im gewöhnlichen Spektrum die nach außen weisenden, warmen Farben dominant, so führen die Farben des polaren Spektrums stärker in die Innenwelt. Wir haben es also auch dort mit einer Umstülpung zu tun.

Die russische Malerin Margarita Woloschina, welche in der kleinen Kuppel mitarbeitete, schrieb: «So wie die Plastik der beiden Kuppeln war auch ihre Malerei im Charakter ganz verschieden. In der großen Kuppel prädominierten die farbigen Kurven, aus denen einzelne Motive auftauchten. In der kleinen Kuppel waren es die Gestalten, die wirkten. Das Rot, das in der großen Kuppel aus dem göttlichen unverteilter Glanz des Lebens wie durch einen Sündenfall geht, wird in der kleinen durch die Rosen über dem slawischen Menschen und dem durchchristeten Luzifer in der Zentralkomposition erlöst, geheiligt. Das rote Blut, Träger des egoistischen Ich, wird durch das Kreuz – durch das Opfer der erlösten Leidenschaft – rein wie der Saft der Rose, wird Träger der durchchristeten Individualität. Hier in der Welt der Farbe vollzieht sich das Mysterium des Grales. Das Goldgelb, der Glanz des Geistes aber, der in der Malerei der großen Kuppel in den Landschaften als Himmel auftrat, wird jetzt zum Kleid des Erlösers.

Über dem dunklen Golgathahügel, ganz in Licht im Gold, sah man ihn, dieselbe Gestalt wie unten in der Holzplastik; dieselbe Gebärde zwischen zwei Weltgewalten. Die linke Hand wie sieghaft erhoben. Aus dem Herzen entstieg dem Christus in roten Flammen Luzifer zu dem grünen österlichen Himmel. Die kleine Kuppel hat Rudolf Steiner später, auf Bitten der Maler, selbst gemalt. Welch eine Bewegung, welch ein glühendes Leben ging wie ein Sturm durch die übereinander geschichteten Farbenströmungen, die durch das Ganze ineinander woben, unräumliche Räume schaffend! Aus diesem Werden, aus dem Fluten dieser Brandung schauten die ewigen Antlitze der Entelechien. Sie waren charakterisiert durch rötliche Linien, die Züge meistens asymmetrisch und weit entfernt von der Schönheit der Griechen, doch schön durch den ernsten Schein der Wahrheit. Es entstand ein Hell-Dunkel, dass nicht der Plastik diene, sondern der Auseinandersetzung zwischen dem Wesen des Lichtes und dem Wesen der Finsternis. Ungeheure Weltenräume öffneten sich durch die Farbenperspektive. Man glaubte, das Gespräch der Hierarchien wahrzunehmen, doch war in diesem Brausen Ruhe. Die kleine Kuppel wirkte warm, festlich, harmonisch.»⁴⁰

Als Motive waren in der kleinen Kuppel die Eingeweihten der nachatlantischen Kulturepochen dargestellt. Sie korrespondierten mit den plastisch gestalteten Thronen am Fuß der Säulen. Als zentrales Motiv war über dem Baldachin, unter dem die große Holzplastik stehen sollte, ein vergleichbares Motiv gemalt: der Menschheitsrepräsentant oder Christus zwischen Luzifer und Ahriman, das Gleichgewicht haltend, nun aber in der Sphäre der Farbe lichthaft-leicht. Luzifer stürzt nicht. Farblich gibt er das Gegengewicht zur Schwärze Ahrimans.

Wie von Margarita Woloschina berichtet, hatte Rudolf Steiner nach und nach den größten Teil der schon gemalten Motive in der kleinen Kuppel ausgewaschen und neu gemalt. Dies galt für den südlichen Teil der kleinen Kuppel und ein wenig in die nördliche Hälfte hinübergreifend. Dann bat er die Maler, die nördliche Hälfte in den *Gegenfarben* auszumalen. Als sie keinen Weg fanden, diese Aufgabe zu lösen, kopierten sie die südliche Seite. Eine Reihe von Künstlern hat sich mit dem Problem seither auseinandergesetzt. Wesentliches findet sich in dem Buch von Peter Stebbing.⁴¹

⁴⁰ Margarita Woloschina, Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen, Seite 288 f.

⁴¹ Siehe Fußnote XXX

Der Vorhang für die Mysteriendramen

Für die Aufführungen der Mysteriendramen entwarf Rudolf Steiner die Skizze für einen eigenen Vorhang. Margarita Woloschina schreibt in ihren Lebenserinnerungen *Die grüne Schlange*: «In der Mitte ein Fluss, am rechten Ufer ein Pilger, etwa Bruder Markus aus den *Geheimnissen* von Goethe. Die vielen Wege, die er gewandert ist, sieht man im Hintergrund sich in den Wäldern verlieren. Am anderen Ufer in der Ferne konnte man unseren Bau mit seinen zwei Kuppeln erkennen. Über ihm in den Wolken die Vision des von Rosen umkränzten Kreuzes. Und von jenem Ufer, noch halb verdeckt durch einen Felsvorsprung, kommt dem Bruder ein Schiff entgegen.»

Architektur, Plastik und Malerei

Machen wir uns noch einmal bewusst, wie unterschiedlich die einzelnen räumlichen Künste erlebt werden können: Die Architektur schafft aus einem Baugedanken im Hinblick auf die angestrebte Funktion die Bauform. Sie gibt dem Bau die Grundgestalt, die wir vor allem mit unserem Gleichgewichts- und Eigenbewegungssinn im Anschauen abtasten, ja, durch unsere Tätigkeit im Sehen «mitvollziehen». Wie unterschiedlich erleben wir etwa einen hohen Turm oder im Vergleich eine niedrige Tiefgarage! Jeder Kante folgen wir mit der Bewegung unserer Augen und erfassen so Form und Raumlage durch die Bewegungen des Augapfels, die wiederum unser Eigenbewegungssinn und unser Gleichgewichtssinn wahrnehmen. Zur Architektur gehören aber auch die Statik und die Materialkunde – natürlich neben der Organisation der Arbeit und anderem. Naturgemäß sind in der Architektur Zahlen und geometrische Grundformen wesentliche Elemente. Bei einem organischen Baustil, wie er im Goetheanum versucht wurde, kann man die Architektur wie das tragende Knochengestüt in sich erleben. Ohne Gleichgewichts- und Bewegungserfahrungen hätten wir wenig Verständnis für die Qualität in der Architektur. Nicht das Stofflich-Physische unseres Leibes und des Bauwerkes werden aufeinander bezogen, sondern – so kann man wohl sagen – das „Geistig-Physische“, das in Mathematik und Geometrie lebt, wird durch uns am Bau im künstlerischen Sinn gemessen.

Durch die plastische Kunst werden die Flächen belebt. Im Anschauen und Betasten werden innere Bewegungsströme angeregt, die den Lebensorganismus des Betrachters selbst in Tätigkeit versetzen. Wie wir schon ausführten, sind Wölbung, Höhlung und Windung die Grundelemente, die wir vor allem durch unseren Lebenssinn als differenzierte Qualitäten wahrnehmen – allerdings in Verbindung mit der Außenwelt und der Tätigkeit anderer Sinne. Durch das Anschauen plastischer Formen wird also unser Leben erregt – vergleichbar dem Erleben des menschlichen Atem, der uns erfrischt und belebt.

Die Farbwahrnehmung beseelt nun die gesehene Fläche. Das dreidimensionale räumliche Erleben tritt zurück und das Seelische tritt in den Vordergrund. Damit verlassen wir die eigentliche Raumeswelt. Man kann auch sagen: Die dritte Dimension wird im Anschauen der Farbe ausgelöscht. Farbe ist seiner Natur nach zweidimensional.⁴²

So sind die drei räumlichen Künste in ihren Stufen der dreifachen menschlichen Leiblichkeit verbunden. Die leibliche Dreiheit bildet eine Schale oder das Gefäß für menschliches Handeln, Fühlen und Denken. Im Gesamtkunstwerk des Baues ist diese dreifache Leiblichkeit angesprochen, in der das seelische und geistige Wesen des Menschen als ICH wirksam werden kann.

⁴² Siehe Rudolf Steiner, *Das Wesen der Künste*, Vortrag vom 28. Oktober 1909, GA 271, S.81ff. Und: *Die vierte Dimension: Mathematik und Wirklichkeit*. GA 324 a

Aber auch die dreifache *seelische* Äußerung des Menschen durch Wollen, Denken und Fühlen findet im Bau seinen Ausdruck. «Gehe ich von Westen nach Osten in diesem Bau, dann bewege ich mich so, wie sich die Willenssphäre der Menschen bewegt; richte ich den Blick von unten nach oben und beobachte die Formen der Säulen und Architrave, dann vertiefe ich mich in die Geheimnisse der Gefühlssphäre der Menschennatur. Studiere ich dasjenige, was sich wölbt in der Malerei der Kuppel über dem Bau, dasjenige, was wir erleben innerhalb des Baues, dann studieren wir die Geheimnisse der menschlichen Denksphäre.»⁴³

In der Wechselwirkung des Betrachters mit den sichtbaren Formen entsteht das eigentliche Kunstwerk: Nicht nur, was sich den Sinnen darbietet, ist wirksam, sondern ebenso das, was der Betrachter in sich selber hervorbringt. Es kann wie ein Gespräch zwischen dem Künstler und dem Betrachter entstehen. Sind Architektur, Plastik und Malerei in einem harmonischen Zusammenhang, dann kann auch auf den Betrachter eine harmonisierende Wirkung übergehen. Die Kunst führt ihn über den sinnlichen Schein in den Wesensbereich, der im Künstler lebte.

Welchen Reichtum an architektonischen Elementen, plastischen Formen und malerischer Durchseelung konnte man am Goetheanum-Bau erleben! Er war nicht für das Alltagserleben errichtet, sondern für ein Seelenleben, das eine Berührung durch die geistige Welt suchte. Nicht darum ging es, ob einem die Formen und Farben sympathisch oder unsympathisch waren, sondern um die Möglichkeit gesteigerter innerer Aktivität beim Mitschaffen des Kunstwerkes. Der Bau konnte die Betrachter in eine *Schwellen-Atmosphäre* führen, die Schwelle zwischen der sinnlichen und der geistigen Welt.

Das Kunstwerk des Baues darf aber nicht nur als ideelles Gebilde betrachtet werden! Ebenso wichtig ist, dass dieses Ideelle durch vieler Menschen Hände aus dem Stoff hervorgebracht wurde: Wie viele Menschen wirkten an ihm mit - von den Arbeitern und deren Leitern, den Plastikern, Malern und vielen anderen Menschen. Die intensive Zuwendung zu diesen Menschen, von deren Handfertigkeiten das Gelingen abhing, drückt sich nicht zuletzt in den vielen sog. *Arbeitervorträgen* aus, in denen Rudolf Steiner einen ganz eigenen Darstellungsstil der Anthroposophie in herzlich warmer Stimmung entwickelte.⁴⁴ Von Grundfragen der Entwicklung von Erde und Mensch, über die Bienenzucht bis zur Wirkung einzelner alkoholischer Getränke. Was die Menschen interessierte, konnte gefragt werden und wurde unter geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten erläutert.

Gerade an einem Kunstwerk wie dem Goetheanum-Bau ist das enge Zusammenspiel von geistiger und physischer Arbeit von größter Bedeutung. So ist es auch nicht verwunderlich, Rudolf Steiner selbst als geistigen Schöpfer der Bauformen bei intensiver körperlicher Arbeit zu finden: in dem Entwurf der Modelle, dem Schnitzen von Kapitellen und Sockeln oder dem Ausmalen der kleinen Kuppel. Eine große Zahl von Menschen stand ihm dabei zur Seite, die eine größtmögliche Freiheit im Verwirklichen ihrer Gestaltungsimpulse fanden – auch wenn sie, was gar nicht selten war, den Intensionen der künstlerischen Bemühungen widersprachen.

So kann man vielleicht zusammenfassen: Der Erste Goetheanum-Bau war geistig-physisch betrachtet ein wunderbares Gewebe zusammenklingender mathematischer Gesetze aus einem musikalischen Geist, das in den unterschiedlich verwendeten Stoffen mit warmen Herzen und großer Opferkraft durch die Arbeit vieler Hände sinnlich zur Erscheinung kommen konnte. Eine klingende, tönende Architektur kann an dem Bau erlebt werden. Empfin-

⁴³ Rudolf Steiner, *Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse*, GA 287, Vortrag vom 24. Oktober 1914

⁴⁴ Rudolf Steiner, GA 347 – GA 354. Sie umfassen mehr als 100 Vorträge.

det man die durch die Hände geleistete Arbeit als einen warmen Opferstrom, so legt sich dieser wie ein warmer goldener Glanz über den Bau.

„Körperlicher Arbeit ist geistig, geistige Arbeit ist leiblich, am und im Menschen. Dieses Paradoxon muss man sich aneignen und es verstehen, dass körperliche Arbeit geistig und geistige Arbeit leiblich ist im Menschen und am Menschen. Der Geist umspült uns, indem wir körperlich arbeiten. Die Materie ist bei uns tätig, indem wir geistig arbeiten.“⁴⁵

In diesem Sinne zitiert auch Peter Selg die Malerin Margarita Woloschina, die in ihrem Tagebuch notiert: «Soll man nun etwas einschreiben, oder soll, was man hier erlebt, in der Seele bleiben als ein Keim für die Zukunft? Was jetzt hineingearbeitet wird in das Holz, es wird nach einigen Jahrzehnten verschwunden sein wie diese Tagebuchblätter; und doch ist in dem, was hier geschieht, das Geheimnis zukünftiger Jahrhunderte verborgen.» Dazu schreibt Peter Selg: «Margarita Woloschina reflektierte über den Unterschied des schriftlichen Notates und des künstlerischen *Prozesses*, dem, <was hier geschieht>. Sie lebte im Vorgefühl eines vergänglichen Baues, erlebte im Vorgang der Arbeit jedoch ein Element der Zukunft, ein <Geheimnis zukünftiger Jahrhunderte>. Bestand würde demnach nicht in erster Linie das vollendete Werk, sondern der Akt seiner Hervorbringung haben, die Hinwendung und Mitarbeit des Einzelnen, der <Bau der anthroposophischen Sache> – nicht das Bauwerk, sondern der Bau selbst, als einer Arbeit in Gemeinschaft.»⁴⁶

Das Haus des Klanges, des Wortes und der Eurythmie – Das Goetheanum als tönender Bau

Wir wenden uns nun dem zu, was in diesem Bau aus künstlerischen Impulsen geschah und sich als soziales Leben sich entfalten konnte.

Musik

Es ist auf die Musikalität des Grundrisses bereits hingewiesen worden. Durch den ganzen Bau hindurch kann ein klingendes, musikalisches Element empfunden werden: Vom bewegten Grundriss, über die auftretenden Zahlen bis zu den Verhältnissen der Säulenlängen und vielem anderen mehr kann nach Zahl, Verhältnis und Linienführung der Gesamtbau wie ein Musikinstrument betrachtet werden. Die Raumkünste – Architektur, Plastik und Malerei – sind hier wie durchklungen von dem tönenden Element, von Musik, Sprache und Eurythmie – mit allen ihren Variationen und wechselseitigen Durchdringungen.

„Der unmittelbare elementare Stilimpuls in der bildenden Kunst ist verflossen in vergangenen Zeiten. – Seit längerer Zeit, seit Jahrhunderten, bildet sich der andere Impuls aus, der Impuls nach dem Musikalischen hin. Daher nehmen auch die bildenden Künste mehr oder weniger eine musikalische Form an. Das Musikalische ist in künstlerischer Beziehung die Zukunft der Menschheit und alles Musikalische, das auch sonst in den redenden Künsten zu Tage treten kann.“⁴⁷

Der Bau konnte aber seine Aufgaben nur erfüllen, wenn die Künste in entsprechender Art darin lebten, und ein solches Leben ist ja immer mit dem Leben einer sozialen Gemeinschaft verbunden.

Beginnen wir mit der Akustik des Baues. Interessant ist, wie Rudolf Steiner die Akustik als ein künstlerisches-spirituelles Problem auffasst:

⁴⁵ Rudolf Steiner, *Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik*, GA 293, 13. Vortrag

⁴⁶ Sergej O. Prokofieff/Peter Selg, *Das Erste Goetheanum und seine christologischen Grundlagen*. Verlag des Ita Wegman Instituts 2009, Seite 22 f.

⁴⁷ Rudolf Steiner, *Das Initiaten-Bewusstsein*, Torquay 1924, GA 243, zitiert nach Marie Savitch, *Marie Steiner-von Sivers. Mitarbeiterin von Rudolf Steiner*, Dornach 1965, Seite 155

„So versuchten wir ja das Problem der Akustik in diesem Bau zu lösen. Gewiss werden solche Probleme nicht gleich auf den ersten Anhieb gelöst werden, aber Richtung wird wenigstens gegeben werden, indem gezeigt werden wird, wie man durch geometrische Berechnungen oder durch die gewöhnlichen architektonischen äußeren künstlerischen Regeln das Problem der Akustik nicht lösen kann, sondern nur auf dem Wege des geisteswissenschaftlichen Denkens. Der kugelförmige Überbau wird ein doppelter sein, und er wird nach dem Prinzip des Violin-Resonanzbodens wirken und damit einen Teil des akustischen Gedankens des Raumes zum Ausdruck bringen. Es wird versucht werden, dass ein Ton klar auseinander gelegt zur Geltung kommen kann von allen Punkten des Raumes.“⁴⁸

Die eigentliche Musik erklang gewöhnlich von der Orgelempore, wo einerseits die Orgel installiert war, aber auch Platz für weitere Instrumente oder für Sänger war.

Sprache

Das gesprochene Wort erklang bei Vorträgen aus dem Rednerpult, bei Eurythmieaufführungen von der Seite der Bühne. Das Wort als Träger von Gedanken, Gefühlen und Willensimpulsen ist mehr als Begriffsträger. Das Wie des Sprechens kann wesentlicher als das Was werden. „Das Hörbare und das Hörbar-Unhörbare zu beherrschen in der Rolle, das war der Weg, den Marie Steiner für die Schauspieler im praktischen Üben eröffnen wollte... So musste zum Beispiel geübt werden, dass man frei von der Resonanz der Sprachorgane, frei in der Luft sprechen lernt. Im Sprechen befreit sich, löst sich der Mensch von sich selbst, er muss sich einen Ruck geben, um die Trägheit zu überwinden.“⁴⁹

Wenn Sprache zur Wesensoffenbarung wird – nicht des Subjektiven der persönlichen Emotionen, sondern insbesondere beim künstlerischen Sprechen aus den Gesetzmäßigkeiten des Kunstwerkes selbst, kann etwas ganz Anderes noch erlebt werden als beim alltäglichen Gespräch: Durch den Sprechenden wird ein objektives Geschehen erzeugt, das über das Persönliche hinaus ragt. Der Sprechende kann lernen, in dem Umkreis des tönenden Raumes mit seinem Ich zu leben. Was sich bildet, ist nicht nur physischer Klang, sondern Leben erregendes Schaffen durch das lebendige Wort. Die Realität des Gemeinten wird nicht zuletzt in der Harmonisierung der Kräfte im Hörenden oder auch in der Sprachtherapie unmittelbar erfahrbar. Umkreis-Bewusstsein kann entstehen.

Eurythmie

Stellen wir uns eine Eurythmieaufführung vor, so sind zunächst auf der Bühne die architektonische Grundform, dann die Plastik und Malerei und schließlich die bewegten, farbig gekleideten Gestalten der Eurythmistinnen und Eurythmisten zu sehen. Im Klangraum des Wortes oder der Musik schufen sie die durchseelte Plastik des bewegten menschlichen Leibes als Kunstwerk. Man konnte einen Eindruck haben, als wenn die sichtbaren plastischen Formen selber zu tanzen begännen.

Wenn Marie Steiner sprach, erlebten die Eurythmistinnen, dass die Sprache sie bewegte. Sie konnten sich dem tönenden Wort anvertrauen. Später, als Marie Steiner nicht mehr zu Aufführungen sprechen konnte, entstand das Gefühl: Wir müssen uns *trotz* der Sprache bewegen.

Aus diesen Andeutungen kann vielleicht geahnt werden, wie in dem Bau Sinnliches und Geistiges zusammenklagen, wie Seelisches und Geistiges einen aus lebendigen Kräften ge-

⁴⁸ GA 157, Seite 250

⁴⁹ Marie Savitch, xxx

stalteten Leib vorfanden und sich darin inkarnieren, d.h. zur sinnlichen Erscheinung kommen konnten.

Was mit dem Bau im Hinblick auf Musik, Sprache und Eurythmie intendiert war, konnte vielfach erst nach dem Brand oder sogar nach dem Tod Rudolf Steiners durch Marie Steiner und die mit ihr tätigen Künstler weiter entwickelt werden. In Torquay sagte Rudolf Steiner 1924: „In der Kunst wird dasjenige, was äußerlich sinnlich wahrnehmbar ist, durchgeistigt, mit den Impulsen der geistigen Welt durchsetzt. Dasjenige, was innerlich seelisch wahrnehmbar ist, wird in einer äußerlichen Verkörperung dargestellt.“ Und weiter: „Das ist das Wesentliche, dass wieder gefunden wurde die Brücke vom Geist in die Materie, von der Materie zum Geiste hinüber.“... „So sehen Sie den wahren, den inneren Anfang des Eurythmischen als Initiaten-Impuls, und alles dasjenige, was bei uns als Kunst in der Sprachgestaltung geübt wird, ist auch aus diesem Impuls heraus.“⁵⁰

Der Bau als Begegnungsstätte von Menschen – Ein soziales Kunstwerk

Der Bau war errichtet worden, um – wie auch in jedem Theater oder Konzertsaal – Menschen gemeinsam erleben zu lassen, was ein Einzelner oder eine Gemeinschaft künstlerisch hervorbringt. Das Spezifische der in Dornach arbeitenden und sich versammelnden Menschengruppen war die tiefe Sehnsucht, einen Ort zu finden, an dem in einem modernen Sinn von der geistigen Welt gesprochen wurde und durch die Kunst eine Berührung oder Durchdringung mit ihr möglich war. Es war vor allem die *Kunst*, welche die Menschen, die an ihren jeweiligen Orten in Gruppen (Zweigen) die anthroposophische Geisteswissenschaft studierten, zusammenführte.

Die inneren Blicke vieler Menschen waren auf den Dornacher Bau wie auf ein kostbares Juwel gerichtet – nicht um es zu besitzen, sondern um dort innerlich tätig die Seele zum lebendigen Geist zu erheben. Alles, was dort in der zentralen Funktion des Goetheanums wahrgenommen und erlebt werden konnte, führte zu dieser Erhebung, die ein Kraftquell wurde für das übrige Leben.

Die Menschen, die den Bau ermöglicht hatten, waren zusammengeschlossen in der *anthroposophischen Gesellschaft*, welche nach der Trennung von der theosophischen Gesellschaft 1912/13 sich gebildet hatte. Für die Menschen, die eine esoterische Schulung suchten, waren schon seit Beginn seiner theosophischen Arbeit von Rudolf Steiner eigene Formen entwickelt worden. Gerade aus dem Kreis seiner engsten Schüler kamen die Impulse, die ihm ermöglichten, die innere Lebenskraft der Anthroposophie auch im künstlerischen Schaffen wirksam werden zu lassen.⁵¹

Als nach der Zerstörung des Goetheanum-Baues die anthroposophische Gesellschaft als Allgemeine anthroposophische Gesellschaft 1923 neu begründet wurde, war es gerade die Sozialgestalt dieser Gesellschaft, welche den Verlust des Baues in gewissem Sinn auffing. Der in der Weihnachtstagung 1923/24 geschaffene Grundstein wurde in die Herzen der Mitglieder gelegt, um dort die Tragekraft zu entfalten, die im Bau durch seine künstlerische Gestalt sinnenfällig gegeben war. Im Zusammenhang mit dieser Neugründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft wurde auch die esoterische Schule als Freie Hochschule für anthroposophische Geisteswissenschaft begründet. Es wurde damit eine Sozialgestalt geschaffen, die auch als ein Doppelkuppelbau gesehen werden kann.

Von dem Goetheanum-Bau wurde als von einem Wesen gesprochen, dessen dreigliedrige Leiblichkeit in den architektonischen Formen, den plastischen Gestaltungen und der Farbig-

⁵⁰ A.a.O.? xxx

⁵¹ Siehe auch Virginia Sease, Rudolf Steiners Versuch einer Stiftung für theosophische Art und Kunst

keit Bild und Gefäß zugleich für sein Seelisch-Geistiges in Musik, Sprache und Eurythmie ist. Immer ist aber der sichtbare Bau in seinen Metamorphosen, Polaritäten und Umstülpungen Ausdruck seines Seelischen-Geistigen und umgekehrt konnte, was durch Musik, Sprache und Eurythmie in ihm lebte, auf dem räumlich Gestalteten aufruhend. So konnte das sinnlich-übersinnliche Wesen des Goetheanums nicht nur dem einzelnen Menschen von Bedeutung sein, sondern es konnte und wollte Gemeinschaft bildend wirken.

Der Brand

Von der Zerstörung des Baues 10 Jahre nach seiner Grundsteinlegung, in der Silvesternacht 1922/23 berichtet ebenfalls Heinz Müller, der wiederum in Dornach weilte: «Ich selbst konnte mich von einer inneren Unruhe seit dem Nachmittag nicht recht befreien und war über mich selbst erstaunt, dass es mir nicht gelingen wollte, mich auf den Abendvortrag zu konzentrieren. Immer wieder schweiften meine Blicke von einer der gewaltigen Imaginationen der Kuppelmalereien zur anderen. Dazwischen wanderten meine Augen an den herrlichen Schäften der Säulen empor und gingen den Formen der Kapitelle nach. Immer wieder zwang ich mich zu besserem Zuhören, bis mich dann schließlich doch die Worte Rudolf Steiners ganz in ihren Bann zogen, ging es doch um so große Dinge wie der Fixsterne Himmelswesen in Verbindung mit dem Physisch-Mineralischen des Menschenleibes und der Wandelsterne Himmelstaten in Beziehung zu dem Säftestrom, dem Ätherischen der menschlichen Organisation. So wie der Mensch in diesen Wesensgliedern sterblich ist, so steht er einer toten Welt im Mineralischen der Erde und der Gestirne gegenüber. So wie er aber Zukunft hat in seinem Astralischen und Ichwesen, wie er empfangend, die geistige Kommunion empfangend sich dem die Welt durchdringenden Göttlich-Geistigen öffnet, so gibt er auf der anderen Seite der Erde, der Welt Zukunft: „Der Mensch wandelt sich von seinem eigenen Geistigen aus, wenn er von seinem Geistigen der Welt mitteilt, indem er die Gedanken belebt zur Imagination, Inspiration, Intuition, indem er die geistige Kommunion der Menschheit vollführt" (S. 191). Und dann entwickelte Rudolf Steiner die wunderbaren Sprüche, die er uns als eine „kleine Grundlage" für ein solches Tun gab:

Es nahet mir im Erdenwirken,
In Stoffes Abbild mir gegeben,
Der Sterne Himmelswesen:
Ich seh' im Wollen sie sich liebend wandeln.

Es dringen in mich im Wasserleben,
In Stoffes Kraftgewalt mich bildend,
Der Sterne Himmelstaten:
Ich seh' im Fühlen sie sich weise wandeln.

Die Feierlichkeit, die Eindringlichkeit seiner Sprache steigerte sich im Laufe des Vortrags. Man hatte das Gefühl: Hier zelebriert ein großer Eingeweihter den Kultus der Zukunft, den kosmischen Kultus der Menschheit. Nachdem er die Sprüche noch einmal gesprochen hatte, trat er in größter Bescheidenheit vom Podium zur Seite, und so war es auch selbstverständlich, dass niemand applaudierte, was bei anderen Vorträgen durchaus üblich war. Die beiden Sprüche standen noch in seiner schönen Handschrift auf den beiden Tafeln geschrieben als wir, die Alten und die Jungen, tief ergriffen in die sternklare Silvesternacht hinausgingen.

Nur wenige wohnten so nahe wie ich im Hause Friedwart. Ich saß sinnend auf meinem Bettrand, da schrillte nebenan im Sekretariat das Telefon. Jemand nahm den Hörer ab, und im gleichen Augenblick vernahm ich den Entsetzensruf: „Was, Feuer im Goetheanum?" - Mantel und Mütze nehmen und losstürmen war eines für mich. So hetzte ich den Hügel empor. Noch strahlten die geschliffenen bunten Fenster in die stille Nacht hinaus. Von Süden herauf klangen die eiligen Schritte zweier Männer. Da sah ich im Schimmer der am Südportal

eingeschalteten Lampen, vom Ostportal kommend, Rudolf Steiner. Er rief mir zu, ich sollte ihm zum Heizhaus folgen; auch die zwei von Süden Kommenden beorderte er dorthin. Ich glaube, es waren Dr. Walter Johannes Stein und Dr. Eugen Kolisko. Im Lauf uns voraneilend erklärte er uns, er brauche Zeugen. Er ging nun zunächst an das Thermometer, an dem man die Temperatur des Rücklaufwassers ablesen konnte. Rudolf Steiner reichte mir eine Taschenlampe, und ich las ab: fünfunddreißig Grad. Die beiden anderen Zeugen stellten das gleiche fest. „Es ist also durchaus normal“, sagte Rudolf Steiner, und wir stürmten bereits wieder den Hügel hinauf zum Goetheanum, während er hinzufügte: „Also von einer Überhitzung der Heizung kann ein Brand nicht herrühren. Nun gilt es, die elektrische Anlage zu überprüfen.“ Wir eilten also durch das Ostportal in den Raum unter der Bühne, in dem sich die großen Schalttafeln befanden. Er ließ uns sämtliche Schalter betätigen, und wir konnten feststellen, dass alle Kontrollämpchen brannten, so dass man auf einen Blick sehen konnte: auch hier war alles in Ordnung. Der gesamte Bau war dadurch erhellt. Nirgends zeigte sich ein Kurzschluss. Er ließ uns alles nachprüfen und bestätigen. Da hörten wir seine Stimme neben uns klanglos und dumpf: „Also auch hier liegt kein Fehler vor; so kann es sich nur um Brandstiftung handeln!“ Diese Worte ließen die kleine Gruppe, die um ihn war, im Tiefsten erschauern.

Nun erst eilten wir zum Südtrakt, dorthin, wo die Treppe zum „Weißen Saal“ hinaufführte. Dort waren vom Nachtwächter die ungewöhnliche Wärme und die ersten Rauchwolken entdeckt worden, die durch die Ritzen der Wand drangen. Schon am Treppenabsatz quoll uns Rauch entgegen. Uns allen war klar, dass wir hier dem Brandherd nahe waren. Rudolf Steiner wies mich an: „Schlagen Sie hier draußen die Scheibe des Kastens ein und nehmen Sie das Beil heraus — aber“, fügte er, fürsorglich auch in dieser Situation, hinzu, „ziehen Sie den Ärmel über die Faust, damit Sie sich nicht schneiden!“ Dann eilten wir auf die Terrasse hinaus, und er zeigte auf eine Stelle in der Wand, wo der Südtrakt sich aus dem Westteil herausgliederte, mit den Worten: „Hier schlagen Sie einmal ein Loch!“ Ich hatte das Beil in der Hand und schlug in die Wand des Goetheanums. Ich weiß nicht, ob man nachfühlen kann, was es bedeutet, so mit einem Beil in das geliebte Goetheanum hineinzuhauen. „Mehr! Fest!“ hörte ich Rudolf Steiner. Und endlich brach ein Stück von der Größe eines Mauersteins durch und fiel nach innen in die Wand. Im selben Augenblick wurde mit heulendem Ton von den drinnen emporschießenden Flammen die Luft hereingesogen. Entsetzt wichen wir zurück und hörten neben uns Rudolf Steiners Stimme wie erstickt, als hätte sich Asche auf sie gelegt: „Da ist keine Rettung mehr möglich.“

Währenddessen hatte eine Gruppe von jungen, freiwilligen Feuerwehrhelfern, die sofort alarmiert worden waren, eine Schlauchleitung gelegt und ließ jetzt mit voller Gewalt das Wasser in die aufgeschlagene Wand hineinströmen. Im nächsten Augenblick gab es eine ohrenbetäubende Detonation, und Rudolf Steiner, der gerade durch ein paar Notizen, die er sich machte, abgelenkt war, sagte, das müssten wir doch wissen, dass in einem solchen Fall durch die ungeheure Glut das Wasser sofort in Knallgas zerlegt würde, und wir könnten froh sein, dass nichts Schlimmeres passiert sei.

Dann wies er uns an, unsere Untersuchungen fortzusetzen. Wir entdeckten oben unter dem Dach einen kleinen Feuerschein, und unten lag eine einfache Dachdeckerleiter. Als wir sie anlegten und hinaufstiegen, kam man in Kopfhöhe an eine Stelle, wo etliche Teile aus der äußeren Wandung herausgebrochen waren und ein Loch freigaben, etwa fünfmal so groß wie das, welches ich hatte in die Wand schlagen müssen. Nun konnte man hineinsehen in das Gewirr der stützenden und tragenden Balken, die im Feuerschein glühten. An dieser Stelle war offensichtlich der Brandherd gelegt worden, wo sich auch noch Reste von Werg und Stroh und Spuren von Petroleum fanden. Jeder von uns begriff sofort, dass Rudolf Steiner Recht hatte, davon zu sprechen, dass keinerlei Rettung möglich sei, denn die starken Balken waren durch die Glut stellenweise schon fast um die Hälfte verzehrt worden.

Inzwischen waren immer mehr Helfer herbeigeeilt. Da hörten wir vom Südportal her Schreckensrufe, die uns darauf aufmerksam machten, dass wieder etwas Schlimmes geschehen sein musste. Man hatte entdeckt, dass einige fanatisierte Burschen aus dem Dorf Schlauchleitungen mit ihren Messern durchstochen hatten. Nun wurde sofort eine provisorische Wache organisiert. Um diese Dinge hat sich dann Dr. Günther Wachsmuth - auch später - energisch gekümmert. Ich schloss mich anderen Helfergruppen an, um zu retten, was an beweglichem Gut noch zu retten war.

Ich fand mich zunächst bei einigen jungen Anthroposophen, deren Sorge der „Gruppe“ galt. Man wollte sie ins Freie bringen, wo sie weniger gefährdet schien als in dem leichten, schon sehr heißen Holzbau der Schreinerei, der durch Funkenflug allzu leicht in Brand geraten konnte. Wer den Anlass dazu gegeben hat, die Statue hinauszuschaffen, ist nicht mehr gewiss. Ich lebte in der Vorstellung, Rudolf Steiner sei gefragt worden, und legte in gutem Glauben an sein Einverständnis mit Hand an, die Südwand des Ateliers aufzubrechen, weil wir glaubten, sie im Süden der Schreinerei am besten schützen zu können. Die Gestalt des

Menschheitsrepräsentanten bestand aus aufeinandergesetzten Einzelteilen, die damals noch nicht fest zusammengefügt waren. Trotzdem war es schon schwer genug, diese Teile der mächtigen Holzplastik, vorsichtig umzukippen und auf einer doppelten Zeltplane hinaus ins Freie zu tragen. Dieses Werk zu vollenden, fiel uns schwer; die physische Anforderung war schon gewaltig. Dazu kam, was man seelisch dabei durchzumachen hatte. Als ich am nächsten Tage erfuhr, dass Dr. Steiner beim Anblick seines schwerbeschädigten Ateliers entsetzt und gar nicht einverstanden gewesen ist mit unserem doch in Ehrfurcht und aus bestem Willen heraus vollbrachten Tun, war ich tief betroffen. Und immer wieder musste man sich auch später mit dem Geschehen in Gedanken auseinandersetzen.

Doch nun eilte ich mit einigen anderen zum Westportal in den großen Saal. Dieser war schon ziemlich verqualmt. Aber sämtliche Lichter brannten noch. Die wertvollsten Gegenstände waren die auf der Orgelempore abgestellten Musikinstrumente. Diese und die Noten wurden geborgen. Dann half ich, die Heizkörperverkleidungen ins Freie zu schaffen. Bühnenutensilien und einen Teil der Vorhänge hatte man schon gerettet. Inzwischen begann es, bedenklich zu dröhnen und zu krachen im ganzen Bau. Gegen den zunehmenden Qualm schützten wir uns mit feuchten Essigtüchern. In aller Eile haben wir dann die beiden Sprüche, die noch vom Abendvortrag auf den Tafeln standen, abgeschrieben.

Da kam auch schon einer der Boten, die geschickt wurden, um auch die Letzten zum schnellsten Rückzug aus dem Bau zu veranlassen. Rudolf Steiner ließ uns sagen, dass höchste Einsturzgefahr sei. Jetzt verlöschte auch das Licht, und die ersten Flammen schlugen von oben herein. So stürzte ich mit Wilhelm Rath, René Maikowski, Wolfgang Rudolph und anderen hinaus. Es war wenige Minuten vor Mitternacht. Draußen war die Hitze fast noch größer als im Saal. Lange hatte es schon gebrannt, ehe man von außen Flammen sah. Nun aber war das Dach fast völlig zerstört, und die Seitenwände standen in lichter Glut. Wir mussten also gleich einen großen Bogen nach Süden herum über den Kirschenhang nehmen, um zur Schreinerei durchzukommen. Da stürzten die Kuppeln unter schrecklichem Prasseln in sich zusammen. Bald bogen sich die Säulen infolge der Hitze oben auseinander. Wie glühende leuchtende Lilien standen sie in den Flammen gegen den nächtlichen Himmel.

Jetzt begannen von den umliegenden Ortschaften die Neujahrsglocken zu läuten. Ein Teil des Goetheanums stand noch: der Orgeltrakt im Westen, der aus dem härtesten Holz geschnitzt war. Man konnte sich von dem grandios-schauerlichen Anblick schwer lösen. Ich sah, wie auf dem Platz unmittelbar vor der Schreinerei Rudolf Steiner mit mehreren Persönlichkeiten stand. Er beobachtete gespannt den Verlauf des Brandes. Da er mehrere Male, sich zu den bei ihm Stehenden wendend, mit ausgestrecktem Arm nach Westenweisend etwas zu zeigen schien, ging ich unterhalb der Gruppe am Hang vorbei. Ich duckte mich dabei, so dass ich nicht stören konnte. Und so vernahm ich seine Worte: „Diesen Augenblick prägen Sie sich ein!“ Im Umwenden sah ich, wie gerade die Orgelpfeifen zu verglühn begannen und die Flammen in allen möglichen Farben färbten, insbesondere aber bläulich und grünlich. Während wir alle noch wie gebannt auf die schaurige Farbenpracht am nächtlichen Himmel schauten, war Rudolf Steiner plötzlich verschwunden und niemand wusste, wo er sich aufhalten könnte. Das wurde schließlich einem nach dem anderen von uns bedenklich. So bildeten wir eine kleine Gruppe, die in Sorge um ihn systematisch das ganze Gelände abzusuchen begann. Nach Stunden erst erhielten wir Kunde davon, dass er mit wenigen jüngeren Anthroposophen in weiten Kreisen immer wieder die Brandstätte umschritten hatte. Im Morgengrauen standen die gewaltigen Säulen noch immer in Flammen. Als dann schließlich eine fahle Sonne über dem Gempfen den Neujahrstag heraufbrachte, zog ich mich für wenige Stunden auf mein Zimmer zurück.

Als ich gegen zwölf Uhr midi wieder an der Schreinerei einfand, wies ein Anschlag an der Tür darauf hin, dass alle vorgesehenen Veranstaltungen, Eurythmiedarbietungen, das Dreikönigsspiel und der Vortrag Rudolf Steiners programmgemäß durchgeführt würden. Hier zeigte sich Ungebrochenheit im Geiste gegenüber der Stätte der Verwüstung, wo in den schwarzen Trümmern auf dem Betonunterbau noch immer die Säulenstümpfe brannten. Die Räume der Schreinerei waren in aller Eile für die Fortführung der Tagung hergerichtet worden. Dort drängte man sich eng zusammen, damit jeder daran teilnehmen konnte. Rudolf Steiner in seiner Umsicht, seiner Größe, seiner Güte, er gab uns allen die Kraft des Ertragens, den Mitwirkenden den Mut für ihren Auftritt trotz des maßlosen Schmerzes in diesem ungeheuren Unglück. Sein Antlitz war in einer Weise gezeichnet, das aufs tiefste erschütterte; seine Geistesgröße, sich den Anforderungen der Tagung zu stellen, Beispiel und Verpflichtung für die Zukunft:

Es wollte im Sinnenstoffe
Das Goetheanum vom Ewigen
In Formen zum Auge sprechen:
Die Flammen konnten den Stoff verzehren.

Es soll Anthroposophie
Aus Geistigem ihren Bau
Zur Seele sprechen lassen.
Die Flammen des Geistes,
Sie werden sie erhärten.

Rudolf Steiner⁵²

Das große Unglück, das uns alle getroffen hatte dadurch, dass das geliebte Goetheanum ein Raub der Flammen geworden war, wodurch die Anthroposophische Bewegung den „unersetzlichen Verlust eines bedeutsamsten Offenbarungsmittels“ erlitten hatte und die Gesellschaft „obdachlos“ geworden war, hatte unsere Gemüter gewaltig erregt. In uns lebte die Frage: Wie war das möglich? Hatten wir, die Anthroposophische Gesellschaft, versagt? Wie war es dazu gekommen, dass sie das ihr anvertraute Heiligtum, ihren Zentralbau, nicht hatte schützen können? Hatte es nur an der nötigen Wachsamkeit gegenüber der immer stärker gewordenen Gegnerschaft gefehlt? Hatte man sich Illusionen hingegeben, wenn es schien, dass sich jene beruhigt hätte? Oder war die Gesellschaft selbst in einen von uns allen nicht genügend erfassten Zerfallszustand geraten?»⁵³

Als ein weiterer Zeuge der Brandnacht beschreibt Marie Savitch in ihrem Buch *Marie Steiner-von Sivers. Mitarbeiterin von Rudolf Steiner*: „...Andere, durch ihre Liebe zum Bau schmerzgebannt, konnten sich vom Anblick des Baues nicht trennen. Sie gingen in den brennenden Bau hinein, die große Treppe hinauf zum großen Kuppelraum und bildeten einen stummen, tragischen Abschiedschor für das, was allmählich der irdischen Form entschwand. Mancher hat Jahre an den Architraven, Kapitellen, Sockeln geschnitzt, kannte jede gekerbte oder gebogene Fläche der plastischen Formen. Jetzt sahen sie, wie der Rauch diese Formen umhüllte, – ein dunkler, reizender, erstickender Rauch, – und dann das Aufschimmern der ersten Feuerzunge. Bis dann von Rudolf Steiner die Aufforderung ausging, dass alle sofort den Bau verlassen müssten. Die Flamme, die zwischen den beiden Kuppeln ausbrach, war zunächst eine Stichflamme und wurde ganz plötzlich eine unübersehbare Flamme, bevor die Kuppeln einstürzten.“⁵⁴

Der Wille zur Weiterarbeit

Die Zerstörung des Baues hatte die mit ihm verbundenen Menschen zutiefst getroffen – allen anderen voraus, den, dem vor allem der Angriff galt: dem geistigen Schöpfer und tätigen Künstler Rudolf Steiner. Marie Savitch schreibt: „Wem beschieden war, am frühen Morgen Rudolf Steiner allein zu treffen, sah, wie er verändert war. Er schien ganz anders verbunden zu sein mit den Regionen der Welt, die sein Lebensgebiet waren. Von einer Schwere belastet, die man an ihm sonst nie sah. – Er, der so durchleuchtet war in jeder seiner Bewegungen – jede seiner Bewegungen war so durchsichtig, dass die Bewegung seiner Glieder nur wie Schriftzeichen waren, wenn er sich im Raum bewegte, – aber jetzt die Schwere tragend, war er mächtig und gewaltig in seiner neuen Kraft und Haltung. Sie wies hin auf einen Anfang, nicht auf das Ende. Das Antlitz dunkel, – aber das war das Antlitz einer gewaltigen Macht in seiner ganzen Hoheit.“⁵⁵

⁵² In: Rudolf Steiner, Wahrspruchworte, GA xxx, S. 145

⁵³ Heinz Müller, Spuren auf dem Weg, Stuttgart 1970, S. 60-64

⁵⁴ Seite 140 xxx (Savitch?)

⁵⁵ a.a.O. xxx

Wie Heinz Müller in seinem Bericht beschreibt, wurde die Tagung am nächsten Morgen in der Schreinerei fortgesetzt. Schmerz und Trauer lagen auf den Herzen der Versammelten. Schweigend erhoben sie sich, als Rudolf Steiner eintrat. Ein Aufgeben durfte es nicht geben, sonst wäre der Impuls, ein neues Geisteswissen und -leben der Menschheit darzubieten, erloschen. Aber die Konstitution Rudolf Steiners war verändert, und was er in seiner letzten Lebenszeit noch tun konnte, war schwindenden physischen Kräften abgerungen.

Die Grundsteinlegung 1923

Das Jahr 1923 galt der Vorbereitung der Weihnachtstagung, die ein Jahr nach dem Brand abgehalten wurde. Was Rudolf Steiner in diesem Jahr leistete, ist an anderem Ort ausführlich dargestellt.⁵⁶ Es gipfelte dieses Bemühen in einer erneuten Grundsteinlegung, einer Grundsteinlegung für einen Menschen-Bau, den der Allgemeinen Anthroposophische Gesellschaft. In die Herzen der Anwesenden wurde ein dodekaedrisch gestalteter Liebes-Grundstein versenkt.⁵⁷

Was durch Menschen in Zukunft durch Anthroposophie geleistet werden kann, ist auf diesem Grundstein gebaut, den doch jeder in sich neu bilden kann.

Der anthroposophische Kunstimpuls

Fragen der Kunst und des eigenen künstlerischen Schaffens haben Rudolf Steiner ein Leben lang begleitet. Das intensive Studium von Goethes Werken musste die Frage nach der Beziehung von Goethes Kunst und seinem naturwissenschaftlichen Forschen aufwerfen. In Rudolf Steiners *Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften* wird dieser Frage bereits nachgegangen⁵⁸. Indem er Goethe zitiert, drückt er zugleich seine eigenen Anschauungen aus:

„Die hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden.‘ Der bloßen sinnenfälligen Erfahrungswirklichkeit gegenüber sind die Kunstwerke ein schöner Schein; für den, der tiefer zu schauen vermag, sind sie ‚eine Manifestation geheimer Naturgesetze‘, die ohne sie niemals offenbar würden.

Nicht der Stoff, den der Künstler aus der Natur aufnimmt, macht das Kunstwerk; sondern allein das, was der Künstler aus seinem Innern in das Werk hineinlegt. Das höchste Kunstwerk ist dasjenige, welches vergessen macht, dass ihm ein natürlicher Stoff zugrunde liegt, und das lediglich durch dasjenige unser Interesse erweckt, was der Künstler aus diesem Stoff gemacht hat. Der Künstler gestaltet natürlich; aber er gestaltet nicht wie die Natur selbst.“

Zentral wird die Frage nach dem Wesen der Kunst und des Schönen in Rudolf Steiners frühem Vortrag *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik* behandelt. Seine Kernaussage ist: „Das [Schöne] ist nicht die Idee in Form der sinnlichen Erscheinung, ... das ist eine sinnliche Erscheinung in der Form der Idee“ oder „Das Schöne ist nicht das Göttliche in einem sinnlich-wirklichen Gewande; nein, es ist das Sinnlich-Wirkliche in einem göttlichen Gewande“.⁵⁹

⁵⁶ Rudolf Steiner, *Das Schicksalsjahr 1923 in der Geschichte der Anthroposophischen Gesellschaft*. GA 259.

⁵⁷ Rudolf Steiner, *Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft 1923/24*, GA 260. Rudolf Grosse, *Die Weihnachtstagung als Zeitenwende*, Dornach ³1981. Sergej Prokofieff, *Die Grundsteinmeditation als Schulungsweg. Das Wirken der Weihnachtstagung in 80 Jahren*, Stuttgart 2002. Ders. *Menschen mögen es hören. Das Mysterium der Weihnachtstagung*, Stuttgart 2002

⁵⁸ Rudolf Steiner, *Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften*, GA 1, Abschnitt VIII. Von der Wissenschaft zur Kunst und XVIII. Goethes Weltanschauung in seinen „Sprüchen in Prosa“.

⁵⁹ Rudolf Steiner, *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*. In: *Methodische Grundlagen der Anthroposophie 1884 - 1901*, GA Bibl.-Nr. 30

Was hat dies mit Rudolf Steiners späteren künstlerischen Schaffen in Architektur, Skulptur, Malerei, Dichtung und Eurythmie zu tun? Geht es darum, der „harten“ Wirklichkeit einen gefälligen Schleier überzuwerfen, der das Gefühlsleben von Menschen für seine Anthroposophie einnehmen soll? Versucht er, seine geistigen Erfahrungen symbolisch zum Ausdruck zu bringen?

Solche trivialen, oberflächlichen Deutungen haben vor einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Rudolf Steiners Kunstschaffen keinen Bestand.

Für viele Menschen ist „künstlerisch schön“, was sympathische Gefühle hervorbringt oder aber die interessante Verwirklichung eines Gedankens zeigt – wie etwa die *Fettecke* von Joseph Beuys oder seine *Schmelzende Krone*. Da man den damit verbundenen Gedanken zustimmt – man kann es „verstehen“ –, sieht man ein solches Werk – wenn nicht als schön, so doch als künstlerisch bedeutsam an – und das kann positive Gefühle wecken.

Um dem Geheimnis des künstlerischen Schaffens und Genießens näher zu kommen, ist es hilfreich, auf die alltägliche Erfahrung unseres Erkennens hinzuweisen: Indem wir die gegebenen Wahrnehmungen mit Begriffen durchdringen, erhalten sie für uns *Bedeutung*. Sie werden zu sinnhaften *Vorstellungen*, die für uns erinnerbar sind. Dieses alltägliche Vorstellungsbild ist uns so vertraut, dass wir nicht ohne Weiteres unsere aktive Beteiligung daran gewahr werden. Die Vorstellungen, die wir bilden, hängen einerseits von unserer Wahrnehmungsorganisation, andererseits von unserem Begriffsvermögen ab. So formt mit großer Wahrscheinlichkeit ein Architekt von einer bebauten Straße ein anderes erinnerbares Vorstellungsbild als ein Sozialarbeiter, weil er gewohnt ist, mit einer anderen Begrifflichkeit die Welt zu verstehen. Jedenfalls gilt dies, solange er vor allem nach dem Was fragt und dabei zum Beispiel angesichts eines Gebäudes findet: Baujahr um 1910, im zweiten Weltkrieg zerstört, in den 50er Jahren wieder aufgebaut, 1980 Kunststofffenster eingebaut, in den 90ern neue vergrößerte Dachgauben...

Im Grunde bleibt ein Kunst Genießender, der vor allem nach dem Was einer Darstellung fragt, auf der Stufe solcher dinglicher Vorstellungsbildungen stehen. Wie mancher Laie, aber auch viele Künstler schmerzvoll erfahren mussten, führt dies nie zu einem wirklichen Kunst-erleben oder Kunstschaffen selbst. Was also macht das eigentlich Künstlerische aus?

Wenn Josef Beuys sagt: Jeder Mensch ist ein Künstler, so heißt dies noch nicht, dass jeder Mensch in jedem Augenblick ein Künstler sei; er ist, so kann man vielleicht sagen, *potenziell ein Künstler*. Wie gewinnt er aber im konkreten Fall ein künstlerisches Wahrnehmen oder Schaffen?

Einsichtig dürfte sein, dass in der Regel ein Künstler ein *engeres sinnliches Verhältnis* zu seinem Kunstmittel gewinnt. Worin besteht dieses engere, nicht alltägliche Anschauen der Dingwelt und ihrer Sinnesqualitäten? Es ist doch zunächst das Zurückhalten der Bestimmung des Was und das Achten auf das Wie.

Denken wir uns als Beispiel die *Geburt der Venus* von Botticelli. Ein wirklicher Maler wird zu allererst auf die *Beziehungen der Farben* achten – wie das Pfirsichblüt des menschlichen Leibes aus dem stumpfen Grau-Grün geboren wird, welche Bewegungen durch die Gestalten hervorgerufen werden und vieles andere mehr. Das kann zu der Empfindung führen: Das Farbgesehen *ist* das Motiv, *ist* die Geburt der Venus, der Leben spendenden Götterseele.

Das bedingungslose Einlassen auf das *sinnlich* Gegebene kann als ein erster Schritt zu einem künstlerischen Auffassen gesehen werden. Dabei wird – wie gesagt – die gewöhnliche Vorstellungsbildung zurückgehalten. Das wird erleichtert, wenn man gelernt hat, den *Prozess* der Vorstellungsbildung zu beobachten und zu kontrollieren. Damit ist allerdings mehr gefordert, als man ohne systematische Übung leisten kann.

So ist es ein wichtiges Merkmal der modernen Malerei, dass Farbe und Form in ihren je eigenen Qualitäten erlebt und gestaltet wurden. Man kann bei der Lösung von der Darstel-

lung des Gegenständlichen von einer *Schwelle* sprechen, hinter der die Dingvorstellungen nicht mehr leitend beim künstlerischen Schaffen sind. Wie weit dies wirklich gelingt, kann nur im Einzelfall beurteilt werden. Gerade heute treten aber häufig wieder in der Malerei „Zitate“ von Dingvorstellungen auf!

Eine zentrale Frage beim Übergang zur Moderne war: Was kann Anlass zu einer künstlerischen Gestaltung hinter der Schwelle sein, wenn die Dinge nicht mehr Vorbild sind? Kandinsky hat in seiner wegweisenden Schrift *Über das Geistige in der Kunst* versucht, seinen Weg zu beschreiben. Allein die Tatsache, wie er diese Schrift immer wieder neu zu fassen versuchte, zeigt, dass Beschreibungen jenseits der Schwelle der Dingvorstellungen nur schwer zum eigenen Bewusstsein zu bringen und noch schwerer mitzuteilen sind – eben, weil die Dingvorstellungen, die auch vielfach unserer Sprache zugrunde liegen, überwunden werden sollen.

Was jenseits der Schwelle bleibt, sind – so paradox es zunächst klingt – zunächst die *Qualitäten*, die uns über die Sinne gegeben sind: dem Maler die Farben, dem Musiker die Töne, dem Dichter die Sprache und so weiter. Ihre Leben schaffende Kraft, wie sie das kleine Kind noch erlebt, wird erfahren – und das ist nicht mehr ein Leben in der Dingwelt. Ein höherer Bewusstseinszustand wird dadurch erreicht.

Mancher bedeutende Künstler zeigte schon früh die Veranlagung, die Welt in erster Linie als Farbe, als Ton oder als eine andere Sinnesqualität zu erleben. Sind wir dazu nicht von Geburt veranlagt, dann ist der beschriebene Zustand bewusst zu entwickeln.

Als zweites kann man auf das Erleben einer *künstlerischen Harmonie* oder ein *Gleichgewichtserleben*, auf eine innere *Stimmigkeit* hinweisen. Damit ist nicht eine triviale heile Welt gemeint. Auch das Hässliche kann – wie zum Beispiel in der großen Holzplastik im ersten Goetheanum-Bau – harmonisch mit dem Ganzen verbunden sein. *Harmonie* ist das Erleben von *Beziehungen jedes Einzelnen zu einem Ganzen*. Beziehungsgewebe finden wir aber vor allem in der organischen Welt. Insofern hat Kunst immer auch eine Beziehung zu Lebensvorgängen – nicht unbedingt in der Thematik, sondern in der Beziehung der Einzelheiten zum Ganzen. Dies kann gerade und besonders in der sogenannten abstrakten Malerei gefunden werden.

Als drittes sind wir selber in unserer geistigen Konstitution ins Auge zu fassen. Was suchen wir und was erfüllt uns, wenn wir künstlerisch schaffen oder genießen? Kunst ist nirgends moralisch neutral. Was sie für uns oder auch für andere wird, hängt auch von unserer Beschaffenheit ab, denn das vollständige Kunstwerk entsteht – wie gesagt wurde – in der Wechselwirkung zwischen uns und dem sinnlich Gegebenen.

Der Kunstbetrachter, der von der sinnlichen Erscheinung, den Sinnesqualitäten und ihrem *Wie* ausgeht, muss also den geschilderten Vorstellungsbildprozess aufhalten können. Das sinnlich Gegebene – nicht die Vorstellungen, die wir uns an ihm bilden – muss seine eigene Natur im Betrachter oder Kunstschaffenden selber aussprechen. Je länger wir bei dem Gegebenen verweilen, desto mehr und intensiver wird es zu uns sprechen. Dabei können sich uns die inneren Beziehungen der künstlerischen Elemente erschließen; ein inneres Leben entsteht in uns. Gelingt es dann, die Ganzheit des Kunstwerkes in seiner objektiven Wirkung – unabhängig von unserer Sympathie oder Antipathie – zu erfahren, ist ein Stück Himmel auf die Erde gekommen – oder ein Stück Himmel auf der Erde geschaffen worden.

Nehmen wir noch einmal enger Bezug zu Rudolf Steiner: Er charakterisierte die ästhetische Verfassung oder Konstitution, indem er ausführte, wie im künstlerischen Schaffen und Anschauen Sinnesprozesse sich zu Lebensprozessen umwandeln und die Lebensprozesse zu

einer Art von Seelenprozessen gesteigert werden.⁶⁰ Als Beispiel können Farben als Wärme- prozesse erlebt werden. Man spricht von warmen und kalten Farben. Im künstlerischen Schaffen geht der Maler dann durch Erwärmungen oder Abkühlungen, die er prozesshaft in Beziehungen bringt. Oder es kann in einem Bild ein Atmen von Anspannung und Lösung zwischen den Farben entstehen. Der Künstler durchlebt im Schaffen einen Atmungsprozess.

Wie schon gesagt, erfordern das künstlerische Schaffen und das ästhetische Erleben in dem geschilderten Sinne ein anderes Bewusstsein, als das, in welchem wir unsere gewöhnlichen Vorstellungen ausbilden. Das Dingbewusstsein kann beim künstlerischen Schaffen und Genießen nur zum Was führen, nie zum Wie.

Was macht nun die anthroposophische Kunst aus? Will man – wie hier – versuchen, es begrifflich zu beschreiben, hilft eine bloße Erklärung letztlich nicht weiter. Die Schwierigkeit besteht vor allem darin, die ästhetische Konstitution wirklich anzunehmen, d.h. den Vorstellungsprozess mehr oder weniger bewusst aufzuhalten und eine ästhetische Konstitution heraus zu bilden.

In den zitierten Ausführungen von Rudolf Steiner über *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik* steht der Begriff des *Scheines* im Vordergrund. Nehmen wir als Beispiel den *Schein des Lebens* oder des *Lebendigen*: In den Metamorphosen der Säulen im ersten Goetheanum-Bau finden sich Lebensprinzipien in der Folge der Entwicklungsstufen von Kapitälern und Sockeln. Die Säulen selbst sind aber selbstverständlich keine lebendigen Organismen. Die Lebensprozesse, die das Holz haben wachsen lassen in der Natur, sind ganz anderer Art als die der Säulenmetamorphose zu Grunde liegenden Prozesse. Sie sind nicht durch Naturkräfte, sondern von einem menschlichen *Ich* gestaltet, das in sich und seiner Leiblichkeit Lebensprozesse hat rege werden lassen und aus diesen heraus gestaltete. Das Ergebnis ist der *Schein des Lebens*. Es ist Schein, weil das physische Kunstwerk nicht selber Leben in sich trägt. Im Betrachter können aber die im Künstler schaffenden Prozesse wieder aufleben und ihn an den inneren Ort führen, wo er in seiner Tätigkeit weilte. Das Kunstwerk erregt Leben in ihm, in seinen eigenen Bildekräften. Insofern wird er durch das Kunstwerk belebt, auch wenn nicht die lebendige Natur vor ihm steht, sondern wie wenn sie in ihm schaffend tätig würde. Da diese Bildeprozesse durch das Ich eines Menschen hindurch gegangen sind, können wir von einer *höheren Natur* in der Natur sprechen. Entsprechend können der *Schein der Seele* oder der *Schein des Geistes* im Kunstwerk zu finden sein.

Nehmen wir dazu die Gesichtspunkte, die Rudolf Steiner in Variationen wiederholt formuliert:

„Ein Kunstbegriff wie eine Kunstvorstellung wird müssen von der Gegenwart in die Zukunft hinein die Menschen ergreifen, welche zum Hauptsächlichsten das haben, was man als *innere Notwendigkeit* empfindet. Sodass man empfindet: Das, was künstlerisch geschaffen wird, das gehört einem selber nicht an, das schaffen durch einen die Götter, die wollen es in der Welt haben, die wollen, dass es darinnen steht.“⁶¹

Aus dem Vortrag vom 5. Juli 1914, Die wahren ästhetischen Formgesetze:

„Daraus aber glaube ich, dass sich leicht die Empfindung ergeben kann, dass im Sinne echter wahrer Kunst der Ausspruch, ‚dass sich über den Geschmack nicht streiten lässt‘, dennoch ein ganz richtiger Ausspruch ist. Im Grunde genommen lässt sich ja natürlich über alles streiten, auch über Sätze der Mathematik. ... Nun, so leicht ist das natürlich bei der Schönheit, bei der Kunst nicht zu durchschauen. Aber durcharbeiten kann sich der Mensch doch zu einer Anschauung, bei welcher er sich klar wird, dass allerdings das, was künstlerisch

⁶⁰ Rudolf Steiner, GA 170, 9. Vortrag vom 15. August 1916

⁶¹ Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse, GA 286, Vortrag vom 24. Oktober 1914

ist in einem höheren Sinne, eben feste Gesetze und feste Formen hat, sogar Formen hat, welche in den tieferen Wesensgesetzen des Kosmos wohl begründet sind. Vielleicht darf sogar zugegeben werden, meine lieben Freunde, dass man sich zu dem Satze ‚über den Geschmack lässt sich nicht streiten‘ erst mühsam im Leben durchringt, dass das eine Anschauung ist, die man sich erst allmählich erwirbt. Aber man kann im Laufe seines Lebens zu der Überzeugung kommen, dass die Kunst ist eine Manifestation höherer Naturgesetze, die ohne die Kunst nicht offenbar werden würden – ich gebrauche noch einmal das goethesche Wort –, man kann zu der Überzeugung kommen, dass die Kunst diese Manifestation höherer Naturgesetze ist, um die sich eigentlich im Grunde genommen nicht streiten lässt.“⁶²

Die Forderung nach Objektivität des künstlerischen Schaffens dürfte heute auf die stärksten Widersprüche treffen. Was heißt „objektiv“? Zeichnen sich künstlerisches Schaffen und Genießen nicht gerade durch die ganz subjektive Empfindung aus? Liegt darin nicht gerade die Freiheit, die Friedrich Schiller im Walten des Spieltriebes sieht? Darf ein künstlerisches Schaffen wie eine objektive Forschung in den Wissenschaften gesehen werden?

Nehmen wir die Objektivität der Mathematik. Jeder Mathematiker kennt die Verführung, die entsteht, wenn er etwas Gewünschtes für wahr hält und dieses in der Folge dennoch keinen Bestand hat. Ihm ist immer die Wahrheit wichtiger als das Gewünschte – so schwer das im Einzelfall auch sein mag. Wahr und objektiv richtig ist ein Gedanke, in dem die Begriffe durch ihr eigenes Wesen, d.h. aus ihrer Bedeutung heraus, sich in einem Urteil zusammengefügt haben. Der Mathematiker erlebt dann, dass in seinem Denken sich Weltgesetzlichkeit auslebt. Die Tatsache, *dass* er denkt, geht auf ihn als Subjekt zurück, der *Inhalt* ist aber von ihm unabhängig und deshalb mit anderen Menschen zu teilen. Ihre Einwände oder Zustimmungen haben das gleiche Gewicht, als wenn er sie sich selber machte. Wirklich denkend lebt man in Gemeinsamkeit mit anderen – jenseits des Gebietes bloßer Meinungen.

Diese Objektivität ist auch manchem Künstler bekannt. Wer als Eurythmistin nur gelernte Bewegungen ausführt, steht nicht wirklich in einem künstlerischen Schaffensprozess. Das künstlerische Wort oder die Musik offenbaren sich *durch* mich. Je mehr die künstlerischen Qualitäten sich selber durch mich aussprechen können, desto echter wird die Kunst.

Nicht zuletzt in der Kunsttherapie spielt das objektiv Wirksame eine herausragende Rolle. Nicht, was ich mir bei einem Klang, einem Laut oder einer Farbe denke, ist wirksam, sondern was objektiv in den Qualitäten lebt.

Verbindet sich dieses objektive Leben in den Kunstqualitäten mit dem Weg, den eine Seele als ihren Schulungsweg geht und geschieht das Schaffen im Dienst der Welt, so können wir vielleicht von einem *anthroposophischen* Kunstschaffen sprechen. Der erste Goetheanumbau will hierfür ein Beispiel sein. Es trägt Keime, die erst in weiter Zukunft entwickelt sein werden.

Es muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass nirgendwo gesagt wurde, *wie* ein anthroposophisches Kunstwerk auszusehen habe. Nicht Stilmerkmale wurden genannt, wie etwa abgeschrägte Ecken in der Architektur, sondern auf einen seelisch-geistigen Ort des künstlerischen Schaffens wurde hingedeutet.

Eine anthroposophische, künstlerische Schulung kann also nicht darin bestehen, Stilmerkmale zu vermitteln, sondern Wege aufzuweisen und zu üben, die in diesem Sinne zu schöpferischer Freiheit aus dem individualisierten Leben in einer Weltgesetzlichkeit führen. Lebensgeist im Sinn der aus Anthroposophie gegebenen Menschenbeschreibung entsteht.⁶³

Die Schwelle, von der gesprochen wurde, ist für *jeden* Künstler da und wurde vor allem in der Moderne oft schmerzhaft erlebt. Die zentrale Frage war und ist: Wie geht es hinter der

⁶² Rudolf Steiner, Wege zu einem neuen Baustil, Vortrag vom 5. Juli 1914: Die wahren ästhetischen Formgesetze.

⁶³ Siehe Rudolf Steiner, Theosophie, 1. Kapitel

Schwelle weiter? Was kann mich noch führen? Bleiben mir nur triebhafter Gestaltungswille oder abstrakte Vorstellungen, wie häufig in der Kunst des Bauhauses, wo in den geometrischen Grundformen etwas Objektives zu existieren schien?

Anthroposophie schildert, wie jenseits der Schwelle es zu *Wesensbegegnungen* kommt – nicht im Sinne einer zweiten, neuen Sinnlichkeit, sondern als moralisch-spirituelle Erfahrung. Der Unterschied zu einer Kunst, die ohne geistige Schulung die Schwelle überschreitet, ist das wache und doch nicht alltägliche *Bewusstsein*, aus dem nicht mehr instinktiv, sondern bewusst, Ich-durchdrungen geschaffen wird.

Es erscheint widersprüchlich, das Nicht-Sinnliche sinnlich darstellen zu wollen. Die in der Kunst verwendeten Mittel sind aber selbst auf der Stufe nicht-dinglichen Erlebens geistiger Natur. Ihr Weben und Wirken *ist* Geistbegegnung, wenn die entsprechende Bewusstseinsstufe erreicht wurde. Im Sinnlichen kann dann die Spur dieser Geistestaten erscheinen, weil der Künstler in einem physischen Leib lebt und mit stofflichen Mitteln und Prozessen umgeht.

Wenn ein Maler wie Gerard Wagner „Geistwesen“ malt, sind dies weder Phantasiegebilde noch Abbildungen geistiger Schauungen. Es sind die Spuren der „Taten und Leiden“ der wesenhaften Farben jenseits der Schwelle. Aber nicht als wesenloses Medium wird das durchlebt, sondern als ichhafter Gestalter, der Fragen und Ziele wählt – in dieser Hinsicht, wie es ein Mathematiker auf seinem Gebiet tut: Die Fragen stammen von ihm, die Ergebnisse hängen von den verwendeten Begriffen selber ab. So kann auch das Malen zu unerwarteten neuen Fragen führen. Beispielsweise kann man fragen: Wie wird ein Motiv sich wandeln, wenn eine zunächst reine Farbe allmählich durch Hinzufügen von Schwarz allmählich abstirbt? Das Verfolgen solcher Metamorphosen ist geradezu neben anderen ein wesentliches Schulungsmittel, um Organe für die Taten und Leiden des Farbwesens auszubilden.⁶⁴

Diese Wege führen auch zu einem neuen Naturerleben und -erkennen, denn die Welt selber trägt in sich Daseinsschichten, die erst jenseits der Schwelle erfahren werden können. So sind Pflanzen- oder Tierdarstellungen bei Gerard Wagner nie Bilder äußerer Dinge. Sie können aber darauf bezogen werden und haben in der Pflanzenzucht zu konkreten Anwendungen geführt. Ein künstlerisches Forschen tut sich auf.

Solche Wege beeinflussen diejenigen, die sie gehen, zutiefst. Seelisch-geistige Orte werden zugänglich, die sonst nicht so leicht gefunden werden könnten. Kunst wird auf diesen Wegen auch Erkenntnis, aber nicht im Sinne der gewöhnlichen Vorstellungsbildungen oder Theorien, sondern als *Wesensbegegnung*. Die Demut, die auf solchen Wegen ausgebildet wird, greift tief in das eigene Wesen ein – oder anders ausgedrückt: Sie kann nur ausgebildet werden, wenn wir selber uns dazu heranbilden. In diesem Sinne sah Rudolf Steiner als die zentrale Aufgabe des Goetheanum die *Wiedervereinigung von Wissenschaft, Kunst und Religion*.

Wie steht ein solches künstlerische Schaffen jenseits der Schwelle zu den ohne eine solche Schulung geschaffenen Kunstwerken, die wir doch oft nicht hoch genug schätzen und lieben können? Werden die in den Jahrtausenden bis heute geschaffenen Kunstwerke entbehrlich oder uninteressant? Das wäre ein grobes Missverständnis. Denn immer haben die wahren Künstler die Schwelle überschritten und dort die Quellen ihrer Schöpfungen gefunden – und selbst ein guter Fotograf fragt nie nur nach dem Was sondern genauso nach dem Wie. Das macht seine Meisterschaft aus.

Wer diese Freude an der Kunst verlieren würde, hätte die Liebe zu den Kulturwerten verloren. Er würde sich solipsistisch in sich selber einkapseln. Wie interessant war es zum Bei-

⁶⁴ Siehe Gerard Wagner und Elisabeth Wagner-Koch, *Die Individualität der Farbe*, 4²⁰⁰⁹, Stuttgart

spiel mit Gerard Wagner eine Bildergalerie oder ein Museum zu besuchen. Was er bemerkte, vertiefte stets den Blick auf ein Kunstwerk.

Was bedeutet nach dem Vorgebrachten der erste Goetheanum-Bau für die Entwicklung der Anthroposophie in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft?

Als Rudolf Steiner 1902 sich bereit erklärte, Generalsekretär der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft zu werden, geschah dies unter der Bedingung, dass Marie von Sivers bereit wäre, neben ihm tätig zu werden. Ihr Streben war auf die Entwicklung einer neuen spirituellen Sprach- und Schauspielkunst gerichtet. 1907 waren die Früchte der gemeinsamen Arbeit soweit gediehen, dass auf dem Münchner Kongress der Theosophischen Gesellschaft das Künstlerische in Wort und Bild zentral zur Geltung kam. Damit war ein Entwicklungsschritt getan, der das Geistige an das Sinnliche oder das Sinnliche an das Geistige heranzuführte. Das liebevolle Durchdringen des Sinnlichen mit dem Geistigen oder das Erheben des Sinnlichen zum Geistigen war damit begonnen. Nicht ein Lösen von der Sinneswelt wurde gesucht, sondern ein Dienen an den Aufgaben, die das irdische Leben stellt.

Die Errichtung des ersten Goetheanum-Baues war dann die Blütezeit von Rudolf Steiners künstlerischem Schaffen. In der Zusammenarbeit mit zahlreichen anderen Künstlern gab er durch Worte und Taten Impulse zu einer neuen Mysterienkunst, die nicht durch die Elemente sondern durch das Vergnügen einer vertieften Beziehung zu den Kunstmitteln – der Farben, Töne, Formen, Sprache, Bewegung usw. – als erstem Schritt auf einen spirituellen Schulungsweg gekennzeichnet ist. Da diese Schulung nur individuell sein kann, führt sie eben nicht zu gemeinsamen äußeren Merkmalen. Ob sie aber ein geistiger Entwicklungsgang für den Künstler wurde, zeigte sich darin, dass er in der Überwindung subjektiver Liebhabereien zu einer Objektivität, in das Schaffen aus tieferen künstlerischen Gesetzmäßigkeiten führte. Neben dem, was am Kunstwerk selbst erlebt werden kann, ist ein wesentliches Kriterium die therapeutische Wirkung, die jedes Kunstwerk im positiven oder negativen Sinne hat.

Marie Steiner-von Sivers konnte nach dem Tod Rudolf Steiners vor allem in der Eurythmie und Sprache gemeinsam mit den Künstlern Großes erreichen. Es begann Mysterienkunst den zweiten Goetheanum-Bau zu durchwehen. Andere Künstler setzten auf ihren Gebieten den Weg zur Entwicklung einer Mysterienkunst fort. Gerard Wagner wurde nicht nur als Maler, sondern auch durch seine Art der Schulung von Vielen als eine der Großen erkannt – was Gegnerschaften nicht ausschloss.

Für die Zukunft stellt sich die Frage: Werden sich Menschen finden, die die vorhandenen Keime einer Mysterienkunst als Schulungsweg gehen und leben wollen, so dass bewusst gelebter Geist im Sinnessein wirken kann? Gelingt dies, wird auch ein wichtiger vorbereitender Schritt für die Entwicklung einer spirituellen Sozialgestaltung und Technik gegeben sein.

Der zweite Goetheanum-Bau – Ein Erinnerungsbau

Im Zusammenhang mit der Weihnachtstagung 1923/24 gab Rudolf Steiner die ersten Skizzen und Hinweise für einen zweiten Goetheanum-Bau, der 1928 eingeweiht werden konnte. Der Tod Rudolf Steiners am 30. März 1925 ließ die verantwortlichen Menschen durch ihre schwerste Probe gehen. Ohne den Rat des unermüdlichen Impulsators, Mitschaffenden und Lehrers hatten sie gegen viele Widerstände den Goetheanum-Bau zu errichten, die begonnene Arbeit fortzusetzen und nicht zuletzt die wirtschaftlichen Mittel zu finden, denn die ausbezahlte Versicherungssumme reichte nicht für den neuen Bau. Auf die auftretenden, scheinbar unüberwindlichen Gegensätze und Spannungen ist hier nicht einzugehen.

Wichtiger ist die Formensprache des Zweiten Baues, die Rudolf Steiner noch durch ein Modell anregen konnte und die durch den Architekten Ernst Aisenpreis⁶⁵ und durch Unterstützung von Carl Kemper⁶⁶. So wie für München zunächst die Innengestaltung im Vordergrund stand, so hier die Außengestalt. Das sinnlich-geistige Erste Goetheanum war in Flammen aufgegangen. Die Flammen hatten es dem Kosmos entgegen getragen. Wie ein Widerstein und Abschiedsgruß sind Wölbung und Säule dem Modell von außen aufgeprägt.⁶⁷

Schluss

In einem Vortrag, den Rudolf Steiner am 7. März 1914 hielt, sagt er im Zusammenhang mit der Entwicklung der Architektur:⁶⁸ «Jetzt soll aber von neuem die Architektur für das neue Jahrtausend geschaffen werden. Jetzt müssen wir ausdrücken die runden Linien, die Ahriman in den normannischen Bauten unterdrückte, wir müssen auslassen gewisse Linien, die man in diesen findet, dann hat man unseren Dornacher Bau, die wahre Fortsetzung der Holzbauten der Normannen.

Furchtbare Zeiten aber stehen der Menschheit in Europa bevor. Wir wissen, dass, wenn das erste Drittel dieses Jahrhunderts vorbei ist, der Christus geschaut werden wird in seiner Äthergestalt und dass dies einen gewaltigen Impuls abgeben wird neben all den untergehenden Neigungen dieses Jahrhunderts. In den älteren Zeiten, wie zum Beispiel beim Jahr 1000, mussten die Menschen wohl glauben, was Luzifer und Ahriman ihnen weismachten, weil sie den wahren, bewussten Christus-Impuls noch nicht in sich hatten. Wir aber müssen nicht mehr, wir sollen freiwillig diesen neuen Christus-Impuls aufnehmen, damit wir Luzifer und Ahriman Widerstand leisten können. Es wird so sein im 20. Jahrhundert, dass Luzifer und Ahriman sich insbesondere bemächtigen werden des Namens des Christus. Menschen werden sich Christen nennen, die von dem wahren Christentum keine Spur mehr in sich haben werden; und sie werden wüten gegen diejenigen, die sich nicht nur allein halten an das, was der Christus einmal nach der Überlieferung der Evangelien gesagt hat, sondern für welche gilt das Wort: «Ich bin bei euch alle Tage bis an das Ende der Erdenzeiten», die sich richten werden nach dem lebendigen, fortwirkenden Christus-Impuls. Gegen diese wird man wüten. Verwirrung und Verwüstung wird herrschen, wenn das Jahr 2000 herannaht. Und dann wird auch von unserem Dornacher Bau kein Holzstück mehr auf dem anderen liegen. Alles wird zerstört und verwüstet werden. Darauf werden wir von der geistigen Welt aus herabschauen. Aber wenn das Jahr 2086 kommt, wird man überall in Europa aufsteigen sehen Bauten, die geistigen Zielen gewidmet sind und die Abbilder sein werden von unserem Dornacher Bau mit seinen zwei Kuppeln. Das wird die goldene Zeit sein für solche Bauten, in denen das geistige Leben blühen wird.»

Wer sich mit dem Ersten Goetheanum-Bau beschäftigt, hat also nicht nur Vergangenheit sondern vor allem auch Zukunft vor sich. Eine Zeit steht vor uns, in der erneut und verstärkt ein spirituell-künstlerischer Impuls Menschen inspirieren und der unter dem Materialismus ähndenden Menschheit lebendige Nahrung reichen wird, indem in sinnlicher Anschauung der Geist künstlerisch sprechen wird. Unsere Aufgabe ist es, diese Zukunftsaufgabe für die kommenden Generationen wach zu halten.

⁶⁵ Siehe <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=19>

⁶⁶ Siehe <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=169>

⁶⁷ Literatur zum zweiten Goetheanum xxx

⁶⁸ Zitiert nach GA 284/285, Rudolf Steiner, Bilder okkultur Siegel und Säulen, Anhang E.A. Karl Stockmeyer, Über die Einheit von Tempel und Kultus im Zusammenhang mit der Goetheanum-Bauidee, S. 168

Nachwort

Erlauben möchte ich mir, in aller Kürze auf ein Erlebnis hinzuweisen, das mir den Ersten Goetheanum-Bau nahe gebracht hat. Als ich 20jährig im Sommer 1959 den heutigen Goetheanum-Bau anlässlich der Faust-Aufführungen zum ersten Mal besuchen durfte, beschäftigte mich künstlerisch vor allem seiner Außenarchitektur. Ich versuchte ihn in Skizzen festzuhalten, um ihn immer genauer kennen zu lernen.

Zur damaligen Zeit hingen in der Vorstandsetage großformatige Fotos des Ersten Baues. Eine besondere Zuneigung konnte ich zu diesem Bau nicht gewinnen. Die besonderen Umstände machten es möglich, dass ich alle drei – je einwöchigen – Aufführungen besuchen konnte und anschließend beim jährlichen Großreinemachen mitarbeitete. Von da ab verbrachte ich während meines Studiums jeweils fünf Monate in Dornach und sieben Monate an der Universität Bonn.

Eines Tages erhielten wir Helfer von Waldemar Kumm, der viele Jahre für die Reinigung und anderes verantwortlich war, die Aufgabe, das Linoleum im Gang der Vorstandsetage zu reinigen. Dazu wurde mit scharfer Seifenlauge und einer schweren Reinigungsmaschine das alte Wachs abgeschliffen und nach dem mehrstündigen Trocknen wieder frisch gewachst. Da zu dieser Zeit das Goetheanum geöffnet war, musste die Arbeit zwischen 22:00 Uhr und 7:00 Uhr geleistet werden.

Das Schleifen dauerte bis etwa 0:30 Uhr. Langsam wurde Dezimeter für Dezimeter das alte Wachs entfernt. Dabei gab es viel Zeit, die Fotos an den Wänden zu betrachten. Todmüde konnte ich mich schließlich für kurze Zeit im Heizhaus zum Schlafen niederlegen. Wohl gegen 4:45 Uhr stand ich auf, um das Heißwachs aufzubringen. Bevor ich aber erwachte, war um mich das wunderbare Erste Goetheanum. Die hölzernen Säulen und Sockel standen wie zum Anfassen vor mir. Ob dies kurz oder lang war, kann ich nicht sagen.

Von nun an bestand eine tiefe Beziehung zu diesem Bau, und als ich unter der Leitung von Herbert Witzenmann eine Jugendtagung mit vorzubereiten hatte, schlug ich vor, einen Lichtbildervortrag über den Ersten Goetheanum-Bau aufzunehmen. Diese Aufgabe wurde mir vom Sektionsleiter übertragen. Es war mein erster Vortrag.

Ein zweites bleibendes Erlebnis ist zarterer Natur: Wenn in einem Kreis eine intensive anthroposophische Arbeit stattfindet, so dass ein Zusammenklang der Empfindungen sich harmonisch ausbildet, dann kann es sein, wie wenn der Bau sich über uns wölbt und die Arbeit seinem Wesen geweiht ist. Das Erste Goetheanum war nicht nur, es ist.

Bildnachweise

Literatur