

# **Rudolf Steiner Design**

Spiritueller Funktionalismus  
Kunst

## **Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades  
des Doktors der Philosophie  
an der Universität Konstanz

Fachbereich Literaturwissenschaft  
vorgelegt von Reinhold Johann Fäth

Tag der mündlichen Prüfung: 12.11.2004

1. Referent: Prof. Dr. Thürlemann
2. Referent: Prof. Dr. Braun
3. Referent: Prof. Dr. Oettinger



Reinhold Johann Fäth

# **Rudolf Steiner Design**

Spiritueller Funktionalismus  
Kunst



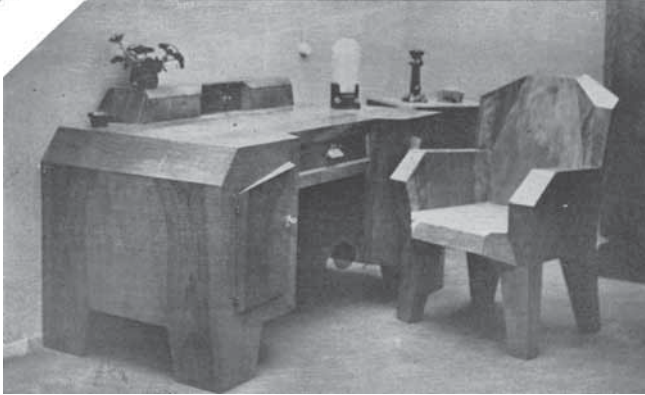


# Inhaltsverzeichnis

|  |     |
|--|-----|
| <b>Abartiges Design?</b> .....   | 6   |
| <i>Erste Annäherung</i> .....  | 8   |
| <i>Zweite Annäherung</i> .....   | 15  |
| <i>Dritte Annäherung</i> .....   | 27  |
| <i>Vierte Annäherung</i> .....   | 37  |
| <i>Fünfte Annäherung</i> .....   | 49  |
| <b>»Rudolf Steiner – »Design«?</b> .....   | 54  |
| <i>Zum Begriff »Rudolf Steiner Design« und zum »Design-<br/>begriff« Rudolf Steiners</i> ..... | 54  |
| <b>Der Münchner Kongress 1907</b> .....  | 69  |
| <i>»Veranstaltungsdesign« – Vignetten, Siegel, Säulen</i> .....                                | 72  |
| <b>Farbdesign: Raumstimmung und Stimmungsräume ..</b>  | 86  |
| <i>Die Münchner Farbkammern</i> .....  | 86  |
| <i>Die Kunstzimmer und der Berliner Zweigraum</i> .....  | 92  |
| <b>Altarräume der Waldorfschulen</b> .....   | 98  |
| <i>Farbdesign der Waldorfschulbauten</i> .....   | 101 |
| <b>Der Stuttgarter Bau</b> .....   | 105 |
| <i>Zwischenbemerkung</i> .....   | 114 |
| <b>Stühle</b> .....  | 117 |
| <b>Rednerpulte</b> .....   | 149 |
| <b>Schränke</b> .....  | 156 |
| <b>Metamorphosen</b> .....   | 176 |
| <i>Projektion – Reflektion</i> .....   | 176 |
| <i>Metamorphose</i> .....  | 190 |
| <b>Design als Therapie</b> .....   | 198 |
| <b>Artiges Design?</b> .....   | 210 |
| <b>Werkliste Möbel</b> .....   | 214 |
| <b>Dank</b> .....  | 229 |
| <b>Anmerkungen</b> .....   | 230 |
| <b>Literaturverzeichnis</b> .....  | 325 |
| <b>Abbildungsverzeichnis</b> .....   | 343 |

## *Abartiges Design?*

*Zum kunsthistorischen Problemfall Rudolf Steiner.  
Annäherungen.*



»Fakten aus bisher mehr als siebzig Produktionsjahren wurden in der allgemeinen Kunstgeschichtsschreibung schlichtweg ignoriert. Keine nennenswerte Notiz gibt es in der Malereigeschichte [bzw. Designgeschichte, R.J.F.] des 20. Jahrhunderts über den Anteil ›der Anthroposophen‹. [...] Ich möchte zwei Generationen von Kunsthistorikern nicht unterstellen, sie seien ›blind‹ gegenüber der umfangreichen Bilderwelt dieser Weltanschauungsbewegung gewesen. Aber sie haben sie in ihren Publikationen eindeutig verschwiegen, vielleicht auch verschweigen müssen.«

Andreas Mäckler:  
*Lichtoffene Farbigeit:  
Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei.  
Voraussetzung und Erscheinungsform.*  
Schaffhausen: Novalis, 1992. Dissertation, Univ. Marburg, Titel: *Die Farbentheorie und Malpraxis der Anthroposophie – Voraussetzungen und Erscheinungsformen*

»Die von ihm vorgestellten Interieurs wirken wie Staffagen zu einem Frankensteinfilm der Dreißiger Jahre. Die Gebärde der Möbel heißt nicht „den Menschen“, sondern nur dessen Abartigkeit, wie sie seinerzeit Boris Karloff legendär verkörpert hat, willkommen.«

Wolfgang Bachmann:  
*Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen: Versuch einer Deutung und Wertung.*  
Dissertation zur Kunstgeschichte, TH Aachen, 1981.



### *Erste Annäherung.*

Zugegeben, angesichts der grau verhangenen Abbildung mit den offensichtlich monströs klobigen Anthroposophen-Möbeln aus den Ende-Zwanziger, Anfang-Dreißiger Jahren assoziierte ich gleichfalls ein Frankenstein-Interieur.<sup>1</sup> Vor den *Originalen* allerdings musste ich den ersten Eindruck stauend revidieren, denn in Wirklichkeit waren Schrank und Sessel vergleichsweise klein, der Stuhl geradezu zierlich, die Oberflächen hell und warm im Holzton des geflammten Birkenfurniers.

So fiel denn der Bildwechsel nicht gar zu überraschend aus, als ich einen der »Frankensteinstühle« unter denjenigen Abbildungen entdeckte, die gegenwärtig als »Highlights internationaler Wohnkultur« für die Zeitschrift *AD Architectural Digest* Abonnenten werben. Das Foto stammt aus einem früheren *AD*-Artikel (1/2-1997/98) über das Wohnatelier des Malers Helmut Federle, worin der kubistische Stuhl vor einem Art-déco-Schreibtisch repräsentierte. Die Bildlegende der ganzseitigen Farbbildung im Artikel klassifiziert: »Stuhl aus der Dornach-Schule«. Hier »Highlight internationaler Wohnkultur« aus der *Dornach-Schule*, dort Verkörperung menschlicher »Abartigkeit«, die man »nicht ernsthaft klassifizieren« könne?<sup>2</sup> Wie kommt es zu diesen extrem unterschiedlichen Beurteilungen?

Wer sich dem Phänomen Rudolf Steiner designgeschichtlich<sup>3</sup> bzw. kunstwissenschaftlich nähert, wird mit einer Literatur der harten Schnitte konfrontiert. Ein gegenwärtiger »Stand der Forschung« lässt sich schwerlich ausmachen: Die Probleme beginnen bei der längst nicht vollständig geleisteten Gegenstandserfassung der Werke Steiners und spitzen sich bei der Gegenstandsdeutung extrem zu. Die Empirie ist gegenüber der Hermeneutik freilich das kleinere Problem. Schon wer sich mehr als nur lexikalische Daten zur Biografie Steiners verschaffen will, um etwas über Steiner als Künstler zu erfahren, begegnet Charakterisierungen, die sich scheinbar nicht auf dieselbe Persönlichkeit beziehen können. Den einen erscheint der Begründer der anthroposophischen Bewegung als bewundernswerter *Uomo universale*, als scharf-





Foto Architectural Digest

sinniger Philosoph, Architekt, Plastiker, Maler und Dichter, als helllichtiger Visionär, Forscher und innovativer Impulsgeber auf so unterschiedlichen Gebieten wie ökologischem Landbau, alternativer Pädagogik und Medizin, – und als großer *Eingeweihter*. Ein anderer dagegen meint: »Der Begründer der anthroposophischen Bewegung war als Dichter ein stümpernder Epigone, als Mystiker ein Hochstapler, als Philosoph eine Null, als Naturforscher ein Scharlatan und nur als Sektenpriester ein Genie.«<sup>4</sup> Und für eine wissenschaftliche »Würdigung« sei allein die Psychiatrie zuständig: »Wie

Hitler, dessen Weltanschauung der anthroposophischen manches zu verdanken hatte, trieben auch Steiner paranoide Wachträume, Strafphantasien und das Verlangen nach Rache um.«<sup>5</sup>

Braun-Rechts?

Schnitt.

Rot-Links: Im *Kursbuch* (55) über Sekten wurde unter dem Titel *Astral-Marx* (gemeint ist Steiner) ausführlich und positiv über die vielfältigen Gemeinsamkeiten der Anthroposophie mit dem Marxismus resümiert.<sup>6</sup> Die faschistische Presse

der Dreißiger Jahre kennzeichnete die Anthroposophie des »Juden« Steiner beispielsweise wie folgt: »Ein Sammelbecken getarnter Mächte ist die Anthroposophie Rudolf Steiners. Neuerdings ziehen sich dort die intellektuellen Marxisten und sonstige Überstaatliche zusammen. [...] Es hat keinen Sinn mit Anthroposophen



Erstes Goetheanum

zu verhandeln. Mit Bakterien verhandelt man nicht, man vernichtet sie.«<sup>7</sup> Der Untersuchungsbericht eines damaligen Nazi-Inquisitors an den Reichshauptführer SS stellt fest: »Die anthroposophische Gesellschaft [kennt] in ihren brüderlichen Reihen keinen Unterschied in Rasse, Religion, Geschlecht und Farbe. [...] Eine Gleichschaltung oder Einordnung in bestehende nationalsozialistische Organisationen muss daher undenkbar erscheinen.«<sup>8</sup>

Schließlich hatte schon 1921 Adolf Hitler die Idee der »Dreigliederung des sozialen Organismus« des damals politisch aktiven Steiner als eine der »jüdischen Methoden zur Zerstörung der normalen Geistesverfassung der Völker«<sup>9</sup> apostrophiert. Steiner wiederum soll nach dem Bekanntwerden des Putschversuchs von Ludendorff und Hitler geäußert haben: »Wenn diese Herren an die Regierung kommen, kann

mein Fuß deutschen Boden nicht mehr betreten.«<sup>10</sup>

Je nach negativem oder positivem Vorzeichen einer Publikation können Steiner-Zitate hier zum einen, Steiner-Zitate dort zum polar entgegengesetzten Urteil aufrufen.<sup>11</sup> Hagiographie und Diabolisierung wechseln. Für eine wissenschaftliche Annäherung stellt manche Literatur *über* Steiner ein größeres Problem dar als die esoterischen *Vorträge* von Steiner selbst.<sup>12</sup> Wer sich kunsthistorisch für Steiners Kunst interessiert und auf Entdeckungsfahrt begibt, benötigt einerseits Basiswissen der philosophischen, wie anthroposophischen *Schriften* Steiners, und seitens der kontroversen Darstellungen über Steiner ein diagnostisches Gespür für wissenschaftliche Seriosität jenseits oder trotz sympathischer respektive antipathischer Färbungen – man mache sich auf eine klippenreiche Odyssee gefasst.



Zweites Goetheanum

Ein Beispiel aus dem aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskurs mag demonstrieren, dass Warnungen durchaus angebracht sind. Wenn der Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt das zweite Goetheanum bezeichnete als »eine der großartigsten architekturplastischen Erfindungen, die das 20. Jahrhundert aufzuweisen hat.«<sup>13</sup>, so spricht der Kunsthistoriker Beat Wyss vom ersten Goetheanum als »hölzernem Unge-  
tüm« und legt dem zweiten Goetheanum die spöttische Assoziation eines Affenschädels bei. Im Goetheanum-Kapitel seines Buches *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne* demonstriert Wyss, wie man auf anthroposophischen Gewässern kunstwissenschaftlichen Schiffbruch erleiden kann. Eine erste Klippe bietet das faktische Zahlenmaterial. Es kursieren falsche Zahlen und daran gebundene irrümliche »Fakten«. Auch bei Wyss.<sup>14</sup>

Eine zweite Klippe bietet die Ikonografie anthroposophischer Kunst, die sich ohne Kenntnisse der Anthroposophie nicht entschlüsseln lässt. Beispiel Wyss:

»Kandinsky wird auch das Deckengemälde im ersten Bau des Goetheanums gekannt haben, das Michelangelos *Erschaffung des Adams* zitierte. Es befand sich an der Stirnseite über dem Altar und zeigte ›den Menschheitsrepräsentanten‹, der mit ausgestrecktem Arm den Finger Gottes berührt. Gottvater war, wie in der Sixtina, umflort von einer kreisförmig geblähten Toga. Der Menschheitsrepräsentant trug – diese maliziöse Bemerkung kann man sich kaum verkneifen – die Züge Rudolf Steiners. Das hohe Sendungsbewusstsein war denn auch der Grund, warum der Prophet sich selbständig machte. Der Bruch mit der Theosophischen Gesellschaft im Jahr 1913 erfolgte nach einem Streit um die Reinkarnation des Messias. Helena Blavatsky und Annie Besant, die beiden Religionsstifterinnen, hatten als geistige Prophetenmütter einen Heilsbringer zur Welt gebracht: Jiddu Krishnamurti, einen damals 13jährigen indischen Knaben, der die Menschheit erlösen sollte. Steiner, Helena Blavatskys Sekretär, sah sich als Propheten-Mann übervorteilt, wandte sich ab und gründete die Anthroposophische Gesellschaft. Wir haben hier den kuriosen Fall, dass eine folgenreiche Geistesgemeinschaft aus männlichem Gebärneid geschaffen wurde.«<sup>15</sup>



Rudolf Steiner:  
Menschheitsrepräsentant,  
Deckengemälde, Detail

Der erste Blick auf die Reproduktion mag eine formale Anspielung auf die *Erschaffung des Adams* erkennen, doch das Deckengemälde zitiert Michelangelo gewiss nicht so, wie Wyss meint, denn es zeigt den Menschheitsrepräsentanten (Christus) als stehende Figur, die mit dem nach oben erhobenen Arm nicht von *Gottvater berührt* wird, sondern die *einen Teufel abweist* (›berührt‹ wird nicht). In Steiners eigener Interpretation:

»Der nach oben gehende Arm mit der Hand geht zu Luzifer hinauf [...] Es ist also das Luziferische dasjenige, was im Menschen über seinen Kopf hinausstrebt, das Schwärmerische, dasjenige was uns dadurch unserem eigentlichen Menschentum entfremdet, dass es uns weltenfremd, bodenlos macht.«<sup>16</sup>

Weiter irrt Wyss, wenn er selbstredend vom Gemälde »über dem Altar« spricht. Wo Wyss einen Altar wähnt und dadurch den anthroposophischen Tempel suggeriert, war die Aufstellung des Menschheitsrepräsentanten als große Holzskulptur geplant.<sup>17</sup> »Nichts« spricht dafür, dass Kandinsky jenes Deckengemälde gekannt habe, aber »Alles« dagegen, und an der »maliziösen Bemerkung«, das Antlitz der Christus-Figur trage Steiners Züge, scheint mir allein das Maliziose richtig.<sup>18</sup> Schließlich bietet die zitierte Stelle ansatzweise noch ein Beispiel für ikonologischen Schiffbruch aufgrund mangelnder Kenntnis der theosophischen beziehungsweise anthroposophischen Gesellschaftsgeschichte: Weder zum Zeitpunkt der Gesellschaftsgründung 1912, noch zu einem anderen Zeitpunkt hätte Steiner Blavatskys Sekretär sein können. Helena Blavatsky, die 1875 zusammen mit H.S. Olcott (*nicht* mit Annie Besant, die sich erst 1889 an Blavatsky anschloss) die Theosophische Gesellschaft (*nicht* als »Religionsstiftung«) begründete, verstarb am 8. Mai 1891 ohne je Bekanntschaft mit Steiner oder Krishnamurti gemacht zu haben.

Belegt ist auch, dass Steiner die Erwartungen Besants an Krishnamurti schlicht für Unsinn hielt, geschweige denn einen Konkurrenten in ihm erblickte und von »Gebärneid« gleich mehrfach keine Rede sein kann. Die Vorgänge der Begründung der Anthroposophischen Gesellschaft und der Trennung von der Theosophischen sind komplex. Die historischen Dokumente sprechen dafür, dass Steiner eher zurückhaltend war, und in erster Linie die anderen Vorstandsmitglieder auf eine Trennung hinwirkten – *schon vor* Leadbeaters Krishnamurti-»Entdeckung«.<sup>19</sup>



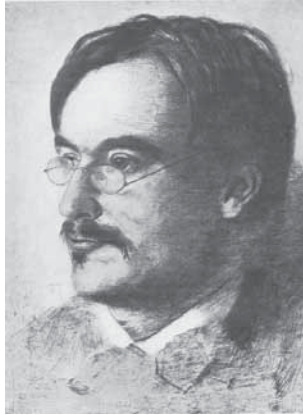
Die Zeichnung von William Scott Pyle zeigt die beabsichtigte Aufstellung der von Steiner geschnitzten Figur des Menschheitsrepräsentanten unterhalb der gemalten.

Nicht das gesamte Steiner-Kapitel ist von der Art des untersuchten Textbeispiels, wenngleich das verzeichnete Negativbild Steiners unter Kunsthistorikern nachhaltig beeindruckt haben dürfte.<sup>20</sup> Wyss liefert eine ikonografische Deutung der Goetheanumbauten, wonach sich der erste Bau auf die Metamorphose der Pflanzen, der zweite auf die Metamorphose der Tiere (nach Goethe) beziehe, – darüber hinaus die zentrale Aussage, dass *die Kunst Steiners auf der Höhe der Avantgarde zu diskutieren sei*.



## **Zweite Annäherung.**

Die Paradigmen der Moderne rahmten ein Bild von Kunst mittels einer Kunstgeschichte, die sich als theoretische Rahmen-Konstruktion postmodernerweile selbst dekonstruiert hat. Was außerhalb des Fassungsrahmens lag, rückte ins Blickfeld: singuläre Außenseiterkunst, pluralistische Weltkunst. Seit dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts hat der Außenseiter Rudolf Steiner eine gewisse Anziehungskraft auf Künstler ausgeübt, provozierte jedoch zunächst eine eher abstoßende Wirkung bei Kunstkritikern und Kunsthistorikern. Als Okkultist trat Steiner zu jener Zeit an die Öffentlichkeit, da er selbst als Kunstkritiker publizierte und zahlreiche Vorträge über Ästhetik und Kunstgeschichte hielt.<sup>21</sup>



Rudolf Steiner um 1891/92,  
Radierung von Otto Fröhlich

Vermutlich gerät ein Kunstkritiker nicht zuletzt in Kollegenkreisen zum Außenseiter, wenn er unversehens zum Philosophen einer theosophischen Esoterik und schließlich gar zum – wie anders als: dilettierenden? – Künstler seiner anthroposophischen Weltanschauungskunst mutiert. Bei vielen wird Steiner eben diesen Eindruck hervorgerufen haben. Aus anderer Sicht begann der Knick einer beachtlichen Karriere ins Außenseitertum schon früher: Der junge Steiner hatte sich in den Kreisen der offiziellen Wissenschaft als Goethe-Gelehrter profiliert: schon als 23-jähriger Stipendiat an der technischen Hochschule in Wien (mit den Studienschwerpunkten Mathematik, Physik, Chemie, Botanik und Zoologie) wurde er zum Erstherausgeber der gesamten naturwissenschaftlichen Werke Goethes in *Kürschners Deutscher National-Literatur* berufen und fand mit seinen wissenschaftsphilosophischen Einleitungen und Kommentaren viel Beifall.

Während seiner Tätigkeit am Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv promovierte<sup>22</sup> Steiner, verließ jedoch in Berlin die Kreise der akademischen Gelehrtenwelt und verkehrte mit Literaten und Publizisten der *Freien Literarischen Gesellschaft*, den *Friedrichshagenern*, mit jenen Gruppierungen, in denen Darwinismus, Sozialismus, Anarchismus und Frauenemanzipation neben experimenteller Literatur und Dramatik Gesprächsthema waren. Der Verfasser einer *Philosophie der Freiheit* bezeichnete sich als »individualistischen Anarchisten«, als »Gesinnungsgenossen« von John Henry Mackay, dem Herausgeber der Schriften Max Stirners. Er fand sich beispielsweise mit Paul Scheerbart, dem Verfasser der *Glasarchitektur*, am *Verbrechertisch* im Restaurant *Zur alten Künstlerklausur*. »Dorthin verirrte sich kein Berliner Professor«<sup>23</sup>.

Die von der Großbourgeoisie favorisierten Künstlerkreise, wie die Berliner Sezession, blieben ihm fremd. Als Redakteur und Herausgeber des *Magazins für Litteratur* und der *Dramaturgischen Blätter* avancierte Steiner auch zum progressiven Kunstkritiker, der sich energisch gegen reaktionär-normative ästhetische Ansichten äußerte.

Er war befreundet mit dem jüdischen Dichter Ludwig Jacobowski; verfasste Artikel für die »Mitteilungen des Vereins zur Abwehr des Antisemitismus«; schloss sich dem Kreis der *Kommenden* an, wo er mit Else Lasker-Schüler und Käthe Kollwitz verkehrte; unterrichtete an der von Wilhelm Liebknecht gegründeten *Arbeiterbildungsschule*, sowie an der *Freien Hochschule*, der ersten Volkshochschule Deutschlands. Steiner gehörte mit dem Naturwissenschaftler Ernst Haeckel und Bruno Wille, dem Herausgeber der Zeitschrift *Der Freidenker*, zum Vorstand des monistischen *Giordano Bruno-Bundes*.

Hinsichtlich der regierenden politischen Anschauungen konnte er, in einem zu Zeiten der Bismarck-Euphorie geschriebenen Nachruf auf Bismarck, politisch so brisante Sätze formulieren wie: »Bismarck verdankt seine Erfolge dem Umstand, daß er seiner Zeit niemals auch nur um wenige Jahre voraus war.« Dogmatische Konfessionen jeglicher Art leh-



te Steiner ab. Einmal nach seinem persönlichen Motto gefragt, notierte Steiner mit drei Ausrufezeichen versehen: »An Gottes Stelle den freien Menschen!!!« Über zeitgenössische Äußerungen von Theosophen urteilte der spätere Generalsekretär der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft: »nichts als Redensarten, die den morgenländischen Schriften entlehnt sind, ohne eine Spur von Inhalt. Die inneren Erlebnisse sind nichts als Heuchelei.«<sup>24</sup>

A small rectangular photograph of a handwritten note in cursive ink on a light-colored background. The text reads: "An Gottes Stelle den freien Menschen!!!".

Man kann gut verstehen, dass Rainer Maria Rilke dem Herausgeber des *Magazins für Litteratur* ein Rezensionsexemplar seiner *Prager Geschichten* gesandt hat, – und ebenso gut, dass er sich vom Theosophen und späteren Anthroposophen Steiner distanzierte. Wer sich denn überhaupt kritisch mit dem Okkultismus der Theosophen befasst hatte und zu einem nur annähernd ähnlich vernichtenden Urteil wie anfänglich Steiner selbst kam, der mag – sofern er Steiners voranthroposophische Schriften kannte – über dessen Sinneswandel rätseln, wird aber wenig Lust verspürt haben, weitere, nun vermeintlich Steinersche Kompilationen »esoterischer Weisheiten« zu studieren. In den Kreisen renommierter Wissenschaftler fand die mit dem Anspruch einer Geisteswissenschaft auftretende Anthroposophie mit wenigen Ausnahmen keinen Zuspruch.<sup>25</sup> Steiner wurde wissenschaftlich indiskutabel – auch für Kunsthistoriker: also schwieg die Kunstgeschichte. Von Haus aus Naturwissenschaftler, Philosoph, Publizist, schließlich anthroposophischer Weltanschauungslehrer und Reformers auf allen erdenklichen Lebensgebieten erschien Steiners Kunst lange nicht als Kunst eines Künstlers, sondern meistens als Gesamtkunstwerk-Kuriosum des anthroposophischen *Uomo universale*, schlimmstenfalls als pathetisches Sektenführer-Elaborat. Soweit der *mainstream* derer, die überhaupt vom künstlerischen Werk Steiners Kenntnis hatten.

Aber nicht allein Rilke bereitete es Kopfzerbrechen, weshalb hervorragende Intellektuelle und Künstler – vor allem Künstler – sich weiter mit Steiner befassten, noch dazu auf die Gefahr hin, sich zu kompromittieren und die wissenschaftliche, beziehungsweise künstlerische Karriere zu gefährden



Erstes Goetheanum

oder für den Dienst an der anthroposophischen Sache gänzlich aufzugeben. Nicht wenige, heute unbekannt, seinerzeit erfolgreiche junge Künstler, wandten sich vom Kunst- beziehungsweise Literaturbetrieb ab – und Steiner zu, wie beispielsweise der Bildhauer Jaques de Jaeger, den die zeitgenössische Kritik mit Rodin verglich, oder die russische Malerin Margarita Woloschin oder der Schweizer Dichter Albert Steffen, den Rilke persönlich kannte und hoch schätzte: »Seine Feder ist eine der wenigen ganz verantwortlichen und reinen, ich möchte nichts versäumen, was aus ihr hervorgeht [...]«.<sup>26</sup>

Der Dichter und Schriftsteller Alexander von Bernus, der sich in einer Lebenskrise an Steiner um Rat gewandt hatte, setzte sich für ihn ein. Für dessen Kulturzeitschrift *Das Reich* lieferten Steiner und Rilke Beiträge; in dessen Münchner Kunsthaus *Das Reich* wurden zahlreiche anthroposophische Vorträge gehalten.<sup>27</sup> Christian Morgenstern (der Dichter bekannter Werke wie den *Galgenliedern*) nahm für Steiner Partei und vollzog gleichfalls eine anthroposophische Wende in seiner Dichtkunst. Max Brod und Franz Kafka hörten in Prag Steiners Vorträge. Kafka suchte Rudolf Steiner auf und sprach mit ihm über seine Lebenslage, seine Dichtung und sein Verhältnis zur Theosophie. Steiner fand Zuspruch im Kreis der russischen Symbolisten, von denen Andrej Belyj ein enger Mitarbeiter am ersten Goetheanum in der Dornacher Künstlerkolonie wurde. Die schwedische Schriftstellerin Selma Lagerlöf schätzte Rudolf Steiner, überschätzte damals aber dessen Anerkennung seitens der Schulwissenschaften: »In einigen Jahren wird seine [Steiners] Lehre von den Kanzeln verkündet werden.«<sup>28</sup>

Hermann Hesse und Wilhelm Lehbruck unterzeichneten Steiners öffentlichen Nachkriegsaufruf.<sup>29</sup> Oskar Schlemmer hatte Tuchfühlung genommen. Paul Klee las Steiner – mit kritischer Distanz.<sup>30</sup> Wassily Kandinsky befasste sich episodisch mit theosophisch-anthroposophischen Schriften: Steiner-Annotationen in seinem Notizbuch (um 1906) belegen es.<sup>31</sup> Neben Kandinsky zählte auch Alexej Jawlensky zu den Hörern von Steiners Vorträgen. Überliefert ist eine per-

sönliche Begegnung, wonach sich Jawlensky ratsuchend an Steiner gewandt habe.<sup>32</sup> In einem Brief an Steiner bekundete Piet Mondrian, er habe viele anthroposophisch-theosophische Bücher gelesen und bat um Steiners Urteil über seine dem Brief beigelegte Schrift »Le Neoplasticisme«. Auch der Tempelbau-Visionär Fidus bemühte sich um näheren Kontakt zu Steiner, in der Hoffnung ihn für die Mitarbeit an einem geplanten Bau zu gewinnen.<sup>33</sup> Der Architekt Richard Neutra, seinerzeit Bürochef bei Erich Mendelsohn und später Pionier der Moderne in den USA, hatte in Wien Vorträgen Steiners beigewohnt, lud ihn in einem Brief zur Besichtigung des bekannten Einstein-Turmes ein und wünschte diese Baukunst mit Steiners allgemeiner »geistigen Bewegung in Beziehung zu bringen«. Da Neutra in jenem Brief vom 5.3.1923 das Brandunglück von Steiners erstem Goetheanum bedauerte, waren Neutra und wohl auch Mendelsohn mit Steiners Bau bekannt, der schon vor den ersten Skizzen zum Einsteinturm aufgerichtet war.

Im Architektenkreis *Gläserne Kette*, unter den Freunden von Bruno Taut, »sympathisierten« Hermann Finsterlin mit Theosophie beziehungsweise Anthroposophie, sowie Paul Gösch, der sich theoretisch und formal deutlich im Geiste des ersten Goetheanums äußerte. Le Corbusier besuchte das zweite Goetheanum im Jahre 1926, und stand nach einem Bericht des Ingenieurs Ole Falk-Ebell »sprachlos« vor dem annähernd fertiggestellten Rohbau. Falk-Ebell glaubte, dass Le Corbusiers starker Eindruck von Steiners Betonbau sich später in der berühmten Kapelle *Notre Dame du Haut* in Ronchamp niedergeschlagen habe.<sup>34</sup>

»Okkult« war Steiner in mehrfachem Sinne, denn *als Künstler* wurde er bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen in kunst- und architekturhistorischen Publikationen ignoriert. Architektur, Plastik, Malerei, Graphik und Design Steiners blieben ungenannt, unbekannt, verborgen im abgelegenen Dornach.<sup>35</sup> Insofern muss das Goetheanum in Dornach bei Basel ein Geheimtipp gewesen sein: Von Architekten, die das zweite Goetheanum besuchten, erhielt es Zuspruch und »Komplimente«: darunter



Zweites Goetheanum

von Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright, Hans Scharoun und jüngst von Frank Gehry.<sup>36</sup> In den fünfziger Jahren, jener schwungvollen Phase der Opposition wider den doktrinären Funktionalismus der Moderne, schrieb der Architekt Rudolf Schwarz in der Zeitschrift *Baukunst und Werkform*:

»Nun ist aber sicher, daß Konstruktivisten und Funktionalisten stets nichts waren als Sekten, mit dem jeder Sekte innewohnenden Gesetz, immer mehr Erscheinungen der Wirklichkeit als den anerkannten Dogmen widersprechend abzulehnen. Auf diese Weise hatte sich ein ziemlich verschrobenes Bild der Architekturgeschichte ergeben, auf deren Seiten nur noch verzeichnet wurde, was zu den anerkannten Dogmen paßte, während alles andere totgeschwiegen wurde. Noch vor dreißig Jahren zeigte die Baukunst eine sehr lebendige und hoffnungsvolle Polarität. Damals baute Mendelsohn seinen Einstein-Turm, Behrens sein Höchster Verwaltungsgebäude und seine ›Dombauhütte‹, veröffentlichte Finsterlin seine Architekturskizzen, die wie große Tiere waren, baute Steiner die beiden Goetheanäen in Dornach [...].«<sup>37</sup>

Seit den sechziger Jahren haben vor allem die Architekturhistoriker – Dennis Sharp für die englischsprachigen, Eduard Trier und Wolfgang Pehnt für die deutschsprachigen Fachkreise – auf Steiners »totgeschwiegenen« Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts aufmerksam gemacht.<sup>38</sup> In Sharps Büchern *Modern Architecture and Expressionism* (worin Steiners Bauten in einem eigenen Kapitel vorgestellt wurden) und *Visual History of Twentieth-Century Architecture*, die auch in deutscher Ausgabe erschien, hörte man – angesichts der Superlative – mit Staunen vom Architekten Rudolf Steiner: »The Goetheanum II [...] was the world's largest raw concret building [...110 000 cbm umbauter Raum, R.J.F.]. It remains one of the most amazing technical achievements of the twentieth century as well as one

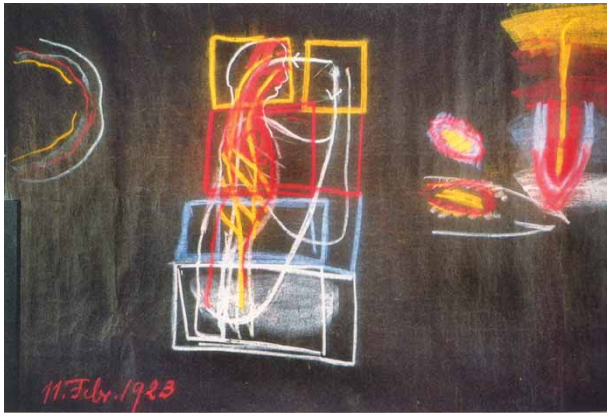
of its aesthetic curiosities.«<sup>39</sup> Passend dazu fügte sich Pehnts Charakteristik vom zweiten Goetheanum als »eine der großartigsten architekturplastischen Erfindungen, die das 20. Jahrhundert aufzuweisen hat.« Pehnt berichtet von Hans Scharoun, der behauptete »das Goetheanum sei der bedeutendste Bau der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.«<sup>40</sup> Auch Pehnt spricht vom »genialen Außenseitertum« Steiners, dessen Schöpfungen »das irritierende Bild einer kunstgeschichtlich nahezu isolierten Unternehmung« bieten – im »Gegensatz zur herrschenden Doktrin der zwanziger Jahre«. Entsprechend stellt Sharp fest: »The expressionist work of Steiner defies normal critical evaluation.« – »Steiner's work falls into no stylistic category«.

Fachzeitschriften wurden auf Steiners Bauten aufmerksam: 1964 heißt es im New Yorker *Architectural Forum*, dass Steiner »Le Corbusiers plastischen *béton brut* um 30 Jahre und mehr vorweggenommen habe.« – ein Jahr später in der ebenfalls New Yorker *Progressive Architecture*: »Der Bau ist in stilistischer Hinsicht unklassifizierbar.«<sup>41</sup> 1980 erschien in einer populären Ausgabe die erste Monographie (außerhalb eines anthroposophischen Verlags) über *Rudolf Steiner und seine Architektur*, worin es im ersten Absatz des Vorworts von den anthroposophischen Bauten wiederum heißt, sie »blieben aber Außenseiter, da sie in die Vorstellungen der vorherrschenden Architekturtheorie und -kritik nicht einzuordnen waren.«<sup>42</sup>

Warum das »irritierende Bild«? Warum widersetzt sich die Kunst Steiners »normaler« kunsthistorischer Beurteilung? Was meint »ästhetische Kuriosität«? Ästhetisch kurios und kunstgeschichtlich isoliert erscheint vielleicht weniger die visuelle Ästhetik der – immerhin expressionistisch definierten – Architektur, als vielmehr deren ästhetisch-theoretische, sprich fundamentale Bindung an die Anthroposophie. Die theoretischen Fäden zum Verständnis der Goetheanumbauten, wie der Steinerschen Kunst überhaupt, sind einverwoben in den anthroposophischen Gedankenkosmos, dessen wissenschaftshistorisch überwiegend pejorative Beurteilungen – Steiner als Kompilator, als Esoterik-Synkretist – für eine

kunsthistorische Bearbeitung wenig einladend klingen und die oft genug nichts anderes sind als gelehrt ausgedrückte

Versionen der naiven Kurzformel »Anthroposophie gleich Sekte gleich Humbug«. Eine fundierte Urteilsbildung verlangt, dass sich der Kunstwissenschaftler in die Rudolf Steiner Gesamtausgabe mit etwa vierhundert Bänden einlese. Zudem sind zahlreiche wichtige Publikationen anthroposophischer Autoren zum künstlerischen Werk Steiners erschienen, die unverzichtbares Quellenmaterial beinhalten, jedoch teilweise wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen, beziehungsweise in anthroposophischer Fachterminologie von Anthroposophen für Anthroposophen verfasst wurden.<sup>43</sup>



Rudolf Steiner:  
Wandtafelzeichnung

Eine ikonografische Analyse der Kunst Steiners fordert eine gründliche Kenntnis der anthroposophischen Literatur: Lohnt die zeitraubende Expedition ins Okkulte? Wer sich daran versucht hat, weiß, wie weit verstreut und in welch unvermuteten Zusammenhängen kunstrelevante Stellen im Gesamtwerk auftauchen. Wer als Kunstwissenschaftler oder Künstler jahrzehntlang Steiner liest, wird sich (mit der Gesamtausgabe noch lange nicht) am Ende selbst fragen oder sich fragen lassen müssen, ob er denn mittlerweile Anthroposoph sei oder nicht. Als man Joseph Beuys, in dessen Nachlass sich gegen hundert Schriften von Rudolf Steiner befinden, 1985 diese Frage stellte, antwortete er: »Ja, wahrscheinlich bin ich einer.«<sup>44</sup>

Beuys-retrospektiv kam zum Jahrhundertende eine zweite Welle der Entdeckung des Künstlers Rudolf Steiner in Bewegung. Im Hinblick auf die anthroposophische Malerei sprach der Kunsthistoriker Andreas Mäckler 1989 noch provokant von »Verdrängungsprozessen« der Kunsthistoriker, davon dass »Fakten aus bisher mehr als siebzig Produktionsjahren in der allgemeinen Kunstgeschichtsschreibung



schlichtweg ignoriert« worden seien.<sup>45</sup> Doch 1992, initiiert von dem Künstler Walter Dahn und dem ehemaligen Beuys Assistenten Johannes Stüttgen, stellte die bekannte Kölner Galerie Monika Sprüth erstmals (außerhalb Dornachs) zahlreiche jener großformatigen Wandtafelzeichnungen aus, die Rudolf Steiner während vieler seiner Vorträge angefertigt hatte. Die Werkbezüge zum »Vortragskünstler« Beuys wurden nun augenfällig.

Die Resonanz in der Kunstwelt darf erstaunen: anschließende Ausstellungen im Verlauf nur eines Jahres wurden realisiert im Frankfurter Portikus, im Lenbachhaus München, in der Albertina Wien, im Kunstmuseum Bern und im Fridericianum Kassel. Mit den Wandtafelzeichnungen geriet Steiner neu in das Blickfeld der Kunstkritiker, Kunsthistoriker und der Kunstöffentlichkeit – diesmal nicht als inspirierender Autor oder als Architekt, sondern als (wiederum die Definitionen irritierender) *Zeichner*, als *Maler* – und nicht nur innerhalb eines relativ kleinen Fachpublikums, sondern mittlerweile innerhalb der *western art* Weltkunstszene (durch weitere Ausstellungen in Venedig, Prag, Berkely, New York, und Tokyo). Mehrere begleitende Kataloge erschienen, in den Feuilletons würdigten renommierte Kunstkritiker Steiners Zeichnungen. *Beuys aktualisiert Steiner* betitelte Dieter Koepplin einen Katalogbeitrag. Günter Metken thematisierte *Rudolf Steiners Ästhetik in Theorie und Praxis* in demselben Katalog (gleichlautend erschienen als Nachwort zu dem 1995 neu herausgegebenen Band der Rudolf Steiner Gesamtausgabe *Kunst und Kunsterkenntnis: Grundlagen einer neuen Ästhetik*).<sup>46</sup> Teilweise wurden in den Publikationen neben den Wandtafelzeichnungen auch weitere, vordem unbekannte, grafisch-malerische und skulpturale Werke des Künstlers Steiner abgebildet. Davon waren außerhalb des Goetheanums erstmals 1995 zahlreiche Originale innerhalb der großen Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde* in der Frankfurter Schirn zu besichtigen.<sup>47</sup>



Rudolf Steiner:  
Deckenmalerei ausgeführt  
in Pflanzenfarben , erstes  
Goetheanum

Der amerikanische Schriftsteller Saul Bellow spricht in seinem Roman *Humboldt's Gift* von dem »berühmten, aber mißverstandenen« Rudolf Steiner. Der Nobelpreisträger Bellow verfasste eine Einführung zur amerikanischen Übersetzung von Steiners *Grenzen der Naturerkenntnis und ihre Überwindung*, in der Hoffnung, »daß dies mithelfen könnte, in der allgemeinen Kulturwelt ein gewisses Interesse für Steiners Gedanken und Problemstellungen zu wecken«. <sup>48</sup> Steiners »Berühmtheit« darf man heute gewiss behaupten; was aber wissenschaftliches Verstehen oder Missverstehen von Steiners epistemologischen und künstlerischen Problemstellungen anbelangt, scheiden sich noch immer die Geister. Meist gilt: An *Geistern* scheiden sich die Geister. Man »sieht« sie, oder man sieht sie nicht.

Von hypothetischen »morphologischen Feldern« oder »good vibrations« ist bei Steiner nicht die Rede, schon gar nicht von planetarischen Feuerbällen oder unbehausten Materiekonglomeraten im leeren Weltraum. Steiners Anthroposophie ist weder abstrakt noch materialistisch, er beschreibt konkret die übersinnlichen Farben und Formen der menschlichen Aura, unsichtbare Elementarwesen, die Pflanzen mit-schaffen und Kunstwerke bewohnen, nennt Engel bei Namen, kennt die nachtodlichen Wege der Verstorbenen und weist auf die klingend bunte Fülle himmlischer Planetenbewohner samt ihrer dicht gedrängten Ströme von Stern zu Stern.

Der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges räsonierte nach der Lektüre von Steiners *Geheimwissenschaft im Umriß*: »Hat Rudolf Steiner diese Dinge geträumt? Hat er sie geträumt, wie sie einmal, zu Anfang aller Zeiten geschehen sind? Es steht jedenfalls fest, dass sie viel erstaunlicher sind als die Demiurgen und Schlangen und Stiere anderer Kosmogonien.« <sup>49</sup> Fest steht auch, dass Steiner »Kosmogonie« in Form anthroposophischer Ideen und in Formen und Farben seiner Kunst ausdrückte. Saul Bellow sprach vom *missverstandenen* Steiner, aber kann man die anthroposophischen Imaginationen überhaupt *verstehen*? <sup>50</sup> Kann man verstehen, dass ein unkonventioneller Wissenschaftler, scharf-



denkender Philosoph und progressiver Publizist zum Hellseher »mutiert«? Hat Steiner den Verstand verloren und fing an zu »träumen«? Seine Biografie zeigt, dass von einem plötzlichen visionären Damaskus keine Rede sein kann. Hellsichtige Erlebnisse hatte Steiner von Kindheit an, wie er später verschiedentlich berichtete. So »sah« er als Siebenjähriger den Tod seiner weit entfernt lebenden Tante im inneren Bild, lernte aber an den Reaktionen der Umgebung rasch, dass man derartige Erlebnisse besser für sich behält.<sup>51</sup>

Erst im Kreise der Theosophen stieß Steiner auf Menschen, die Verständnis für seine übersinnlichen Erlebnisse zeigten. An das Anliegen der Theosophischen Gesellschaft, nämlich an den allen Weltreligionen gemeinsamen esoterischen Wurzeln zu forschen, konnte er seine eigene wissenschaftliche Herangehensweise, seine von ihm als »Geisteswissenschaft« bezeichnete Anthroposophie anknüpfen. Steiners Biografie zeigt andererseits, wie früh und intensiv er sich mit Wissenschaften (im üblichen Sinn) befasste; er liebte als Kind Geometrie und Mathematik, worin er außerordentlich begabt war. Zu den ersten Büchern, die Steiner sich von eigenem Geld kaufte, gehörten Mathematikbücher, woraus er sich Differential- und Integralrechnen aneignete, bevor er sie schulmäßig lernte. Als Sechzehnjähriger las er im Geschichtsunterricht heimlich Kants *Kritik der reinen Vernunft*, deren einzelne Lagen er in sein Geschichtsbuch geheftet hatte.<sup>52</sup>

Durch Steiners Leben ziehen sich früh zwei Erlebnisbeziehungswise Fähigkeitspole, die er später mittels Anthroposophie zu verknüpfen suchte, und deren wissenschaftlich-philosophische Komponente er auch nach der Veröffentlichung theosophisch-anthroposophischer Schriften weiter verfolgte. Nach dem Erscheinen seiner grundlegenden Schilderungen übersinnlicher Erfahrungen wie *Die Geheimwissenschaft im Umriß* (1910), veröffentlichte er seine zweibändige Philosophiegeschichte *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriß dargestellt* (1914). Immer wieder betonte er die Notwendigkeit einer mathematisch-naturwissenschaftlichen Bildung als beste Voraussetzung für

ein Verständnis der anthroposophischen Geisteswissenschaft. Vor dem ursprünglichen Lehrerkollegium der Waldorfschule hielt er über vierzig Vorträge über Naturwissenschaft. »Bemerkenswert ist u.a., daß er in einem dieser Vorträge schon im Jahre 1920 eine Differentialgleichung für Lichtwirkungen entwickelte, die erst drei Jahre später von Erwin Schrödinger „neu“ entdeckt wurde. Sie spielte als Grundlage der Quantenphysik in der modernen Naturwissenschaft eine nicht unbedeutende Rolle.«<sup>53</sup>

Der renommierte amerikanische Quantenphysiker Arthur Zajonc würdigte jüngst in einem physik- und kulturgeschichtlichen Buch »Rudolf Steiners Lichtmetaphysik«, in dem er Steiner als einen Denker respektierte, der »mit dem einen Fuß in der spirituellen, mit dem anderen in der Welt der Wissenschaft [stand].«<sup>54</sup> Hier ist weder der Raum, um auf Steiners spirituellen Kosmos, noch auf weitere zahlreich vorhandene rational-wissenschaftliche und rational-pragmatische Leistungen auf anderen Gebieten einzugehen, – hervorgehoben sei das phänomenal korrelierende, schöpferische Agieren auf den gemeinhin als rational und als irrational (metaphysisch, mystisch, spirituell, religiös, visionär, etc.) bezeichneten Polen menschlicher Existenz.

Kunstwissenschaftlich hat sich vor allem die Beuys-Forschung mit dem Bewusstseinsphänomen Steiner auseinandergesetzt und Verständnisbrücken entdeckt. So findet beispielsweise Wolfgang Zumdick bei Steiner eine nachvollziehbare Entwicklung vom akademisch gelehrten Erkenntnistheoretiker zum imaginativen Gedankenkünstler: »Man muß ebenso denken können in Farben und Formen, wie man denken kann in Begriffen, in Gedanken« – diese Äußerung Steiners kennzeichnet eine Richtung, an die Beuys anknüpfte und die Zumdick würdigt; nach ihm läge darin »eine von Steiners großen wissenschaftstheoretischen Leistungen [die] unglücklicherweise von der traditionellen Wissenschaft so gut wie gar nicht wahrgenommen oder rezipiert« worden sei.<sup>55</sup>

Wie auch immer man geneigt ist, Rudolf Steiners historische Rolle zu beurteilen, – deren Aufarbeitung innerhalb der *scientific community* bedarf einer erstaunlich großen in-

terdisziplinären Spannweite: Steiner gleicht einem Proteus, der sich vom Goethe-Gelehrten in einen anarchistischen Literaten, vom Theosophen in einen biologisch-dynamischen Landwirt, vom Physiker in einen Reformpädagogen, vom Architekten in einen Öko-Banker, vom Wissenschaftstheoretiker in einen Eurythmie-Choreografen, vom politischen Dreigliederer zum Mentor der »Christengemeinschaft«, vom Alternativ-Mediziner zum Maler, vom Heilpädagogen in einen Grafiker verwandelte, – immer »Anthroposoph« und (wie noch zu zeigen sein wird) immer wieder »Designer«.

In allen Rollen hat Steiner nachhaltige Spuren, Beiträge hinterlassen, die zwar von den jeweiligen Fachkennern nach wie vor kontrovers diskutiert oder ignoriert werden, aber schlichtweg als Fakten vorhanden sind. In ihnen liegt ja trotz der permanenten öffentlichen Ausgrenzung Steiners der Grund für die Wertschätzung, die ihm historisch von anerkannten Persönlichkeiten entgegengebracht wurde.

Mein Resümee: ich halte eine Annäherung für angebracht, die – zumindest *ad hominem* – nach dem *principle of benevolence* verfährt.

### ***Dritte Annäherung.***

Der designierte Bauhausdirektor Hannes Meyer fühlte sich anlässlich eines Einweihungsfestes am Bauhaus von den dort ausgestellten Arbeiten an »dornach« erinnert: »viele erinnerte mich spontan an ›dornach – rudolf steiner‹, also sektenhaft und ästhetisch ...«. <sup>56</sup> Die religiös gefärbte Bezeichnung »sektenhaft« wird mit der Anthroposophie Steiners in weiten Kreisen konnotiert, scheint andererseits keineswegs zutreffend, wenn man auf das anthroposophische Selbstverständnis rekurriert. <sup>57</sup> Wieder eine paradoxe Situation: hier der universalistische Weltöffentlichkeits-Anspruch der Anthroposophie Steiners, dort eine öffentliche »Rezeption« als Sekte. Paradox auch, wenn Hannes Meyer – der die Leitlinie seiner späteren Bauhaustätigkeit folgendermaßen formulierte: »die grundtendenz meines unterrichts wird absolut eine funktionell-kollektivistische-konstruktive sein...« – von Architekten der Fünfziger und der postmodernen Jahre zu den

sektiererischen Dogmatikern des Funktionalismus gerechnet wurde. Mit den Worten von Rudolf Schwarz: »daß Konstruktivisten und Funktionalisten stets nichts waren als Sekten«. Der italienische Architekt und Designer Carlo Mollino konnte den – heute buchstäblich perhorreszierten – Begriff »Sekte« noch kulanter verwenden:

»Alles kann die Gestaltung des Ambientes bestimmen.[...] Alles ist erlaubt, wenn nur die Phantasie gewahrt bleibt, das heißt die gebrechliche Schönheit jenseits jedes intellektualistischen Programms. Auf dem Papier oder in der Realität leben all diese Ambiente, abgesehen von den üblichen glücklichen Ausnahmen, letzten Endes für einen weltenerschaffenden Traum und leben in den divergenten Richtungen derjenigen, die sie entworfen und realisiert haben. Und es ist vielleicht Kraft dieses Traumes, daß sie noch lebt und zu wirken versucht, diese unaktuelle und anmaßende Sekte der Architekten.«<sup>58</sup>

Hier erhält der Begriff Sekte eine avantgardistische Note, die das Design Mollinis zweifellos einlöste. Das Abspaltungsprinzip der »Sekten«, die Ausgestaltung eigener religiöser oder stilistischer Positionen und Interpretationen kann *auch* als ein freiheitliches, antidogmatisches Individuationsprinzip verstanden werden. Cum grano salis: Auf dem Gebiet der Kunst nennt sich dieses Prinzip *Sezession*; Sektierer heißen auf gut kunsthistorisch Sezessionisten und Avantgardisten. Wenn heute vom *Verschwinden* der Avantgarden die Rede ist, bringe ich das mit dem kulminierenden *Auftreten* der historischen Individuationsprozesse in Zusammenhang. Der Gesichtspunkt eines immer stärker zunehmenden »sektiererischen« Individualismus wirft Licht auf die Dynamik des Aufsplitters der Avantgarden. Die Lebensdauer der Kunststile vergangener Jahrhunderte und moderner avantgardistischer Ismen hat sich in unsere Gegenwart herein radikal verkürzt und mehrfach überschlagen (Historismus, Neo-Ismen). Entsprechend hat sich die Anzahl der jeweils gleichzeitig stil-

prägenden avantgardistischen Gruppenmitglieder reduziert. Durch die zunehmende Individualisierung haben sich immer weniger Menschen unter einen formalen oder ideologischen Hut bringen lassen. Je mehr sich die *unteilbare* Originalität des Individuums entwickelt und sich ausdrücken will, um so weniger kann es gemeinsame Stile geben.

Unsere Wertschätzung der Originalität eines heutigen Künstlers wäre dem Mittelalter fremd gewesen. Heute scheint jede Individualität Avantgardistin ihrer eigenen Stilentwicklung, jeder Künstler seine eigene »Sekte« zu sein – mit Ausschließlichkeitsanspruch auf ein je eigenes Kunstmarktsegment.<sup>59</sup> Hat sich das avantgardistische Sezessionsprinzip soweit individualisiert, dass es »die Avantgarden« atomisiert und damit sich selbst zum Verschwinden gebracht hat?

Die Wahrnehmung der isolierenden Individualisierungsprozesse hat freilich die dialektische Frage nach einer möglichen neuen Avantgarde des Sozialen, nach dem organischen, systemischen Vernetzen von Kunst und Gesellschaft herausgefordert und ein neues Problembewusstsein gegenüber dem Ästhetizismus einer *l'art pour l'art* geweckt. Hannes Meyer setzte sich am Bauhaus für soziale Ziele ein, zugespitzt auf die Devise »Volksbedarf statt Luxusbedarf«. Meyer, ein Protagonist der »Funktionalismus-Sekte«, wusste vermutlich nicht, dass der von ihm als »sektenhaft und ästhetisch« titulierte Rudolf Steiner sich gleichfalls intensiv mit diesen Fragestellungen beschäftigt hatte. Im sozialen Ziel einer *l'art pour l'autre* liegt der Grund für Steiners wiederholte Exkurse innerhalb sozialwissenschaftlicher und pädagogischer Vorträge auf das Gebiet der Kunst.

Hier besteht eine direkte Verbindungslinie zur »Sozialen Plastik« von Beuys. Den Begriff »Soziale Kunst« prägte Steiner im Zusammenhang mit der von ihm begründeten Bewegungskunst *Eurythmie*, deren Wirkenskreis er nicht auf die Bühnenkunst einschränkte, sondern den er auf Schulen und therapeutische Institute ausdehnte. Die Historie der modernen Kunsttherapie nimmt bei Steiner und anthroposophischen Therapeuten ihren Anfang<sup>60</sup> (Die weltweite Ausbreitung der Kunsttherapie seit der zweiten Hälfte des 20. Jahr-

hundreds stellt übrigens eine Erscheinung, ein *Auftauchen* von Kunst im Sozialen dar, das die Kunstwissenschaft bislang kaum beachtet hat).

Im Zusammenhang mit der sozialen Rolle künstlerischer Prozesse war Rudolf Steiner ein früher Kritiker von Ausstellungskunst.<sup>61</sup> Er wandte sich gegen jenes Ausstellungswesen, das den Kunstwerken ihren sozial wirksamen *Platz in der Gesellschaft* nimmt und dislozierte Kunst in einem selbstreferentiellen Betriebssystem vom Alltag isoliert, absorbiert und als Ware unter ökonomischen Gesichtspunkten zirkulieren lässt. Steiner betonte soziale, therapeutische und pädagogische Aspekte der Kunst und äußerte ungewöhnliche Ansichten: »In den ärmsten Volksschulen sollten die herrlichsten Kunstwerke hängen«<sup>62</sup> – bis zu »jedem Löffel« sollte anthroposophische Kunst das Alltagsleben durchdringen und formen.

Vom »kunstgewerblichen« Unterricht an der Waldorfschule forderte Steiner (ähnlich wie Meyer vom Bauhausunterricht): »... keine „Atelierarbeiten“ (z.B. Decken, die nur sogenannte „Zierdecken“ sind) machen, sondern überall muß man den Zweck erkennen, den der Gegenstand im Leben zu erfüllen hat, – das ist der Sinn des Kunstgewerbes.«<sup>63</sup> Steiner war sogar der Meinung, dass solche in den Schulwerkstätten produzierten Dinge »ans Leben hinaus verkauft werden könnten.«<sup>64</sup>

Bei allen sozialen oder utilitaristisch-ökonomischen Aspekten von Kunst bzw. Design sollte es sich im anthroposophischen Sinne nicht um Instrumentalisierung von Kunst für äußere Zwecke handeln. Das soziale Wirken der Kunst wird nicht als »Zweck«, vielmehr als zum Wesen der Kunst gehörig aufgefasst. Im Sinne Steiners ist Kunst ein *Organ* im gesellschaftlichen Organismus, das innerhalb des Organsystems selbstverständlich auf vielfältige Weise mit diesem vernetzt ist und soziale Funktionen erfüllt.<sup>65</sup>

Mehrfach verwies Steiner auf die Gotik, die ihr spirituelles Leben künstlerisch in nahezu allen Alltagsangelegenheiten ausgestaltet und quasi alle Gegenstände zu Kunstgegenständen geformt habe<sup>66</sup>, und in der die meisten Mitglie-

der der mittelalterlichen Gesellschaft durch ihre religiöse Weltanschauung »stilistisch-spirituell«, als Glaubensgemeinschaft vereint gewesen seien. Rudolf Steiner strebte eine moderne Gemeinschaftsbildung an, die im Sinne einer *scientific community* erkennende Individualitäten vereinigen und auf der Basis gemeinsamer geisteswissenschaftlicher Erkenntnisse zu einem neuen organischen *Kunststil* führen sollte. Der intendierte anthroposophische Kunststil hätte die Richtung des Kunstschaffens in eine soziale, allgemeinverbindliche Sphäre wenden sollen – wider die Tendenzen einer individual-kryptischen Psychologisierung von Kunst.

Die Bestrebungen Steiners kulminierten im hölzernen Bau des Goetheanums, das durchaus in geistiger Nachbarschaft zur Holzschnitt-Kathedrale Lyonel Feiningers für das Gründungsmanifest des Bauhauses liegt, denn beide spiegelten Facetten des sozial verstandenen Bauhütten-Pathos der Gotikrezeption. Ob Bauhausideale von 1919, ob Ziele des Berliner *Arbeitsrates für Kunst* aus demselben Jahr oder Steiners Künstlerkolonie in Dornach: über allen leuchtete der Stern sozialer Utopien, innerhalb derer *alle* Mitglieder der Gesellschaft Anteil am Kunstgeschehen haben sollten – vergleichbar der religiösen Bindung einer mittelalterlichen Stadtbevölkerung an ihre Kathedrale oder der Anteilnahme der Florentiner bei der Aufstellung *ihres* »Giganten«, dem David von Michelangelo.<sup>67</sup>

Betrachtet man die anthroposophischen Intentionen Steiners auf dem Gebiet der Kunst, dann stößt man auf ein Analogon der eingangs erwähnten paradoxen Situation: Rudolf Steiner wandte sich explizit gegen Sektierertum beziehungsweise das von mir als »Sektendynamik« skizzierte avantgardistische Sezessionsprinzip und proklamierte die Notwendigkeit eines künstlerischen Paradigmenwechsels, eines neuen sozialrelevanten Kunststils, der die allgemeine gesellschaftliche Entfremdung gegenüber der Kunst zu überwinden suchte, fand jedoch mit seinen spezifisch organisch-architektonischen und spirituellen Stilprinzipien kaum Resonanz. Die Auffassung einer *existentiellen Zeitnotwendigkeit* von spirituellen Kunstformen, die er für die damalige

Zeit mit seinen Goetheanumbauten exemplarisch erfüllt sah, wurde von der Kunstwelt mehr als weniger ignoriert. 1920 kurz nach Beendigung des ersten Weltkriegs konstatierte Rudolf Steiner in einer Vortragsreihe über »Geistige und soziale Wandlungen in der Menschheitsentwicklung« im Blick auf das Goetheanum:

»Aber die richtige Empfindung diesem Bau gegenüber hat nur derjenige, der in jeder einzelnen Linie etwas sieht, was gefordert ist von den dringendsten Notwendigkeiten unserer Zeit, der sieht, daß der Bau dastehen muß, weil unsere Zeit dieses oder jenes fordert, weil das und jenes empfunden werden muß an diesen oder jenen Säulen, an diesen oder jenen Fensterreihen; weil es heute der Menschheit notwendig ist, diesen Bau, das, was er sein will, zu nehmen aus der ganzen Konfiguration der Zeit heraus. Und wer zu gleicher Zeit empfindet, einmal durchfühlt diesen ganzen neuen Stil, der wird erkennen, daß dieser Stil platterdings nichts zu tun hat mit irgend etwas, was für dies oder jenes spezialisiert ist, sondern daß er nur mit allgemein Menschlichem zu tun hat. Es ist an diesem ganzen Bau nichts, zu dem nicht der Amerikaner wie der Engländer wie der Deutsche wie der Russe wie der Japaner wie der Chinese Ja sagen können, denn er ist nicht aus der Empfindung eines einzelnen heraus gestaltet.«<sup>68</sup>

Das Zitierte zeigt eine kosmopolitische Haltung, insbesondere hinsichtlich der damaligen Nationalismen, wirft aber Fragen auf: Warum ist dieser Bau, dieser »ganz neue Stil« eine derart dringende Zeitnotwendigkeit? Kann Kunst überhaupt eine existentielle Zeitnotwendigkeit sein? Und: Wenn der Bau nicht aus »der Empfindung eines einzelnen« heraus gestaltet ist, also aus Steiners persönlicher Empfindung, woher denn dann?

Mit diesen Fragen stößt man an die Existenz »der geistigen Welt« – und Rudolf Steiner wird zum Problem. Wenn



er »von den dringendsten Notwendigkeiten unserer Zeit« spricht, dann meint er eine buchstäblich wesenhafte Welt des Geistigen. Zeit meint konkret Zeitgeist; meint evolutionär progressive Zeitgeister, die in jener geistigen Welt, an der die Psyche des Menschen unbewusst Anteil habe, vom Menschen spirituelle Entwicklung fordern; »Zeitforderungen« meinen Aufforderungen seitens der Engelhierarchien, die in Form von überwiegend nächtlichen Inspirationen und Imaginationen an alle Menschen ergehen und unbewusst, traumhaft auf deren Psyche wirken.<sup>69</sup>

Die progressiven Zeitgeister fordern laut Steiner vom modernen Menschen eine neue, bewusste Spiritualisierung in künstlerischen Angelegenheiten. Deshalb suchte er nicht seine persönliche »Einzelempfindung« zu verwirklichen, sondern das, was seiner Hellsicht nach Engel für die Gegenwart und die nähere Zukunft als zeitgemäß erachten. Kunst spielt in der Anthroposophie nicht zuletzt deshalb eine wichtige evolutionäre Rolle, weil die nächtliche Sprache der Engel eine Sprache der Bilder und Klänge sei, weil Kunstobjekte geistigen Wesen als Wohnort und Mitteilungsmedium in der irdischen Sphäre dienen.

Nichts Neues nach Steiner: In vergangenen Kunstepochen sei die Verbindung in anderer Bewusstseinsform vorhanden gewesen: »Singe, o Muse ...«. Aus Gründen der Evolution eines freien Individualbewusstseins wäre die Götterdämmerung eingetreten, eine bewusstseinsgeschichtliche Phase ohne Wahrnehmung geistiger Wesenheiten, die aber seit dem Beginn des 20. Jahrhundert von einem lichterem Zeitalter neuer Kommunikationsmöglichkeiten abgelöst werde, und die von der freien denkerischen Initiative der Menschen ergriffen werden soll.

Eine erste Stufe der Wahrnehmung von Übersinnlichem sei auf dem Gebiet des Denkens »sinnlichkeitsfreier« und *neuer* Ideen schon gegeben. Ein Prozess nicht ohne Widerstände retardierender Kräfte – auch und gerade auf dem Gebiet der Kunst, weil hier – heute noch weitgehend unbewusst – unsere soziale Zukunft figuriert werde.



Rudolf Steiner:  
Skizze zum griechischen  
Motiv der Goetheanumkuppel

Dass sich eine Art *moralischer* Kampf um zeitgemäßes Design abspiele, das vermeintlich auch die Funktionalisten, was zahlreiche ihrer Äußerungen belegen – man denke nur an das »Ornament als Verbrechen« von Adolf Loos. Von Engeln war freilich nicht die Rede. Die eigentlichen Pioniere funktionalistischen Designs waren dagegen durchaus dieser Meinung: nämlich die wegen ihres »funktionalistischen« Designs berühmte, amerikanische Sekte der Shaker. Die Mitglieder dieser, wegen der hohen Qualität ihrer Produkte und ihrer zahlreichen technischen Erfindungen schon von vielen ihrer Zeitgenossen hoch geschätzten, christlichen Sekte, waren davon überzeugt, dass sie von Engeln inspiriert worden seien. »“The Shakers believe,“ wrote a mid-nineteenth-century visitor to the Niskeyuna (Watervliet, New York) community, „that their furniture was originally designed in heaven, and that the patterns have been transmitted to them by angels.“«<sup>70</sup>

Mögen ihre Visionen, Jenseitsmitteilungen, sozialen Prinzipien und skurrilen Tänze noch so wunderbar gewesen sein, die innovativen Pionierleistungen bleiben Fakten, die Stauern hervorrufen (ihre technischen Erfindungen reichen von der Kreissäge bis zur Wäscheklammer).<sup>71</sup> Die schmucklose Funktionalität der Designobjekte überrascht ebenso, wie die »designtheoretischen« Aussagen der Shaker, die die wesentlichen Funktionalismus-Maximen von Sullivan oder Mies van der Rohe teilweise fast wörtlich vorwegnehmen. Allein, dieser Funktionalismus war wie der anthroposophische *spirituell*, also vermeintlich nicht nur von Engeln inspiriert, sondern auch für deren Mitbenutzung gedacht: »The peculiar grace of a Shaker chair is due to the fact that it was made by someone capable of believing that an angel might come and sit on it.«<sup>72</sup>

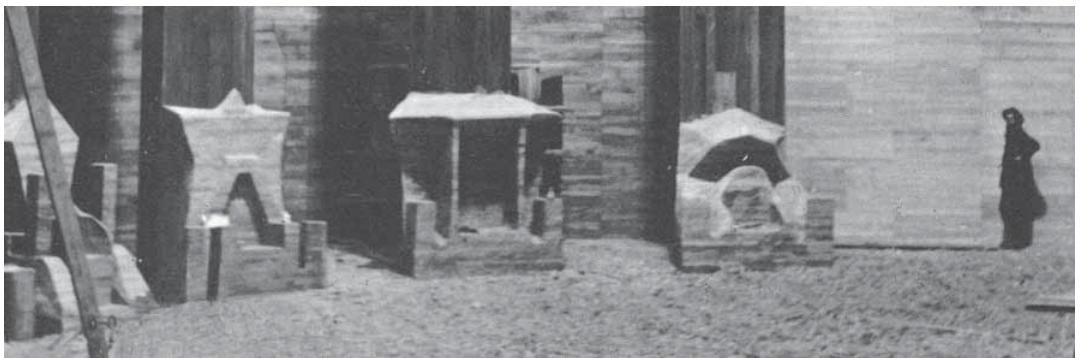
Im Vergleich mit anderen wissenschaftlichen Fächern lässt sich die problematische Seite des Phänomens Rudolf Steiner kunstwissenschaftlich relativ einfach bearbeiten. Analysiert der Kunsthistoriker ein mittelalterliches Gemälde, so ist es nicht seine Aufgabe, theoretisch-epistemologisch über die Existenz beispielsweise des Erzengels Michael zu befin-

den; allerdings sollte er in der Lage sein, die theologisch-angelologische Referenz eines Engels mit Waage ikonografisch richtig zu deuten. Die anthroposophische Angelologie schildert Entwicklungen, Veränderungen, die sich seit den abklingenden mittelalterlichen Engelswahrnehmungen abgespielt hätten – auch die Welt der Engel sei selbstverständlich in Bewegung. Daher ergäbe sich eine veränderte, neue Rolle, die beispielsweise der Erzengel Michael für unsere Zeit inne habe. Anthroposophische Künstler – voran Rudolf Steiner – und anthroposophische Kunstgeschichtler haben versucht, die okkulten Zeitforderungen und -wirkungen des »michaelischen Zeitalters« zu berücksichtigen.<sup>73</sup>

Haben derartige Vorstellungen nicht gehindert oder sogar dazu geführt, dass wie bei den Shakern breit gefächert Innovationsleistungen entwickelt wurden? Vom biologischen Landbau, der Waldorfpädagogik, Heilpädagogik und Medizin abgesehen, denke man an die auf architekturtechnischem und künstlerischem Gebiet mit Superlativen gewürdigten Goetheanumbauten.

Selbst für den im Folgenden näher untersuchten Bereich des Interieur Designs findet sich Innovatives: Die skulpturale Formgebung der Sockelsitze, sowie des Rednerpultes im ersten Goetheanum nehmen eine *cross-over* Entwicklung im Design vorweg, die vor allem in den USA seit den sechziger Jahren designgeschichtlich an Bedeutung gewonnen hat. Das betrifft die skulpturale wie die technische Seite, da Steiner

Rudolf Steiner:  
Sockelsitze



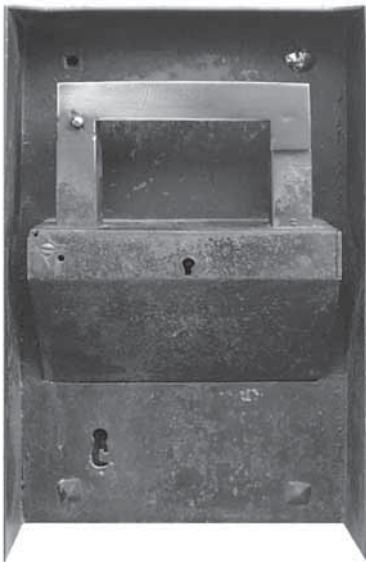
an diesen plastisch gestalteten Stuhlobjekten offenbar erstmalig im 20. Jahrhundert die Technik der Stapelverleimung (stack lamination) im Möbelbau angewendet hatte, die in der Fachliteratur fälschlicherweise Wendell Castle zu Anfang der Sechziger Jahre zugeschrieben wird.<sup>74</sup>

Rudolf Steiner erprobte eine neue Glasschleiftechnik zur Herstellung der monochromen Glasfensterzeichnungen in den Goetheanumbauten, mit der er das Prinzip kleinformatiger Porzellan-Lithophanien auf große, dickwandige Glasflächen innovativ übertragen hat. Fenster dieser Art und Dimension sind vorher nicht nachweisbar. Für das Deckengemälde im

ersten Goetheanum wurden neuartige Pflanzenfarben und Malgründe nach Angaben von Steiner entwickelt und verwendet.<sup>75</sup> Erwähnenswert auch die Erfindung eines originellen Türklinkenmechanismus, den Steiner für eine »nicht-philiströse Türklinke« konzipierte.

Dass Rudolf Steiner für die Designgeschichte überhaupt eine Bedeutung hat, ist heute noch wenig registriert worden. Obwohl solch staunenswerte historische Zusammenhänge bestehen, wie jene Linie, die von Steiners Design in die USA führt, wo sich früh eine Richtung »Zwischen Kunst und Design«, zwischen *High and Low*<sup>76</sup> etablierte, der in Europa erst wieder in den Achtziger Jahren allgemeine Beachtung zuteil wurde. In den USA gab es seit den Zwanziger Jahren *Künstler*, die sich um Grenzen wenig kümmerten und auf dem Gebiet des Kunsthandwerks beziehungsweise des Interior Design eine künstlerische Strömung bildeten, deren Vor-

läufer man in William Morris und der Arts and Crafts Bewegung sehen könnte. Als der eigentliche Begründer dieser Bewegung gilt der amerikanische Maler und Bildhauer Wharton Esherick (1887-1970)<sup>77</sup>, an den neben vielen anderen auch Wendell Castle anknüpfte. Wengleich manche Formgebung Eshericks an »anthroposophischen Kubismus« erinnert – wer hätte eine Beziehung zwischen ihm und Steiner vermutet?



Rudolf Steiner: Türklinke

Den konstatierten<sup>78</sup> Einfluss Rudolf Steiners auf das so einflussreiche Werk Eshericks hat der amerikanische Kunsthistoriker David Adams im Detail nachgewiesen. Ein erstaunlicher Zusammenhang – aber gerade so wie bei uns handelt es sich in Sachen *Rudolf Steiner Design* laut Adams um ein »neglected chapter in the history of modern American architecture and design«.<sup>79</sup>

### ***Vierte Annäherung.***

Tischdecke, Hut, Werbeplakat, Bettgestell, Türklinke, Gartentor, Beleuchtungskörper, Bucheinband, Firmenlogo, Kerzenständer, Aktienschein, Schrank, Stuhl, Tisch, Leuchten, Wandtafel, Eintrittskarte, Schirmgriff, Gürtelschließe, Heizkörperverkleidungen, Türe, Fensterrahmen, Wandspiegel, Gartenbank, Notenständer, Vignette, Initiale, Hammer, Senkblei, Treppengeländer, Bibliotheksleiter, Sofa, Sessel, Altar, Weihrauchgefäß, Weihnachtsbaumschmuck, Wandbehang, Krawattennadel, Medallion, Anhänger, Ring, Brosche, Textil-Dessin, Saalbestuhlung und Rednerpult – manches davon hat Rudolf Steiner nur einmal entworfen, vieles mehrfach, alles beispielgebend für anthroposophische »Kunst bis zum Löffel«.

Allein angesichts des Umfangs an Design-Entwürfen und Objekten, die sich direkt und gänzlich Rudolf Steiner zuschreiben lassen, ist es gerechtfertigt von »Rudolf Steiner Design« zu sprechen. Darüber hinaus erarbeitete Steiner vieles zusammen mit Künstlern, Architekten und Handwerkern, in multipler Autorenschaft mit unterschiedlichen Beteiligungsverhältnissen. In allen Designfragen, mit denen sich Mitarbeiter oder Auftraggeber an ihn wandten, fungierte Steiner als *spiritus rector*. Davon zeugen erhaltene Entwurfsskizzen und Pläne, worauf die von Steiner erbetenen Hinweise bzw. von seiner Hand eingezeichneten »Korrekturen« später explizit als solche vermerkt und in den Ausführungen berücksichtigt wurden. Aus den zahlreich festgehaltenen Erinnerungen des Künstlerkreises um Steiner geht klar hervor, dass er in Gestaltungsfragen eine impulsgebende Vorbildfunktion innehatte, die stilbildend wirken sollte.



Entwurf Rudolf Steiners

Wie nachhaltig sich Steiners anthroposophisch-goetheanistisch-organische Stilimpulse in Sachen Design realisiert haben, lässt sich bis dato weder der kunst- noch der designgeschichtlichen Literatur entnehmen, obwohl anthroposophisches Design als öffentlicher Faktor immer wieder journalistischen Gesprächsstoff bietet.<sup>80</sup> Dass sich noch immer originales Grafikdesign Steiners auf diversen Verpackungen (Kosmetik, Medizin) in nahezu jeder Drogerie und Apotheke Deutschlands findet, scheint mir eine designgeschichtlich bemerkenswerte Tatsache.

Nicht wenige Produkte anthroposophischer Provenienz (*Weleda*, *Demeter*, »Waldorf-«) zeigen eine erkennbare *Corporate Identity*, geprägt durch anthroposophisches Produkt- oder Grafikdesign, das sich direkt oder indirekt auf Rudolf Steiner bezieht. Selbst auf Gebieten, wo man eine Verbindung zu Rudolf Steiner Design nicht vermuten würde und es auf den ersten Blick auch nicht erkannt hätte, finden sich dessen Gestaltungsmaximen angewendet: Beispielsweise bei der ersten Generation der Hochgeschwindigkeitszüge der Deutschen Bundesbahn ICE, bei Autobahnraststätten oder Objekt-Stühlen der Firma Thonet.<sup>81</sup>

Trotz Diversität, Extensität, Publizität und anhaltender historischer Dynamik fand anthroposophisch orientiertes Design – eigenartigerweise noch immer – kaum designgeschichtliche, besser *kunsthistorische* Aufarbeitung. Kunsthistorische Aufarbeitung deshalb, weil Steiners Design ein anthroposophischer, d. h. ein Design umfassender Kunstbegriff zugrunde liegt und weil anthroposophisches Grafik- und Produktdesign nur schwer von anthroposophischer Malerei, Plastik und Architektur isoliert werden kann – und da das Adjektiv »anthroposophisch« ikonografische, wie ikonologische Analysen erfordert.

Steiners Kunstbegriff trennte weder Kunst von »Angewandter Kunst«, von »Kunstgewerbe« oder »Kunsthandwerk«, noch Kunst von ihrer therapeutisch-pädagogischen »Anwendung«. Dass Kunst *alle* Bereiche menschlichen Lebens durchdringen sollte, zeigt die geradezu programmatische Anwendung des Begriffs dort, wo konventionell andere

Ausdrücke gebraucht wurden: »Kleinodienkunst« (Schmuck), »Bekleidungskunst«, »Soziale Kunst«, »Erziehungskunst« (Titel der Zeitschrift für Waldorfpädagogik), »Heilkunst«; »Philosophie als Kunst«.<sup>82</sup> Im Sinne Steiners wäre es irreführend von Design als »angewandter« Kunst zu sprechen, so als ob Kunst eigentlich nur in »höheren Regionen« existiere und im Bereich des Nützlichen kein Heimatrecht habe, dort nur eine dekorative oder verkaufsstrategische, also instrumentalisierte Gastrolle spiele. Wie die sozialen, wurden auch die utilitaristisch-funktionalen Gestaltungsaufgaben als dem Wesen der Kunst immanent verstanden. Rudolf Steiners Position bezüglich dessen, was man heute unter Produkt-, und Grafik-Design versteht, war eine umfassend künstlerische, weshalb man sie auch unter diesem Gesichtspunkt dem »Hang zum Gesamtkunstwerk« zuordnen kann.<sup>83</sup> Die Gebiete des Design summierten bei Steiner unter einem organischen Kunstbegriff, dessen Verständnis aller Einzelglieder alltägliche Nützlichkeit im weitesten Sinne umfasste, was im Hinblick auf Produktdesign vorrangig die bildenden Künste betraf, insbesondere die Baukunst als »architektonisches Gestalten«.<sup>84</sup>

Wollte man die künstlerischen Intentionen auf dem Gebiet des Design betonen und dennoch zusammen mit all den philosophisch-spirituellen, pädagogisch-therapeutischen, sozial-politischen, u.a. Reformbestrebungen Steiners unter *eine* Überschrift setzen, dann wäre sie mit »*Redesigning the World*« treffend formuliert. Vergeben wurde *Redesigning the World* als Titel einer Monografie<sup>85</sup> über William Morris, der, noch Zeitgenosse Rudolf Steiners, diesem in vieler Hinsicht vergleichbarer ist, als irgend eine andere Künstlerpersönlichkeit jener Zeit. Beide proteische Figuren: Literaten, Dichter, Kultur- und Kunstkritiker, politisch-soziale Agitatoren, Unternehmer, bildende Künstler, Kunsttheoretiker mit retrospektiven Bezügen auf das Mittelalter, Vortragsredner, Reformers, Grafik- und Produktdesigner, Gründer von »Bewegungen«. Wen sonst noch in – oder außerhalb – der »Geschichte des modernen Designs« könnte man nennen, der jede dieser Rollen auf sich vereinigt hätte?



Noch vor wenigen Jahrzehnten wäre der ernstgemeinte Vergleich Steiner – Morris einem Sakrileg gleich gekommen, einer ungebührlichen Provokation gegenüber der etablierten Designgeschichte seitens der »Autoritäten«: den Kunsthistorikern Pevsner, Giedion und Hitchcock.<sup>86</sup>

Vor allem Pevsner mit seinem Standardwerk *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius* konstruierte die rationale Moderne, und war in der Auswahl derer, die in seinen Publikationen »Geschichte machen« durften, parteiisch bis in die Bibliografien. Dabei scheint er sich sowohl seiner Machtstellung, als auch seiner Parteilichkeit bewusst gewesen zu sein: »Die Leser müssen sich entscheiden, ob sie die Geschichte des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts lesen wollen, so wie ich sie reflektiert habe, oder so, wie sie der Anti-Rationalismus schildert.«<sup>87</sup> Diese einseitige und wissenschaftlich wenig rationale Haltung wurde von anderen Kunsthistorikern erkannt, die linear konstruierte »Geschichte« Pevsnerscher Prägung ergänzt bzw. vielschichtiger erzählt:

»Ein weiterer weißer Fleck in der frühen Geschichtsschreibung der Moderne war der Expressionismus, weil manche allzu bizarren und emotionalen Werke dieses Stils nicht dem persönlichen Geschmack von Kritikern wie Pevsner, Giedion und Hitchcock entsprachen und weil diese Autoren dem Glauben an einen ›Zeitgeist‹ anhängen, der einen einzigen ›wahren‹ modernen Stil entstehen lassen würde. Aus dieser Perspektive gesehen, war Mendelsohns Einstein-Turm kaum akzeptabel, und ein merkwürdiges Gebäude wie das theosophisch inspirierte Goetheanum in Dornach von 1925-28 (Abb. 18.2) blieb von vornherein unberücksichtigt. Dabei gingen beide Bauten von revolutionären Konzepten aus und konnten neben den angeblich ›rationaleren‹ Werken durchaus bestehen.«<sup>88</sup>



In Frage gestellt hat man gleichfalls die Vereinnahmung von William Morris als »Pionier der Moderne«. <sup>89</sup> Ich meine sogar, dass sich eine konsistente alternative Architektur- bzw. Designgeschichte schreiben ließe, welche die »anti-rationalen« Strömungen inklusive Steiner hervorheben würde und deren Entwicklungslinien unter den Gesichtspunkten von Emotionalität und Spiritualität mit William Morris und den Protagonisten der *Arts and Crafts*-Bewegung verknüpft werden müssten.

Mit William R. Lethaby beispielsweise, dessen Bedeutung für die neuere Geschichte des Kunstgewerbes schon Hermann Muthesius in seinem Werk *Die Entwicklung des englischen Hauses* akzentuiert hatte. <sup>90</sup> Allein der Titel von Lethaby's präpostmodernem Werk *Architecture, Mysticism and Myth* (1891) <sup>91</sup> demonstriert, dass noch andere architekturtheoretische Inhalte als der Rationalismus die damaligen Köpfe und Gemüter beschäftigten.

In einer alternativen Kunstgeschichte käme nicht nur Rudolf Steiner als Künstler-Designer zur Sprache, sondern mit ihm die *vergessene Dornach-Schule*, die als internationales »Arts and Crafts Zentrum« mit diversen künstlerischen Schulen und Werkstätten eine komplexe, mittlerweile fast hundertjährige Kunst-Geschichte aufweist, mit der sich aber meines Wissens noch kein einziger Kunsthistoriker befasst hat. Von den selbstverwalteten Kunstschulen Dornachs <sup>92</sup> (mit Steiner als Director spiritualis – bis dato) sei hier an die (fast) vergessene *Schule für Holzschnitzerei am Goetheanum und Werkstatt für künstlerische Gestaltung von Gebrauchs-Gegenständen* von Oswald Dubach erinnert, dessen »aus der modernen Art geschlagenes« Mobiliar als originelles kunsthandwerkliches »Highlight« Dornachs gelten darf.

Innerhalb der zu Zeiten Steiners in Gestaltungsfragen geführten Diskussionen über das Verhältnis von »beseelten« kunsthandwerklichen Einzelstücken zu typisierten, industriell hergestellten Produktserien nahm Rudolf Steiner eine ambivalente Haltung ein. Unter den am ersten Goetheanum mitarbeitenden Künstlern kursierte als zu beachtender Wert, als

quasi kunsthandwerkliches Arbeitsmotto, dass »alles mit Liebe verrichtet werden sollte«<sup>93</sup>, durchaus im Sinne der »Maschinengegner« seit Morris, die schmerzlich den Verlust dessen erlebten, was nur schwer zu beschreiben ist: Verlust an *Aura*, an *human touch*, an *gewachsener* Lebenskultur.

Aus heutiger Sicht – fast ausschließlich umgeben von maschinell hergestellten Industrieprodukten – kaum nachfühlbar, wie dieser Umgebungswandel erlebt wurde, und wie nicht nur um die »wahre« Gestaltungsmaxime gekämpft wurde, sondern mehr oder weniger bewusst auch um die Gestaltung der lebensweltlichen, *gefühlten Atmosphäre*. Was uns heute an zahllosen Maschinen und Maschinenprodukten umgibt, brach ein in eine technikstille Welt ohne Autos, Radios, Rasenmäher, Telefone, Flugzeuge, etc. In Anfängen erlebbar wurde damals ein »Prozeß der Entleerung der Wohnumwelt, der für das Interieur der heutigen Zeit so prägend werden sollte«<sup>94</sup>, das Schwinden der *Aura* »liebevoll« gefertigten (Kunst-) Handwerks, der »echten«<sup>95</sup> Dinge und die rapide Zunahme immer neuer Maschinen und ihrer »kalten« Produkte, die fremdartig, buchstäblich unmenschlich anmuteten – gleichviel zunächst, ob sie historisierend geschmückt, die handwerkliche Formensprache nachahmten, oder schon relativ »nackt« funktionalen »Maschinenstil« verkörperten.

Bett für das Haus Duldeck in Dornach. Vermutlich hervorgegangen aus der Kooperation zwischen dem Architekten Hermann Ranzenberger und Rudolf Steiner in den Jahren 1914 bis 1917.



Die *Arts and Crafts*-Bewegung reagierte in *erster Linie* auf jenen fühlbaren auratischen Verlust an Lebenswirklichkeit, den die Maschine verursachte, mit lebensreformerischen Bestrebungen, die Kunst und Soziales umfassten, – die Stilfrage war wichtig, doch sekundär. Die englische Bewegung agierte als Lebensreform und beinhaltete somit weit mehr als die kontinentale Stilreform des Kunstgewerbes: »Das aber ist der Sinn der Arts-and-Crafts-Bewegung in England und das Verlangen, welches Männer wie Lethaby und Ashbee immer und immer wieder vortrugen: daß das Leben wieder wirklich werde.«<sup>96</sup>

Dass das Leben einen emotionalen Wirklichkeitsverlust erleide, wurde mit dem Fortschreiten der automatisierten Ökonomie etwa seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Einbruch des ersten Weltkriegs erlebt und formuliert,<sup>97</sup> dass das Leben »wieder wirklich werden« könne mittels Kunst, beflügelte um die Jahrhundertwende nicht wenige Avantgardisten der Moderne, dass aber Künstler neues Leben in künstlerischen Formen *und* neue soziale Lebensformen zu verwirklichen suchten, geschah seltener.

Ganz im Sinne der *Arts and Crafts* und den virulenten sozialistischen Ideen der Revolutionszeit manifestierte das frühe *Bauhaus* (1919) in den Worten von Walter Gropius:

»Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«<sup>98</sup>

Das von Lyonel Feininger mit einer sternumstrahlten Kathedrale illustrierte Manifest verbildlichte eine religiös-mystische Färbung, die vielen zeitgenössischen Kunstauffassungen innewohnte. Beachtenswert: im Bauhaus-Manifest und

Programm von 1919 ist die Rede von Kunst und Handwerk – nicht von Maschine, nicht von »Standardmodellen für die Industrie«, wie im späteren Bauhaus-Lehrplan zu Dessau.<sup>99</sup> Eine Beschreibung des Expressionismus von Herbert Kühn, ebenfalls aus dem Jahr 1919, lautet: »Der Expressionismus ist – ganz wie der Sozialismus – ein Aufschrei gegen Materie, gegen den Ungeist, gegen Maschine, gegen Zivilisation, für den Geist, für Gott, für den Menschen im Menschen. Es ist dieselbe Geisteshaltung, dieselbe Einstellung zur Welt, die nur nach verschiedenen Erscheinungsgebieten verschiedene Namen hat. Es gibt keinen Expressionismus ohne Sozialismus.«<sup>100</sup> Kein Gefühlsausdruck ohne Mitgefühl also. Morris und Steiner gehörten dieser »expressionistisch-sozialistischen« Geistesströmung an, heben sich jedoch vor dem allgemeinen Hintergrund der sozialen Sehnsüchte als Persönlichkeiten aufgrund ihrer universellen Begabungen und »realpolitischen« Aktivitäten ab. Beide engagierten sich für jene »viele Tausende« und »Millionen« von sozial benachteiligten Menschen, die, eingespannt in »eine sklavenhafte Schuferei« und abgeschnitten von Kunst, ein unwürdiges Dasein leb(t)en. Beide glaubten, dass die Kunst ein wichtiges Mittel sei, um menschwürdigere, sozial gerechtere Zustände herbeizuführen.

Beispiel Morris:

»Dann wird jener siegreiche Tag anbrechen, an dem Millionen derer, die heute in der Dunkelheit sitzen, erleuchtet sein werden von einer Kunst, *hergestellt durch das Volk und für das Volk, zur Freude derer, die sie machen, und derer, die sie benutzen.*«<sup>101</sup>

Beispiel Steiner:

»Aber furchtbar ist es, heute sehen zu müssen, wie viele Tausende von Menschen schon von der frühesten Kindheit an dazu angehalten werden, keine andere Tätigkeit zu kennen als die um des materiellen Nutzens willen, abgeschnitten zu sein zeitlebens von allem Schönen und Künstlerischen. In den ärmsten Volksschulen sollten die herrlichsten Kunstwer-

ke hängen, das würde unendlichen Segen bringen in der menschlichen Entwicklung.«<sup>102</sup>

Wie Morris glaubte Steiner an das (r)evolutionäre Potenzial der Kunst bzw. des Kunsthandwerks, allerdings machte er sich keine Illusionen über die ökonomisch bedeutungslos werdende Position des handwerklichen Kunstgewerbes und suchte deshalb nach neuen pädagogischen und therapeutischen Dimensionen der kunsthandwerklichen Tätigkeiten. Steiners ambivalente Haltung bestand darin, dass er einerseits das Kunsthandwerk als Kunst, als zur *Wirklichkeit des Lebens-Gefühls* gehörig, erhalten, neu interpretieren und in das moderne Leben integrieren wollte, sich andererseits für technologische Neuerungen nicht allein »enthusiasmierter«, sondern mit einer außerordentlichen Zunahme der Technik rechnete. Steiner machte auf gewisse destruktive, lebensfeindliche Aspekte des Maschinenwesens wiederholt aufmerksam<sup>103</sup> und wies auf die seiner Meinung nach existentiell notwendigen Gegengewichte: spirituelles Leben – und Kunst. Neue Kunst, die organisch fühlbare Lebendigkeit verkörpern und belebend auf den Menschen wirken könne: »das Ganze [des Goetheanums] ist organisch lebendig gedacht in seinen Formen.« und soll »lebend-wirkend die bildfähigen Menschentriebe ergreifen und metamorphosieren«. <sup>104</sup> In pädagogischen Vorträgen »predigte« Steiner ästhetische Bildung:

»Denn in der Tat, je mehr man dem Menschen Sinn für Schönheit verleiht, um so weniger nimmt er Schaden, wenn er in das Getriebe der Zivilisation eingeführt wird. Je ausgebildeter das Verständnis ist, das ein heranwachsender Mensch für ein Gemälde oder eine Statue bekommt, um so gefestigter wird er sich im Leben einer Großstadt, dem man heute kaum mehr ausweichen kann, bewegen. Der Rhythmus, der die Gegenwart durchdonnert, vermag ihn dann nicht mehr zu zerschmettern.«<sup>105</sup>



Karlheinz Flau:  
Anthroposophisches  
Autodesign, um 1970

Dennoch gehörte Steiner gleichzeitig zum Kreis derjenigen Gestalter, die auf der Suche nach neuen Formen jegliche Art von Stil-Historismus ablehnten und sich für eine zeitgemäße Gestaltung von maschinell hergestellten Produkten einsetzten. Der »Futurist« Steiner sah sogar modernes Maschinendesign als anthroposophische Gestaltungsaufgabe.<sup>106</sup> Die prominenten Bestrebungen des Deutschen Werkbundes, mit dem Ziel der »Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk«<sup>107</sup>, hat er vermutlich gekannt und begrüßt, sollte doch in seinem vierten Mysteriendrama der Protagonist Thomasius, ein Künstler, Firmenprodukte gestalten:

»Es soll fortan Thomasius als Künstler  
Die Arbeitsstätte leiten, die ich ihm  
In unsrer Nachbarschaft erbauen will.  
So wird, was wir mechanisch leisten können,  
Von seinem Geiste künstlerisch gestaltet  
Und zu der Menschen Taggebrauch dann liefern,  
Was nützlich ist und edle Schönheit trägt.  
Gewerbe soll mit Kunst zur Einheit werden,  
Alltäglich Leben mit Geschmack durchdringen.  
Ich füge so zum toten Sinnesleib,  
Als welche unsre Arbeit mir erscheint,  
Die Seele, die ihr erst den Sinn verleiht.«<sup>108</sup>

Bei Steiner werden der »tote Sinnesleib«, das materiell nützliche Objekt unterschieden von der »Seele, die ihm erst den Sinn verleiht«, d.h. der künstlerischen Form- und Sinngebung. Eine seinerzeit geläufige Auffassung, die William R. Lethaby im Hinblick auf die Unterscheidung von Architektur als Kunst (*architecture*) und Nutzbau (*building*) lapidar so formuliert hat: »*architecture and building are quite clear and distinct as ideas – the soul and the body*«. <sup>109</sup>

Gegenüber dem *toten* »Leib« des materiell nützlichen Objekts implizierte die Analogie »Seele« zugleich Sinn, Emotion und auratisches *Leben* – erzeugt durch künstlerische Formgebung. Die Rätsel seelischen Lebens und leben-

diger Seele beschäftigten die Geister und Gemüter der Zeit besonders intensiv seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit unterschiedlichsten Methoden näherten sich seinerzeit Forscher wie beispielsweise Frazer und Freud dem ängstlichen Leben der Psyche, doch daneben gab es auch die symbolistischen, expressionistischen »Analysen« von Künstlern – und die »seelischen Beobachtungsergebnisse« Steiners bzw. der Theosophen.<sup>110</sup>

Die »soul and body«-Architektur Lethaby's war symbolistisch, verwandt dem präraffaelitischen Symbolismus in der Malerei. Was sich in symbolistischen Gemälden (insbesondere im Sujet der Frau mit wehmütigem Blick in die eigene Seele) naturalistisch, teils mystisch verträumt und leise artikuliert: »dieselbe Geisteshaltung, die nur nach verschiedenen Erscheinungsgebieten hin verschiedene Namen hat«, rebellierte sentimental mit »magischer« Ornamentik im Jugendstil, schreiend mit »wildem« Farben und »irrationalen« Formen im Expressionismus<sup>111</sup> – »gegen Materie, gegen den Ungeist, gegen Maschine, gegen Zivilisation, für den Geist, für Gott, für den Menschen im Menschen«.

Steiners Kunst scheint innerhalb dieser Erscheinungsgebiete situiert, zumal man sie nicht nur dem Expressionismus zugeordnet hat, sondern mehrfach auch dem Jugendstil. Wie Dolf Sternberger beispielsweise in seinem viel beachteten Jugendstil-Essay (1934):

»Rudolf Steiner, der in frühen Veröffentlichungen ganz die Sprache des Jugendstils spricht und dessen anthroposophische Schule bis heute so vielen ihrer Hervorbringungen, dem Spielzeug, den Arzneimitteln, dem „eurhythmischen“ [sic] Tanz, vor allem den Dornacher Bauten eine ornamentale Weihe gegeben hat, deren kurvige Zeichen nichts anderes sind als Überbleibsel des Jugendstilornaments, aufbewahrt und verfestigt durch die systematische Ausarbeitung der Symbolbedeutungen, die ihnen beigelegt werden.«<sup>112</sup>

Diese zeitgebundene Perspektive wählte den Jugendstil »überwunden«. Als Jugendstil (oder »Jugendstil-Überbleibsel«) hatten die einen Steiner ad acta gelegt und als geraume Zeit später andere den Jugendstil ohne Steiner neu würdigten, entdeckten wieder andere den Expressionisten Steiner. Wie und wo immer man die anthroposophischen Anfänge formal zuordnen möchte, die anhaltende Entwicklung anthroposophischer Kunst- bzw. Designformen stellt im Rahmen einer alternativen Designgeschichte ein ungewöhnliches und unerforschtes Phänomen dar.

Wenn sich heute neueste und international erfolgreiche anthroposophisch orientierte Gestaltung<sup>113</sup> auch im postmodernen *form follows feeling* Kontext lesen lässt, so ist das für eine »alternative« Kunstgeschichte keine Überraschung, denn es bestätigt den skizzierten emotionalen Zusammenhang.

Nimmt man den »lila« Faden in die Hand und sucht nach dessen Ursprüngen, so gelangt man zunächst zurück zum verwickelten Zeitgeist der sozialistischen, mystischen, dionysischen, utopistischen *Synthesen* der bildenden Künste, der Architektur und des Kunstgewerbes, wie sie auf je eigene Weise von der *Arts and Crafts*-Bewegung,<sup>114</sup> vom Jugendstil, vom frühen Bauhaus, vom Expressionismus und in *Dornach* angestrebt wurden.

Unter dem Druck »rationaler«, andersartiger politischer und vor allem kommerzieller Interessen konnten sie sich jedoch nicht entfalten, weil die tayloristische Ökonomiegesinnung mit dem Funktionalismus des *Internationalen Stils* am zweckmäßigsten bedient war. Das künstlerisch ambitionierte *less is more* van der Rohes wurde am monetären Ende zur kapitalistischen Effizienzgleichung *less architecture is more building* umgemünzt. Gefühl, insbesondere Gerechtigkeitsgefühl, d.h. soziales Mitgefühl blieb dabei größtenteils auf der Strecke.

Die emotionale Ödnis der *less is more* Betonwüsten kommentierte der postmoderne Architekt Venturi mit der Persiflage: *less is a bore*. Andererseits riss das historische Gewebe »irrationalen« Architektur-Designs mit durchgehend anthroposophischen Fäden auch in der dominanten Phase des



internationalen »Stils« nie ab. An den Fünfziger Jahre *Stil Nuovo* eines Carlo Mollino und an die *drop cities*<sup>115</sup> der Hippies sei erinnert: freilich nur blumige Stadtranderscheinungen und nierenförmige Dellen am anhaltenden Triumph des materialistischen »Warenhausstils«, wie ihn Steiner vorausschauend bezeichnete.<sup>116</sup>

Die von Rudolf Steiner selbst geflochtene Genealogie seiner Kunst, seines Designs, gleicht dagegen einem mit bunten Bildern durchwirkten Teppich aus Tausend und einer Nacht, weit in die Vergangenheit zurück reichend: in der Tradition der Freimaurer bis zum Salomonischen Tempel, den Mysterienbauten Ägyptens und zur Arche Noahs – und weit nach oben: die Engelshierarchien sternenwärts bis zu Gott, eben dorthin, wo alle Design-Mythologien urständen. Die Design-Etymologie legt es zumindest nahe: »The Oxford English Dictionary says the word ‘designer’ was first recorded in 1649, in that this is the earliest occurrence of the freemasonic trope that God is the great designer of the universe.«<sup>117</sup> So gesehen keine Genealogie von »abartigem Design« also, vielmehr eine Genealogie »ab arte designationis divinae«.<sup>118</sup>

### ***Fünfte Annäherung:***

Seit dem Tode Rudolf Steiners wurden die von ihm inspirierten Gestaltungsimpulse weiter aufgegriffen und angewendet – bis dato.<sup>119</sup> Warum blieben Kunst und Design Steiners (und seiner Nachfolger) so lange unbeachtet? Haben nicht weit weniger bedeutende und weniger einflussreichere Künstler bzw. Designer ihren »Platz in der Kunstgeschichte« gefunden? Warum geriet die anthroposophische Kunst Rudolf Steiners und seiner Nachfolger zum kunsthistorischen Problemfall?

Probleme kunstgeschichtlicher Zuordnungen stellten und stellen sich bereits bei Steiner auf *formaler* Ebene (Jugendstil? Expressionismus? Surrealismus?) und bestehen fort bei seinen Nachfolgern, deren Formgebungen »typisch anthroposophisch« anmuten können, wie so viele Waldorfschulbauten, oder die auf den ersten Blick nicht als solche erkennbar



sind, wie beispielsweise Interieurs der Interregio und der ersten ICE Züge der Deutschen Bundesbahn, die eine »anthroposophische« Prägung erfuhren.<sup>120</sup>

Weiter gab und gibt es Unklarheiten auf der *inhaltlichen* Ebene »hinter« den Formgebungen, weil diese sich entweder ausdrücklich auf anthroposophische Inhalte, auf spezifisch anthroposophische Gestaltungsgrundsätze berufen oder aber unausgesprochen beziehen. Man fragt sich: welche Kriterien überhaupt *anthroposophische Kunst*, *anthroposophisches Design* ausmachen, – ob es sich um anthroposophische Kunst oder um Kunst von Anthroposophen handelt oder eines »wahrscheinlichen« Anthroposophen wie Beuys.

Unter den anthroposophischen Künstlern werden eben diese Fragen kontrovers diskutiert: Die einen suchen nach dem wahren Kanon anthroposophischer Kunst und meinen, ihn unter Berufung auf Rudolf Steiner zu vertreten, die anderen relativieren oder negieren den Begriff »anthroposophische Kunst«, betonen aber ihre »anthroposophische Haltung«, aus der heraus sie gestalten, gleichfalls unter Berufung auf Steiner. Dass man sich in Sachen anthroposophischer Kunst nach Steiners Tod auf dessen Mitteilungen und Schriften berufen muss, versteht sich. Schwerer verständlich sind jene Künstler, deren künstlerischer Auftrag sich auf das aktuelle Einvernehmen mit dem *jenseitigen* Steiner bezieht. So teilte etwa Beuys mit, Steiner hätte ihn beauftragt im Sinne der Anthroposophie zu wirken.<sup>121</sup>

Die Phänomene anthroposophischen Designs bereiten also einer präzisen Definition zur Erfassung des Corpus der zum *Rudolf Steiner Design* gehörigen Objekte erhebliche Probleme, wenn man sich bei der Gegenstandserfassung nicht allein auf die Werke Steiners beschränken möchte. Definitivische Schwierigkeiten ergeben sich andererseits aus der anthroposophischen Kunstanschauung, denn schon bei Steiner gab es weder in seinem Schaffen noch in seinen Theorien einen prinzipiellen Unterschied zwischen Kunst und Design. So konzipierte er nicht nur Objekte, die man gleichermaßen beiden Bereichen zuordnen kann, sondern auch kompositio-

nelle Relationen zwischen beispielsweise gebauten Stühlen und gemalten Stühlen im ersten Goetheanum, d.h. zwischen funktionalen Designobjekten (die formal einem Skulpturenensemble entsprechen) und Inhalten der Deckenmalerei. Das geht so weit, dass das Verständnis spezifischer Gestaltungsmerkmale einiger Designobjekte sich erst über ein Verständnis der malerisch oder architektonisch, d.h. »rein künstlerisch« formulierten Intentionen Steiners entschlüsseln lässt.

Auf begrifflicher Ebene hat Steiner seine gestalterischen Intentionen wiederholt in Selbstinterpretationen seiner Werke, sowie in allgemein gehaltenen theoretischen Darlegungen zum Ausdruck gebracht. Hier stößt die kunstgeschichtliche Hermeneutik auf ein spezielles Problem. Unter den von Steiner im Kontext Kunst verwendeten wichtigen Termini tauchen anthroposophische Fachbegriffe auf, wie beispielsweise *Astralleib*, *Ätherleib*, *Geistmensch*, etc. Die Inhalte solcher Begriffe korrespondieren zwar mit deren – beispielsweise theosophischen – Begriffsgeschichte, leiten sich jedoch bei Steiner primär aus dessen geistigen Schauungen übersinnlicher Welten her und finden sich mit hohen reformerischen Ansprüchen verknüpft, die sich grundlegend auf eine neue, erweiterte Anthropologie als Anthroposophie beziehen:

»Übrigens führt der Name Anthroposophie weiter zurück in der Literatur. Man brauchte ihn auch schon im 18. Jahrhundert; ja auch früher. Der Name ist also alt; wir wenden ihn für Neues an. Uns soll der Name nicht bedeuten «Wissen vom Menschen». Das ist die ausdrückliche Absicht derjenigen, die den Namen gegeben haben. Unsere Wissenschaft selbst führt uns zu der Überzeugung, daß innerhalb des Sinnesmenschen ein Geistmensch lebt, ein innerer Mensch, gewissermaßen ein zweiter Mensch. Während nun dasjenige, was der Mensch durch seine Sinne und durch den an die Sinnesbeobachtung sich haltenden Verstand über die Welt wissen kann, «Anthropologie» genannt werden kann, soll dasjenige, was der innere Mensch, der Geistmensch wissen kann, «An-

throposophie» genannt werden. [...] Nun muß die Geisteswissenschaft [synonym für Anthroposophie gebraucht], wenn sie für den Geist dasselbe sein will wie die Naturwissenschaft für die Natur, ganz anders forschen als die letztere. Sie muß Mittel und Wege finden, um in das Gebiet des Geistigen einzudringen, das nicht wahrgenommen werden kann mit äußeren physischen Sinnen, nicht begriffen werden kann mit dem Verstande, der an das Gehirn gebunden ist. [...] Und da die Geisteswissenschaft etwas Neues ist – nicht ein neuer Name für etwas Altes, sondern etwas wirklich Neues –, so wie die Naturwissenschaft gegenüber der mittelalterlichen Naturwissenschaft etwas Neues ist, so wird auch ihre Kunst gegenüber bestehenden Kunstwerken etwas Neues sein müssen«. <sup>122</sup>

Das »Neue« anthroposophischer Kunst kündigt, entsteht oder stammt aus einer geistigen Metaebene, die für das wissenschaftliche Verstandesbewusstsein hermetisch verschlossen ist. Der Kunsthistoriker findet sich mit jenem hermeneutischen Ideal, nach dem es gelte, einen Künstler besser zu verstehen, als er sich selber verstanden hat <sup>123</sup>, vom Künstler Steiner in ein gleichsam platonisches Höhlen-Reich unzulänglicher Begriffsschatten versetzt. Welche Hermeneutik hätte auch je über »*Karmaschauen erweckende Formen*« <sup>124</sup> von Architektur und Plastik reflektiert?

In der Vergangenheit gab es gegensätzliche Richtungen, nach denen man kunsthistorisch mit den skizzierten Problemen verfahren ist: Meist ignorierte man die Existenz anthroposophischer Kunst gänzlich, oder hütete sich in den seltenen Fällen einer Bearbeitung vor einer eingehenderen Auseinandersetzung mit Steiners begrifflichen Vermittlungen des Unbegreiflichen, weshalb wenig kunstwissenschaftlich Befriedigendes zur Ikonografie der Kunst Steiners, noch weniger zu den Werken seiner Nachfolger, beigetragen werden konnte. Diejenigen Kunsthistoriker, die den entgegengesetzten Weg einschlugen, waren in aller Regel Anthroposophen,

die mit ihren Arbeiten im allgemeinen wissenschaftlichen Forum kaum oder keine Beachtung fanden, – und meist auch keine suchten.

Die vorliegende Schrift will einen Beitrag zur kunstwissenschaftlichen Bearbeitung der genannten Problemfelder liefern.<sup>125</sup> Der Fokus der Untersuchung konzentriert sich in erster Linie auf Rudolf Steiners eigenes Interieur-Design, sowie Designwerke multipler Autorenschaft, hervorgegangen aus Steiners Kooperation mit Künstlern und Architekten. Mehrfach handelt es sich um Gegenstände und faktische Zusammenhänge, die aufgrund der Recherchen für diese Untersuchung in Archiven und Lagern aufgefunden wurden und hier erstmals abgebildet bzw. publiziert werden.

## »Rudolf Steiner – »Design«?

### Zum Begriff »Rudolf Steiner Design« und zum »Designbegriff« Rudolf Steiners

Noch vor wenigen Jahrzehnten hätte es kaum Sinn gemacht, in Verbindung mit dem künstlerischen bzw. kunstgewerblichen Werk Rudolf Steiners, von »Design« zu sprechen – zu sehr wäre der Begriff Design auf die Bereiche industrieller Produktgestaltung eingeschränkt gewesen. Heute stehen wir einem beachtlich erweiterten Designbegriff gegenüber, der Perspektiven bietet, die nicht nur die Bezeichnung des in Rede stehenden Corpus begründen, sondern auch dessen Eigenarten verdeutlichen.

Mit den Sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte sich der Anglizismus »Design« als Synonym für die Begriffe »Entwurf« und »Formgebung« etabliert. Designer der Praxis verstanden und formierten sich als »Industrie-Designer VDID«. <sup>126</sup> Im theoretischen Diskurs wurde allerdings schon früh konstatiert, dass auf Grund der Vieldeutigkeit und Interpretierbarkeit des Designbegriffs, sowie der weit auseinander gehenden Auffassungen in der Fachliteratur und den Lehrmeinungen, keine klaren Begriffsbestimmungen von »Design« gemacht werden könnten. <sup>127</sup> Und doch erscheint der damalige Definitionsbereich des Industrie-Designbegriffs noch relativ eingegrenzt und unangefochten, verglichen mit der Diskurssituation, die durch die Forderungen der Postmoderne nach einem Paradigmenwechsel im Design entfacht wurde. Die bunten Inszenierungen postmodernen Designs ignorierten erfolgreich die jüngst gezogenen Grenzen zwischen Design, Kunsthandwerk und Kunst. Vom Gesichtspunkt des Industrie-Designers gebärdeten sich die Designer der Achtziger Jahre wie *fauves* und vollzogen mit ihren Interieur-Objekten ein *cross-over* in die Kunstszene (u.a. mit einer Teilnahme an der documenta 8), das allen Theorien über »Gute Form« Hohn sprach. Zwar scheinen heute die »wilden Jahre« der medienwirksamen Designspektakel vorüber, doch die

Phänomene einer Expansion in der Anwendung des Designbegriffs auf Domänen der Kunst haben zugenommen. Und wie es scheint, vollzieht sich die zunehmende Austauschbarkeit der semantischen Bezüge von Kunst und Design zugunsten des Designbegriffs.<sup>128</sup>

Damien Hirst, bekanntes *enfant terrible* der zeitgenössischen Kunstszene, hat kürzlich provokativ und pointiert geäußert: »Ich – ein Künstler? Ich bin ein Markenname!«<sup>129</sup> Hirst weiß, wovon er redet: Sein »Markenname« innerhalb des YBA Labels (Young British Artists) lässt sich durchaus unter der Perspektive eines »Designprodukts« des Kunstsammlers Charles Saatchi betrachten, der als Werbefachmann die internationale Präsenz seiner YBA Künstler mit Strategien der Werbung und der Vermarktung durchgesetzt hat.<sup>130</sup> Es handelt sich um komplexe Vorgänge und Verhältnisse, auf die Hirst mit seiner Aussage deutet. Hier soll nur angemerkt werden, dass für die Etablierung seines »Markennamens« die nachstehenden Designbegriffe eine bedeutende Rolle spiel(t)en: Werbedesign, Informationsdesign, Corporate Design, Identity Design, Lifestyle Design sind Gestaltungsbegriffe, die aus den älteren Bezeichnungen Werbegraphik und Graphikdesign hervorgegangen sind.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestalteten noch namhafte Künstler, vor allem des Jugendstils (Alphonse Mucha, Peter Behrens, Henry van de Velde, Henri de Toulouse-Lautrec) grafische Reklameblätter und sorgten für visuelle Erscheinungsbilder von Firmen und Markenzeichen. Der kunsthistorische Rückblick in das Mittelalter verbucht noch nahezu alle Domänen der Gestaltung im weitesten Sinne als Kunst oder Kunsthandwerk. Noch und nicht nur ein Jacques-Louis David, der Maler der Revolution und Hofmaler Napoleons, entwarf seinerzeit Möbel.<sup>131</sup> Um 1800 wird in Frankreich das Entwurfszeichnen für große Manufakturen erstmals ein selbständiger Beruf, den Künstler ausübten. Der Künstler wurde *peu à peu* zuerst *dessinateur* und dann Designer und blieb als Entwerfer doch immer derselbe, ganz gleich auf welche Objektbereiche er mit seinem Entwurf zielte. Heute reden wir im Hinblick auf die allgemeine Sphäre des

Entwerfens immer weniger von Kunst, – selten noch hört man im Diskurs die Stimme eines Künstlers wie Joseph Beuys, der erklärte, an einen Tisch sei »genau dieselbe Anforderung gestellt wie an einen griechischen Tempel.«<sup>132</sup> Beuys (der übrigens auch Möbel entworfen hat) ist eine der Ausnahmen, welche die Regel bestätigen.

Die neueste Kunst, gerahmte Bilder zu gestalten, heißt *Web Design*. Und unter dem Begriff *Interface Design* versteht man nicht mehr nur allein die Gestaltung der Benutzeroberflächen von Softwareprogrammen. Interface Design gestaltet die Interaktion zwischen Benutzer und Artefakt (gleichviel ob Gebrauchsgegenstand, [Designer-] Droge oder Software), d.h. die Interaktion zwischen Mensch und Umwelt (als erweitertes *Environmental Design*), bis hin zur Interaktion zwischen Menschen. Mit den Worten des Design-Theoretikers Gui Bonsiepe:

»Design als eine Domäne menschlichen Handelns löst es aus dem engen Rahmen der Entwurfsdisziplinen, mit denen in der Regel der Ausdruck ‘Design’ verknüpft wird, das heißt Industrial Design, Graphikdesign, Modedesign und Inneneinrichtung. [...] Design ist eine Domäne, die sich in jedem Bereich menschlicher Kenntnis und Praxis manifestieren kann. [...] In allen diesen Bereichen menschlicher Praxis existiert das Design als Erzeugung einer neuen Wirklichkeit. In dem Augenblick, da man sich der Zukunft öffnet, betritt man die Domäne des Design. Zukunft ist nicht gegeben. Zukunft wird entworfen – zumindest von mündigen Subjekten.«<sup>133</sup>

Würde man in den vorangegangenen Sätzen das Wort »Design« durch »Kunst« ersetzen, dann hätte auch von der »Sozialen Plastik« des Joseph Beuys die Rede sein können. Es scheint aber, dass sich gegenüber dem »erweiterten Kunstbegriff« ein erweiterter Designbegriff durchgesetzt hat. Bazon Brock bot für annähernd denselben Inhalt, auf den die »So-



ziale Plastik« zielte, die Bezeichnung »Sozio-Design«<sup>134</sup> – mithin ein vermutlich zukunftsträchtigeres *Name Design*.

»Alles Design?«<sup>135</sup>

Bei dem, was heute die zitierte designtheoretische Auffassung Bonsiepes beansprucht, handelt es sich nicht um die unangemessene Aufladung eines inflationär gebrauchten Modebegriffs, wie man vielleicht meinen könnte. Der theoretische Diskurs und der praktische Gebrauch des Begriffs »Design« haben die definatorische Enge des Industrie-Designs gesprengt und nehmen gegenwärtig wieder eine Bedeutungsdimension an, die dem Begriff in seiner Vergangenheit längst innewohnte.<sup>136</sup> Die Auffassung vom »Designer als Erzeuger einer neuen Wirklichkeit« deckt sich letzten Endes mit dem schon erwähnten ersten freimaurerischen Gebrauch des Wortes, wonach Gott »the great Designer«, der große Entwerfer des Universums sei. Im Hinblick auf die italienische Herkunftslinie des Designbegriffs könnte man von einer weitgreifenden Renaissance desjenigen *Disegno*-Begriffs sprechen, wie er im engeren Rahmen der florentinischen Kunsttheorie verwendet und erhöht wurde. Cennino Cennini bezeichnete den *Disegno*, die zeichnerische Formgebung neben der Farbgebung als die »Grundlage der Künste«, die mittels der Hände ausgeführt werden.<sup>137</sup> Giorgio Vasari titulierte den *Disegno* als »Vater« der drei bildenden Künste Architektur, Skulptur und Malerei.<sup>138</sup>

Schon damals erörterte man den übergeordneten Konzeptions- und Formfindungsprozess mittels des zeichnerischen Entwurfs nach seiner sichtbaren und nach seiner unsichtbaren Seite hin. In erster Linie handelte es sich um die Frage nach jener sprichwörtlich gewordenen »ersten Linie«. Benvenuto Cellini und Federico Zuccari verfolgten und konstatierten die Herkunft des Konzeptuellen, des Imaginativen als Herabkunft eines metaphysischen Entwurfs aus einer göttlich schöpferischen Sphäre, vom »*Disegno Divino*« zum »*Disegno Angelico*«, herab zum menschlichen »*Disegno*«, – ein Wort in dessen Lautlichkeit noch die göttliche Herkunft als »*segno di dio in noi*« nachklinge (Zuccari).<sup>139</sup>

Also wurde der Disegno zum wirklichkeitserzeugenden Prinzip schlechthin erklärt – in Formulierungen, die sich inhaltlich mit jenem Design-Universalismus des modernen Theoretikers Bonsiepe durchaus decken: »denn der Mensch kann nichts schaffen, ohne sich des Disegno zu bedienen« – »der Disegno [ist] das einzige und wahre Licht aller Handlungen des Menschen in jedem Geschäft. Denn der Disegno ist von zweierlei Art. Die erste ist die, welche in der Einbildung (Imaginativa) geschieht, die zweite geht aus der ersten hervor und zeigt sich in Linien...« (Cellini).<sup>140</sup>

Die universelle Bedeutungsdimension des Disegno als kreativ-prozessualer Umschlagplatz (*interface*) von Immateriellem, Imaginativem hinüber zu Materiellem und Visuellem wurde innerhalb der *Kunst*-Theorie erörtert, wobei die Theoretiker meist auch ausübende Künstler und Kunsthandwerker (also nach heutiger Terminologie »Designer«) waren. Leonardo da Vinci, herausragender *homo universalis*, demonstrierte den Disegno als ein universales Ausdrucksmittel für künstlerische und bekanntermaßen auch für wissenschaftlich-technisch zukunftssträchtige Konzeptionen. Dass Bild-Erfindungen als geistige Bilder vor »das innere Auge« treten, versteht sich, weniger bekannt ist, dass dies auch für die technischen Erfindungen und Produktgestaltungen der Ingenieurwissenschaften zutrifft.<sup>141</sup>



Rudolf Steiner:  
Skizze für Signet

Auf der universalen Konzeptionsebene des Disegno oder des Design oder der Kunst kann man schwerlich Grenzen zwischen Design und Kunst ziehen. Die Quelle des Hervortretens von Intuitionen, des Entwerfens von Utopien und Visionen gleicht einem geistigen Ausgangs-*Punkt*, von dem »blitzartig« oder allmählich »dämmernd« »Einfälle«, »Erleuchtungen« ausgehen, die sich zu gedanklichen oder bildlichen Figuren formen. Der Verfolg des kreativen Hervorbringens jeglichen Menschenwerks<sup>142</sup> kann, so gesehen, auf *einen* imaginären Punkt gebracht werden. Vielleicht nur im Hinblick auf diesen Universalpunkt, der realiter aus einem Sternkosmos von einzelnen »Leuchten« in den Köpfen der (kreativen) Menschen besteht, lässt sich mit Recht davon sprechen, dass »jeder Mensch ein Künstler« sei

(Beuys); dass »der Disegno das einzige und wahre Licht aller Handlungen des Menschen in jedem Geschäft« sei, »der Mensch nichts schaffen kann, ohne sich des Disegno zu bedienen« (Cellini) und, dass »in allen Bereichen menschlicher Praxis das Design als Erzeugung einer neuen Wirklichkeit« existiere (Bonsiepe).

Unter dem Blickwinkel eines derart weitgefassten und auf den Quellpunkt gebrachten Designbegriffs konturiert sich eine Eigenart von Rudolf Steiners Schaffen: Steiner war im eminentesten Sinne *Entwerfer* – auf nahezu allen Lebensgebieten. Er war weder ausgebildeter Architekt, noch gelernter Landwirt, noch studierter Pädagoge, usw., aber Entwerfer eines neuen organischen Architekturmodells, Entwerfer einer neuen Reformpädagogik, Entwerfer einer neuen ökologischen Landwirtschaft, usw. Gemessen am heutigen Verständnis von Design ist es deshalb nicht nur *möglich* von »Rudolf Steiner Design« zu sprechen, weil Steiner als Designer im engeren Sinne tätig war, d.h. Möbel, etc. entwarf, sondern in mehrfacher Hinsicht sinnvoll und erhellend.

Vor der Folie designhistorischer Vergleiche erscheint Rudolf Steiners Werk in der Designgeschichte situiert und über vorhandene historische Bezüge begehbar und verstehbar. Ich erinnere an den Vergleich mit William Morris unter der Überschrift »*Redesigning the World*«, sowie den Bezug zum spirituellen Funktionalismus des amerikanischen Shaker-Designs. Der designhistorische Rückblick auf den florentinischen Disegno erweist eine bemerkenswerte Nähe der theoretischen Auffassungen von Steiner und Federico Zuccari insbesondere bezüglich des *Disegno Angelico*: »Alles, was geschaffen wurde von der Gottheit, war erst im Bilde da, wie auch der Maler ein geistiges Bild vor Augen hat, ehe er es auf die Leinwand bringt.« Ob hier aus Florenz oder Dornach zitiert wird? Es hört sich nach Florenz an, stammt aber von Steiner.<sup>143</sup>

Ein anderer Grund für die Verwendung des gegenwärtig gebrauchten Wortes Design in der Bezeichnung »Rudolf Steiner Design« ergibt sich daraus, dass original Steinersches Grafikdesign – beispielsweise als Firmenzeichen der Weleda



AG – bis in die Gegenwart herein Verwendung findet.<sup>144</sup> Weiterhin wurde nach Steiners Tod »anthroposophisches« Design oder sogenanntes »goetheanistisches Bauen und Bilden«<sup>145</sup> durchgehend bis heute praktiziert – unter dezidiertem Berufung auf Rudolf Steiner als auf Goethe, was in der Namensgebung »Rudolf Steiner Design« eindeutiger zum Ausdruck kommt.

Dabei handelt es sich neben »metamorphosierten« Bezügen zu Steiners Design bzw. Designkonzepten, die wenig offensichtlich sind (wie bei einem Thonet-Möbel oder einem Zuginterieur), auch um solche Gestaltungen, die als offenkundiges Nachfolge-Design von Steiner gelten dürfen, wie z.B. die Produkte der Dornacher Leuchtenfirma Dörfler oder diverse Möbel, Glasfenster, etc. unterschiedlichster Provenienz und Datierung. Wobei die Produkte der Dornacher Künstlerkolonie hinsichtlich Kontinuität und Produktivität vermutlich an erster Stelle zu nennen wären, aber die Beispiele reichen vom Interior Design des Threefold Vegetarian Restaurant in New York City (Ende der Zwanziger Jahre) über diejenigen der Künstlerkolonie Runa im Spessart (Fünfziger Jahre) bis in die Gegenwart.<sup>146</sup>

Wem die von mir gebrauchte Bezeichnung, trotz der angegebenen Gründe, als so oder so unangemessene, d.h. möglicherweise herabwürdigende oder aufwertende *Projektion* des zeitgenössischen Begriffs Design auf Rudolf Steiners Kunst bzw. angewandte Kunst erscheinen mag, für den sei noch Folgendes angefügt: Es gibt eine auf Verkauf und Serienproduktion angelegte Werkgruppe Steiners, die man als pädagogisches Arbeitsmaterial bezeichnen kann, nämlich die sogenannten Eurythmiefiguren, die heute noch hergestellt werden.<sup>147</sup>

Auf der Rückseite eines erhaltenen Prototypen, den Steiner eigenhändig bemalte, findet sich die Signatur Rudolf Steiners direkt neben der für die Figuren obligatorisch gedachten Aufschrift »Copyright Design«.<sup>148</sup> Freilich meinte »Copyright Design« damals die englische Übersetzung des urheberrechtlichen Vermerks »Nachahmung verboten«, der ebenfalls und gleich unterhalb der englischen Version auf



der Prototyprückseite geschrieben steht. Nichts desto weniger bezeugt der Vermerk »Copyright Design« die Vertrautheit Steiners mit dem Begriff Design, gerade im Hinblick auf dessen ökonomische Dimension. Die Figuren waren auch für den Verkauf und den Export nach England bestimmt, wo Steiner mehrfach pädagogische Vorträge gehalten hatte.<sup>149</sup>

In Oxford am 24. August 1922 äußerte er sich in einer Weise über die Eurythmiefiguren, die seine Anschauung von Kunst und »Kunstgewerbe« prinzipiell zu erhellen vermag (Den damals gebräuchlichen deutschsprachigen Ausdruck »Kunstgewerbe« benutzte Steiner selten). Im Vortrag nennt er die Eurythmiefiguren »eine Art Expressionskunst«<sup>150</sup> – so wie er sonst auch in aller Regel Objekte, die man seinerzeit als Kunstgewerbe bezeichnet hätte, als Kunst auffasste und entsprechend bezeichnete.

Für die Unterscheidung der beiden »Kunstarten« freie Kunst und Kunstgewerbe verwendete er auch die Bezeichnungen »das abstrakt Künstlerische« und das »konkret Künstlerische«<sup>151</sup>, in ähnlicher Weise wie einmal Goethe im *Wilhelm Meister* (Wanderjahre, 3. Buch, 12. Kapitel) alle gestaltenden Handwerke zu Künsten erklärte und die Kunst nach »freier Kunst« und »strenger Kunst« unterschied. Am Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts stand das Kunstgewerbliche, im Gegensatz zum Kunsthandwerklichen, deutlich unter dem Zeichen der maschinellen und industriellen Produktion. Was Steiner diesbezüglich mit seiner – wie er selbst formulierte – *Expressionskunst*<sup>152</sup> der Eurythmiefiguren beabsichtigte, folgt im Wortlaut der Vortragsnachschrift:

»[...] zu pädagogisch-didaktischen Zwecken, das sage ich eben nur in Parenthese – können solche Figuren auch gekauft werden. Und werden sie gekauft, dann können sie eventuell in Dornach gemacht werden. ... Die Figuren, die hier ausgestellt sind, werden in ihrer Gesamtheit etwa kosten 10 Pfund 10 Shilling. Das ist zunächst der Preis für dasjenige, was hier ist. Denn es wird wahrscheinlich noch lange keine Art Maschinenfabrikation eintreten können,

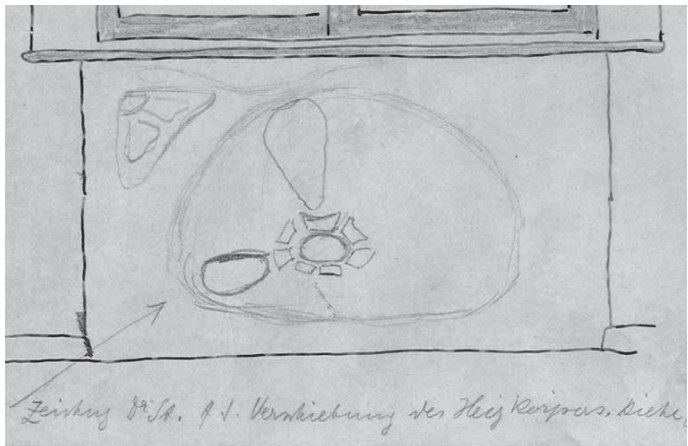


sondern Handarbeit sein müssen. Und so können sie zunächst nicht billiger gemacht werden. Wir haben ausgerechnet, wenn wir etwa 3000 [!] Bestellungen haben, dann können wir die Sache mehr maschinell machen und zu größerer Billigkeit kommen.«<sup>153</sup>

Die Planrechnung zur Maschinenfabrikation der male-  
risch-expressionistischen Eurythmiefiguren steht als spre-  
chendes Beispiel dafür, dass Rudolf Steiners Kunstbegriff  
»Design« im Sinne des modernen »Kunstgewerbes« jener Zeit  
umfasste. Die Aspekte eines funktional wie ökonomisch aus-  
gerichteten Designbegriffs wurden nach Möglichkeit ange-  
wandt, jedoch ohne Abstriche am künstlerischen Expressio-  
nismus, an den künstlerischen Intentionen zu machen, ob es  
sich nun um ein so ungewöhnliches Produkt wie die Euryth-  
miefiguren oder um eine Heizkörperverkleidung des ersten  
Goetheanum handelte, die ungegenständliche freie Skulptur  
*ist* – und serielles Produkt, hergestellt im Gussverfahren. Ein  
Charakteristikum von Steiners bildnerischem Schaffen er-  
gibt sich gerade durch das wechselseitig integrative Verhält-  
nis von sogenannter freier Kunst zu funktional-nützlicher All-



Rudolf Steiner:  
Heizkörpervorsatz



Rudolf Steiner: Entwurf eines Heizkörpervorsatzes für das Haus Duldeck  
eingezeichnet in eine Skizze Hermann Ranzenbergers.



tagsgestaltung, ein Verhältnis das als »Design-Maxime« innerhalb der schon zitierten Verse in Steiners viertem Mysteriendrama ausgedrückt ist:

»Was nützlich ist und edle Schönheit trägt – Gewerbe soll mit Kunst zur Einheit werden«.

Das Einswerden von Gebrauchsgegenständen und Kunstgegenständen unter dem *einen* Begriff der Kunst umschließt bei Steiner *alle* menschengemachte Umwelt und Prozessgestaltung (im Sinne von *Interface Design* gleich *Gesamtkunstwerk*), wobei anthroposophische Architektur, Plastik und Malerei nicht im üblichen Sinne als »freie« Künste verstanden werden, sondern auf allen Gebieten spirituell wirksame *Funktionen* ausüben sollen.

Als »*Spiritual Functionalism*«<sup>154</sup> könnte man daher den roten Faden bezeichnen, der spirituelle und materielle Funktionalitäten zur Einheit verwebt, – ein spiritueller Funktionalismus, der sich von der Steinerschen Grundsatzformel herleitet: »Geist ist niemals ohne Materie, Materie niemals ohne Geist«<sup>155</sup> Denn nach Steiners Beobachtung zeitigt jede Art der Gestaltung von Materie differenzierte geistige Wirkungen, die unbewusst Geist und Psyche des Menschen nachhaltig prägen. Zwei ausführliche Zitate Rudolf Steiners aus der Anfangszeit seiner gestalterischer Laufbahn mögen den konkreten Bezug der Geist-Materie Formel zur anthroposophischen Umweltgestaltung hervorheben. Aus einem Vortrag vor Mitgliedern der theosophischen Gesellschaft im Jahre 1907:

»Die Gotik, die gotischen Dome und Kirchen, lösen ganz bestimmte Seeleneindrücke aus bei dem, der sie betritt. Es ist, als trete man in eine Art von Hain in diesem hohen gewölbten Dome mit den aufstrebenden Säulen. Der Aufenthalt dort wirkt ganz anders auf die Seele, als wenn Sie zum Beispiel in ein gewöhnliches Haus gehen oder in ein Bauwerk, das eine Renaissance-Kuppel oder eine Kuppel ro-



Rudolf Steiner: Modell eines Heizkörpervorsatzes

manischen Stiles hat. Es gehen ganz bestimmte Wirkungen von den Formen aus. Der gewöhnliche Mensch wird sich dessen nicht bewußt, für ihn lebt dies alles im Unbewußten, in seinem Unterbewußtsein. Verstandesmäßig macht der Mensch sich nicht klar, was in seiner Seele vorgeht, wenn er solche Formen um sich hat. Und was da vorgeht, ist je nach der Beschaffenheit seiner Umgebung sehr verschieden. Viele Menschen glauben, daß der Materialismus unserer modernen Zeit davon herrühre, daß so viele materialistische Schriften gelesen werden. Aber der Okkultist weiß, daß dies nur einen geringen Einfluß hat. Das, was das Auge sieht, ist von weit größerer Wichtigkeit, denn es hat Einfluß auf Vorgänge der Seele, die mehr oder weniger im Unbewußten verlaufen. Das hat eine eminent praktische Bedeutung. [...] Der Geisteswissenschaftler weiß, wieviel davon abhängt, ob der Mensch in dieser oder in jener Formenwelt lebt.«<sup>156</sup>

*Wieviel* von der die Menschen umgebenden Formenwelt abhängt, konkretisierte Steiner zwei Jahre später, wieder in einem Vortrag vor Mitgliedern der theosophischen Gesellschaft, deren Gros eher von einer östlich orientierten Spiritualität geprägt und deshalb gewohnt war, die materielle Umwelt tendenziell als *Maya*, als Schein aufzufassen. Dass Steiner sogar die Moralität des Menschen, die Kernsphäre des spirituellen *Seins* in Abhängigkeit zur Beschaffenheit der alltäglichen Umgebung setzte, dürfte nicht wenige Theosophen schockiert und provoziert haben:

»Wer den Zusammenhang der geistigen Tatsachen erkennen und zu beurteilen vermag, der weiß ganz gut, daß Sitten, Gewohnheiten, Seelenneigungen, gewisse Beziehungen des Guten und des Bösen eines Zeitalters davon abhängen, wie die Dinge beschaffen sind, an denen wir vom Morgen bis zum Abend vorbeigehen, unter denen wir vom morgen bis



zum Abend sind. Was die Menschen der heutigen Zeit vom Morgen bis zum Abend zumeist umgibt, das ist - verzeihen sie den harten Ausdruck - oftmals haarsträubend. Um nichts kümmert sich der Mensch heute oft weniger als um das, was den Tag über in seiner Umgebung ist! Hat er sein Urteil, sein Auge, seinen Geschmack dabei, wie man seinen Tisch, seinen Stuhl gestaltet? Das Unmöglichste auf diesem Gebiet ist heute möglich. Von unseren Fabriken werden irgendwelche Verzeichnisse ausgegeben: so und so sind Stühle geformt, so und so sind Tische geformt. Und in den meisten Fällen, wenn einem das nicht gefällt, was ein abstrakter, unpraktischer Geschmack in tausenden und tausenden Exemplaren in die Welt hinausgeschickt, wird man zur Antwort bekommen: Ja anderes kann man eben nicht haben! – Die Menschen merken nicht, dass sie in dem Augenblick anderes haben würden, wenn sie nur anderes haben wollten. Der einzelne vermag dabei natürlich wenig. Aber diejenigen Gesellschaften, die gemeinsame Ideale pflegen, sollten auch darauf halten, daß in dem, was sie umgibt, ein Ausdruck ist davon, was in ihren Herzen, in ihrem Urteil lebt. [...] Das, was geistig lebt, kann sich nämlich durchaus in den Formen, in den Farben unserer Umgebung ausdrücken und uns wieder entgegentreten in dem, was wir um uns herum wahrnehmen. Was um uns herum ist, kann in einer gewissen Beziehung ein Echo sein dessen, was wir in unseren Seelen und in unseren Herzen empfinden. In dieser Beziehung soll Theosophie immer mehr unser ganzes Kulturleben durchdringen, eben durchaus Lebensblut unserer geistigen Entwicklung werden. Man kann in dieser Beziehung sagen, daß *unser höchstes Ideal gerade mit dem zusammenhängt, was wir auf Schritt und Tritt im Leben um uns herum haben.* [Hervorhebung RJF]«<sup>157</sup>

In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden gestalterische Ideale ungewöhnlich heftig diskutiert und formuliert: vom »Sieg der deutschen Form« (Werkbund), vom »Ornament als Verbrechen« (Adolf Loos) oder vom »klassenlosen neuen Bau der Zukunft« (Bauhaus) war die Rede, auch davon dass »Architekturwollen nur Religionwollen« (Bruno Taut) sei.<sup>158</sup> Gegenüber verwandten sozialreformerischen, naturorganischen oder religiös tangierten Formgebungs-Idealen, die der Umweltgestaltung ebenfalls einen prägenden Einfluss auf die Verfassheit der menschlichen Psyche, und folglich der Gesellschaft beimaßen, unterscheidet sich Rudolf Steiners »Designbegriff« durch eine besondere spirituelle Determiniertheit. Alle Details anthroposophischer Gestaltung und Gestaltungstheorie erscheinen bei näherem Zusehen von spirituellen Funktionen bestimmt. Man hat diesen spirituellen *Funktionalismus* nur im Hinblick auf Steiner als Künstler (und meist nur unter Anthroposophen) erörtert, obwohl der Begriff die Brücke zum Design beziehungsweise zu Steiner als Designer nahelegt.

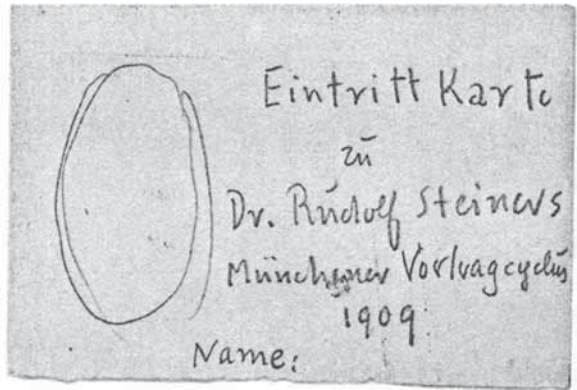
Erst im Jahre 1907, sechsundvierzigjährig also, anlässlich des theosophischen Kongresses in München, nimmt Rudolf Steiners »kunstschöpferische Periode« ihren Anfang. Dass der »geborene Künstler« Steiner genau genommen weder im damaligen noch im heutigen Sinne als »Künstler« seine gestalterische Laufbahn begann, sondern als »Designer«, darauf wurde bis dato noch nicht hingewiesen.<sup>159</sup> Die oben zitierten Aussagen Steiners aus den Jahren 1907 und 1909 belegen unmissverständlich die Gestaltungsabsichten in Richtung all desjenigen, »was wir auf Schritt und Tritt im Leben um uns herum haben«. Die ersten und alle weiteren künstlerischen Bemühungen Steiners bilden eine Synthese von Kunst und Design, deren Kompositionsmuster sich nicht ohne weiteres in zwei gesonderte Linien – »Kunst« hier und »Design« dort – auftrennen lassen, ohne die von Steiner intendierte spirituelle Einheit der Umweltgestaltung nach der einen oder anderen Seite hin zu verlieren.

In der mittlerweile umfangreichen Literatur über den Künstler bzw. Architekten Steiner hat man den Designer

Steiner vernachlässigt, ja größtenteils übersehen, obwohl sich sein bildnerisches Schaffen der ersten Periode (1907 bis 1914) vorwiegend dem Gebiet der »Innendekoration« (so der damalige Ausdruck für *Interior Design*), sowie des Bühnen- und Grafikdesigns zuordnen lässt. Belegen und veranschaulichen wird dies der im Folgenden dargestellte Überblick über die zuschreibbaren Entwürfe und Werke Steiners aus der Periode vor der Planung des ersten Goetheanums in Dornach, beginnend mit dem »historischen Auftakt« zur Gestaltung des Theosophischen Kongresses in München 1907.

Die Darstellung der Werke folgt einer chronologischen Hauptlinie, die von thematischen Vorgriffen aus späteren Schaffensphasen begleitet sein wird, um durchgängige Gestaltungsphänomene mittels vergleichender Reihung sichtbar zu machen. Werkbeschreibungen werden begleitet von Selbstinterpretationen Steiners in Form ausführlicher Zitate, die direkt werkbezogen sind – oder geeignet, allgemeine Grundlinien seines spirituellen Funktionalismus zu skizzieren. Um den Designer Steiner sichtbar zu machen, genügen teilweise bloße Werkbeschreibungen in der Terminologie des Designs, dort wo bislang allein von Kunst gesprochen und genügsam ikonografisch-ikonologisch interpretiert wurde. So beschränke ich mich mancherorts auf das Neu-Beschreiben des Wortsinns, des *sensus litteralis*, indem ich durch eine andere Wortwahl einen anderen Deutungsaspekt sichtbar zu machen suche, was manchem Leser, der mit dem künstlerischen Werk Steiners und der entsprechenden Interpretationsliteratur wenig vertraut ist, als Mangel an *sensus spiritualis* erscheinen mag. Wenn beispielsweise im Folgenden von »apokalyptischen Siegeln«, oder einer »Rosenkreuz-Abbildung« im Kontext von Design die Rede sein wird, geht es zunächst nicht um die Anwendung kunstgeschichtlicher Hermeneutik auf diese malerischen Motive, sondern um die Freilegung von damit verbundenen Design-Komponenten, die bislang keine Berücksichtigung in der Literatur gefunden haben.





Rudolf Steiner: Skizze zu einer Eintrittskarte



## *Der Münchner Kongress 1907*

An der Stelle, wo Rudolf Steiners Autobiografie »Mein Lebensgang« unvollendet abbricht, findet sich ein kurzer Rückblick auf den Theosophischen Kongress 1907, dessen Organisation und Programmgestaltung der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft oblag. Worin die »Hauptsache« dieser Veranstaltung in München lag, wurde von Steiner hervorgehoben: »der Kongreß hatte Künstlerisches in sich.« – im Kontrast zu vorhergehenden theosophischen Kongressen, die formal »den gelehrten Kongressen nachgebildet waren«.

»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.«<sup>160</sup>

Dreierlei lässt sich aus dem Gesagten in Bezug auf das bis anhin Dargestellte entnehmen: erstens, dass Steiner wie sonst auch »Innendekoration« als Gestaltungsgebiet des allgemein Künstlerischen auffasste, und zweitens, dass die weiter oben zitierten, ausführlicheren Aussagen von 1907 und 1909 in den Kontext der Absichten des Münchner Kongresses passen, und drittens, dass die Forderung, spirituelle Betätigung solle mit der künstlerisch zu gestaltenden Umgebung eine harmonische Einheit bilden, dem erwähnten Geist-Materie Grundsatz gemäß verstanden werden darf.

Eine mit dem Satz »Geist ist niemals ohne Materie, Materie niemals ohne Geist« verbundene Konsequenz in umweltgestalterischer Hinsicht führte Steiner den Mitgliedern der theosophischen Gesellschaft anlässlich »der Grundsteinlegung des ersten nach seinen okkult-künstlerischen Gesichtspunkten gestalteten Hauses am 3. Januar 1911 in Stuttgart«<sup>161</sup> drastisch vor Augen:

»Wir sollten uns klar darüber sein: solange wir gezwungen sind, in solchen Sälen zusammenzukommen, deren Formen einer untergehenden Kultur angehören, muß unsere Arbeit mehr oder weniger doch das Schicksal dessen treffen, was dem Untergang geweiht ist. Die spirituelle Strömung wird erst die neue Kultur, die sie zu bringen berufen ist, heraufführen können, wenn es ihr vergönnt sein wird zu wirken bis hinein in das rein physische Gestalten, selbst der Mauern, die uns umgeben. Und anders wird spirituelles Leben wirken, wenn es hinausfließt aus Räumen, deren Maße Geisteswissenschaft bestimmt, deren Formen aus Geisteswissenschaft erwachsen.«<sup>162</sup>

Das seit dem Münchner Kongress 1907 beabsichtigte Wechselspiel in der Entsprechung von spiritueller Betätigung und künstlerischer Gestaltung konnte Steiner in München nur ansatzweise und ephemere durchführen, im theosophischen Haus in Stuttgart für eine permanente Nutzung umsetzen und mit seinem späteren ersten Goetheanumbau in Dornach am weitgehendsten realisieren. Auf dem Wege von München über Malsch und Stuttgart nach Dornach transponierte Steiner zentrale Gestaltungsmuster – wie die Motive der Säulenkapitelle – ohne wesentliche Änderungen. So gesehen kann man die sieben auf hohe, rechteckige Bretter gemalten Säulen der Innendekoration des Münchner Kongresses auch als *Entwürfe* für die plastischen Säulen aus Stein in Stuttgart und für die hölzernen plastischen Säulen im ersten Goetheanum auffassen. Zumal Steiner, der in Berlin am 12. 6. 1907 in einem Vortrag über den Kongress berichtet, von den Münchner Säulenmotiven nicht nur zurückblickend, sondern vorausschauend äußert: »Dann gibt es die sieben Säulenmotive für die Zeit, in welcher der Theosophie auch einmal Gebäude gebaut werden können.«<sup>163</sup> Ein bekannter, von Steiner mehrfach angeführter Vergleich, der deutlich veranschaulicht, was mit dem später ausgeführten ersten Goetheanumbau »gemeint

war«, charakterisiert die spirituell-seelische Gestaltungsfunktionalität der Münchner Innendekoration:

»[...] unser Bau ist gemeint – und das ist eben der schmächtig triviale Vergleich – wie ein Gugelhupftopf, wie ein Napfkuchentopf, der nicht da ist um seinetwillen, sondern für den Napfkuchen. Darauf kommt es an, daß das, was darinnen ist, die Form bekommt, und wenn er leer ist, so zeigt er eigentlich, daß er zu etwas da ist, der Napfkuchentopf. Was er aus dem Napfkuchen macht, darauf kommt es an. Und bei unserem Bau kommt es darauf an, was die Seele in ihren tiefsten Gründen, indem sie sich darinnen aufhält in diesem Bau, erlebt, wenn sie bis an die Grenzen der Formen dieses Baues kommt. Also das Kunstwerk wird eigentlich nur angeregt durch das, was an Formen da ist. Das Kunstwerk ist dasjenige, was die Seele erlebt, indem sie den Formen entlang erlebt. Das Kunstwerk ist der Napfkuchen. Das, was gebaut worden ist, ist der Napfkuchentopf [...]«<sup>164</sup>



Rudolf Steiner:  
Gugelhupftopf,  
Tafelzeichnung  
vom 28. 12. 1921

## »Veranstaltungsdesign« – Vignetten, Siegel, Säulen

Nach heutigen »deutschsprachigen« Begriffen handelte es sich bei der Gestaltung des Münchner Kongresses um *Veranstaltungsdesign* – allerdings erweist sich der deutsche Sprachgebrauch anglophil: der Ausdruck *Event Design* erzielte per www-Suchmaschine über 36 000 Treffer für *deutschsprachige* Internetseiten, »Veranstaltungsdesign« dagegen nur etwa 120. Die von Steiner gebrauchten Bezeichnungen »Innendekoration« und »künstlerische Ausgestaltung des Kongresses« umschreiben den gestalterischen Sachverhalt im Hinblick auf die Gesamtgestaltung des Kongresses nur ganz allgemein. Spätere Publikationen über den Münchner Kongress beschreiben bis dato ausschließlich vom Gesichtspunkt der »künstlerischen Ausgestaltung« und nicht vom Aspekt der »Innendekoration«.

Steiner aber konzipierte den Kongress in nahezu allen Details, vom Programm bis zum Programmheft, vom Grafikdesign der Einladungskarte bis zur Regie und den Kostümen der Schauspielaufführung, etc. – für diese übergeordnete Gestaltungsdimension benutzte Steiner entweder den Begriff des »Künstlerischen« oder er umschrieb kunstbezogen die beabsichtigte spirituelle Funktionalität, beispielsweise wie folgt: »[...] bei einem solchen Kongresse, [wurde] gezeigt, wie man das Leben, das in der Seele lebt, auch in der Form, in der Kunst und im Zusammensein ausprägen kann.«<sup>165</sup> Man könnte also im Sinne Steiners retrospektiv allein mit den Begriffen *Kunst* oder *Gesamtkunstwerk* operieren, so wie das bisher geschehen ist.<sup>166</sup>

Allerdings erweist sich für den gegenwärtigen Forschungsstand und Sprachgebrauch, dass die vielfältigen Designprojekte Steiners, die er für den praktischen Gebrauch entwarf (ob Schirmgriff oder Werbegrafik) nur dann zwanglos unter diese Begriffe zu bringen sind, wenn man – wie schon gesagt – dem Kunstbegriff den Designbegriff subsumiert. Denn ein zeitgemäßes und präzises begriffliches Erfassen der gestalterischen Leistungen Steiners bieten die heute gebräuchlichen und entsprechend differenzierten Designbe-



griffe: Unter dem Oberbegriff Veranstaltungsdesign (oder Event Design) findet sich denn auch der spezifische Ausdruck »Kongressdesign«, der alle erforderlichen oder geforderten Gestaltungsaufgaben eines Kongresses, ob konzeptioneller, räumlicher oder prozessualer Art einschließt. Je nach Anspruch an das Veranstaltungsdesign kommen aufeinander abgestimmte Designbereiche zum Tragen: Corporate Design, Identity Design, Grafik Design, Interior Design, Farb Design, Ausstellungsdesign. Die diversen und im Zunehmen begriffenen Design-Wortverbindungen signalisieren bewußt eingesetzte, gestalterisch-funktionale Komponenten, die längst nicht mehr nur das äußere Erscheinungsbild betreffen, sondern psychologisch stimulierende (um nicht zu sagen »manipulierende«), meist marketing-relevante Funktionen ausüben.

All die aufeinander abgestimmten, spirituell-funktionalen Gestaltungskomponenten des Münchner Kongressdesigns, entwarf Rudolf Steiner bis in kleinste Details von Anfang an. Marie von Sivers, die spätere Marie Steiner, berichtete in einem Brief an Edouard Schuré vom 10. November 1906: »Während der zwölf Tage dort [in München] haben wir auch den Plan für den Kongress *entworfen* [Hervorhebung RJF] und die Säle gemietet. Diese sind nach unserem Geschmack – würdig, weiträumig, wohlproportioniert und frei von Verzierungen, so dass die Dekoration unsere Sache sein wird.«<sup>167</sup> Die Planung des Kongresses sowie die Auswahl des Veranstaltungsortes erfolgte demnach im Herbst 1906 in München, – laut Briefstelle zusammen mit Marie von Sivers, der damaligen Assistentin Steiners. In diesem Brief bittet sie Schuré um Erlaubnis, dessen Werk »Das heilige Drama von Eleusis« im Rahmen des Kongresses aufführen zu dürfen, andernfalls würde »Dr. Steiner selbst etwas im Sinne der antiken Mysterien verfassen«. Steiner verteilte nicht nur die Rollen für das Schuré'sche Drama und führte die Regie, sondern entwarf dafür auch die Kulissen und Kostüme. Näheres zu diesen Entwurfsarbeiten ist nicht überliefert, erst über die Aufführungen der von Steiner selbst verfassten »Mysteriendramen« in München ab 1910 liegen Bildmaterial und Dokumente vor,



die zeigen wie erstaunlich weit das gestalterische Engagement Steiners reichte.

In einem Brief aus Erlangen vom 21. Januar 1907 schickte Steiner das Kongress-Programm an Marie von Sivers: »Beifolgend schicke ich Dir das Kongreß-Programm. Ich habe es nun fertig in dem Zustande, daß es der Drucker bekommen kann ... bitte laß es nun *sofort* drucken und zwar *ganz genau* nach dem Manuskript...«. <sup>168</sup> In dem vorab verschickten Programmheft finden sich als künstlerische Programmpunkte: »Die bildende Kunst«, »Musik«, »Die Poetische Kunst« (und unter »Abhandlungen und Vorträge« übrigens auch der Programmpunkt »Kunstwissenschaften«). Im Text zur bildenden Kunst formulierte Steiner die Absicht der ganzheitlichen ästhetischen Stimmungsfunktion:

»Es besteht die Absicht, alles was auf diesem Gebiete geboten werden soll, mit der ganzen Veranstaltung zu einem harmonischen Ganzen zu verknüpfen. Daher wird eine Ausstellung nicht in einem abgesonderten Raume, sondern in dem geräumigen und sympathischen Festsaal des Kongresses selbst stattfinden. Und es soll in der Wahl der auszustellenden Kunstwerke, sowie in den dekorativen Verbindungsgliedern eine Harmonie geschaffen werden, die für alles übrige eine Grundstimmung des Raumes liefern soll.« <sup>169</sup>

In einem Bericht über den Theosophischen Kongress von 1907 in der Zeitschrift »Lucifer-Gnosis« erläuterte Rudolf Steiner zunächst die rote Farbgestaltung des Veranstaltungssaales, im weiteren die okkulte Bedeutung der Säulenmotive und kam schließlich auch auf das Programmheft zu sprechen:

»Den Stimmungsgrundton, den wir in unserem «Innenraum» zum Ausdruck bringen wollten, suchten wir auch schon in dem Programmbuch darzustellen, das den Besuchern in die Hand gegeben wur-

de. Über die rote Farbe des Umschlages dieses Buches braucht wohl nicht noch Besonderes gesagt zu werden, nachdem die Bedeutung der roten Farbe in der esoterischen Symbolik oben [anlässlich der roten Auskleidung des Veranstaltungssaales, RJF] besprochen worden ist. Auf diesem Umschlag (in der linken oberen Ecke) ist im blauen ovalen Feld ein schwarzes Kreuz, mit roten Rosen umwunden, zu sehen; rechts von diesem die Buchstaben: E. D. N. – I. C. M. – P. S. S. R. – Dies sind die *zehn* Anfangsbuchstaben der Worte, durch welche das wahre Rosenkreuzertum in einen Zielsatz zusammengefaßt wird: «Ex deo nascimur, in Christo morimur, per spiritum sanctum reviviscimus. [...]

In dem Programmbuche findet man fünf Zeichnungen. Es sind die in Vignettenform umgesetzten Motive der ersten fünf der oben erwähnten [im Saal ausgestellten, RJF] sieben Säulenkapitälé.«<sup>170</sup>

Den »Stimmungsgrundton« intonierend gestaltete Steiner also nochmals, ein diesmal farbig gedrucktes »Programmbuch«, das als erstes gestalterisches Werk des künstlerischen Impulses von Steiner betrachtet werden darf – ein Werk, das dem Gebiet des Grafik Designs zuzuordnen ist. Vermutlich bekamen es die Besucher vor ihrem Eintritt in den Kongresssaal ausgehändigt und insofern vermittelte es mit seinem leuchtend roten Farbton tatsächlich den ersten Eindruck der beabsichtigten Stimmung. Neben der Farbgebung des »Programmbuches«, das mit der roten Farbgebung des Saales in ein einheitliches Farbdesign-Konzept eingebunden war, zeigte das Heft eine Rosenkreuz-Vignette » im blauen ovalen Feld« auf der Umschlagseite und fünf weitere abstrakt-lineare Vignetten, die den Programmtext der vier Veranstaltungstage (18. – 21. Mai) jeweils ganzseitig einrahmten.

Steiner selbst wies auf den Zusammenhang der roten Grundfarbe des Programmheftes mit der Wand- und Deckenverkleidung aus roten Stoffbahnen, die er auch über alle Licht-

öffnungen und Emporen hängen ließ, und so dem Saal tagsüber einen roten Lichtschimmer verliehen. Das Farbdesign des Innenraumes hätte sogar noch deutlicher mit dem roten Grund und dem ovalen blauen Feld des Programmheftes korrespondieren sollen, da Steiner wohl geplant hatte, die Decke des Saales *bogenförmig* mit *blauem* Tuch auszukleiden.<sup>171</sup> Im Saal, links und rechts vor der Bühnenöffnung, waren zwei weitere Säulen aufgestellt: eine rote und eine blaue, dazwischen Büsten der Philosophen Fichte, Hegel und Schelling.<sup>172</sup> Die Ausführlichkeit mit der Steiner über die Bedeutung und Wirkung von Raumfarben in mehreren Vorträgen und Berichten spricht, unterstreicht den hohen Stellenwert, den er der spirituellen Funktionalität der Farbe zummaß. Er berücksichtigte dabei verschiedene Wirkungsebenen, wie jene der psychischen Stimulierung, die Goethe als »sinnlich-sittliche« beschrieben hatte, bis hin zu unbewussten esoterischen Farbwirkungen, die sich vor dem hellseherischen Auge hinsichtlich spiritueller Tätigkeiten je nach Farbe als günstig oder ungünstig erweisen würden.<sup>173</sup>

Die Farbkorrespondenz des Programmheftes mit seiner roten Grundfarbe und einem schwarzen Kreuz mit acht Rosen auf blauem Oval erstreckte sich auch auf die sieben, so-

genannten »apokalyptischen Siegel«, die in Form großformatiger Tondi, alternierend mit den Säulen an drei Saalwänden umlaufend angebracht waren. Auf dem roten Grund der Stoffbahnen waren alle malerischen Motive schwarz umfasst und erschienen auf einem blauen Rund. Das siebente Siegel zeigte auf der schwarzen Fassung die Buchstabenfolge des Programmheftes: E D N I C M P S S R. Die sieben Malereien der aus okkulten Tradition





stammenden »apokalyptischen Siegel« (die von Steiner übernommen oder variiert wurden<sup>174</sup>), bildeten zusammen mit den sieben Säulenmotiven der Kapitelle den eigentlichen Kern einer Ausstellung, die Steiner arrangierte. Mehrere plastische und malerische Kunstwerke von zeitgenössischen, vermutlich theosophischen Künstlern waren im Raum verteilt, spielten aber eine untergeordnete Rolle gegenüber den buchstäblich alles überragenden sieben Brett-Säulen und sieben apokalyptischen Siegeln. Auf der abgebildeten Fotografie sind vier Siegel und zwei der Säulen gut erkennbar.<sup>175</sup> Die Brettsäulen wurden nach Steiners Entwürfen zwar malerisch ausgeführt, aber in schwarz-weiß und nicht farbig, weil sie eigentlich plastisch, rein nach ihren Formen, d.h. Formveränderungen, Formmetamorphosen aufgefasst werden sollten.

Rudolf Steiner: Vignetten, auch als »Planetensiegel« bezeichnet.



Rudolf Steiner: Siebtes apokalyptisches Siegel, ausgeführt von Clara Rettich.

Die »schwarz-weißen« Grafiken des Programmheftes geben nach Steiner die »in Vignettenform umgesetzten« Kapitellmotive der Säulen im Saal wieder. Die Bedeutung dieser Vignetten wird unterstrichen von ihrer späteren Verwendung. So wurden die vergrößerten und um zwei zusätzliche Metamorphosen ergänzten Vignetten-Motive 1911 von Steiner auf großen Tafeln für die zentrale Innendekoration des Stuttgarter Hauses verwendet, und nach Angaben Steiners in Reliefausführung aus verschiedenen Metallen gefertigt. Die Übertragung in das Relief demonstrierte eine Rückführung der linearen Formensprache in den plastischen Ausdruck, der sich jenem der Säulen wieder näherte. Die gegenseitigen Bezüge formaler Art finden sich auf inhaltlicher Ebene wieder. Sich formal entsprechende Vignetten und Säulen wurden



gleichermaßen mit denselben Planetensymbolen und in derselben Abfolge gekennzeichnet, die der inhaltlichen Bestimmung durch Steiner entsprach:

»Es sind die in Vignettenform umgesetzten Motive der ersten fünf der oben erwähnten sieben Säulenkapitälé. Auch in diesen fünf Zeichnungen ist etwas von dem gegeben, was man »okkulte Schrift« nennt. Wer sich mit ganzer Seele in die Linienformen und Figuren einlebt, dem wird etwas von dem innerlich aufleuchten, was man als für die Erkenntnis der menschlichen Entwicklung wichtigen Zustände (Saturn-, Sonnen-, Mond-, Mars- und Merkurzustand) bezeichnet.«<sup>176</sup>

Menschliche Entwicklungszustände in sieben aufeinander folgenden Stufen werden nach Steiner auch in den Bildern der apokalyptischen Siegel dargestellt: »Es ist die Entwicklung der Menschheit, [...] was in diesen sieben Siegeln zum Ausdruck kommt.«<sup>177</sup>

Auf die spezifischen Bedeutungen der *einzelnen* Siegel, Programm-Vignetten und Kapitellmotive – so wie sie von Steiner oder anderen erklärt wurden – sei hier nicht näher eingegangen.<sup>178</sup> Betont sei lediglich, dass die Formensprache der Säulenkapitelle und Vignetten zwar auf den ersten Blick als reines Ornament erscheinen, aber von Steiner keineswegs als bloße Dekoration nach heutigen Maßstäben gemeint waren, wenngleich er selbst den Ausdruck »Innendekoration« für die Ausgestaltung des Kongresssaales gebraucht hatte. Was Steiner über die Herkunft dieser Form-, Bild-, und Farbzusammenhänge und ihre Funktionen äußerte, ist für das Verständnis all seiner gestalterischen Absichten relevant. Eine der allgemeinen Ausführungen, die von der Herkunft der Siegel und Säulen als »Zeichen« jener oben zitierten »okkulten Schrift« spricht, gab Steiner als Einführung zu der von ihm im Oktober 1907 herausgegebenen Mappe mit vierzehn Reproduktionen der apokalyptischen

Siegel und den Säulenmotive. Er versichert darin:

»Diese [Geisteswissenschaft] erfindet nicht aus dem Verstande oder der willkürlichen Phantasie heraus solche «Zeichen», sondern gibt in ihnen nur wieder, was der *geistigen Wahrnehmung* in den übersinnlichen Welten wirklich als Anschauung vorliegt. Keine Spekulation, keine – wenn auch noch so geistreiche – Verstandeserklärung ist gegenüber solchen Zeichen angebracht, da sie eben nicht ausgedacht sind, sondern lediglich eine *Beschreibung* dessen liefern, was der sogenannte «Seher» in den unsichtbaren Welten wahrnimmt. Bei den hier wiedergegebenen Zeichen handelt es sich um die Beschreibung von Erlebnissen der «astralen» und der «geistigen» (devachanischen) Welt. Die «Siegel» der ersten sieben Tafeln stellen solche wirkliche Tatsachen der astralen Welt dar und die sieben «Säulen» ebensolche der geistigen Welt. Während aber die Siegel unmittelbar die Erlebnisse des «geistigen Schauens» wiedergeben, ist das bei den sieben Säulen nicht in gleicher Art der Fall. Denn die Wahrnehmungen der geistigen Welt lassen sich nicht mit einem «Schauen», sondern eher mit einem «geistigen Hören» vergleichen. Bei diesem muß beachtet werden, daß man es nicht zu sehr dem «Hören» in der physischen Welt ähnlich denken soll, denn obwohl es sich damit vergleichen läßt, ist es ihm doch sehr unähnlich. In einem *Bilde* lassen sich die Erlebnisse dieses geistigen Hörens nur ausdrücken, wenn man sie aus dem «Tönen» in die Form übersetzt. Das ist bei diesen «Säulen» geschehen, deren Wesen aber nur verständlich ist, wenn man sich die Formen plastisch (nicht malerisch) denkt. Im Sinne der Geisteswissenschaft sind die *Ursachen* zu den Dingen der physischen Welt im Übersinnlichen, Unsichtbaren gelegen. Was sich physisch offenbart, hat seine *Urbilder* in der astralischen Welt und seine *geistigen Urkräfte* (Urtöne) in der geistigen Welt.«<sup>179</sup>



»Disegno Astrale«? »Disegno Divino«?

Der bisherige Überblick hat zu zeigen versucht, dass das komplette Veranstaltungsdesign im Sinne eines spirituellen *Corporate Design* konzipiert war, anscheinend bis in die Details der musikalischen Darbietungen, der von Steiner gebotenen Vortragsinhalte, des Dramas, und des Bühnendesigns. Äußerungen wie die folgende, legen es nahe: »Doch nicht nur das Spiel auf der Bühne war nach den Angaben des Herrn Dr. Steiner gestaltet worden, auch die Kostüme, die Dekorationen und alle Einzelheiten der Szenerie wurden nach seinen Intentionen ausgeführt.«<sup>180</sup> Ein Beispiel aus dem Kostümdesign mag das illustrieren, selbst wenn es nur wahrscheinlich und nicht sicher ist, dass das abgebildete Kostüm schon 1907 verwendet wurde. Das Foto zeigt rechts Marie Steiner als Kleonis in Edouard Schurés »Die Kinder des Luzifer«, München 1909. Die Bordüre des Kostüms lässt noch deutlich genug das Motiv der vierten Säule des Kongresses erkennen.



Eine Teilnehmerin an den Aufführungen in München im Jahre 1912 erinnerte sich, dass am Eingang zum Saal zwei Damen empfingen und die Karten prüften. »Nach dem Rat Dr. Steiners immer bei feierlichen Anlässen« war die eine in Hellblau, die andere in Hellrosa gekleidet,<sup>181</sup> – gewiss im Sinne einer farblichen Einstimmung und vermutlich schon 1907. Auch Randerscheinungen des Münchner Kongressdesigns fügten sich also zu einer Steinerschen »Gugelhupfform«, deren Modell er wiederum aus einem Bezirk übersinnlicher »Urbilder und Urtöne« herleitete. Nach Steiner dorthin, wo er den göttlichen Plan der menschlichen Evolution urbildhaft in einer »okkulten Zeichensprache« ausgedrückt sah, – die er entzifferte und andeutungsweise in farbigen Bildern und architektonisch-plastischen Formen zu übersetzen suchte:

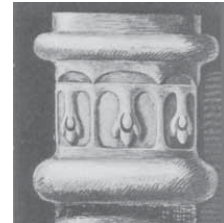
»Der Gedanke der Evolution der Menschheit sollte in den Säulen angedeutet sein. Er ist so ausgedrückt, wie er immer in der okkulten Zeichensprache ausgedrückt worden ist. Die Stätten des Okkultismus waren symbolisch gegliedert und ausgestal-



tet. In der Form, im Bilde, in der Farbe sollte man schauen, was in der Seele lebt. Von Außen her soll uns entgegenglänzen, was in der Seele lebt, dann hat man im Sinne der Weltentwicklung gearbeitet. Daß wir an diese große Evolution selbstlos denken müssen, das ist vor allem unsere Aufgabe. Sie wird erfüllt, wenn wir ganz und gar das Innenleben einfließen lassen in das Äußere.«<sup>182</sup>

In einem Bericht vom Sommer 1907 über den Kongress gibt Steiner überraschend konkret Auskunft über eine der »Stätten des Okkultismus«. Er kommt auf die gemalten Säulen des Kongresses zu sprechen, die stellvertretend für wirkliche Säulen gemalt worden seien:

»[...] sie mußten zum Ersatz gemalt werden. Doch sind sie durchaus als wirkliche architektonische Formen gedacht und entsprechen den «sieben Säulen» des «wahren Rosenkreuzertempels». (Natürlich entspricht die Anordnung in München nicht ganz der in dem «Rosenkreuzerinitiationstempel», denn da ist jede Säule doppelt, so daß, wenn man von der Rückwand gegen vorne geht, man durch vierzehn Säulen schreitet, von denen sich je zwei gleiche gegenüberstehen. Dies nur zur Andeutung für solche, die den wahren Tatbestand kennen; bei uns sollte nur im allgemeinen eine Vorstellung von dem Sinne dieses Säulengeheimnisses erweckt werden.)«<sup>183</sup>



Der theosophische Leserkreis der Zeitschrift *Luzifer-Gnosis* dürfte mit dem Gedanken des Vorhandenseins okkulterer Stätten in Form unsichtbarer Tempel vertraut gewesen sein, da Steiner in einem seiner Hauptwerke, das zuerst in einer Reihe von Aufsätzen in dieser Zeitschrift erschienen war, schon einmal auf die Existenz geistiger Tempel hingewiesen hatte. In *Wie erlangt man Erkenntnisse höherer Welten?* heißt es: »In alten Zeiten, die vor unserer «Geschichte» liegen, waren die Tempel des Geistes auch äußerlich sicht-

bare; heute, wo das Leben so ungeistig geworden ist, sind sie nicht in der Welt vorhanden, die dem äußeren Auge sichtbar ist. Aber sie sind geistig *überall* vorhanden; und jeder, der sucht, kann sie finden.«<sup>184</sup> Darf man demnach folgern, dass sich Steiner für die Ausgestaltung des Münchner Kongresses an einem ihm bekannten unsichtbaren «Rosenkreuzerinitiationstempel» modellhaft orientiert hatte?

Im Sinne des beabsichtigten Zusammenstimmens von äußeren Formen und Farben mit Gedankenfiguren und Seelenstimmungen thematisierte Steiner die spirituelle Strömung der »Rosenkreuzer« in seinen beiden Kongressvorträgen mit den Titeln »Die Einweihung des Rosenkreuzers« – »Planetenentwicklung und Menschheitsentwicklung«, und kündigte noch im Programmheft einen »Kursus über die Theosophie nach Rosenkreuzer-Methode« an, der sogleich im Anschluss an den Kongress am 22. Mai begann. Am 21. Mai erläuterte er die Ausgestaltung des Kongressraumes als »*im Sinne der rosenkreuzerischen Weltanschauung*«. <sup>185</sup>

So eigenartig es auch klingen mag, der Designbegriff *Corporate Design*, im Konnex mit *Veranstaltungsdesign*, trifft das Phänomen des Münchner Kongresses unter Einbeziehung des Rosenkreuzeraspektes relativ präzise, da es sich bei den »Rosenkreuzern«<sup>186</sup> um eine *Corporation* handelt, deren *Corporate Design* u.a. die Elemente einer spezifischen *Corporate Architecture* zu realisieren suchte. Von der gegenwärtigen designbegrifflichen Perspektive aus gesehen, könnte das Rosenkreuz auf dem Programmheft als *Logo* interpretiert werden, vom kunsthistorischen Gesichtspunkt aus würde man eher auf die Begriffe *Emblem* und *Symbol* rekurrieren. Beide Begriffsaspekte von Kunst und Design überschneiden oder decken sich bei Steiner, weil einerseits, historisch gesehen, Linien der modernen Nutzung (Beispiel Logo Weleda) und Linien künstlerisch esoterischer Traditionen (Beispiel Rosenkreuz) aufeinandertreffen – andererseits, weil Steiners Kunstbegriff *Gestaltung* nicht getrennt nach »Sachgebieten«, nach *high* und *low* behandelte, sondern oft dieselbe Formgebung aus einem üblicherweise der Kunst zugeordneten Bereich in einen anderen transponierte.

Ich erinnere an die Kapitellformen, die Steiner dem »devachanischen«, also durchaus sakralen Bereichen zuordnete und von denen er eine Form als fortlaufendes Muster eines Kostüms verwendete, das allerdings im Kontext der beabsichtigten Feierstimmung des Kongresses vorgeführt wurde. Gestaltung erfüllte bestimmte Stimmungsfunktionen. Der Kohärenzgedanke der wechselseitigen Entsprechung von äußerer Gestaltung und innerer Stimmung hatte bei Steiner funktionale, psychisch-spirituelle Aspekte. *Hierin* differenzierte Steiner nach »high« und »low«, nach Stimmungslagen und entsprechenden Formen, die nach der einen Richtung gestalthaft »höhere Wesen und Welten« zum Ausdruck bringen sollten, gegenüber solchen, die mit alltäglicheren Stimmungslagen korrespondierten.

Wie schon eingangs zitiert, maß er der Wirkung von Umgebungsformen einen überraschend weitgehenden Einfluss zu. Hätte nicht Steiner als respektierte Autorität auf dem Gebiet okkulten Forschung davon gesprochen, dass die Wirkung von konventionellen Raumformen die theosophischen Gedanken und Impulse negativ beeinflussen, so hätten vermutlich die meisten damaligen Theosophen eine solche Äußerung für übertrieben oder abwegig gehalten. Diesbezüglich warnte Steiner davor, die Wirkung der Siegel-, Vignetten- und Kapitellformen zu unterschätzen, die er als Bildmappe im Oktober 1907 herausgab. Den ikonografischen Erläuterungen zu den Abbildungen war folgender Absatz angefügt, der die beabsichtigte Formfunktion als weckende Wirkung auf latente Geisteskräfte hervorhebt, – eine Wirkung, die jedoch eine bestimmte Seelenverfassung erfordere, ohne die sich positive Wirkungen in ihr Gegenteil verkehren würden:

»Man beachte, daß die Abbildungen lebendige Daseinskräfte der höheren Welt wiedergeben; und diese höheren Geisteskräfte wirken tief auf den Betrachter der Bilder. Sie wirken direkt auf Kräfte, die, ihnen entsprechend, in jedem Menschen schlummern. Aber ihre Wirkung ist nur eine richtige, wenn man

diese Bilder mit der rechten inneren Seelenverfassung betrachtet. Wer mit theosophischen Vorstellungen im Kopfe und mit theosophischen Gefühlen im Herzen die Bilder betrachtet, der wird aus ihnen ein Heiligstes empfangen. Wer sie sich an einen beliebigen Ort hängen oder stellen wollte, wo er ihnen mit alltäglichen Gedanken und Empfindungen gegenübertritt, der wird eine ungünstige Wirkung verspüren, die bis zur schlimmen Beeinflussung des körperlichen Lebens gehen kann. Man richte sich danach und trete zu den Bildern nur in ein Verhältnis, das im Einklange steht mit einer Hingabe an die geistigen Welten. Zum Schmucke eines dem höheren Leben dienenden Raumes sollen solche Bilder dienen; nimmermehr soll man sie an Orten finden oder betrachten, wo die Gedanken der Menschen nicht mit ihnen im Einklange sind.«<sup>187</sup>

In einem Vortrag in Berlin am 19. Oktober 1907 über »Symbole und Zeichen als Wirkungen des Chaos« kam Steiner auf die Ausgestaltung des Kongresssaales zu sprechen und ergänzte das oben Zitierte um weitere Aspekte. Neben der erneut ausgesprochenen Warnung vor deplazierter Hängung und inadäquater Seelenstimmung des Betrachters wurde die beabsichtigte spirituelle Funktionalität deutlich ausgesprochen. Die Betrachter sollten sich empfindend in harmonisierende und weckende Formen einleben, um die eigene Psyche zu »ordnen« und um spirituell »Neues« rezipieren zu können:

» Wenn Sie diese Säulenkapitäler betrachten, werden Sie finden, daß sie in Ihnen wirken. Wenn Sie empfindend sich hineinleben, dann finden Sie dasjenige, was Ihr Empfinden so ordnet, wie es niemals geordnet werden könnte aus der sinnlichen Welt heraus, und was Ihnen einen Begriff verschaffen kann von jener geistigen Musik oder Sphärenharmonie, die das Devachan ist. Diese Kapitäler sind direkt eine

Anregung, um unsere Gefühle herauszuheben aus den alten Zusammenhängen und sie in völlig neue zu bringen. Dadurch allein kann etwas Neues entstehen, daß unsere Gefühle herausgerissen werden aus alten Zusammenhängen und neue Zusammenhänge bilden. Wir dürfen sie aber nicht sinnlos herausreißen, sonst zerreißen wir uns selber. [...] Sie können sich überzeugen, daß diese Bilder wirken. Sie können aber auch in einer sehr schlimmen Weise wirken. Diese Bilder sind dazu da, daß sie den Menschen in die schönste geistige Harmonie hineinführen. Derjenige, der sie in wahrer theosophischer Gesinnung betrachtet, und an Orten, wo das theosophische Leben fließt, wird finden, daß sie auf ihn seelenbefreiend und erquickend wirken. Würden Sie sie zum Beispiel im Speisezimmer aufhängen und mit alltäglichen Gedanken betrachten, dann verderben Sie sich Ihren physischen Organismus bis auf die Verdauung hin. Nicht mit unheiliger Seele können diese Dinge genossen werden, sondern nur in der richtigen Stimmung.«<sup>188</sup>

Im Speisezimmer sollte man sich diesen »Gugelhupf-formen« also nicht aussetzen. Mit etwas Humor könnte man einen psychotherapeutischen »Bei-Backzettel« assoziieren, die vor Risiken und Nebenwirkungen warnt. Wie immer man die Warnung aufzufassen geneigt sein mag, anhand des Zitierten wird die beabsichtigte spirituelle Funktionalität in merkwürdiger Schärfe sichtbar – und cum grano salis – hoffentlich nur angenehm spürbar, denn die Warnung gilt ja auch dem Leser dieser Zeilen respektive dem Betrachter der hier wiedergegebenen Abbildungen.



## *Farbdesign: Raumstimmung und Stimmungsräume*

### *Die Münchner Farbkammern*

Rudolf Steiner verfolgte aus okkultur Sicht psychisch »ordnende«, sozial harmonisierende, hygienisch-therapeutische, *zweckgerichtete* spirituelle Gestaltungsfunktionen, deren Vorgaben seiner Hellsicht nach in geistigen Welten urständen und urtönen.<sup>189</sup> Wenn jemand nicht nur annimmt, sondern wahrnimmt, wie bestimmte Farben und Formen bis in physiologische Prozesse des Körpers hinein »erquickend« oder »verderblich« wirken, dann werden dessen Farb- und Formgestaltungen nicht nach üblichen ästhetischen Maßstäben konzipiert oder auf »Kunst« im engeren Sinne beschränkt sein können. Tatsächlich gibt es einen dokumentierten Gestaltungsansatz Steiners, den man bisher nicht seinem künstlerischen Werk zugerechnet hat. Es handelt sich um den Bau bzw. das Design – inklusive Möblierung – von zwei »Farbkammern«, einer roten und einer blauen, zum Zwecke einer Farbentherapie.

In Bezug auf Farbwirkungen gab es schon zu Steiners Zeiten Publikationen der medizinische Forschung über die therapeutische Anwendung von Farben. In Steiners Bibliothek befand sich das chromotherapeutische Werk »The Principles of Light and Color« des Arztes Edwin D. Babitt.; ferner in den nachgelassenen Papieren Steiners ein Aufsatz aus der *Vossischen Zeitung* aus dem Jahre 1895 von Carus Sterne mit dem Titel »Der Farbenreiz bei Mensch und Tier – eine Betrachtung zu Goethes Farbenlehre«. In beiden Werken wird über eine Heilweise mittels Farbe berichtet, die schon im 14. Jahrhundert bei Pockenseuchen erfolgreich angewendet worden sei und die noch im 18. Jahrhundert in mehreren europäischen Ländern, sowie in Indochina und Japan bei Pocken indiziert war. Diese farbtherapeutische Methode bestand ganz einfach darin, dass die Pockenkranken durch Ver-

hängen eines Raumes mit roten Tüchern, roten Vorhängen, etc. ganz in Rot gehüllt wurden.

Es ist nicht bekannt, ob Steiner diese Literatur schon vor 1907 kannte, oder ob er darauf durch den Neurologen Dr. Felix Peipers aufmerksam gemacht wurde, der ein aktiv mitwirkender Theosoph des Münchner Kongresses war und in den Jahren 1906 bis 1915 eine Privatklinik in München führte. Hatte Peipers sich möglicherweise aufgrund des mit roten Tüchern verhängten Münchner Kongresssaales an Steiner gewandt? Jedenfalls befragte er ihn – soviel wird berichtet – im Jahre 1908 nach den Möglichkeiten einer Farbtherapie, worauf Steiner eine Therapie mittels einer blauen und einer roten Farbkammer konzipierte.

Auch in diesem Falle bieten die zeitgenössischen Designbegriffe eine präzisere und umfassendere Beschreibung der gestalterischen Leistung, da es sich bei dem Projekt um weit mehr als das realisierte Kammerdesign handelte. Heute würde man von einem komplex strukturierten *Therapiedesign* sprechen können, das musik- und kunsttherapeutische Elemente integrierte, und daher rückblickend als Pioniertat auf dem Gebiet der Kunsttherapie anerkannt werden muss.<sup>190</sup>

Vom Kammer-*Design* im engeren Sinne blieb nur die rote Kammer als Fragment ohne Decke und Interieur erhalten (Maße der erhaltenen Kammer: Länge 2,90 m, Breite 2,50 m, Höhe 2,22 m, Standort Goetheanum, Dornach). Zum Interieur gehörten je Kammer ein speziell entworfenes »Liegebett«, das ausklappbare Vorrichtungen besaß, um dem darauf liegenden Patienten die Möglichkeit zu geben, mit abgewinkelten Armen und Beinen annähernd die Spitzen einer Pentagrammform zu bilden. Beide Liegen waren ebenso wie die Innenwände jeweils in dem gleichen Kammerfarbton leuchtend blau bzw. rot gebeizt und glänzend lackiert.

Am Kopfende der Liege befand sich eine Projektionsvorrichtung für drei Transparente (ein Hexagramm, ein Pentagramm und ein Rosenkreuz), unterhalb Lampen für farbiges Licht.<sup>191</sup>

»Bei entzündlichen Krankheiten wurde in der roten Kammer (absolut mit rotpoliertem Holz ausgekleidet, unter dem roten Liegebett waren rote elektrische Lampen) begonnen, dann in der blauen fortgesetzt und in der roten wieder geendet. Bei den entgegengesetzten Krankheiten (Verhärtungen, Geschwulst-Grundlagen) wurde in der blauen Kammer begonnen und geschlossen. Die Behandlung selbst verlief neben medikamentöser nach Anweisungen meditativer Art von Dr. Steiner.«<sup>192</sup>

Rudolf Steiner äußerte sich über diese »Farbtherapie«, wie er sie nannte, in einem öffentlichen Vortrag in Berlin, am 14. Januar 1909. Seine Aussagen sind geeignet, die therapeutischen Aspekte seines spirituellen Funktionalismus, speziell seines Farbdesigns dem Gugelhupf-Vergleich anzufügen. Nachvollziehbar werden sie allerdings nur in dem Maße, wie man die zugrunde liegenden theosophisch-anthroposophischen Anschauungen berücksichtigt.<sup>193</sup>

Rudolf Steiner:  
Farbkammer





»Wer heute glaubt, auf den Menschen könnten in gesundem Sinne wirken nur stoffliche, physisch-chemische und physiologische Einflüsse, der wird erstaunt sein, daß die Menschen in eine besonders eigenartig gefärbte Kammer geführt werden, und daß da durch die Kräfte einer gewissen Farbe und durch andere Dinge, die hier nicht weiter erörtert werden können, auf die menschliche Seele gewirkt wird. Allerdings kann dabei nicht auf die Oberfläche gewirkt werden. Da müssen Sie aber sehen den Unterschied Kammer-Therapie, einer Art Farben-Therapie, und dem, was man Licht-Therapie nennt zwischen dieser Wirkungsweise in den Kammern, also einer Art. Wenn der Mensch mit Licht bestrahlt wird, so liegt dem der Gedanke zugrunde, das Licht, das physische Licht, unmittelbar wirken zu lassen, so daß man sich sagt, wenn man diesen oder jenen Lichtstrahl auf den Menschen wirken läßt, so werde durch die Wirkung von außen auf den Menschen gewirkt. Darauf wird bei der erwähnten Farben-Therapie nicht Rücksicht genommen.

Bei dieser der Geisteswissenschaft entnommenen Heilweise, die unser Freund Dr. Peipers eingerichtet hat, ist nicht darauf gerechnet, was die Lichtstrahlen als solche, unabhängig von der menschlichen Seele, auf den Menschen bewirken, sondern es ist Rücksicht darauf genommen, was als Vorstellung einer Seele – sagen wir unter Einwirkung der blauen Farbe, nicht des Lichtes – auf dem Umwege durch die Seele bewirkt wird. Es ist beabsichtigt, dadurch auf den ganzen körperlichen Organismus zurückzuwirken. [...] Man muß wissen, daß Farben in sich Kräfte enthalten, die dann in Erscheinung treten, wenn sie uns nicht nur bestrahlen, sondern in unserer Seele wirken. Man muß wissen, daß gewisse Farben etwas sind, das fördernd wirkt, daß eine andere Farbe etwas ist, was Sehnsuchtskräfte auslöst, daß eine dritte Farbe etwas ist, was die Seele über sich

selbst erhebt, und eine andere Farbe etwas, das die Seele unter sich herunterdrückt. Wenn wir auf diese physisch-geistige Wirkung sehen, dann wird sich uns zeigen, was der Urgrund des Physischen und Ätherischen ist: daß unser astralischer Leib der eigentliche Bildner des Physischen und Ätherischen ist. Das Physische ist nur eine Verdichtung des Geistigen, und das Geistige kann wieder zurückwirken auf das Physische, wenn es in der richtigen Weise durchwirkt und durchlebt wird.«<sup>194</sup>

Steiner kam es demnach darauf an, ein Farberlebnis in der Seele, im Geiste des Menschen hervorzurufen, ein Farberlebnis, das eine physiologisch-somatische Wirkung hervorzurufen könne. An einer anderen Stelle des Vortrags weist er darauf hin, dass es nicht belanglos für die Gesundheit sei, welche Gedanken und Vorstellungen man hege. Für Steiner besaßen Gedankenformen und Gefühlsfarben einen ebenso hohen Wirklichkeitsgrad wie physische Formen und Farben – sogar einen höheren, wenn sie »in der richtigen Weise durchwirkt und durchlebt« werden, d.h. vom Disegno Divino her, vom göttlichen »Urgrund des Physischen« (»Ex Deo Nascimur«). Die »Urbilder in der astralischen Welt und *geistigen Urkräfte* (Urtöne) in der geistigen Welt« können nach Steiner in begrifflich, gedanklicher Form *als auch* in zeichnerischen, architektonischen und skulpturalen Formen, sowie in Farben malerisch zum Ausdruck kommen. Von seinem philosophischen Hauptwerk, der *Philosophie der Freiheit*, sagte Steiner: »Ich würde zum Beispiel sehr gern den Inhalt meiner „*Philosophie der Freiheit*“ zeichnen. Das ließe sich ganz gut machen. Nur würde man es heute nicht lesen können. Man würde es nicht empfinden können, weil man heute auf das Wort dressiert ist.«<sup>195</sup>

Steiner hatte die Sprache der Urkräfte und Urtöne wiederholt als künstlerischen »Text« in sieben »Kapiteln« formuliert: sieben Siegel, sieben Kapitellmetamorphosen und sieben Vignetten. Die einfache Farben- und Formensprache der rechteckigen, rot-blauen Kammern hätte ebenfalls eine

komplex formulierte Siebener-Struktur erhalten sollen: Für das in München projektierte erste Goetheanum (damals noch mit dem Namen »Johannesbau«) hatten Peipers und Steiner ein Therapeutikum vorgesehen, für das sieben Kammern mit jeweils unterschiedlichen Farben und Formen konzipiert waren. Zur Ausführung kamen jedoch nur sieben Modelle, von denen vier erhalten geblieben sind. Eine noch vorhandene Skizze von Felix Peipers nach den Vorgaben Rudolf Steiners vermerkt zwei kugelförmige und fünf pentagondodekaederförmige Kammern mit der Farbfolge »lila – violett – rosa – blau – grün – gelb – rot«.<sup>196</sup>

Gebaut wurden die sieben therapeutischen Form- und Farb Räume meines Wissens nie, das Prinzip des roten und blauen Farbraums dagegen wurde und wird in der anthroposophischen Medizin angewandt.<sup>197</sup>



## *Die Kunstzimmer und der Berliner Zweigraum*

Als eine andere Art von »Farbkammern« könnte man die seit den Jahren 1908/09 eingerichteten, sogenannten Kunstzimmer betrachten, die in Folge des Münchner Kunstimpulses als soziale Kunstinitiativen für die Öffentlichkeit eingerichtet wurden (zwei in Berlin und zwei in München). Wie der Kongresssaal waren diese Zimmer ganzheitlich in roter Farbe gestaltet. Zweige der theosophischen Gesellschaft, die Steiners künstlerischen Intentionen folgten, kolorierten ihre Lokale hingegen in blauen Farbtönen – gemäß den Erläuterungen Steiners über die verschiedenen Farbwirkungen von roter und blauer Raumumgebung. Rot empfahl Steiner für festliche Anlässe, Blau für die immer wiederkehrende theosophische Arbeit im Zweig.<sup>198</sup>

Auch Privatzimmer von Theosophen wurden anhin ganz in einer Farbe ausgestaltet. So berichtete eine Besucherin der Wohnung von Marie von Sivers in Berlin: »Auch in ihrer Wohnung waren Dr. Steiners Raumgestaltungs-Versuche zu

Rudolf Steiner: Farbdesign Bibliotheks-  
zimmer im Haus Duld-  
eck, Dornach. Aquarell  
vermutlich von dem  
Architekten Hermann  
Ranzenberger.



spüren. Staunend sah man schöne Mahagonimöbel mit dicker violetter Ölfarbe überstrichen, der Farbe der Wände entsprechend.«<sup>199</sup> Für das in Blau gehaltene Bibliothekszimmer im Haus Duldeck, dessen differenzierte Farbgestaltung von Rudolf Steiner stammt, wurden die Möbel und Fußbodenleisten hingegen in rotvioletter Farbe entworfen, wie ein erhaltenes Aquarell zeigt. Oder handelte es sich bei der nachträglich eingefügten Notiz »Ecksopha überz. Indigoblau« um eine Farbkorrektur Steiners, welche die Möbelfarbe wieder den Blautönen der Wände annähern sollte?

Eine weitere aquarellierte Ansicht<sup>200</sup> samt einer genauen Beschreibung Steinerschen Farbdesigns liegt vom Berliner Zweiglokal Geisbergstraße vor, in dem Rudolf Steiner zur Einweihung am 5. Mai 1909 in eindrucklichen Worten<sup>201</sup> auf die tiefgehenden und nachhaltigen Wirkungen der gebauten Umwelt hinwies. Von der Beschreibung und Ansicht des Zweigraumes kann man auf die Kunstzimmer und auf die Ausgestaltung weiterer theosophischer Zweigräume Rückschlüsse ziehen. Der Raum war einschließlich der Möblierung komplett in differenzierten Blautönen gehalten.

Zweigraum Geisbergstraße in Berlin



»In gesättigtem Blau gemalte Wände und noch dunkler blau die Tür, der Fußboden, Fenster und Stühle. Auch das seitlich gestellte Rednerpult war dunkelblau, darauf ein Strauß leuchtend roter [!] Rosen. Die Vorhänge an den Fenstern waren hellblau, und auch die Decke war mit hellblauem Stoff bedeckt, der, in den Nähten fester angezogen, in merkwürdigen Wellen nach unten gebauscht herunterhing. Das war ungewollt, doch viel Sorgfalt war verwendet worden, aus dem Deckenstoff als Übergang zu den dunkleren Wänden tropfenartige Formen zu bilden. Die Büsten von Hegel, Schelling, Fichte und Novalis, sowie zwei Radierungen von Raffaels Stanzen nahmen die Räume zwischen den Fenstern ein.«<sup>202</sup>

Die auf dem Aquarell sichtbaren, hellblauen Tropfenformen vor dunkelblauem Grund befinden sich jeweils über den Büsten derselben Philosophen, die schon vor der Bühne des Münchner Kongresses zu sehen waren. Die Anordnung der sich von Oben hereinsenkenden Formen über den Köpfen dürfte kein Zufall gewesen sein, und dass dem zunächst unscheinbaren, »dekorativen« Formmotiv von Steiner eine besondere Bedeutung beigemessen wurde, bestätigt ein handschriftlicher Vermerk auf der Rückseite des aquarellierten Blattes: »[...] Oben „Saturn-Tropfen“. Oft von Dr. Steiner selbst aufgemacht und gezeigt.« Der Ausdruck erinnert an die Planetensiegel und Planetensäulen, die tatsächlich als Hauptmotiv die Begegnung eines »von Oben« mit einem »von Unten« kommenden Formprozesses aufweisen, eines Prozesses in Form meist tropfenartiger Gebilde.

Ein Bezug zu den therapeutischen Farbkammern ergibt sich nicht allein aufgrund des ungewöhnlich ganzheitlichen Farbdesigns in Blau (die Farbe, zu der Steiner in einem Notizbuch notierte: »Im Ätherblau ruht des Geistes Sehnsucht«<sup>203</sup> Vermutlich sollte Sehnsucht nach »höherem« Geistigen ausgelöst werden, das »von Oben« herabkommt).

Die erkennbare Abbildung eines Ausschnitts der Sixtinischen Madonna Raffaels erinnert an die Betrachtung

von Madonnenbilder Raffaels, die den Aufhalten in den Farbkammern voranging. All diese Bezüge veranschaulichen erneut wie sich Design- Kunst- und sogar Kunsttherapie-Aspekte im gestalterischen Werk Steiners überlagern und durchdringen. So wird denn auch in einer der Erinnerungen an die »Kunst-Stuben« in München »von der heilenden Wirkung« des darin dargebotenen Künstlerischen gesprochen:

»Die Wände waren in einem hellen farbigen Ton glatt gestrichen und mit schönen Wiedergaben alter und neuer Meisterwerke geschmückt. Jeden Abend der Woche gab es hier für jedermann, der von der Straße hereinkommen wollte, eine andere Veranstaltung: Lichtbilderabende mit Erläuterungen der gezeigten Kunstwerke, literarische Abende mit Vorlesen von wertvollen Werken der Dichtkunst und Prosa, Märchenabende für Kinder und Mütter, Puppenspiele und musikalische Darbietungen. Die eigentliche anthroposophische Studienarbeit vollzog sich im Zweig. Was dort an tieferem Eindringen in das Wesen des Geistigen und seiner Offenbarung im Künstlerischen errungen wurde, das wollte hier der Allgemeinheit dienen, indem die Teilnehmer an diesen Abenden in einer Zeit der immer mehr einreißenden kulturellen Verwilderung die geistige Wohltat des Erlebens echter Kunst an sich erfahren konnten. Wir hatten das Glück, ernste Künstler in den verschiedenen Gebieten als mitwirkende Freunde zu haben, so daß von Dilettantismus nicht die Rede sein konnte. Bald fühlten sich immer mehr Menschen von der heilenden Wirkung solcher selbstlos gegebener Darbietungen angezogen, und die in verschiedenen Stadtteilen entstehenden Kunst-Stuben bekamen eine Art Gemeinde von gerne wiederkehrenden Besuchern.«<sup>204</sup>

Marie Steiner hat ihre Erinnerungen an die Kunstzimmer so festgehalten:



»Diese Kunstzimmer waren fürs breite Volk gedacht, als gastfreie Stätten, die nicht nur Wärme und Behaglichkeit, sondern auch Schönheit, Ästhetik und geistige Anregung bieten sollten. Die Wände waren mit farbigen Rupfen bespannt, alles bis auf die Bestuhlung dem gewählten Tone angepaßt; Bilder-Ausstellungen wechselten jeden Monat: gute Reproduktionen klassischer Kunstwerke und Gemälde zeitgenössischer Künstler; Abendveranstaltungen gab es mit musikalischen und rezitatorischen Darbietungen, einen Einführungskurs in Geisteswissenschaft, auch in andere Wissensgebiete, – kleine dramatische Darstellungen, wie z.B. die <Geschwister> von Goethe und ähnliches. Hier war es auch, wo in Berlin die Weihnachtsspiele aus altem Volkstum eingeführt wurden, die dann von Mitspielern nach anderen Stätten gebracht werden konnten. Es darf vielleicht erwähnt werden, daß es nach den Anstrengungen des Tages nicht immer leicht war, bei Nacht und Nebel die weiten Wege in den Osten Berlins mit Untergrundbahn oder Tram zurückzulegen und zuletzt in abgelegenen dunklen Straßen im Schnee zu stapfen. Doch das tägliche Beispiel des unermüdlichen Schaffens Dr. Steiners wirkte anfeuernd. Und man lernte aus eigener Erfahrung die Bedeutung des Kontrastes kennen, wenn man aus der trostlos steinernen Umgebung öder Arbeiterquartiere in die warme Umhüllung eines in gedämpftem Rot erstrahlenden Raumes trat und das Auge auf Kunstwerke fiel, die den Blick fesselten und das Herz erfrischten, so daß es in Sammlung dem Gebotenen in Wort und Ton folgen und sich von der Last des Alltags einigermaßen befreien konnte. In bescheidenem und kleinem Rahmen war es doch Nahrung für die Seelen der Geistsuchenden aus der arbeitenden Bevölkerung. In diesem Sinne war ja so manches in Briefen zum Ausdruck gekommen, die Rudolf Steiner erhalten hatte, als er noch in der Arbeiterbildungsschule Berlins



wirkte. Ihm wurde dafür gedankt, daß er den Glauben habe, der Arbeiter brauche auch das geistige Brot, nicht nur das physische.

Der Weltkrieg brachte Veränderungen auch in diesen Betrieb. Das große Kunstzimmer in der Motzstraße mit seinen Nebenräumen wurde in einen Kinderhort umgewandelt, in dem das aus dem bolschewistischen Rußland geflüchtete Fräulein Samweber eine hingebungsvolle Tätigkeit entfaltete, opferfreudig unterstützt in der auf Spenden beruhenden Verpflegung und Hütung der Kinder durch Damen der anthroposophischen Gesellschaft. Licht, Luft und Freude hatten sie in den schönen Räumen des Vorderhauses; Dr. Steiner begnügte sich mit den viel bescheideneren Zimmern des Hinterhauses. Das ist nebensächlich, doch für ihn symptomatisch.»<sup>205</sup>

Diese Erinnerungen Marie Steiners finden sich unter folgender Überschrift abgedruckt: »*Die Wiederbelebung der Weihnachtsspiele aus altem Volkstum in den Berliner Kunstzimmern*«. Das Augenmerk wurde deshalb auf die Weihnachtsspiele gerichtet, weil diese »zum festen Bestandteil der anthroposophischen Bewegung« geworden seien. Dass Rudolf Steiner diese Spiele inszenierte und sich wie bei den Münchner Aufführungen um »Design-Details« der Bühnengestaltung und der Kostüme kümmerte, wird nicht überraschen. Ein Detail sei hier kurz erwähnt, da es sich auf unser bisher behandeltes Farbdesign und einen umkehrten »Disegno Divino« bezieht: Im Paradeis-Spiel, dem ersten der drei Weihnachtsspiele, tritt nämlich Gott auf: in Rot-Blau gekleidet, mit weißem Haar und mit rot-blau-weißer Dreieckszeichnung auf der Stirn.



Nach Angaben Rudolf Steiners geschminkter und kostümierter Darsteller Gottvaters

## *Altarräume der Waldorfschulen*

»Wir brauchten eigentlich ein neues Wort für Religion und Religionsunterricht, um nicht mißverstanden zu werden. Es geht um das religiöse Element, das das Herz erwärmt und das es in die Sicherheit führt, daß sich des Menschen Seele zu allen Zeiten finden kann im Geistesreich, in der eigentlichen Heimat des „Ich selbst“.« Diese Sätze wenden sich an Waldorflehrer und stammen aus Helmut von Kügelgens Schrift *Hinweise zu den Handlungen des freien christlichen Religionsunterrichts und zur Raumgestaltung*. Für Waldorfschüler, die nicht einen anderen konfessionsgebundenen Religionsunterricht besuchten, etablierte Rudolf Steiner zwar kein neues Wort für Religion, aber eine neue religiöse Erlebnismöglichkeit, deren kultische Formen ein eigenes Design beinhalteten.

Die Entstehungszeit dieses Designs liegt um das Jahr 1920, also nicht in der chronologischen Folge des bisher Dargestellten und weist Gestaltungselemente auf, die ich später ausführlicher besprechen werde. Was in die Abfolge passt, und ihr eine neue Nuance einfügt, ist das Farbdesign der Handlungsräume und ihrer Möblierung.

Nach den Angaben Steiners sollten die Räume durch Vorhänge rundum in jenes starke Rot gekleidet werden können, das »kraftvoll weder Zinnober noch Karmin ist«. Von gleicher Farbe sollten der erhöhte Altar und die zwei Stühle sein, und in gedämpftem Rot sollten zwei Läufer in Kreuzform unter dem Altar liegen. Der Altarentwurf war ausgesprochen schlicht: eine Quaderform, dessen Frontansicht ziemlich genau ein »Goldenes Rechteck« zeigt, wo Länge und Breite im Verhältnis des Goldenen Schnittes stehen und nach dem auch die Höhen von Altar und Altaraufsatz proportioniert sind. Die Spitzen des Altaraufsatzes und der Stühle enden in geschnitzten Pentagonen. Der schmalere Aufsatz gleicht schematisch der Giebelansicht eines Hauses mit leicht gestrecktem Quadrat, dem ein annähernd gleichseitig-rechtwinkliges Dreieck aufsitzt. »Giebeldreieck« und »Fassadenquadrat« werden von einem »Fenster« verbunden, das in ei-

nem blauen Rahmen die helle Abbildung eines Christuskopfes von Leonardo da Vinci zeigt (Entwurf zum Abendmahlsbild).

In einem seiner Farbvorträge, gut sieben Jahre nach dem Münchner Kongress, beschrieb Rudolf Steiner welche Wirkung von einem »stark zinnobrig leuchtenden« Rot ausgeht, wenn es den Menschen ganz umhüllt und er es im Inneren der Seele so intensiv empfindet, bis ein moralisches Erleben des Rot resultiere.

»Wenn man so gleichsam die Welt durchschwimmt als Rot, identisch geworden ist mit dem Rot, wenn einem also selbst die Seele und auch die Welt ganz rot ist, so wird man nicht umhin können, in dieser rot gewordenen Welt, mit der man selber rot ist, zu empfinden, als wenn diese ganze Welt im Rot zugleich uns durchsetzt mit der Substanz des göttlichen Zornes, der uns von allen Seiten entgegenstrahlt für alles dasjenige, was an Möglichkeiten des Bösen und der Sünde in uns ist. Wir werden uns gleichsam in dem unendlichen roten Raum wie in einem Strafgerichte Gottes empfinden können, und unser moralisches Empfinden wird wie eine moralische Empfindung unserer Seele im ganzen unendlichen Raum sein können. Und wenn dann die Reaktion kommt, wenn irgend etwas auftaucht in unserer Seele, wenn wir uns also im unendlichen Rot erleben, ich könnte auch sagen, im einzigen Rot erleben, so kann es nur so sein, daß man es bezeichnen möchte mit dem Worte: *Man lernt beten.*«<sup>206</sup> [Hervorhebung RJF]

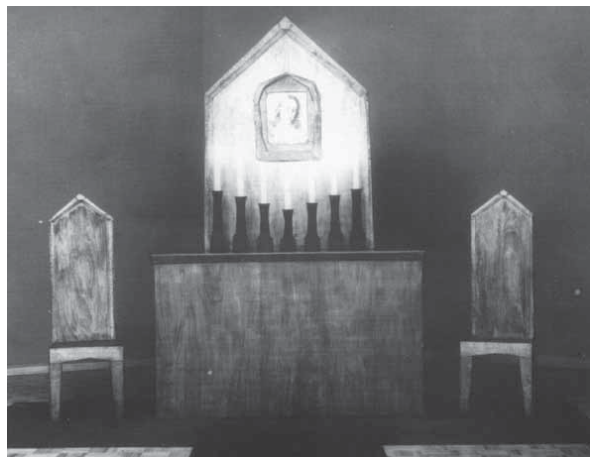


Altar einer Waldorfschule nach Angaben Rudolf Steiners.

Steiners Schilderungen des moralischen erlebten Rot als Empfindung göttlichen Zorns vermitteln einen dynamischen Farb-Verlauf, während dessen sich die Zorn-Empfindung in diejenige der göttlichen Güte und Barmherzigkeit verwand-

le, und sich das Gefühl einstelle, dass inmitten des Rot eine »Art Rosaviolett« punktförmig auftauche, »als hineinstrahlend in das auseinanderstiebende Rot«. Diese Schilderungen bieten sich als literarische Referenz für eine Analyse der Gestaltung des Altarraumes an: Inmitten des kräftigen, raumumfassenden Rot des schulischen Handlungsraumes soll »beten gelernt« werden, und als entsprechender Mittelpunkt göttlicher Barmherzigkeit in hellen rötlich-rosa Tönen könnte das Christus-Bild interpretiert werden, das im Lichte von sieben Kerzen erstrahlt. Ein Münchner Programmheft- respektive Rosenkreuzer-Bezug wäre ebenso gegeben durch die auf dem Altaraufsatz sowie auf dem Programmheft vorhandene blaue Rahmung auf rotem Grund mit der Korrespondenz von Christusbild und sieben Kerzen auf schwarzen Ständern hier, und dem schwarzem Kreuz mit sieben Rosen dort (das rote Programmheft hatte eine schwarze Rückseite – die Handlungshaltenden tragen schwarze Kleidung). Schließlich sei noch eine andere Analogie erwähnt: Die optische Abfolge von Rot (Altaraufsatz) – Blau (Bilderrahmen) – Hell (Christusabbildung) des dreieckig abschließenden Aufsatzes, entspricht der Farbfolge des Dreiecks auf der Stirn Gottvaters in einem der Weihnachtsspiele, die als beliebte Tradition immer noch in vielen deutschsprachigen Waldorfschulen aufgeführt werden.

Stuttgarter Altar  
und Stühle nach  
Angaben Rudolf  
Steiners.



## *Farbdesign der Waldorfschulbauten*

Als eine weitere Art von »Ton-in-Ton Farbdesign« könnte man die provisorische »Hofbaracke« der im Herbst 1919 gegründeten Waldorfschule Stuttgart bezeichnen, da deren Klassenräume sämtlich in einem bläulichen Lila gehalten waren, abgestuft nach verschiedenen Helligkeitsgraden für Wände und Decken (die Gänge kontrastierten in Gelb und allein der Gesangssaal war indigofarben gehalten). »Ferner wurde für die Räume ausdrücklich eine farbige Behandlung der Schulmöbel bestimmt und zwar mit der Wandfarbe verwandt.«<sup>207</sup> Der violette Farbton, der als Farbmischung aus Rot und Blau entsteht, wurde durch das komplementäre Gelb der Gänge zur Grundfarben-Harmonie nach dem Goetheschen Farbkreis geschlossen. Für das Farbdesign des Stuttgarter Neubaus 1923, sowie für zwei weitere Schulbauten in Hamburg 1920 und London 1925 entfaltete Steiner den Farbkreis regenbogenartig, wobei den ersten Klassen die wärmeren Rot- und Gelbtöne zugeordnet wurden, den höheren Klassenstufen die bläulichen Farbtöne. Gleiche Tönungen stufen sich in der Klassenzimmerabfolge teilweise nach Helligkeitsgraden ab. Vergleicht man dazu noch die differenzierten Angaben für die einzelnen Fachunterrichtsräume, wird die Sorgfalt und Wichtigkeit, die Steiner der farbpsychologischen Konzeption beimaß, deutlich. Eine derartige Konzeption von Farbdesign, die in ihrer differenzierten Buntheit Bodenbeläge, Vorhänge und Möblierung umfasste, dürfte ihrerzeit vergeblich gesucht haben.

Man bedenke hier das revolutionäre Gesamtkonzept der Waldorfschule, die zunächst für die Arbeiter- und Angestelltenkinder einer Zigarettenfabrik als Ganzheitsschule begründet worden war und die für alle Kinder gleichermaßen eine mindestens zwölfjährige Schulbildung einforderte.

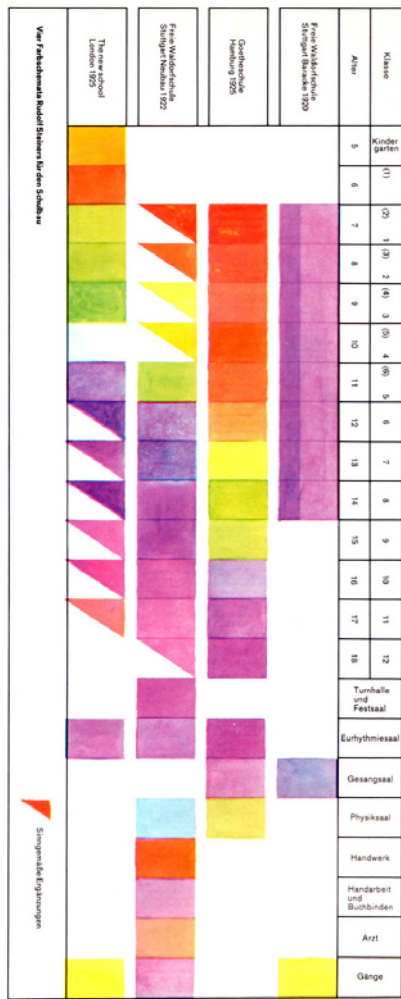
Steiner, der sich auch an der Arbeiterbildungsschule in Berlin engagierte, sprach im Mai des Revolutionsjahres 1919 in Stuttgart eindringlich über Volkspädagogik. Folgender Passus aus seinen Ausführungen soll wiederum ein Licht auf Anliegen und Kontext seiner Gestaltungsimpulse werfen, die

Kunst nicht von Design, d.h. vom praktischen Leben trennen, sondern »eine Ehe von Kunst und Leben anstreben«<sup>208</sup> und die beispielsweise vom Kunstmaler auch praktische Malerarbeiten erwarteten.

»Oh, welcher Jammer, meine lieben Freunde, daß unsere Kinder in Schulstuben geführt werden, die wahrhaftig barbarische Umgebungen für die jungen Gemüter sind! Man denke sich jede Schulstube – nicht in der dekorativen Weise künstlerisch ausgestaltet, wie man sich das heute oftmals denkt, aber man denke sie sich von einem Künstler so ausgestaltet, daß dieser Künstler die einzelnen Formen in Einklang gebracht hat mit dem, worauf das Auge fallen soll, während es das Einmaleins lernt.

Die Gedanken, die sozial wirken sollen, können nicht sozial wirken, wenn nicht, während diese Gedanken sich formen, in einer Nebenströmung des geistigen Lebens in die Seele dasjenige einzieht, was aus einer wirklich lebensgemäßen Umgebung herkommt. Dazu aber bedarf es auch, sagen wir, für das Künstlertum eines ganz anderen Lebensganges, als ihm heute gegönnt ist während des Heranwachsens. Es wird ja heute gerade derjenige, der den künstlerischen Trieb in sich fühlt, gar nicht die Möglichkeit haben, dem Leben nahezukommen. Fühlt er in sich, sagen wir, den Trieb, Maler zu werden, dann drängt ihn das Leben dazu, möglichst früh irgendwelche Schinken anzustreichen, denn er meint, es käme darauf an, irgend etwas zu schaffen, was innere Befriedigung gibt. Selbstverständlich kommt es darauf an; aber es handelt sich darum, ob zuerst der Impuls für diese innere Befriedigung den Weg hinaus ins Leben gefunden hat, so daß man die größte innere Befriedigung dann empfindet, wenn man das Leben zuerst fragt: was ist zu schaffen? und wenn man auch immer die Verpflichtung, die gewissenhafte Verpflichtung fühlt, daß man dem Leben nichts entnimmt, was man

ihm nicht wieder zurückgibt. Dadurch daß heute, sagen wir, die Maler Landschaften liefern für diejenigen Leute, die doch nicht viel verstehen davon, dadurch wird nicht Kunst gefördert, sondern Kunst in den Abgrund hineingeworfen. Wir haben so eine unnötige Luxuskunst neben einer barbarischen Gestaltung unserer Lebensumgebung.«<sup>209</sup>



Farbschemata Rudolf Steiners für die Waldorfschulen Stuttgart, Hamburg und London

Viele reformerische Anliegen Rudolf Steiners wurden in Stuttgart mehr als in anderen Städten begeistert aufgenommen und beispielgebend umgesetzt. Es war die erste anthroposophische Reformschule, die im Herbst 1919 auf der Stuttgarter Umlandshöhe begründet wurde. Neben den sozialen und pädagogischen Neuerungen spielte die »lebensgemäße Umgebung« eine wichtige Rolle, d.h. zu dem pädagogischen und sozialen Lebensumfeld gehörte das künstlerische *Environment* unabdingbar hinzu. Nach Steiner vereint schulisches Environmental Design die Funktionalität eines typischen Zweckbaus mit der Funktion eines Formfaktors der geistigen Entwicklung: »Ein Schulbau ist ein künstlerisch gestalteter Utilitätsbau.« – so die, manchen noch immer etwas paradox klingende, Formulierung Steiners.<sup>210</sup>

Die Stuttgarter Schulinitiative strebte folglich einen Schulneubau an, der das Farbdesign der provisorischen Baracken um Formaspekte ergänzte. Auf der Abbildung sieht man das Eingangsportal mit zwei Säulen und einem ausgekragten, gewölbten Architravband, – Formelemente, die in ihrer Ausführung formal schon in Richtung des zweiten Goetheanum weisen.

Stuttgart blieb beispielgebend für die meisten nachfolgenden Waldorfschulgründungen, sowohl in der Vermittlung pädagogischer Methodik und Didaktik, als auch im Anspruch an die Gestaltung des schulischen Ambientes, was in der Regel zu Schulneubauten mit charakteristischen Form- und Farbgebungen samt neu entwickelten Schulmöbeln führte.

Waldorfschule Stuttgart



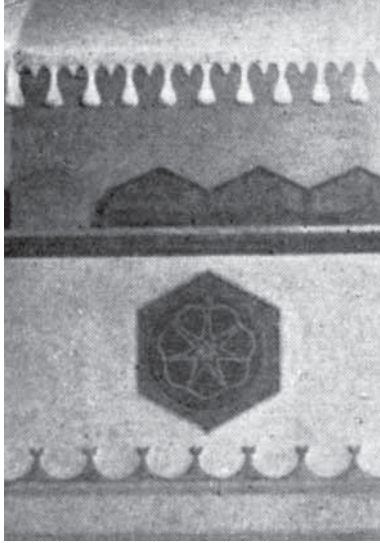


## *Der Stuttgarter Bau*

Neben dem ersten Stuttgarter Waldorfschulbau wird in der anthroposophischen Literatur von dem sogenannten »Stuttgarter Bau« gesprochen, mit dem das erste eigene Gesellschaftsgebäude in der Geschichte der anthroposophischen Bewegung gemeint ist, welches 1911 in der Landhausstraße 70 in Stuttgart errichtet wurde. Infolge des Verbotes der Anthroposophischen Gesellschaft in Deutschland seitens der Nationalsozialisten musste das Haus 1935 aufgegeben und die Inneneinrichtung entfernt werden.

Die Planung des Hauses wurde nach Angaben Rudolf Steiners von dem Architekten und Gesellschaftsmitglied Carl Schmid-Curtius ausgeführt. Im Vergleich mit der Fassade der später gebauten Waldorfschule oder gar der Goetheanumbauten in Dornach fügte sich das Gebäude äußerlich unauffällig in die Häuserzeile der Straße ein. Es scheint, dass Rudolf Steiner die Gestaltung des äußeren Erscheinungsbildes mehr oder weniger dem Architekten überlassen hatte, dagegen die Innenraumgestaltung bis in die Details vorgab. Dafür spricht eine Äußerung Steiners, die er im Dezember 1911 im Hinblick auf den Münchner Johannesbau, aber auch unter Erwähnung des Stuttgarter Baus machte. Darin bringt er das Auftreten des nach außen hin unsichtbaren Spirituellen im Innern des Menschen mit der Ausgestaltung eines Innenraumes für spirituelle Zwecke in Verbindung und formuliert die Ziele anthroposophischen Bauens noch exklusiv für das Interieur. Es käme einzig auf die dem Spirituellen entsprechende Gestaltung des Innenraums an, ganz abgesehen davon, wie der Bau sich nach außen hin darstellen würde:

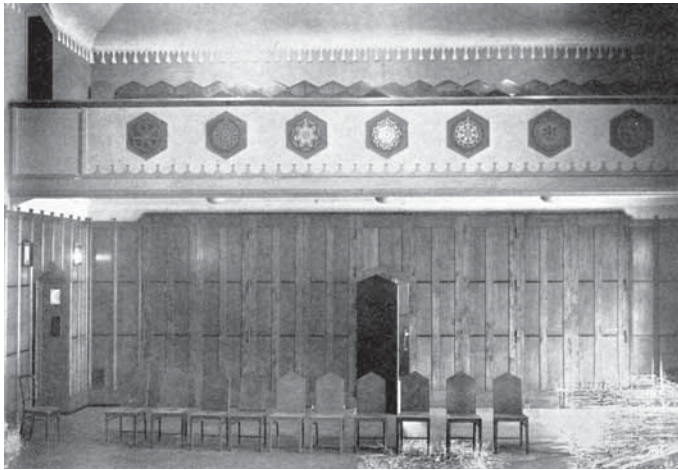
»Da könnte er von allen Seiten mit Stroh umhüllt sein – das ist ganz gleichgültig. Der äußere Anblick ist für die äußere profane Welt da, die das Innere nichts angeht. Der Innenraum wird das sein, um was es sich handelt.«<sup>211</sup>



Meines Wissens findet sich bezüglich des Stuttgarter Baues keine Äußerung Steiners oder eines Kommentators überliefert, die das äußere Erscheinungsbild des Baues erwähnt, dafür gibt es viele ausführliche Schilderungen über die Innenraumgestaltung, die keinen Zweifel an der Urheberschaft Steiners lassen. Die untergeordnete Rolle des Architekten brachte dieser selbst in seiner Ansprache zur Einweihung zum Ausdruck: »In diesen Räumen sind die okkulten Motive nach einer grundlegenden Idee unter höherer Leitung und Genehmigung angeordnet; wir wissen, daß alles, was uns hier umgibt, der Ausdruck eines Geistigen ist.«<sup>212</sup> Mit »alles« (was uns hier umgibt) war weitgehend *alles* im Sinne von Designaufgaben gemeint: von der Farbgebung des gesamten Interieurs bis zum Design beispielsweise der Stühle und Beleuchtungskörper.

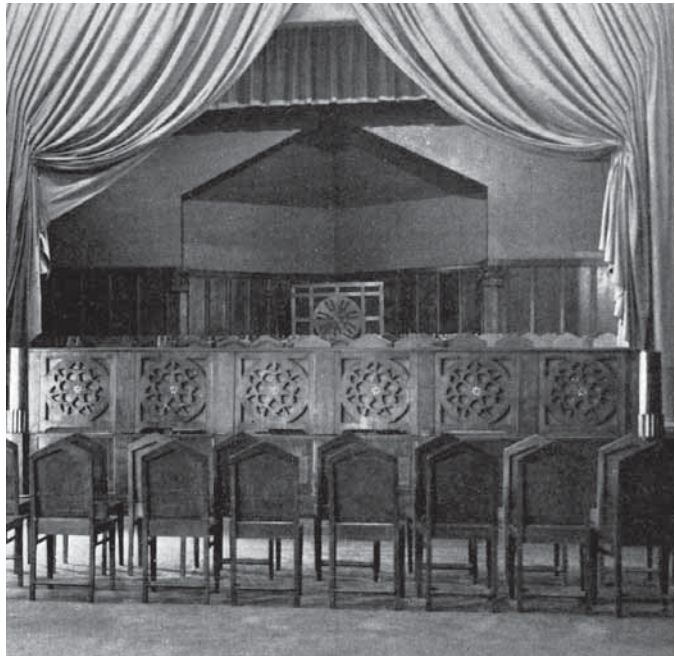
Nach dem Münchner Kongress handelte es sich auch bei der Gestaltung des Stuttgarter Zweighauses um Aufgaben, die Rudolf Steiner nach heutigen Begriffen als Innenarchitekt und als Designer, weniger als Architekt und »Künstler« durchführte. Wieder wurde versucht, Versammlungsräume für theosophische Veranstaltungen spirituell zweckentsprechend einzurichten; wieder wurden die Räume in der Farbpolarität von Rot und Blau getönt. Rot war der als Besprechungszimmer und Emp-

fangsraum dienende Vorraum. Der daran anschließende Veranstaltungssaal im Erdgeschoss war einheitlich in blauen Tönen<sup>213</sup> gehalten, die sich zur Decke hin heller abstuften: unten die kräftig blau gebeizte Holzverkleidung, darüber eine Putzzone in hellerem Blau und schließlich die nochmals hellere, schräg herabgezogene blaue Decke. Die erhaltenen Fotografien zeigen ornamentale Bänder, welche die verschiedenen Zonen miteinander verbinden, indem sie von unten nach oben oder von oben nach unten in die mittlere Zone hineinragen. Wie in dem Berliner Zweigraum senkten sich tropfenförmige Motive von *Oben* herab – in Stuttgart streb-



ten ihnen vom Rand der Holzvertäfelung sich öffnende, »empfangende« Motive entgegen. Bei den oberen Formen, in ihrem Wechsel zwischen langen »Tropfen« und kurzen Spitzen, handelte es sich zweifelsohne um eine Reihung der oberen Kapitellformen der sogenannten Sonnensäule. Entsprechend scheinen die unteren Formen in jeweils zwei Varianten die unteren Kapitellformen wiederzugeben, wobei eine Variante als verbundene Reihung unterhalb der Planetensiegel an der Emporenbrüstung erscheint, die andere als lose Reihe jeweils am Ende der Abdeckleisten der hölzernen Verkleidungstafeln angebracht wurde.

Licht und Schattenverhältnisse der Abbildungen legen eine reliefartige Ausführung der ornamentalen Muster nahe. Wie schon erwähnt und bezüglich der Säulenkapitelle zitiert, handelt es sich bei Steinerschen Ornamenten nicht um »leeren« oder beliebigen Zierrat, sondern um funktionale Gestaltungselemente, um Motive einer sphärenmusikalischen Komposition, um »überphysische« Kräfte in physischen Formen, die auf den Betrachter spirituell förderliche Wirkungen ausüben sollten.



Das durchgängige Grundthema der Säulenkapitelle wurde von Steiner als Zusammenspiel eines Oberen und Unteren charakterisiert: »Dasselbe Motiv geht durch alle sieben Kapitälern: eine Kraft von oben und eine Kraft von unten, die sich entgegenstreben, dann sich erreichend, zusammenwirken.«<sup>214</sup> Analog könnte der Hauptzweck des theosophisch-anthroposophischen Versammlungsraumes unter dem Motiv der nach »Erkenntnis höherer Welten« strebenden Seelen be-

schrieben werden. Dieses Strebens- und Durchdringungsmotiv des irdisch-menschlichen »Unten« mit dem geistig-göttlichen »Oben« findet sich auch in der Symbolik des Hexagramms, das die Gestaltung des Saals entschieden prägte. Steiner beschrieb das Hexagramm – von ihm auch »Salomonischer Schlüssel« genannt – als zwei ineinander geschobene Dreiecke, ein oberes und ein unteres; als Aufwärts- und Abwärtsströmung im Menschen; als realsymbolisches Mittel zur Erkenntnis jener Linien, »welche von der Götterseite her in die Welt hineingezeichnet waren, um die Welt zu konstituieren.«<sup>215</sup>

In der Art zweier ineinander geschobener Dreiecke findet sich der Sechsstern im oberen Feld der bleiverglasten farbigen Fenster des Saals. Quasi als »Grundton« wurde der Siegelreihe an der Empore ein Hexagon unterlegt und hexagonale Elemente finden sich an den oberen Abschlüssen der Türen und Fenster, sowie eines portal- oder chorartigen Raumeinschnitts hinter der später eingebauten Bühne. Die auf dem hellblauen Grund der Empore aufgereihten sieben Planetensiegel waren nunmehr komplettiert, d. h. die fünf Münchner Vignetten des Programmheftes waren um zwei weitere Siegel ergänzt. Die golden ausgeführten Linien der Siegelfiguren glänzten auf einer runden dunkelblauen Scheibe über einem blauen Sechseck. Ein Umbau in den Jahren 1921/22 erweiterte den Veranstaltungsraum um Bühne, Nebenräume und Säulen. Die höhergelegte Bühne besaß eine Brüstung von sechs gleichen Siegeln in Form durchbrochener Holztafeln. Es scheint sich formal um eine Mischform des ersten und zweiten Planetensiegels gehandelt zu haben. Auf der Fotografie kann man eine siebte gleichartig ausgeführte, aber unterschiedlich gestaltete Siegelform erkennen, die einer Vignette gleicht, die Rudolf Steiner für sein erstes Drama »Die Pforte der Einweihung. Ein Rosenkreuzermysterium.« entworfen hatte.

Vermutlich handelte es sich bei den sechs Siegeltafeln um Teile einer abnehmbaren Brüstung (da die Bühnenebene augenscheinlich auch für eine bestuhlte Nutzung diente) und bei dem siebten Siegel um den »schmückenden« Teil eines

Rednerpultes. Rednerpulte gehörten normalerweise zur Standardausstattung eines anthroposophischen Veranstaltungsraumes, da Steiner dem In-Erscheinung-Treten des Geistes durch das gesprochene Wort stets einen würdigen Rahmen zu verleihen suchte. Denn: »Wo tritt uns noch eine Andeutung entgegen von dem überphysischen Menschen in dem äußeren physischen Menschen? Nirgends anders als da, wo der Mensch dem Worte das einverleibt, was in seinem Innern lebt, wo er spricht, wo das Wort Weisheit und Gebet wird und – ohne die gewöhnliche oder irgendeine sentimentale Nebenbedeutung dieser Worte – in der Weisheit und im Gebete dem Menschen[leibe] sich anvertrauend, Weltenrätsel umhüllt!«<sup>216</sup>



Aus dem Zitierten und den bis anhin erörterten Maximen des spirituellen Funktionalismus Steiners geht der hohe Stellenwert eines Rednerpultes für anthroposophische Mitteilungen hervor. Das erste Goetheanum in Dornach wurde von Steiner mehrfach als »Haus des Wortes« bezeichnet, und dementsprechend gestaltete er den Ort des gesprochenen Wortes, nämlich das Rednerpult, höchst ungewöhnlich als funktionale Skulptur. Es wird bei der Besprechung dieses »Pultes« zu zeigen sein, inwiefern man quasi von einem anthroposophischen Kultus des Wortes – im Sinne der

Vermittlung göttlicher Worte – sprechen könnte, zu dessen Bestandteil ein adäquat gestaltetes Rednerpult gehörte.

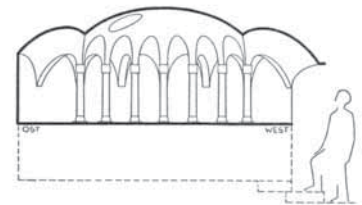
Kultische Handlungen innerhalb der damaligen theosophischen Gesellschaft nach Art freimaurerischer Riten wurden in der sogenannte Esoterischen Schule Rudolf Steiners bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges abgehalten. Für diese symbolisch-kultischen Handlungen wurde durch die Initiative des Architekten Schmid-Curtius und des Gesellschaftsmitgliedes E. A. Carl Stockmeyer im Kellergeschoss des Stuttgarter Hauses eigens ein Saal eingerichtet, der nach Angaben ausgeführt wurde, die Steiner für ein Architekturmodell gegeben hatte. Zu dem Bau eines begehbaren Modellbaus kam es, weil Stockmeyer, der als einundzwanzig-



jähriger Student an dem Münchner Kongress teilgenommen hatte und unter dem starken Eindruck der künstlerischen Gestaltung 1908 Rudolf Steiner nach der Architektur fragte, die zu den damals gezeigten Säulen gehören würde. Dieser skizzierte ihm kurzerhand auf, wie die Säulen in zwei gegenüberliegenden Reihen einen elliptischen Raum umfassen und eine Kuppel in Form eines dreiachsigen Ellipsoids tragen sollten. Hinter den Säulen sollte ein, gleichfalls von Ellipsoiden »muschelartig« überdeckter, Umgang sein. Mit bis in Einzelheiten gehenden Erläuterungen versehen, unternahm Stockmeyer den Bau eines Modells, das als der »Modellbau von Malsch« in die anthroposophische Architekturgeschichte einging.<sup>217</sup>

Von der Grundsteinlegung des Malscher Baus haben sich Erinnerungsnotizen erhalten, die für das Verständnis der Formensprache des *oberen* Stuttgarter Saals dienlich sind, da vergleichbare Aufzeichnungen der Stuttgarter Grundsteinlegung mit Ausnahme eines Fragments nicht mehr vorliegen. Erstaunlich genug ist schon die Tatsache einer feierlichen Grundsteinlegung für einen Modellbau, anlässlich derer Steiner eine festliche Ansprache hielt und eigenhändig eine Grundstein-Urkunde mit einer symbolischen Zeichnung verfasste. Von dem Festakt, der in der Nacht vom 5. auf den 6. April 1909 beim Aufgehen des ersten Frühlingsvollmondes vollzogen wurde, berichtete ein Teilnehmer:

»Rudolf Steiner trat vor den Tisch, hinter dem wir standen, mit der von ihm verfassten Urkunde. Erst erklärte er das Zeichen des Makrokosmos, das er mit einfachen Linien darauf gezeichnet hatte. Um den aus zwei sich durchkreuzenden Dreiecken gebildeten Sechsstern schlossen sich zwei Drachen, welche sich gegenseitig in den Schwanz bissen. Oben ein weißer, beflügelter Drache, untenhin ein vertrockneter, dunkler. Rechts standen untereinander die Worte: <Oben alles wie unten.>, und man las links von unten beginnend nach aufwärts: <Unten alles wie oben.>.«<sup>218</sup>



Der Malscher Modellbau (Zeichnungen von Erich Zimmer f)

Es ist anzunehmen, dass die Stuttgarter Grundsteinlegung ebenfalls mit einer derartigen Feier samt vergleichbarer Urkunde begangen wurde. Jedenfalls bietet das »Zeichen des Makrokosmos« eine Erklärung für die von einem Kreis umschlossenen Hexagramme der Saalfenster, die hexagonalen Gestaltungselemente an den oberen Abschlüssen von Fenstern, Türen und Stühlen, sowie für das Sich-Ineinanderfügen von oberer und unterer Ornamentik. Die in theosophischen Kreisen bekannte hermetische Lehre von der Entsprechung des himmlischen Makrokosmos mit dem irdischen Mikrokosmos, des »Oben alles wie unten – Unten alles wie oben« dürfte auch als Gestaltungsaufgabe verstanden worden sein, als andere Form des Satzes: »Kein Geist ohne Materie – keine Materie ohne Geist«. In der Wiedergabe der Ansprache Steiners nach dem Gedächtnis einer Teilnehmerin heißt es: »Unter Schmerzen hat unsere Mutter Erde sich verfestigt. Unsere Mission ist es, sie wieder zu vergeistigen, zu erlösen, indem wir sie durch die Kraft unserer Hände umarbeiten zu einem geisterfüllten Kunstwerk.«<sup>219</sup>

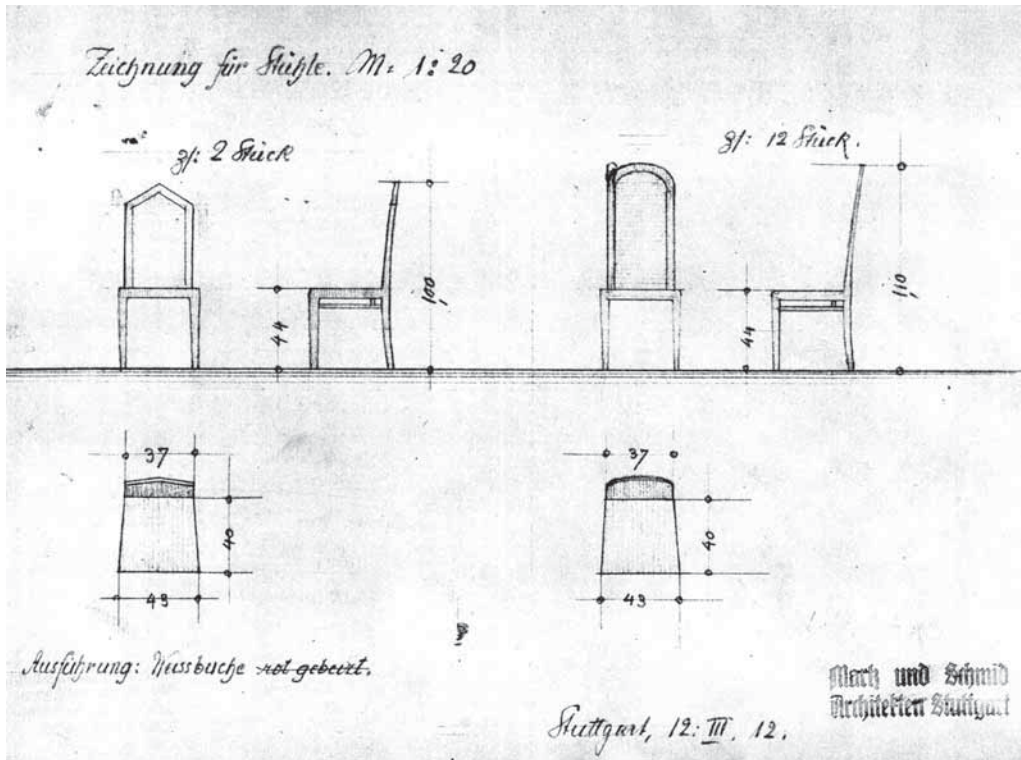
Eigentlich hätte sich Steiner den Modellbau als großen Raum, als »Rosenkreuzertempel« unterirdisch, in den Felsen gehauen gewünscht, am besten in Granit. Die Säulen sollten wenn möglich aus grünlichem sibirischem Syenit hergestellt werden, die Wände leuchtend rot und die Decke blau gefärbt sein. »Unterirdisch«, sprich im Kellergeschoss des Stuttgarter Zweighauses wurde nach den raumangepassten Vorgaben des Malscher Modellbaus dieser sogenannte »Säulensaal« eingebaut. Das Makrokosmische fand seinen Ausdruck in eben diesen Planetensäulen (die nicht in Syenit, sondern in rotem Sandstein ausgeführt wurden) und in symbolischen Malereien der zwölf Tierkreiszeichen an der Kuppeldecke.

Mit dem Entwurf für den Modellbau von Malsch beziehungsweise den Stuttgarter Säulensaal wird Steiners architektonische Imaginationsgabe sichtbar – und gleichfalls ein sich oft wiederholendes Muster der Entstehung seiner Entwürfe: Jemand tritt mit einer Frage, Idee, einem Wunsch oder



Vorschlag an Steiner heran, er antwortet, greift zum Stift und entwirft.

Nur wenige dieser primären Entwurfsskizzen liegen noch vor, öfter finden sich sekundäre Skizzen oder Pläne, die auf der Grundlage der Primärskizzen oder mündlichen »Skizzen« angefertigt wurden. Manchmal finden sich darin eingezeichnete Korrekturen von Steiners Hand. Eine sekundäre Planzeichnung für die Bestuhlung des Säulensaals blieb erhalten. Sie zeigt die zwei Arten der Saalstühle, die in der Formgebung der Lehne dem jeweils eckigen und runden Formduktus der Säule angepasst waren. Da die Fertigstellung des Säulensaals später als diejenige des oberen Versammlungsraums erfolgte, datiert die Zeichnung für die Nachbestellung der Säulensaal-Stühle auf den 12. 3. 1912. Die Anzahl von zwölf Stühlen weist auf die kultisch-symbolische Bestimmung des Saals.<sup>220</sup>



### ***Zwischenbemerkung:***

Unter dem Gesichtspunkt einer designfokussierenden Betrachtung gilt es hervorzuheben, dass sich die bildnerisch-schöpferischen Leistungen Steiners am Stuttgarter »Bau« ausschließlich auf die Innenarchitektur<sup>221</sup>, auf das Design des Interieurs richteten, gemäß seiner Aussage: »Der Innenraum wird das sein, um was es sich handelt.« Diese Aussage war auch auf das zuerst für München projektierte erste Goetheanum gemünzt – damals noch »Johannesbau« genannt. Mit Ausnahme der Entwürfe für dieses Münchner Gebäude widmete sich Steiner erst mit den Bauten für Dornach dem architektonischen Exterieur und trat als Architekt der Goetheanumbauten, sowie als »Architekt von Wohn- und Zweckbauten« in Erscheinung.<sup>222</sup> Das architektonische Werk Steiners wurde relativ gut dokumentiert und erforscht – das Gebiet des Design nur teilweise. Schmuckdesign wurde unter dem Begriff »Kleinodienkunst« innerhalb der Gesamtausgabe erfasst. Den erwähnten Eurythmiefiguren wurde ein eigener Band gewidmet, ebenso den Glasfenstern der Goetheanumbauten. Weiter finden sich Bände über Rudolf Steiners grafische, malerische und plastische Werke. Was bislang gefehlt hat, und was die bisherige Untersuchung zeigen sollte, war einerseits die Relevanz der modernen Designbegriffe für ein umfassenderes Verständnis der bildnerischen Werke Steiners. Was weiterhin fehlte, und was andererseits hier dargestellt werden soll, ist eine Werkgruppe, die zu dem gehört, was einen Innenraum ausmacht, nämlich dessen Möblierung.

Die bisherige Darstellung folgte einem Zoomvorgang, der jedes neue Kapitel nach dieser Richtung hin »vergrößerte«: Einleitend die *Annäherungen*: weitgefaste Ansichten, ein mehrfaches Unter-die-Lupe-Nehmen des kunsthistorisch schillernden Problemfalls Steiner. Dann der eingrenzende Wechsel von der bunten kunsthistorischen Übersicht zum Blick auf die Bezeichnung *Rudolf Steiner Design* durch ältere und neuere Designbegriffe. Endlich wurde mit dem In-Augenschein-Nehmen konkreter Ereignisse und Werke, wie denen des *Münchner Kongresses*, eine Art Originalgröße her-

gestellt, deren überblicksartige Einstellung für das *Farbdesign* beibehalten wurde. Denn für die nun nachfolgenden Objekt-Betrachtungen, die einen Lupensprung von der Übersicht zur Einzelansicht vollziehen werden, erschien mir eine gewisse Kenntnis der Steinerschen Farbauffassung grundlegend wichtig, da Steiner in aller Regel den *farbigen Innenraum* gestaltete und als dessen Bestandteil das farbige Möbel.

Ein Problem des Themas hatte ich schon eingangs erwähnt. Die unglaubliche Fülle der Schriften und Vortragsnachschriften war das eine, das andere besteht in den geradezu organisch ineinander gewachsenen Gedanken und inhaltlichen Bezügen der Anthroposophie, aus denen sich schwerlich *eine* Gedankenlinie isolieren lässt. Ein strikt »geradliniger« Aufbau der Darstellung von Designkomponenten aus dem Steinerschen Werk, erschien dadurch nicht nur erschwert, sondern zuweilen auch inadäquat. Aus den verzweigten Gedankenläufen, die oft unterirdisch ab- und an unvermuteter Stelle wieder auftauchen, sollte hier kein langweiliges Kanalsystem erstellt werden, weshalb dem Leser – wie er sicher schon bemerkt hat – einige »Sprünge« zugemutet werden, insofern zusammengehörige Aspekte an verschiedenen Stellen im Text auftauchen.<sup>223</sup>

Ich habe diese Zwischenbemerkung an einer Stelle eingeschoben, wo der weitere Gang der Darstellung mit einer ersten kunsthistorischen Gegenstandserfassung<sup>224</sup> der Möbel und Möbelentwürfe Rudolf Steiners fortfahren wird. Die Textstelle handelt jedoch nicht nur einfach von Stühlen und ihrer mehr oder weniger interessanten Gestaltung, sondern von einem *kultischen* Gebrauch der Stühle, der ihre Gestaltung mit bestimmte. Der Begriff *Spiritueller Funktionalismus* birgt im esoterischen Kern Prozess- und Objektgestaltungen für kultisch-spirituelle Verrichtungen und Funktionen. Nach dem Sinngefüge der Anthroposophie soll Esoterik zunehmend zu exoterischem Allgemeinwissen werden, um jenen menschheitlichen Kulturprozess zu befördern, der bestimmt sei, die ganze Erde in ein »geisterfülltes Kunstwerk« zu metamorphosieren.

Auf komplexe Weise findet sich in Steiners anthroposophischer Weltsicht nahezu alles mit allem verknüpft: Esoterisches mit Exoterischem, Mikrokosmisches mit Makrokosmischem, Vergangenes mit Zukünftigem.

Beispiel Stuhl: Zwar verlaufen einige Erkenntnislinien der allgemeinen Kulturgeschichte mit der anthroposophischen gemeinsam, was die Besonderheit des Sitzens auf Stühlen anbelangt, deren sich heutige Zeitgenossen selten bewusst sind. So etwa die Verbindungen vom Stuhl zum Thron, und die damit verbundene Tatsache, dass dem Sitzen auf einem Stuhl seit alters Ehre beigemessen wurde, oder dass Stühle immer noch als Insignien der Recht- bzw. Machtsprechung dienen.<sup>225</sup> Doch selbst die Geschichte des Sitzens brachte Steiner mit kosmischen Weiten in Verbindung, die sich der hellseherischen Forschung erschließen:

»[...] der Mensch, der in jenen alten Zeiten seine Erlebnisse ausdrückte, die er hatte als [...] woller Mensch, [hat] nicht gesagt: Ich gehe. – Schon in den Worten lag das nicht. Er hat auch nicht gesagt: Ich setze mich. – Wenn man die alten Sprachen auf diese feinen Inhalte prüfen würde, würde man überall finden, daß für die Tatsache, die wir bezeichnen als: Ich gehe –, das alte Orientalische hatte: Mars impulsiert mich, Mars ist in mir tätig. [...] Das Niedersetzen war die Jupitertätigkeit in dem Menschen. [...] Also man fühlte in seinen Gliedmaßen die Weiten des Kosmos draußen.«<sup>226</sup>

Spielte bei Steiner dieser esoterische Aspekt des Sitzens als makrokosmisch-planetarisches Jupitererlebnis für die Formgebung von Stühlen eine Rolle? Was verstand Steiner unter »Jupitertätigkeit im Menschen«? Die nachfolgende Fokussierung der Darstellung auf die Möbel und Möbelentwürfe Steiners wird nicht jede ikonografische oder ikonologische Bezugslinie aufnehmen können, wie etwa das Jupitererlebnis<sup>227</sup> innerhalb des planetarischen Kosmos der Anthroposophie oder die historischen Bezüge des esoterisch-

kultischen Gebrauchs der Stuttgarter Säulensaalstühle zu den Ritualen der Freimaurer. Die Erfassung des physischen Korpus der Möbel wird jedoch Kontexte und Aura des Metaphysischen nicht aus dem Blickfeld rücken.

Die Beschreibung der Möbelentwürfe Rudolf Steiners wird weiterhin von Zitaten begleitet sein, weil sie die Grundlage für das Verständnis formaler Elemente auf dem Gebiet der Möbelgestaltung liefern, und zu dem bisher erörterten spirituellen Funktionalismus neue Aspekte beitragen werden.

## *Stühle*

Werfen wir nochmals einen Blick auf die Planzeichnung für die Stuttgarter Stühle. Im Vergleich mit der damals zeitgenössischen Formgebung, die noch überwiegend den Geschmack nach Historismus-Möbeln (Jugendstilnackklänge inbegriffen) befriedigte, weisen die Steinerschen Entwürfe eine entschiedene Absage an traditionelles Dekor auf und ordnen sich in ihrer schlichten Strenge dem damaligen Lager der schnörkellos modernen Maschinenmöbel zu. Allein die leuchtenden Farben der Stühle dürften eher ungewöhnlich gewesen sein.<sup>228</sup>

Die Zeichnung der Säulensaalstühle zeigt, dass man an der formalen oder konstruktiven Bogenführung verschiedene Varianten besprochen haben könnte, da eine nachträgliche Markierung und ein dadurch entstandener unterschiedlicher Bogenansatz erkennbar ist. Eine weitere Änderung erfolgte durch die Streichung der Angabe »rot gebeizt«. Es bleibt nach der derzeitigen Kenntnislage offen, ob nun alle vierzehn Stühle rot gebeizt waren oder nur die zwölf mit runder Lehne oder überhaupt keiner. Ein weiterer Plan vom 20. März 1912 nennt drei Stühle mit lila Beizung und hexagonalem Lehenabschluss in Höhe der Säulensaalstühle. Tatsächlich haben sich blaue Stühle mit gewinkelter Lehne in zwei Höhen erhalten. Warum man nochmals weitere Stühle mit eckigem Lehenabschluss in lila und roter Farbgebung extra bestellt haben könnte, darüber kann heute nurmehr speku-



Rudolf Steiner:  
Stuttgarter Stuhl,  
ca. 1912

liert werden. Im Vergleich mit der blauen Saalbestuhlung fehlte den Einzelbestellungen die hintere Traverse als Fußstütze. So wird es sich auch bei den zwölf Stühlen mit Bogenlehne nicht um Teile einer üblichen Saalbestuhlung gehandelt haben. Dem kultischen Verwendungszweck nach, dürften bei der kultischen Benutzung der zwölf Stühle repräsentative Bezüge zu den zwölf Tierkreiszeichen bestanden haben, da diese zwölf Zeichen auch reihum als Deckenmalereien im Säulensaal ausgeführt waren.<sup>229</sup> Die Verbindung zwischen zwölf unterschiedlich gestalteten Stühlen und entsprechenden Motiven der Deckenmalerei wurde später im ersten Goetheanum erneut vollzogen.

Doch: Alle diese Überlegungen sind lediglich Annahmen, die auf den Zeichnungen des Architekten beruhen, da bis zu deren Auffindung gar keine Quelle über das Vorhandensein von lila und roten Stühlen vorlag. Nur die erfolgte Benutzung des Säulensaals für Veranstaltungen der Esoterischen Schule wird erwähnt, weshalb die zwölf roten Stühle höchstwahrscheinlich vorhanden waren. Ob noch Exemplare davon existieren, ist mir nicht bekannt. Selbst von den zahlreichen Stühlen der oberen Saalbestuhlung sind nur mehr wenige erhalten.

Mit der Zeichnung des runden Säulensaalstuhls liegt ein datiertes Dokument jenes Stuhlentwurfs vor, der mehrfach in Serie gebaut wurde: als blau gebeizte Bestuhlung für den Berner Zweigraum und als sogenannter »Schreinereistuhl« in Dornach, der bis heute im Foyer des zweiten Goetheanums benutzt wird. Unterlagen am Goetheanum datierten den Entwurf bisher in die Bauzeit des ersten Goetheanum um etwa 1915, was mit der Auffindung der Planzeichnung korrigiert und präzisiert werden kann. Es gibt zwei gebaute Varianten der »Schreinereistühle« mit jeweils unterschiedlichen Lehnenbögen. Eine geometrisch-mathematische Untersuchung würde wahrscheinlich erweisen, dass es sich um elliptische oder Cassinische Kurven handelt, wie der Augenschein im Vergleich mit derart verwendeten Bögen am ersten Goetheanum und Äußerungen Rudolf Steiners über die Bogenformen der Hyperbel, der Ellipse, des Divisionskreises und der

Cassinischen Kurve vermuten lassen.<sup>230</sup> Diese Ausführungen dürfen als wichtiger Bestandteil einer nicht systematisch dargestellten anthroposophischen Formenlehre angesehen werden, welche in enger Beziehung mit der anthroposophischen Wahrnehmungspsychologie steht. Es würde zu weit führen, Rudolf Steiners komplexe Wahrnehmungslehre darzustellen, die bewusste und unbewusste Wahrnehmungsprozesse mit übersinnlich wahrnehmbaren Wesensschichten des Menschen verknüpfte. Steiner beschrieb – über den »siebten Sinn« hinausgehend – *zwölf* körperliche Sinnesbezirke die zusammen mit ätherisch- astralleiblichen und ichorganisierten Prozessen die menschliche Wahrnehmung konstituieren würden.<sup>231</sup>

Der Begriff des Astralleibes umfasst nach Steiner die seelischen Phänomene der Empfindungen und Gefühle, welche die unbewusste Wahrnehmungen der physisch-physiolo-



Rudolf Steiner:  
Schreinereistühle mit  
verschiedenen (vermutlich  
cassinischen) Bogenformen



gischen Sinnesebene begleiten und bewusst bzw. fühlbar machen. Immer wieder betonte Steiner die Wichtigkeit eines lebendigen *Formenfühlers*. Die gefühlte, aber in Begriffe schwer fassbare »Harmonie« einer Formgebung wurde von Steiner für gewisse Fälle überraschenderweise »mathematisch exakt« erklärt. Das ästhetisch-harmonische Gefühl bei der Betrachtung einer geometrischen Kurve sei neben anderem das Ergebnis einer unbewussten Rechenoperation des Astralleibes, der in der Anschauung blitzartig die Richtigkeit des Kurvenverlaufs rechnend nachvollziehe:

»Stücke von der Ellipse, Stücke von der Hyperbel werden Sie in unserem Bau überall finden; aber auch Stücke der Cassinischen Kurve, der Lemniskate, werden Sie an unserem Bau finden, und Ihr Astralleib wird in diesem Bau genügend Gelegenheit haben, solche [Rechen-] Operationen zu machen. Ich will nur das eine erwähnen: Wenn einmal in unserem Bau die Menschen zur Brüstung sehen werden, wo die Orgel steht und wo die Sänger sein werden, dann wird die Seele Gelegenheit haben, diese Multiplikation auszuführen; wenn die Seele es auch nicht weiß, aber in ihren Tiefen erfühlt sie das, weil die Linie des Umbaus um die Orgel diese Linie ist. Diese Linie findet sich vielfach an unserem Bau.«<sup>232</sup>

Überhaupt beruhe nach Steiner das Erlebnis von Formenschönheit darauf, dass im menschlichen Astralleib (Sternenleib) unbewusst kosmische Erlebnisse wachgerufen würden, ob das nun die Geometrie astronomischer Sternbahnen oder sonstige »Mysterien des Weltalls« beträfe. Zu einem von ihm während eines Vortrags gezeichneten Diagramm kosmischer Strömungslinien zwischen Sonne, Erde und Mond erläuterte Steiner Folgendes:

»Wenn nun jemand das, was ich hier gezeichnet habe, zur Figur machte, das heißt aus dem Kosmos abzeichnete, und das in irgendeinem Motiv erblickten



würde, so würde er einfach in diesem Formzusammenhang ein tiefes Weltgeheimnis empfinden. Wenn irgendein Linienzusammenhang zugrunde liegt einer solchen Figur, und vielleicht nur einzelne von diesen Linien ausgedrückt sind, die anderen in ganz anderer Weise, so würde derjenige, der Sinn hat nicht für verstandesmäßiges Auffassen der Sache, sondern für unmittelbare Empfindungen, die auf ihn wirken in diesem Formzusammenhang selbst ein Geheimnis des Weltenalls empfinden, das heißt, er würde sagen: Ja, was drückt mir denn diese Form aus? Ich weiß es nicht, ich kann es nicht wissen, aber ich ahne es, ich empfinde es, daß damit ein Geheimnis ausgedrückt ist. Das ist es zuweilen, was uns die Seele in Begeisterung versetzt, was uns das Herz höher schlagen läßt, wenn wir irgendwelche Formen empfinden. Wir können uns nicht immer zum Bewußtsein bringen, was darinnen liegt, aber unser Astralleib, unser Unterbewußtsein, in dem Sinne, wie ich es im letzten Vortrag hier angeführt habe, wie er das Mathematische enthält, so enthält er die Geheimnisse des Kosmos und empfindet es in der Tiefe. Wenn der Mensch sagt: Ich empfinde irgend etwas als Schönheit, aber ich kann mir nicht erklären, was es eigentlich ist, ja, dann geht in seinem Astralleib irgend etwas vor. Das, was vorgeht in ihm, könnte man etwa ausdrücken, indem man sagt: er fühlt tief geheimnisvolle Mysterien des Weltalls, und das drückt sich nicht aus in ihm durch Vorstellungen und Gedanken, sondern durch ein Gefühl: Ach, schön ist diese Form! Der Grund, warum er dies als Wärme durch seine Seele, durch sein Herz ziehen fühlt, der Grund ist der, daß in diesem Augenblick, wenn er im Astralleibe so bewußt wäre wie im Ich, er eine tiefe Erkenntnis durchschauen würde in bezug auf den Kosmos.«<sup>233</sup>

Solche Aspekte des Steinerschen spirituellen Funktionalismus betreffen direkt unser Thema, denn wenn Steiner



sagte, dass man »*überall* Stücke von der Ellipse, Stücke von der Hyperbel in seinem Bau finden werde«, dann bestätigte sich das auch an seinen Bauentwürfen für die Dornacher und Stuttgarter Stühle, deren Lehnbögen demnach kosmisch gestimmt waren. Vor dem Hintergrund eines spirituell gefassten Begriffs von Formen-Fühlen, das sich mittels des Astralleibes im Verein mit *allen* Sinnen vollziehe, kritisierte Steiner die vorwiegend visuelle Wertschätzung eines Stuhls gegenüber einer angemessen »erfühlten« Beurteilung:

»Wir haben es doch tatsächlich im Laufe des 19. Jahrhunderts dahin gebracht, daß wir unsere Möbel für das Auge machen, z. B. einen Stuhl für das Auge machen, während er den Charakter an sich tragen sollte, daß man ihn fühlt, wenn man darauf sitzt. Darnach soll er gestaltet sein. Man soll den Stuhl erfüllen, er soll nicht bloß schön sein, er soll den Charakter an sich tragen, daß ein Mensch darauf sitzt. Das ganze Zusammenwachsen des Gefühlssinnes (mit dem Stuhl) und sogar des geformten Gefühlssinnes - durch die Art, wie Armlehnen am Stuhle sind usw. - indem der Mensch seine Stütze an dem Stuhl sucht, sollte an dem Stuhl zum Ausdruck kommen.«<sup>234</sup>

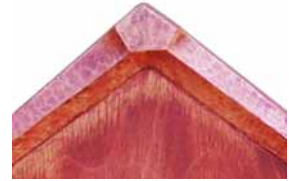


Diese Worte richtete Rudolf Steiner 1919 in Stuttgart an die Lehrer der Waldorfschule. Den Handarbeitslehrer der Stuttgarter Waldorfschule Max Wolffhügel betraute Steiner mit der Herstellung jener zwei Stühle, die den schon besprochenen Altar für die freichristlichen Sonntagshandlungen in der Schule flankierten. Die beiden Stühle zeigen ein neues plastisches Gestaltungsanliegen, das Steiner zuvor schon im ersten Goetheanum zur Ausführung gebracht hatte. Allerdings nicht an den in Serie produzierten Schreinerestühlen, sondern an den zwölf Sockelsitzen auf der Bühne, die vermutlich für einen vergleichbaren esoterisch-kultischen Zweck gebaut worden waren. Die drei Stuttgarter Stuhlmodelle sind auf eigentümliche Weise miteinander verwandt. Der erste

Stuhlentwurf in Blau für den oberen Saal hat eine übliche Lehnenhöhe, diejenige des (sehr wahrscheinlich roten) Stuhls für den Säulensaal liegt um einiges höher, gerade noch im Rahmen der »Stühle-Konventionen«. Die Lehnenhöhe des roten Handlungsstuhls dagegen wurde für eine geschlossene Lehnform ungewöhnlich hoch gesetzt und noch dazu mit einem plastisch herausgearbeiteten Pentagonmotiv an oberster Stelle betont. Das pentagonale Relief an der Lehnenspitze befand sich je nach Größe des Sitzenden etwa in Höhe des Kopfes oder knapp darüber. Der untere Winkel des Lehnkopfstücks entspricht exakt dem Fünfeckwinkel von 108 Grad. Der »Gefühlssinn« des Sitzenden erhielt demnach eine Formung, die sicherlich nach okkulten Aspekten des spirituellen Funktionalismus gestaltet wurde.

Als die Lehrer der Stuttgarter Waldorfschule Rudolf Steiner in einer Konferenz (16. 11. 1921) nach esoterischen Stunden fragten, nannte er die religiösen Sonntagshandlungen »eine esoterische Angelegenheit« auch für die Erwachsenen. Die roten Altarstühle hatten und haben ihren festen Platz links und rechts neben dem Altar in der Stuttgarter Waldorfschule, als unverrückbare Requisiten der religiösen Zeremonie. Nimmt man sie in die Hand und betrachtet die Rückseite, sieht man, dass sie unbearbeitet und ungebeizt belassen wurde. Die Rückseite überrascht mit *zwei* Lehnkopfstücken, also mit zwei Winkelspitzen, einer nach vorne nicht sichtbaren, niedriger gelegenen hexagonalen und der oberen pentagonalen. Hatte der Stuhl zuerst die niedrigere Lehne und wurde diese dann nochmals erhöht?

Eine nähere Untersuchung zeigt, dass Wolffhügel zwei blaue Stühle der Stuttgarter Saalbestuhlung als konstruktiven Kern für die Altarstühle verwendete<sup>235</sup>, indem er diese rundum (die Rückseite ausgenommen) mit einer neuen Holzschicht beleimte, deren Oberfläche er dann plastisch beschnittzte und rot beizte. Ich bezweifle, dass Wolffhügel sich diese eigenwillige Ausführung ohne Rücksprache geleistet hätte. Zu Steiner jedenfalls würde es passen, wenn er Wolffhügel jene zwei Saalstühle samt Anweisung für die Applikation und Gestaltung übergeben hätte.



Neben den Stuttgarter Stühlen entstanden noch weitere Stuhlentwürfe Rudolf Steiners in München, die sehr wahrscheinlich in die Zeit vor 1914 fallen. Zwei der Stühle besitzen ebenfalls eine außergewöhnlich hohe Lehne. Die beiden in Dornach befindlichen Exemplare des sogenannten *Meditationsstuhl* wurden möglicherweise schon im Jahre 1910 anlässlich der ersten Aufführung des Mysteriendramas als Bühnenrequisiten entworfen und gleichen in der Art der Lehne dem Stuttgarter Säulensaalstuhl. An ihnen sieht man wieder deutlich, worauf die gestalterische Aufmerksamkeit nahezu ausschließlich gerichtet war: Die überhöhte Lehne, die sich von der tiefliegenden Steghöhe an als ein durchgängiges Brett bis zu dem geometrisch präzise geformten oberen Abschluss erstreckt, zeichnet diesen Stuhl aus. Heute erscheinen die Stühle auf den ersten Blick nur auf der Rückseite rotviolett gebeizt, eine genauere Prüfung zeigt jedoch an allen lichtgeschützten Stellen Reste einer rötlichen Farbgebung, die so verlaufen, dass man eine ursprünglich vollständige, nicht lichtechte Rotfärbung der Stühle annehmen muss. Im Sinne der Steinerschen »Gefühlsformung« könnte man sagen, das Sitzgefühl könnte oder sollte starken geistigen *Rückhalt* und eine feierlich erhebende Stimmung vermitteln. Die tief- und hochreichende, nach oben bogenförmig abschließende Lehne und der Name des Meditationsstuhls lassen den am Baume angelehnten Meditierenden assoziieren.

Dass das Empfinden des Hinteren und Oberen in Kopfhöhe betont wurde, mag mit einer Sichtweise zusammenhängen, die Rudolf Steiner beiläufig in die anthroposophische Interpretation des bekannten Sinnbildes vom Kampfe Michaels mit dem Drachen eingeflochten hatte. Als malerische Imagination skizzierte Steiner eine Variante des alten Bildes, als Kampf im Innern des Menschen, aus dessen seelischen Untergründen der Drache aufsteige und dem der Mensch mit einem inneren Abbilde des hinter und über ihm stehenden Erzengels begegnen könne – »weil der Mensch das Höhere mit dem Hinterhaupt sieht«. <sup>236</sup>

Geistige Wahrnehmung und Inspiration, die dem Haupte des sitzenden Menschen von hinten und oben zukommt,

wurde in der Kunst seit alters dargestellt, – am eindrucklichsten vielleicht in der ägyptischen Dioritstatue des thronenden Pharaos Chephren, dessen Hinterhaupt vom Horusfalken umfasst wird (als »großartigste Formung der Schutzengelidee«<sup>237</sup> wie Leo Bruhns meinte). Eine Vielzahl von Bildwerken religiöser Kunst hinterlegte das Haupt von Erleuchteten und Heiligen mit dem bekannten, kreisförmigen Nimbus, der vermutlich neben seiner Bedeutung als Attribut für Heiligkeit und Erleuchtung einen geistig-körperlichen Erlebnisbezirk des Numinosen lokalisierte. Hält man die kunsthistorische Folie des Thronenden mit Nimbus vor die Stuhlwürfe und die spirituellen Kontexte Steiners, so decken sich erstaunlich viele Konturen.



Rudolf Steiner:  
Meditationsstuhl.

Von einem thronartigen Möbelentwurf Steiners, der in Dornach in vielen Varianten gebaut wurde und der heute noch in der Goetheanum-Bibliothek mit eckiger Lehnenvariante verwendet wird, berichtete der russische Schriftsteller Andrej Belyi wie folgt:

»Als nach dem Umzug aus München nach Dornach die Requisiten der Aufführung der Mysterien-dramen in den Gängen abgestellt wurden, stießen wir uns während der Arbeit am Bau, wie wir das Goetheanum nannten, immer wieder an den verstaubten Altären der drei Hierophanten, die wir in München vom Zuschauerraum aus so ehrfurchtsvoll betrachtet hatten; die Altäre der Hierophanten standen nun nicht mehr oben, und die beiden Sessel, die auf der Bühne wie Feuer geglüht hatten, standen plötzlich im Eßzimmer des Doktors, wo Tee getrunken wurde: sie wurden benutzt wie jedes andere Möbelstück auch, verliehen allerdings dem Raum eine künstlerische, extravagante Note.«<sup>238</sup>

Rudolf Steiner:  
Mysteriendramensessel.  
Die sichtbaren Holzteile des  
blockartig geschlossenen Sessels  
mit hoher bogenförmiger Lehne  
waren rot gebeizt, die Flächen mit  
leuchtend rotem Stoff bezogen.



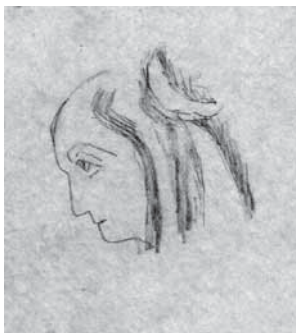


Bei den bisher besprochenen Stühlen bleibt die Zuschreibung der Entwürfe problematisch, weil keine von Steiner signierten Entwurfszeichnungen vorliegen. Die zeitgenössischen Berichte, beispielsweise über die detaillierten Angaben zur Bühnengestaltung, lassen zwar keinen anderen Schluss zu, als dass die Form- und Farbgebung des Sessels oder Meditationsstuhls von Steiner herrührt, dennoch bleiben es Schlussfolgerungen. Gestützt werden sie von mündlichen Überlieferungen, die in Dornach tradiert wurden und von Fotos in den Archiven, die teilweise entsprechende Vermerke tragen.

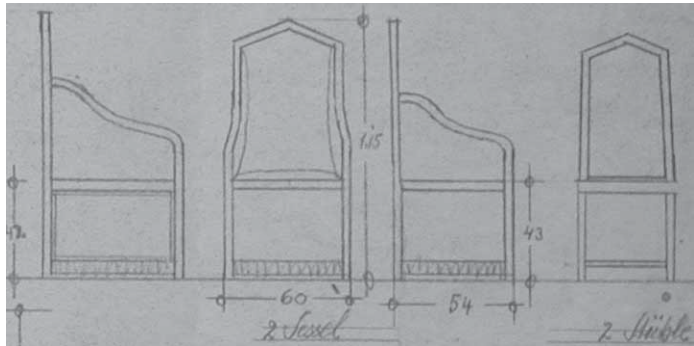
Im Falle der roten Sessel besteht allerdings eine Beziehung zu Rudolf Steiners Entwurf für das rosa Glasfenster der Südseite im ersten Goetheanum, der einen Meditierenden in eben einem solchen Sessel mit hoher Kopf- und gerundeten Armlehnen skizziert. Die nach diesem Entwurf Steiners ausgeführte Zeichnung von Assja Turgenieff zeigt die geschlossenen Augen des Meditierenden, der von seinen übersinnlichen Schauungen umgeben ist. Einerseits ist er nach *hinten* und *oben* orientiert, eingefasst in den Strahlenkranz einer nächtlichen Sonne, die über seinem Haupte (er)leuchtet und andererseits befindet er sich vis-à-vis einer Lichtgestalt mit menschlichem Antlitz, deren *Hinterhaupt* einer sternempfangenden Mondschale angleicht – bildliche Expressionen der Auffassung Steiners, der Mensch sehe »das Höhere mit dem Hinterhaupt«?



Assja Turgenieff:  
Skizze Mittelmotiv Rosa  
Fenster, handschriftlicher  
Titel von Rudolf Steiner



Rudolf Steiner:  
Skizze für das  
Rosa Fenster



Entwürfe von Sesseln und Stühlen wie für das »Wohnzimmer Fr. R.«, die formal und zeitlich zu den bisher besprochenen Möbeln passen, könnten ebenfalls auf Angaben oder Skizzen Steiners zurückgehen. Die in Dornach aufbewahrten Pläne stammen vom Architekten Schmid, der zu jener Zeit eng mit Steiner zusammenarbeitete. Da sich die Theosophen der damaligen Zeit in nahezu allen Lebensfragen Rat bei Steiner holten – wie Belyj eindrücklich berichtete – scheint es wahrscheinlich, dass Steiner in Fragen der Innenraumgestaltung sich mit einer solchen Anfrage befasst hatte. Und so wie Schmid sich über die geistige Herkunft der Formen des Stuttgarter Zweighauses geäußert hatte, erscheint es wiederum unwahrscheinlich, dass er ohne Rücksprache mit Steiner Variationen von dessen Stuttgarter Entwürfen angefertigt hätte.

Von einem anderen Armlehnstuhl, der – wahrscheinlich – nach Entwürfen Rudolf Steiners gefertigt wurde und sich in Dornach befindet, gibt es lediglich eine Referenz in der Zeitschrift *Stil*, worin der Armlehnstuhl abgebildet und mit der Bildlegende »Stuhl, Entwurf Rudolf Steiner« versehen wurde.<sup>239</sup> Zu einer Archivfotografie, die den Armlehnstuhl zusammen mit einem gleichartigen Stuhl abbildet, wurde vermerkt »Stuhl mit und ohne Armlehnen bezogen mit violetterm Cord. München Johannes-Bauverein. Entwurf Rudolf Steiner.« Die Farbgebung in Violett und die nach einem regelmäßigen Achteck gebildeten Winkel der Lehnenkopfstücke sprechen dafür.





Rudolf Steiner:  
Münchner Stühle



Die Aufzeichnungen des anthroposophischen Architekten Hermann Ranzenberger für den Zeitraum von 1914 bis 1917 berichten von zwei Arten seiner Zusammenarbeit mit Steiner. Erstens von der schon vermuteten, insofern Steiner auf eine Frage hin einen Entwurf skizzierte.

»Auf Befragen hin nach einem einflügeligen Schrank in Ahnlehnung an schon ausgeführte mehrtürige Schränke in runder Stilgebung machte Rudolf Steiner eine Skizze.«<sup>240</sup>

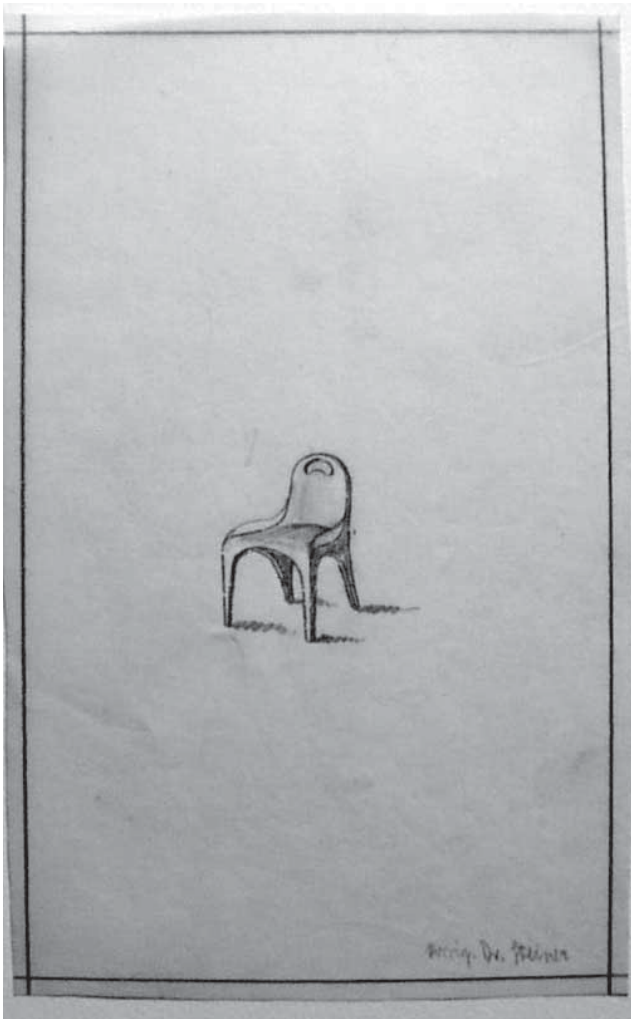
Zweitens berichtete Ranzenberger, dass er eigene Entwürfe Steiner zur Begutachtung vorlegte, – wobei die vorgelegten Entwürfe sich am Stil und an gegebenen Beispielen Steiners orientiert hatten. Ranzenbergers Entwürfe wurden dann entweder akzeptiert oder korrigiert: »Er [Steiner] hatte auf die Zeichnung geblickt und gesagt: «Ja, aber hier muss es *so* sein.» Und damit war die Korrektur erledigt.«<sup>241</sup>

Die Abbildungen geben Beispiele eines von Steiner korrigierten Stuhlentwurfs mit niedriger Lehne, sowie eines gebauten Armlehnstuhls, dessen Gestaltung sich deutlich am Typus Mysteriensessel und den plastischen Rundungen der

Rudolf Steiner,  
Hermann  
Ranzenberger:  
Armlehnstuhl



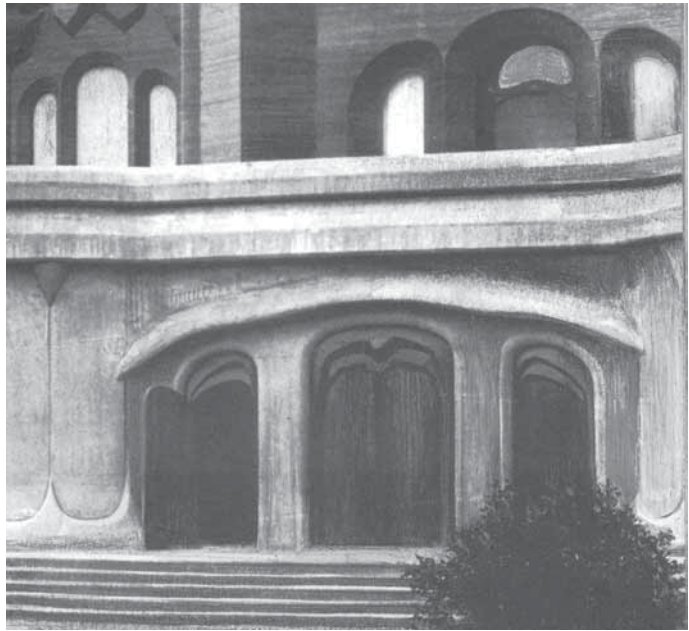
Rahmenelemente des ersten Goetheanum orientierte. Die Zeichnung trägt unten rechts den Vermerk »korrig. Dr. Steiner«. Auf was sich die Korrektur bezogen haben mag, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden; vermutlich waren es die Armlehnen, da dort zwei verschiedene Linienführungen verlaufen. Zudem könnte von Steiner das Griffloch abgelehnt worden sein, da all seine Stuhlentwürfe eine *geschlossene* Rückenlehne aufweisen.



Rudolf Steiner,  
Hermann  
Ranzenberger:  
Stuhlentwurf.

Zum Verhältnis seiner Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner schrieb Ranzenberger: »Nachdem Rudolf Steiner sich so in positiver Art zu manchen meiner Möbelstücke verhalten konnte und sogar daran gearbeitet hatte, fühlte ich mich verpflichtet, solche Entwürfe nicht zu verbreiten, ohne daß man von seiner Mithilfe gewußt hätte. Ich fragte ihn deshalb darüber, und er sagte: <Sie können dieses Verhältnis so ausdrücken, indem Sie die entsprechenden Möbelentwürfe als mit meinem Einverständnis entworfen bezeichnen.>«<sup>242</sup>

Rudolf Steiner:  
Erstes  
Goetheanum



Das sich hereinwölbende plastische Kopfstück der Lehne kennzeichnet einen Entwicklungsschritt von der flächigen zur betont *plastischen Formgebung*, die Rudolf Steiner zuerst an den Kapitellen der Stuttgarter Säulen realisiert hatte und die später während der Bauzeit am ersten Goetheanum für alle Gebiete der Architektur und des Design charakteristisch wurde. An den zwei roten Altarstühlen, deren Entstehung in diese Zeit fällt, erstreckt sich das Plastische, das Relief schon über die ganze sichtbare Gestalt. Die Stühle stellen einen



kuriosen Einzelfall dar, der zwar neue Anliegen erkennen lässt, aber improvisiert und prototypisch wirkt. Die Zusammenarbeit Steiners mit Ranzberger gestaltete sich professioneller, die Synthesen zwischen preisgünstig herzustellenden, flächig gehobelten und plastisch ausgeformten Bauteilen erscheinen wie aus einem Guss und zeitigten bemerkenswert originelle Möbelkreationen.

Rudolf Steiner,  
Hermann  
Ranzberger:  
Schrank und  
Armlehnstuhl für  
das Haus Duldeck

Vom damals noch weitgehend unmöblierten ersten Goetheanum lassen sich zwei Stuhlentwürfe Rudolf Steiners dokumentieren: die Bestuhlung für großen Saal und die Sockelstühle im kleinen Bühnenraum. Dass noch weitere Möbelentwicklungen beabsichtigt waren, wenn der Bau nicht vor seiner Fertigstellung abgebrannt wäre, bezeugte der Schreinermeister Heinrich Liedvogel, der fast zwei Jahrzehnte die Schreinerei am Goetheanum leitete. Steiner habe zu ihm gesagt: »Wenn der Bau fertig ist, Liedvogel, werden Sie und ich zusammen Möbel entwickeln.«<sup>243</sup>

Erhalten gebliebene Zeichnungen, Modelle und Fotografien geben Bilder nurmehr von den fest installierten Säulenstühlen im kleinen Kuppelraum, die man als künstlerisch-überphysische Gegenstücke zu den seriellen und physisch-funktionalen Saalstühlen betrachten könnte. Von den eingebauten Saalstühlen konnte ich keine Fotografie auffinden, die den Stuhl in toto gezeigt hätte, nur der obere Lehenabschluss wird in wenigen Fotos vom Saal sichtbar. Dafür lassen sich anhand von Modellstühlen und einer verworfenen Planzeichnung gestalterische Entwicklungsschritte rekonstruieren, die das schon zitierte Verhältnis von optischer und formfühlender Beurteilung nachvollziehen lassen.

Ich erinnere mich an eine Besucherführung durch das Goetheanum, an der ich vor gut zwanzig Jahren teilnahm. Damals standen noch zwei Modellstühle für die Saalbestuhlung des ersten Goetheanum in einem der besichtigten Räume. Der ältere Herr, der führte, bemerkte mein Interesse und fragte mich, welcher der beiden Stühle wohl die erste verworfene Fassung und welcher die schließlich verwendete Formgebung aufweise. Nach einer kurzen Pause fügte er hinzu, dass ich ruhig vergleichende Sitzproben machen solle, da das visuelle Urteil allein in die Irre führe.

Meine Wahrnehmungsversuche im Sitzfühlen konnten zwar nur physisch ertastbare Unterschiede an den Armlehnen registrieren und nicht die unterschiedliche Lehenführung hinter dem Rücken erfühlen, dennoch wurde mir rasch klar, welchen Stuhl man verworfen hatte. Man hätte durchaus spekulieren können, dass der formal rundere Stuhl zu den run-

den Kuppeln des Baus optisch besser gepasst hätte, aber man saß wegen der höheren Armlehnen »gefühlsmäßig« schlechter. Ohne überphysische Wahrnehmung mag man vielleicht noch empfinden, dass die weich gerundeten Armlehnen in der Hand eher schläfrig stimmen könnten als die »wacheren« kantigen, aber angesichts der erheblichen Änderungen dürften durchaus andere Kriterien beziehungsweise eine sensiblere Dimension des Formfühlers ausschlaggebend gewesen sein.

Im Goetheanum fällt es ja leicht Goethe zu assoziieren, der für solche Versuche des Formfühlers sicher aufgeschlossen gewesen wäre, da er eine vergleichbare und ähnlich rätselhafte Art der Architekturempfindung propagierte:

»Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten acht hat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen; eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurch führen.«<sup>244</sup>

Rudolf Steiner:  
Korrekturen an den  
Modellstühlen für den Saal  
im ersten Goetheanum



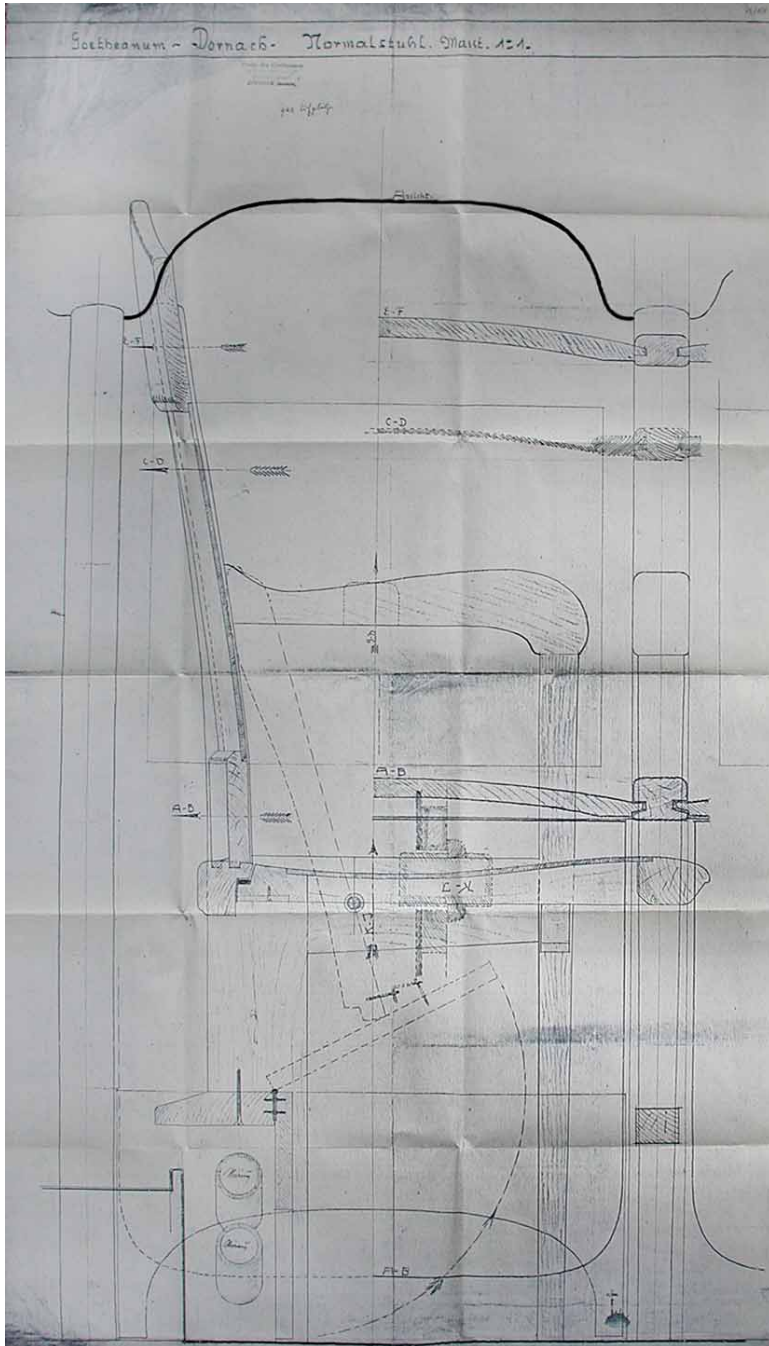




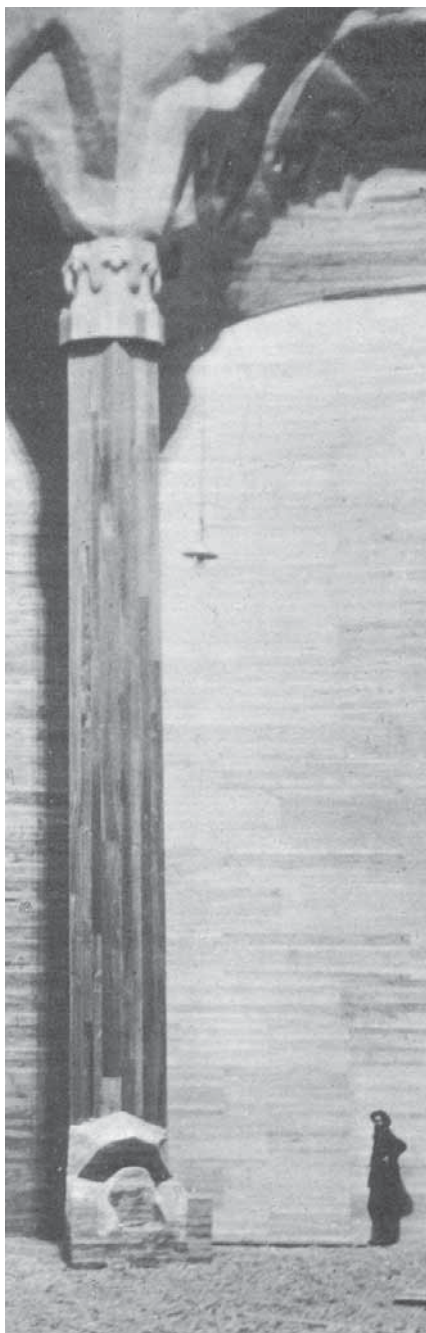
Ein erhaltener Plan von der ersten Stuhlvariante mit dem Titel *Normastuhl* zeigt noch einen runden Lehnabschluss, der am vorhandenen ersten Modellstuhl mehrfach abgeschrägt wurde.<sup>245</sup> Der zweite Prototyp weist eine waagerechte obere Kante mit zwei Schrägen auf, die den Winkeln eines regelmäßigen Zehnecks entsprechen. Eine Fotografie der Orgel im ersten Goetheanum lässt am Fuße der Säule die eingebaute Saalbestuhlung erkennen, deren obere Lehnführung dem zweiten Modellstuhl entspricht. Die mittlere Architravform über der Orgel korrespondierte mit der ersten runden Fassung auf dem Plan, während die anderen Architravbögen mehr der eingebauten Lehnführung ähnelten. Offensichtlich wurde auch hier wieder eine formale Beziehung »nach Oben« hergestellt.







Die hervorgehobene Linie entspricht der Vorderansicht des oberen Lehnenabschlusses. Im Plan sind mehrere Ebenen und Schnitte ineinander gezeichnet.



Auf der gegenüber liegenden Seite im kleinen Kuppelraum des ersten Goetheanum inszenierte Rudolf Steiner Beziehungen von der Bühne unten nach oben zur Deckenmalerei. Hoch oben im Farbenmeer der ineinander flutenden Motive waren teilweise jene gemalten »Stühle« zu erkennen, die man direkt darunter an den Sockeln der zwölf Säulen als große, fest eingebaute Bühnenplastiken vom Zuschauerraum aus erblickte. In seinen spärlichen Kommentaren zu den thronartigen Sockelplastiken gab Rudolf Steiner lediglich lapidare *understatements*, wie:

»Die Sockel der zwölf Säulen, die im Umkreise des kleinen Kuppelraumes waren, hatte man zu zwölf Stühlen umgebildet. Man konnte einen Versammlungsraum für eine beschränkte Zahl von Teilnehmern erkennen«<sup>246</sup> – oder er bemerkte in einem Lichtbildervortrag nicht mehr als: »Die Sockel der Säulen sind umgestaltet zu Sitzen.«<sup>247</sup>

Kein Wort zur höchst ungewöhnlichen Gestaltung, zur Dimension, noch zur Funktion beziehungsweise zur Art der Versammlungen, für die diese »Sitze« gebaut wurden.



William Scott Pyle: Zeichnung. Durchblick von der großen in die kleine Kuppel

Dennoch gab Steiner sprechende Hinweise auf den Sinn – weniger den Zweck – der Thronsitze in Form von Skizzen und Kuppelmalereien, insofern die skizzierten und gemalten Throne innerhalb des Bildprogramms der Deckenmalerei ihre Funktion zum Ausdruck bringen. Die Skizze zum »griechischen« Thron zeigt deutlich die Konturen des Sockelsitzes. Aus Steiners Erläuterungen zur Deckenmalerei geht hervor, dass es sich bei der Sitzenden um Pallas Athene handelt, hinter der Apollo mit der Leier und ein Engelwesen als – so der Ausdruck Steiners – *Inspiratoren* erscheinen. »Diese Gestalt [der Athene ...] wird von einer Art Apollogestalt inspiriert.«<sup>248</sup>

Rudolf Steiner: Thronsockelmodell und Skizze



Für die Gestaltung der Throne dürften Anschauungen Steiners, wie die nachfolgend ausführlich zitierten, maßgebend gewesen sein:

»Der Mensch stellt sich so dar, daß wir sagen: Er hat den physischen Leib als unterstes Glied seiner Wesenheit. Nun gibt es Wesenheiten, die einen solch groben physischen Leib in ihrer gegenwärtigen Entwicklungsstufe nicht haben, sondern den Ätherleib als unterstes Glied ihrer Wesenheit aufweisen, die aber tatsächlich vorhanden sind. Solche Wesenheiten kann nun der Mensch, mehr als es ohne sein Zutun geschieht, in seine Kreise hereinbannen. In der Tat besteht ein Teil der Kulturentwicklung darin, daß ein Verkehr gesucht wird mit diesen Wesenheiten, die zum untersten Gliede den Ätherleib haben. Ein solcher Verkehr wird geschaffen dadurch, daß der Mensch in gewisser Weise physische Leiblichkeiten schafft, welche diese Wesenheiten benutzen können, um sich förmlich an sie anzulegen, sich durch sie zu ergänzen; auf diese Weise werden Verbindungsbrücken geschaffen zu diesen Wesenheiten. Denken Sie sich, wir würden uns in diesem Blumenkorb, der hier auf dem Pulte steht, eine Leiblichkeit vorstellen, die so wäre, daß sie in ihren Formen entsprechen würde gewissen Formen des Ätherleibes der genannten höheren Wesenheiten, so würden diese die Neigung haben, sich da niederzulassen, den Blumenkorb zu umspielen, sich mit ihm zu verbinden. Wir würden sehen, wie dieser Korb Veranlassung gibt, daß da geistige Wesen sich niederlassen, die ihn liebevoll umklammern und sich wohl fühlen, in dieser Weise in die Gemeinschaft der Menschen heruntersteigen zu können. Wir brauchen nur die geeigneten Formen zu schaffen, dann schaffen wir solche Brücken zwischen uns und solchen Wesenheiten. Und immer haben das die Menschen getan in gewissen Zeiten durch dieses oder jenes. So



haben die Menschen tatsächlich in der Zeit der griechischen Kultur in hohem Maße die Gabe gehabt, Verkehr mit den geistigen Wesenheiten, die sie ihre Götter genannt haben, zu schaffen. Denn diese griechischen Götter sind nicht Erdichtungen der Volksphantasie, sondern diese griechischen Götter sind wahre Wesenheiten, sind vorhanden und zu nehmen als solche Wesenheiten – dieser Zeus, diese Pallas Athene und so weiter –, die zum untersten Glied den Ätherleib haben. Und wie haben die Griechen diese Götter in ihren Kreis hereingebannt? – Dadurch, daß sie, diese Griechen, sich im hohen Maße angeeignet haben, was wir nennen können: architektonisches Raumgefühl.

Der Mensch, der vom Standpunkt der Geisteswissenschaft aus den Raum studiert, weiß, daß dieser Raum nicht jene abstrakte Leere ist, von der unsere gewöhnlichen Mathematiker träumen, unsere Physiker und Mechaniker träumen, sondern etwas sehr Differenziertes. Er ist etwas, was in sich selber Linien hierhin und dorthin, Linien nach allen Richtungen, Kräftelinien von oben nach unten, von rechts nach links, von vorne nach hinten, gerade und rund, in allen Richtungen hat. Es sind Druckwirkungen im Raum geistiger Art, Zugwirkungen, kurz, man kann den Raum fühlen, ihn gefühlsmäßig durchdringen. [...]

In neuerer Zeit ist das lebendige Raumgefühl verlorengegangen. Als architektonischen, als baukünstlerischen Gedanken hatten das die Griechen. Ein griechischer Tempel ist ein kristallisierter Raumgedanke im reinsten Sinne des Wortes. Die Säule, die da trägt, was horizontal oder geneigt aufliegt, ist nichts Ausgedachtes, sondern etwas, was für denjenigen, der Raumgefühl hat, im Raume schon darinnenliegt und was gar nicht anders sein darf. Der ganze Tempel ist aus dem konkreten Raum herausgeboren; das sieht derjenige, der die Raumlinien sieht.



Rudolf Steiner:  
Thronsockelmodell

Und der braucht gar nichts anderes zu machen, als da, wo er die Linien sieht, hineinzufügen das Steinmaterial, um das, was ideal vorgezeichnet ist, lediglich auszufüllen mit dem physischen Material. Im griechischen Tempel ist die Geistigkeit des Raumes gänzlich verwandelt in eine sichtbare Gestalt. Dadurch, daß man auf diese Weise den kristallisierten Raumgedanken geschaffen hat, hat man solche Formen geschaffen, daß jene geistigen Wesenheiten, die den Ätherleib zum untersten Glied haben, in den dadurch geschaffenen abgeschlossenen Raum sich hineinsetzen können und an den Formen des Raumes Gelegenheit finden, da zu sein.«<sup>249</sup>

Derart spirituell gefasste Begriffe von »architektonischem Raumgefühl«, Raumwahrnehmung und möglicher Wesens-Inhärenz architektonischer Objekte geben Einblick in Steiners Gestaltungsabsichten und ergänzen die diesbezügliche Aussagekraft der Thronskizzen und -malereien. Neben der Skizze, die ein göttliches Wesen (Athene) auf dem Thron zeigt, gibt es eine weitere Zeichnung, wo ein ägyptischer Eingeweihter, ein von Göttern inspirierter Mensch auf dem Nachbarsitz thront.



Rudolf Steiner:  
Der ägyptische Eingeweihte,  
Bleistiftskizze, 1914

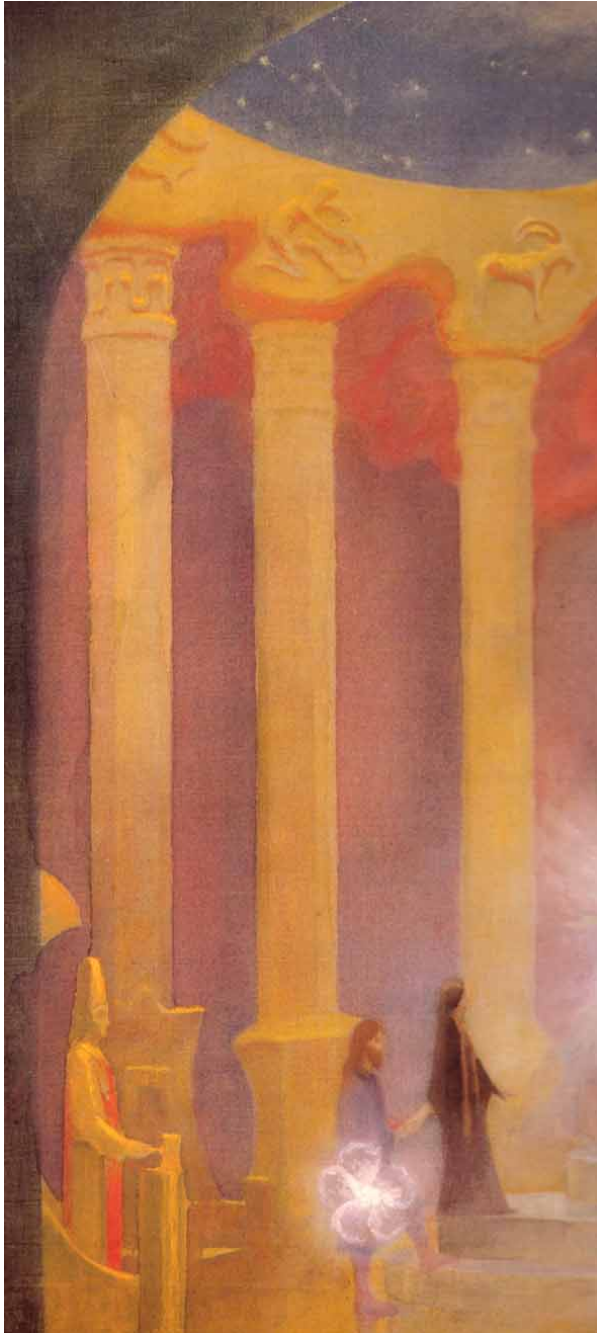
Griechische und ägyptische Mysterien als Inspirationsquellen für historische Kulturepochen werden in der Anthroposophie immer wieder thematisiert.

Fünfeck und Sechseck spielten bei zwei Thronsitzen eine buchstäblich überragende Rolle und »offenbaren« deutlicher, was bei den bisher besprochenen Stühlen in der Gestaltung der oberen Abschlüsse nur anklang. Je nach architektonisch-plastischer Formgebung hätte ein solcher Sitz vermutlich die spirituelle Funktion eines »Inspirationsverstärkers« bzw. einer »Antenne« für Geistiges einnehmen sollen.

Wenn man die irdische Funktion des Bühnenraums ins Auge fasst, der ja als Teil eines Theaterbaus ursprünglich speziell für die Aufführung der Steinerschen Mysteriendramen konzipiert war, so könnte man die Rolle der Thronsitze freilich auch unter diesem Aspekt betrachten. Dazu findet sich wiederum ein aussagekräftiges bildliches Dokument, das von dem Maler Hermann Linde im Auftrag von Rudolf Steiner ausgeführt wurde.

Innerhalb einer Reihe von zwölf Bildern, in einer Mischtechnik aus Aquarell und Pastell, die für den Zweigraum der anthroposophischen Gesellschaft in Mannheim bestimmt waren, gibt das elfte Bild eine Verwendung der Thronsitze an den Säulensockeln wieder. Die Bilderserie entstand unter der intensiven Mitwirkung Steiners, der Hermann Lindes Atelier teilweise täglich aufsuchte und weshalb man sicher sein darf, dass die Inhalte und Motive auf Steiner zurückgehen oder zumindest von ihm autorisiert waren.<sup>250</sup> Die Bilderserie zeigt Szenen, die aus einer Mischung von Steiners Mysteriendrama »Die Pforte der Einweihung« und Goethes »Märchen von der grünen Schlange« bestehen. Die Szene des elften Bildes spielt im kleinen Kuppelraum, der nach oben hin geöffnet ist und die Sternbilder eines nachtblauen Himmels hereinleuchten lässt. Anstelle der Architrave wurden über den zwölf Säulen mit den je sechs spiegelbildlich gleichen Thronen die Tierkreiszeichen in durchlaufender Folge dargestellt. In der von Hermann Linde gemalten Szene sind nur die zwei spiegelbildlichen Throne unterhalb der jeweils zweiten Säule – von Westen nach Osten gezählt – in Verwendung. Beide zeigen





Ausschnitt aus Hermann  
Linde: Elftes Bild der  
Serie »Imagination«



Rudolf Steiner:  
Thronsockelmodelle

eine stehende, priesterlich-königliche Figur, die mit einem Hammer auf eine der zwei Thronstelen schlägt oder diese berührt. Ob man auf Grund dieses Szenenbildes auf eine geplante kultisch-esoterische Verwendung schließen darf?<sup>251</sup> Immerhin erinnern der hohe Hut des »Meisters vom Stuhl« und der Gebrauch des Hammers an freimaurerische Riten. Zudem liefert das Bild eine Erklärung für die Funktion der sogenannten Prismen, von denen je zwei zu einem Thron gehörten. Diejenigen des ersten und sechsten Throns waren von dreieckigem Querschnitt, diejenigen des zweiten und fünften von quadratischem und die beiden mittleren von fünfeckigem Querschnitt. Die Stelenhöhe der ersten drei Throne war relativ niedrig, diejenige der folgenden drei relativ hoch, so dass die ausgestreckten Arme der Benutzer jeweils ein sich hebendes oder sich senkendes Dreieck gebildet hätten.

Derart in Bewegung vorgestellt, könnte man auch an die Nutzung der Bühnensitze für eine Eurythmie-Aufführung denken, da die eurythmischen Gesten, die Rudolf Steiner entwickelte, samt den zugehörigen Eurythmiekleidern durchaus zu der Formensprache der Sitze passen würden. Steiner sprach nämlich davon, dass die Bauformen des ersten Goetheanums teilweise als »ruhende Eurythmie« zu verstehen seien und im Wechselspiel dazu, dass »die Formen der Eurythmie fortlaufend im Erleben dessen gestaltet wurden, was im Zustandekommen der Bauformen erlebt werden konnte.«<sup>252</sup> In diesem Sinne äußerte sich Steiner über das Verhältnis der Formgebung des kleinen Bühnenraums zu derjenigen



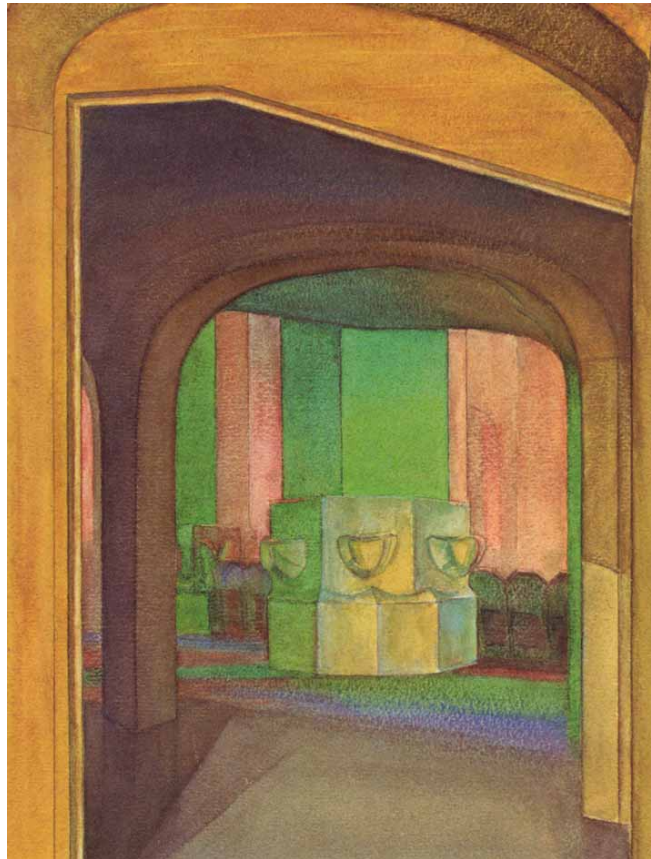
des großen Zuschauerraums des ersten Goetheanums:

»Wie gehen die Formen des kleinen Raumes aus denen des großen Raumes hervor? Die Antwort ist: Es versuche jemand, nach eurythmischen Gesetzen die Formen des großen Raumes des Baues tanzen zu lassen, dann werden die Formen des kleinen Raumes des Baues daraus. Man versuche sich vorzustellen, es vereinige ein Mensch alles das in seinen eurythmischen Bewegungen, was im großen Rundbau zum Ausdruck kommt und tanze das hinein in den kleinen Raum und strahlte aus von da, was er tanzt, dann würde die Zwölfheit der Säulen und die Kuppel des kleinen Raumes von selber daraus.«<sup>253</sup>

Im Vergleich mit den anderen vorgestellten Stuhlentwürfen Rudolf Steiners, die alle leuchtend farbig waren, kann man sich angesichts der naturbelassenen Saalbestuhlung und der Sockelsitze fragen, warum diese nicht ebenfalls farbig ausgeführt wurden. Im Falle der Bühnensitze könnte es folgende Gründe für das naturbelassene Holz gegeben haben: Erstens hatten sie einen stark plastischen Charakter – und sie bildeten zusammen mit der Figur des Menschheitsrepräsentanten ein Skulpturenensemble. Zweitens spielte das differenziert eingesetzte Material Holz eine wichtige Rolle, da jede Säule samt zugehörigem Sitz aus verschiedenen Holzarten gearbeitet war: Der erste Sitz aus heller Esche, der zweite

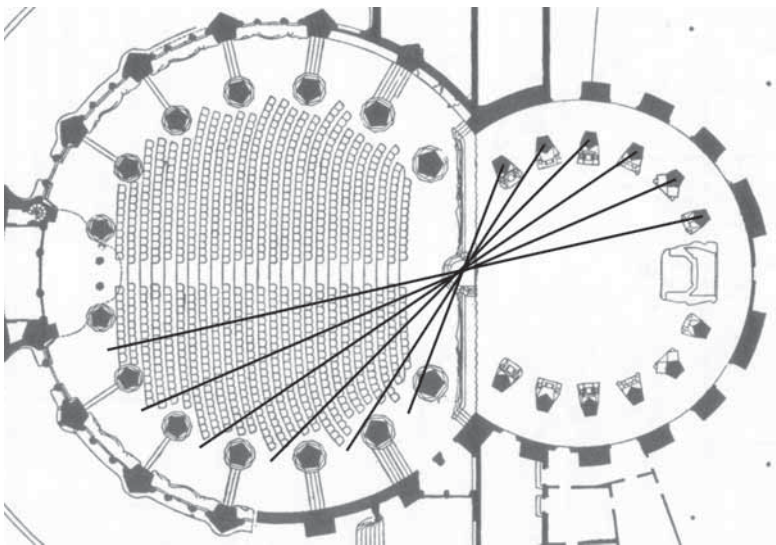
aus rötlichem Kirschbaumholz, der dritte aus Eiche, der vierte aus Ruster – aus Ruster waren auch die die Saalstühle und wurde der Menschheitsrepräsentant geschnitzt – der fünfte Sitz aus Ahorn, der sechste aus Birke.<sup>254</sup> Die sechs verschiedenen Hölzer ergaben zum einen unterschiedlich »farbige« Holztöne, zum anderen war für die Bühne eine Beleuchtungstechnik vorgesehen, die den Bühnenraum vollständig in farbiges Licht hätte tauchen können. Ein Effekt der in abgeschwächter Form auch im Zuschauerraum auftrat, sobald die Sonne durch die farbigen Glasfenster strahlte.

Blick auf die Weißbuchensäule im großen Saal des ersten Goetheanums, vom farbigen Fenster beleuchtet. Aquarell von Wilfried Norton.



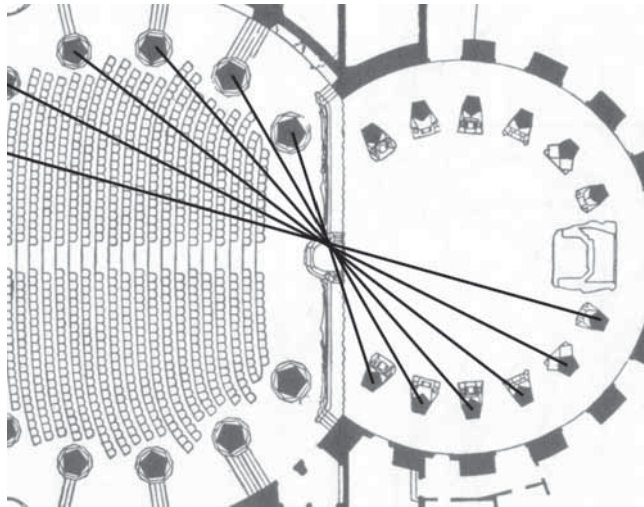
## ***Rednerpulte***

Die zwölf Säulensitze des kleinen Kuppelraums bieten durch ihr vielschichtiges Beziehungsgefüge vielfältige Möglichkeiten zur Interpretation: Eine Christusfigur umgeben von zwölf Sitzen lässt die zwölf Apostel assoziieren oder die »Christus-Sonne«<sup>255</sup> im Lauf durch die zwölf Tierkreiszeichen. Als Säulensitze in unterschiedlichen Holzarten korrespondierten sie mit den Säulen des großen Saals, die ebenfalls in den genannten Holzarten ausgeführt waren. Da dort zwei Reihen zu sieben statt sechs Säulen standen, gab es eine Holzart mehr. Das erste Säulenpaar war aus Weißbuchenholz, worauf die Säulen in Esche, Kirsche, Eiche, Ruster, Ahorn und Birke folgten – analog der Säulenreihe im kleinen Kuppelsaal. Deren erste Eschensäulen hatten einen fünfeckigen Kern aus Weißbuche und die folgenden jeweils einen Kern aus dem Außenholz der vorhergehenden Säule. Verbindet man die sechs Interkolumnien-Mitten der sieben Säulen in der großen Kuppel mit den sechs Mittelpunkten der Säulen in der kleinen Kuppel, dann markieren die Schnittpunkte den Standort des Rednerpultes, dort wo sich die Längsachse des Baus mit der Querachse kreuzte.<sup>256</sup>



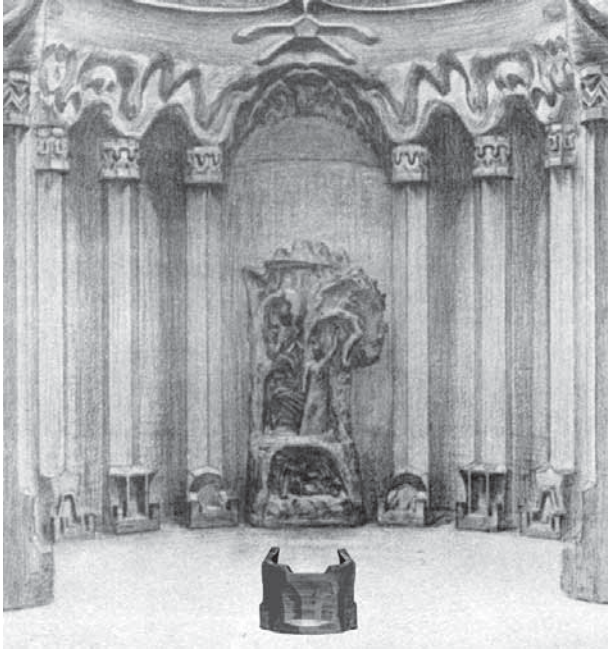


Verbindet man Säule zu Säule in der sich überkreuzenden Anordnung, dann markieren die zwei versetzten Schnittpunkte die Breite des Rednerpultes. Das Rednerpult besaß buchstäblich einen zentralen Stellenwert im *Haus der Sprache*<sup>257</sup> – wie eine andere Bezeichnung Rudolf Steiners für das Goetheanum lautete.



Auch vom darin gesprochenen Wort erhoffte sich Steiner, dass es »tanzen« werde: »Und dann hoffe ich, dass noch etwas eurythmisch tanzen wird im Bau: das Wort!«<sup>258</sup>

Gehörte das versenkbare Rednerpult zum »eurythmischen« Skulpturenensemble auf der Bühne? Stellt man sich die durch Rednerpult und Sockelsitze vorgegebenen Plätze von Menschen benutzt vor, dann hätte man wieder die Zwölf – und den Dreizehnten als Redner in Richtung Zuschauerraum, der von dort aus gesehen, eine optische Zugehörigkeit zur Christusfigur im Hintergrund gebildet hätte. Der durch das Rednerpult erhöhte Sprecher wäre, vergleichbar der hölzernen Figur, auf einem »Sockel« gestanden, – mit ihr auf einer Linie – und auf ähnliche Weise von ihr überragt gewesen, wie die Sitzenden auf den gemalten Thronen der Deckenmalerei von ihren inspirierenden Geistwesen.



Rednerpult im zweiten Goetheanum. Vorderansicht.  
Höhe: ca. 260 cm, Breite: 332 cm, Tiefe: 213 cm



Seitlich von hinten.  
Standhöhe: 75cm





Rudolf Steiner: Plastilinmodell des Rednerpultes. Höhe 17 cm.



Das Pult erscheint als begehbare Skulptur, als behauer, hölzerner Felsen mit seitlich eingelassenen Stufen, die zur Standfläche des Redners hinauf führen. Die Abbildungen zeigen Aufnahmen des Rednerpultes im zweiten Goetheanum, das als maßstabsgetreue Kopie des im ersten Goetheanum verbrannten Pultes gefertigt wurde. Nimmt man die Anregung Steiners auf und imaginiert Gesten eines eurythmischen Tanzes, die in die Formen des Pultes eingegangen sein könnten, dann greifen die zwei seitlichen Formen wie Arme nach *hinten und oben*.

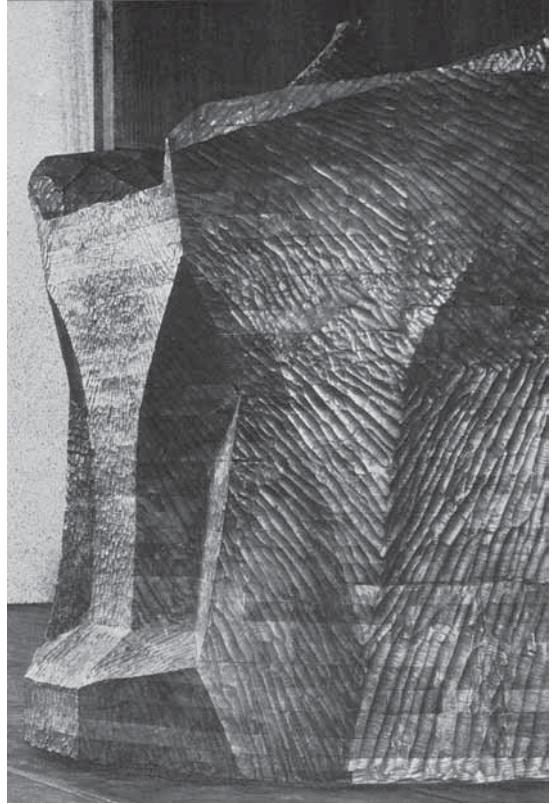
Der Blick der Zuhörer gleitet von den oberen Enden herunter zum plastisch hervortretenden Frontmotiv, das die beiden Gesten vereint und nach unten hin verdichtet. Kommt der Blick von unten, so erhebt sich das Motiv wie eine Säule von der Sockelbasis nach oben und breitet sich den beiden Gesten entgegen. Die Schauseiten des Pultes bildeten ein komplexes Relief, dessen Oberflächenstruktur, so wie alle übrigen hölzernen Flächen und Wände des Innenraums, beschnitzt war. Über diese zum Relief gebildeten und beschnitzten Wände äußerte Rudolf Steiner:

»Wie der lebendige Organismus Erhöhungen und Vertiefungen gegliedert aus sich herauswachsen läßt, so wachsen aus der Wand die Formen heraus, und die Wand wird damit zu einem Lebendigen. [...]

Und wenn wir einmal im Innern unseres Gebäudes werden herumgehen können, dann werden wir viele plastische Formen finden: eine fortlaufende Reliefskulptur an den Kapitälern, den Sockeln, den Architraven. Welchen Sinn haben sie? Den Sinn haben sie, daß sie aus der Wand herauswachsen, ja, daß sie aus der Wand so herauswachsen, daß die Wand der Grund und Boden ist, ohne den sie nicht da sein könnten. Nun, meine lieben Freunde, viel, viel solch Reliefartiges in Holzschnitzerei wird sich finden in unserem Innenraum. Lauter Formen werden da zu finden sein, die nicht in der physischen Welt sonst vorhanden sind, die aber eine fortlaufende Ent-

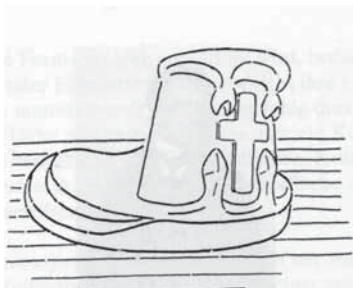
wicklung darstellen, wie wenn man mit einigen kräftigen Taktten hinten zwischen den Saturnssäulen beginnen würde und so symphonisch in Harmonie fortgehen würde, um mit einem Finale im Osten zu schließen. Aber Formen sind es, Formen, die ebensowenig in der äußeren physischen Welt vorhanden sind, wie Melodien äußerlich vorhanden sind. Diese Formen sind lebendig gewordene Wände. Physische Wände werden nicht lebendig, aber Ätherwände, geistige Wände werden lebendig. [...]

Belauschen wir die Organe der Götter, die sie selbst geschaffen haben, die sie als Elohim der Erde den Menschen gegeben haben, belauschen wir die ätherischen Formen der Pflanzen und bilden wir sie nach in unseren Formen an den Wänden, dann schaffen wir – so wie die Natur im Menschen den Kehlkopf zum Sprechen geschaffen hat –, dann schaffen wir die Kehlköpfe, durch die die Götter zu uns sprechen können;«<sup>259</sup>

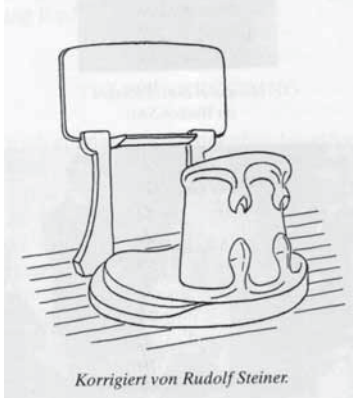


Form und Dimension des Pultes machten so gesehen einen hohen Anspruch an den Vortragenden geltend, wollte er mit seiner Rede den Gesten des Pultes gerecht werden, die in einen göttlich-geistigen Raum zu greifen beanspruchten und von dort her zum Publikum »sprechen« sollten.<sup>260</sup>

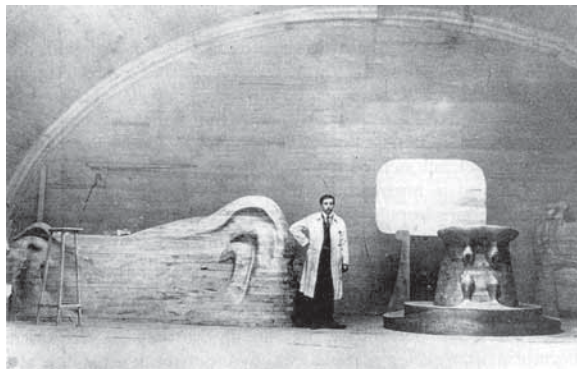
Im ersten Goetheanums gab es noch ein anderes Pult an dessen Entwurf Rudolf Steiner beteiligt war. Bei dem Entwurf handelte es sich um das schon erörterte Zusammenspiel Hermann Ranzenbergers mit Steiner. Ranzenberger war mit dem Entwurf für ein Rednerpult beauftragt worden und entwarf es in Variaton vorhandener Kapitell-Vorbilder Steiners, entsprechend der Jupiter Planetensiegelformen, welche dieser schon für ein früheres Pult verwendet hatte. Das von Ranzenberger eingefügte Kreuz wurde von Steiner »korrigiert«. Ranzenberger selbst schrieb: »Die einzige Korrektur die Rudolf Steiner jedoch vollzog, bestand in der Entfernung des Kreuzes. Die grundsätzliche Bedeutung einer solchen Korrektur ist außerordentlich. Es wurde ein Symbol, ein konventionell und stilistisch starr gewordenes Element entfernt.«<sup>261</sup>



*Rednerpult, Entwurf Hermann Ranzenberger.*



*Korrigiert von Rudolf Steiner.*



Ein weiteres Rednerpult, das nach Skizze oder Angaben Rudolf Steiners vermutlich 1923 gefertigt wurde, befindet sich im Goetheanum in Dornach. Nach mündlicher Überlieferung hatte es Steiner zur Weihnachtstagung 1923/24 erstmals benutzt. Es überrascht durch die Materialwahl, seine Strenge und Schlichtheit: Eine Rahmenkonstruktion aus Holz bildet einen elliptisch, halbrunden Korpus, der sich nach oben weitet, und mit weißem Filz bespannt wurde.

Den Schritt, auf theosophische, rosenkreuzerisch-christliche Symbolik auf dem Gebiet der Architektur und Interieurgestaltung zu verzichten, hatte Rudolf Steiner in Dornach konsequent vollzogen. Frühere Entwürfe aus der Zeit zwischen 1910 und 1914 zeigen noch Kreuze, Hexagramme und Pentagramme, wie etwa die Komposition von Rosenkreuz und Pult für den Berner Zweigraum. Der Pultentwurf wird Rudolf Steiner zugeschrieben, wofür das von ihm stammende Jupitersiegel auf der Front und Überlieferungen sprechen, die Entwurf und Benutzung in Bern durch Steiner verbürgen.



Rudolf Steiner: Rednerpult, 1923. Das Pult befand sich zum Zeitpunkt der Aufnahme in unrestauriertem Zustand.



Rudolf Steiner: Rednerpult für den Berner Zweigraum

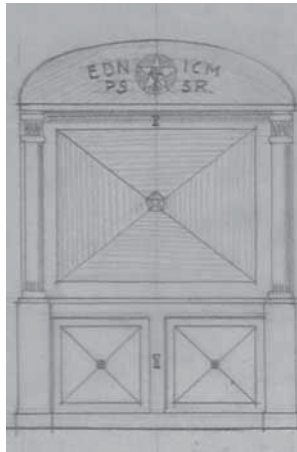


Zeichnung vom Architekten Schmid-Curtius

## *Schränke*

Ein stilistisch zum Berner Rednerpult passender Schreibschrank – in Dornach »Berner Bücherschrank« genannt – zeigt wie einige andere Schrankentwürfe aus der Zeit zwischen 1910 und 1914 theosophisch-rosenkreuzerische Symbolik – an prominenter Stelle: Den hohen Kranzaufsatz des heute schwärzlich nachgedunkelten, früher blauen Schranks schmücken die Buchstabenkürzel des Rosenkreuzerspruches und ein farbiges Pentagramm, das ein Rosenkreuz umschließt. Die zugehörige Zeichnung gleicht derjenigen eines Vitrinenschrankes mit der Überschrift »Schrank für Karlsruhe«. Wie diese tragen die meisten Zeichnungen jener Periode entweder den Stempel von Schmid-Curtius oder dessen Signatur. Ob oder wie maßgeblich Rudolf Steiner an den einzelnen Entwürfen beteiligt war, bleibt ungewiss. Allein den gebauten Berner Schreibschrank kann man wie das Berner Rednerpult nur wieder aufgrund von vorhandenen Notizen am Goetheanum und mündlichen Überlieferungen relativ sicher Rudolf Steiner zuschreiben. Für die Zusammengehörigkeit der Berner Möbel sprechen stilistische und materiale Kriterien, wie z.B. die Farbe und die Verwendung von Jupitersiegel (Pult) und Jupitersäulenkapitell (Schreibschrank).

theanum und mündlichen Überlieferungen relativ sicher Rudolf Steiner zuschreiben. Für die Zusammengehörigkeit der Berner Möbel sprechen stilistische und materiale Kriterien, wie z.B. die Farbe und die Verwendung von Jupitersiegel (Pult) und Jupitersäulenkapitell (Schreibschrank).

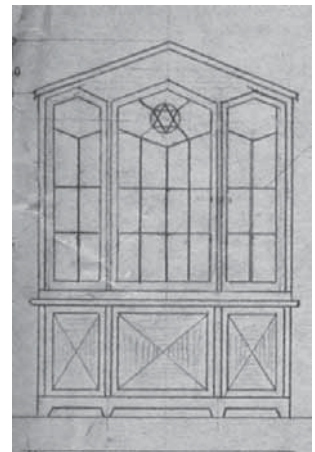




Der erste Entwurf dieser Art wurde wahrscheinlich als Schrank für die Möblierung der Steinerschen Mysterien-dramen gebaut. Nach einer Figur der Dramen wird dieser rötlich-orange gebeizte Schrank heute als »Theodora-Schrank« bezeichnet. Die beiden vergoldeten Säulenkapitelle wurden motivisch nach Art der Merkursäulen gestaltet.

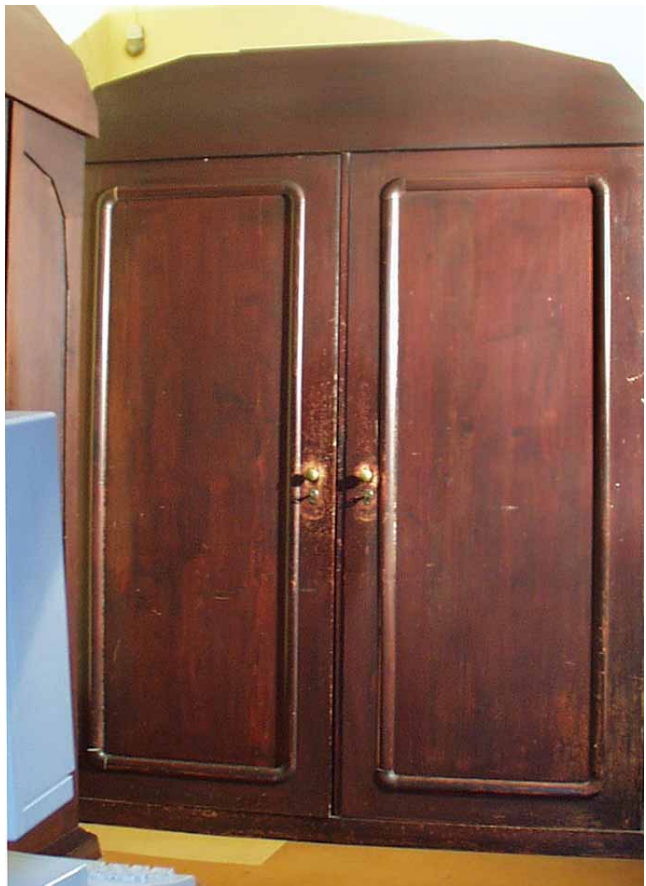


Kolorierte Zeichnung eines Sekretärs mit gelbem Hexagramm auf weißem Grund



In Räumen der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung befindet sich ein Schrank, der als »Berliner Schrank« bezeichnet wird, weil überliefert wurde, er stamme noch aus Steiners Berliner Wohnung. Gut möglich, da Marie Steiner schriftlich bezüglich des Umzugs nach Dornach festhielt: »[...] Schränke und Regale wurden in die Schweiz verfrachtet.«<sup>262</sup>

Dieser Schrank ist deshalb interessant, weil es sich scheinbar um einen vorhandenen, konventionellen Schrank handelte, an dem Steiner zwei gestalterische Eingriffe vornahm. Zwei Maßnahmen, die zeigen, worauf es ihm ankam:





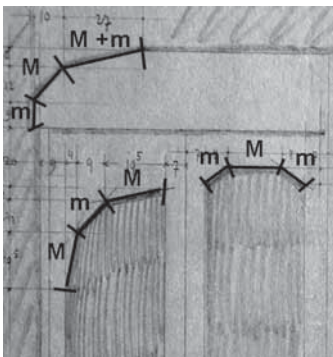
Erstens erhielt der Schrank eine rotviolette Farbgebung und zweitens wurde der Deckel bzw. Kranz ausgetauscht. Die Elemente der *Farbgebung* und des *oberen Abschlusses* kennzeichnen – wie schon bei seinen Stuhlentwürfen – Steiners gestalterisches Anliegen, und unterscheiden es durch ihre spirituelle Funktionsbestimmung von anderen zeitgenössischen Gestaltungsansätzen. Im Laufe der folgenden Betrachtungen werden sich die spirituellen Funktionsabsichten der Gestaltung des »oberen Abschlusses« noch näher bestimmen lassen.



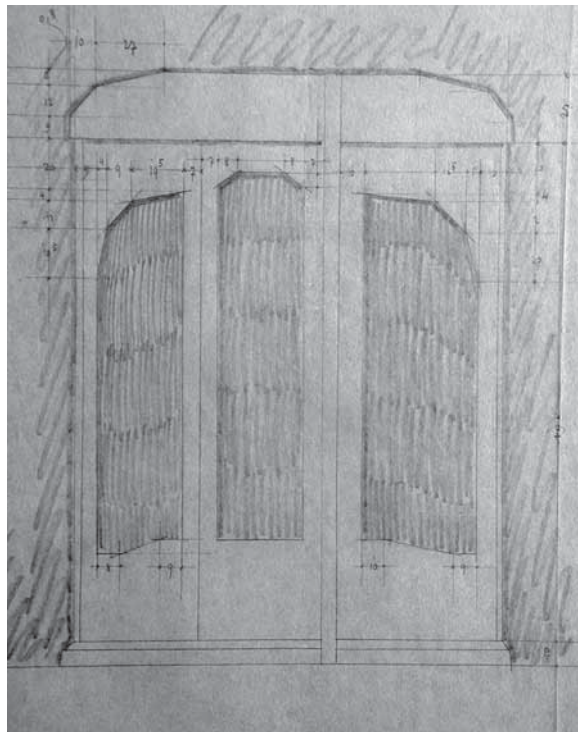
Die gestrichelte Linie dürfte in etwa der Größe des entfernten Deckels entsprechen.



Der neue, voluminöse Deckelaufsatz wurde möglicherweise zusammen mit einem anderen Schrank gleicher Kranzführung und Farbe neu gefertigt, von dem man ebenfalls annahm, er stamme aus Berlin. Gegen diese Annahme spricht eine Planskizze im Archiv am Goetheanum, die höchst wahrscheinlich für diesen vermeintlich zweiten Berliner Schrank als Vorlage gedient hatte. Die Skizze zeigt drei verschiedene Türrahmen-Varianten, von denen die linke Rahmenform – vom Betrachter aus gesehen – realisiert wurde. Vermutlich von Ranzenberger erstellt<sup>263</sup>, trägt die Zeichnung den handschriftlichen Vermerk: »2 Schränke mit Schubfächern, teilen – Villa Hansi«. Da Rudolf Steiner in der Dornacher Villa Hansi wohnte, darf man davon ausgehen, dass er den Schrank, der tatsächlich in zwei Teilen und mit Schubfächern ausgeführt wurde, entworfen und hatte bauen lassen. Eine weitere Schrankskizze gleicher Handschrift zeigt ebenfalls die Beto-



Der Goldene Schnitt teilt eine Strecke in eine Major-Länge (M) und eine minor-Länge (m) im Verhältnis  $M : m = (M+m) : M$



nung des oberen Abschlusses als voluminösen Aufsatz, der wie eine Art Kopf auf dem eigentlichen Möbelkorpus auf sitzt. Das Bauteil besitzt keinen praktischen Gebrauchswert, da es schwerlich als Stauraum dienen könnte und auch nicht dient. Es erinnert an die dachartigen Aufsätze alter Giebel schränke, deren Dreieckform eher einem symbolischen, denn einem praktischen Zweck diene.

Die Schrägfürungen der Aufsätze in beiden Schrank skizzen folgen einem Proportionsrhythmus im Goldenen Schnitt: Bei der Skizze des dreitürigen Schrankes, steigt die Teilung beginnend mit der kurzen Senkrechten in drei »golden« Längenschritten zur Höhe der horizontalen Firstlinie. Damit wäre an diesem wie an weiteren oberen Abschlüssen ein proportionaler Bezug zum Pentagramm gegeben, das in den Teilungsverhältnissen seiner Linien den goldenen Schnitt aufweist.

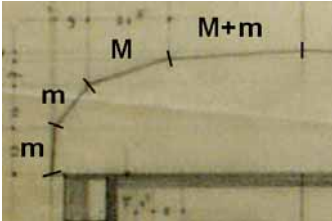


Mosaik, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, 5. Jh.

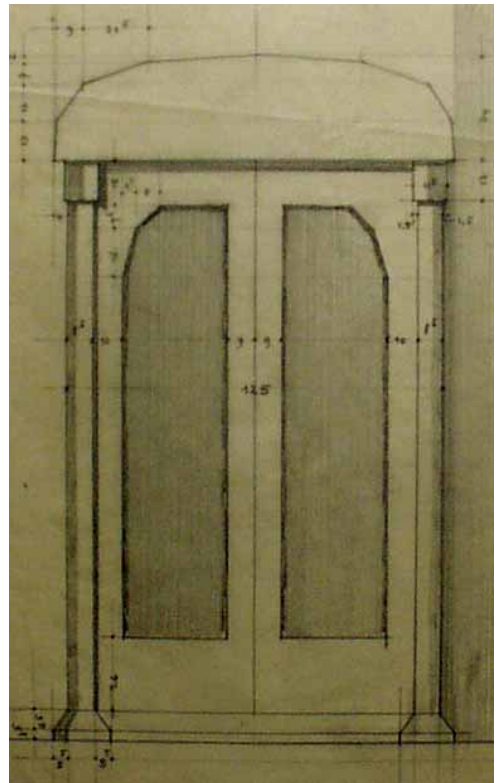


Südtiroler Giebelalmer, 15./16. Jh.

Die Skizze eines zweitürigen Schrankes, der ohne Halbsäulen gebaut wurde, besitzt ebenfalls einen hohen Aufsatz mit drei im Goldenen Schnitt proportionierten Strecken. Es wurde ja schon darauf hingewiesen, dass und warum mathematisierte Proportionierungen (z.B. durch Ellipse und Cassinische Kurve) bei Steiner eine wichtige Rolle spielten. Ranzenberger wusste von dieser Gewichtung, wofür ein Beispiel angeführt sei, das mit der Gestaltung eines Einbauschranks zusammenhängt und illustriert, wie sich auch in anderen Fällen die Zusammenarbeit zwischen Steiner und Ranzenberger abgespielt haben dürfte: An den Seitenwänden jenes Saales im Goetheanum, in dem sich das kleine Rednerpult nach Ranzenbergers Entwurf und Steiners Korrektur befand, gab es Einbauschränke, für die Ventilationsöffnungen vorgesehen waren.



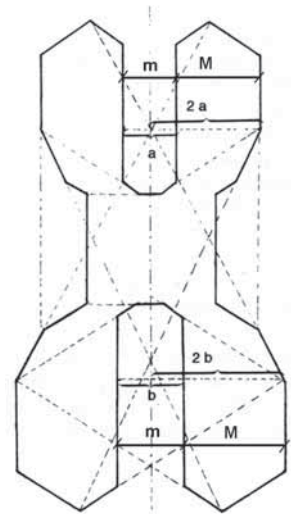
Verhältnisse im Goldenen Schnitt



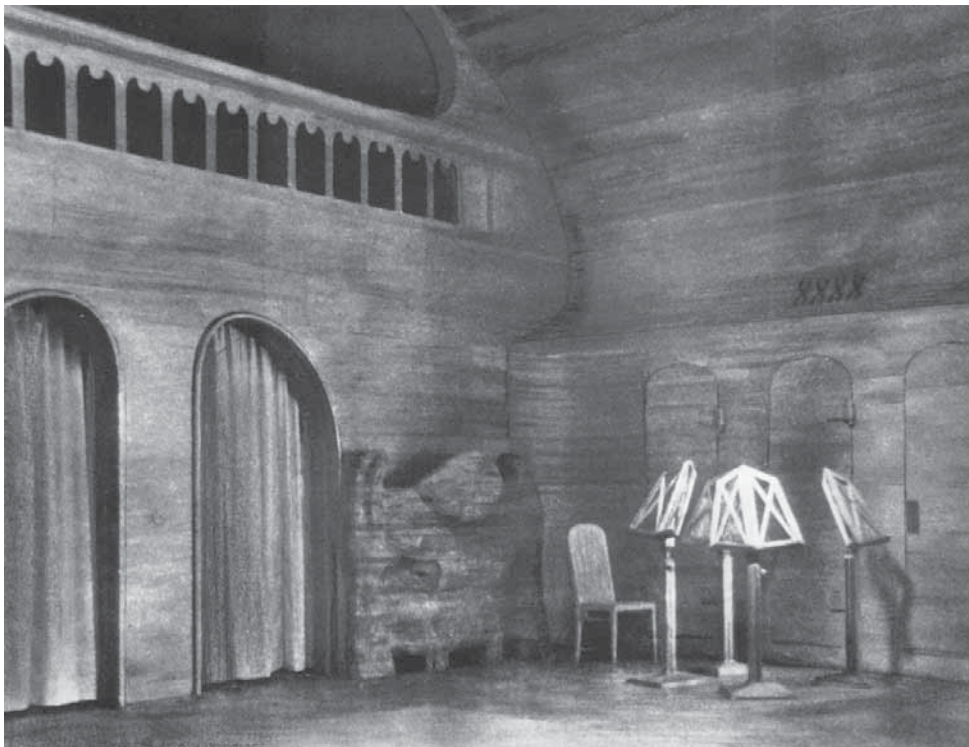


Ranzenberger berichtete: »Für diese Öffnungen bat ich Rudolf Steiner um einen Entwurf. Ungesäumt zeichnete er einen solchen in seiner ruhigen, bedächtigen Art auf das Papier. Hierbei bemerkte er Verschiedenes bezüglich dem Korrespondieren der Ausschnittslinien untereinander und deren Proportionierung. Es ergab sich ein vom feinsten Mathematismus durchzogenes Motiv, das trotz seiner Strenge [...] Mannigfaltigkeiten in sich birgt.«<sup>264</sup>

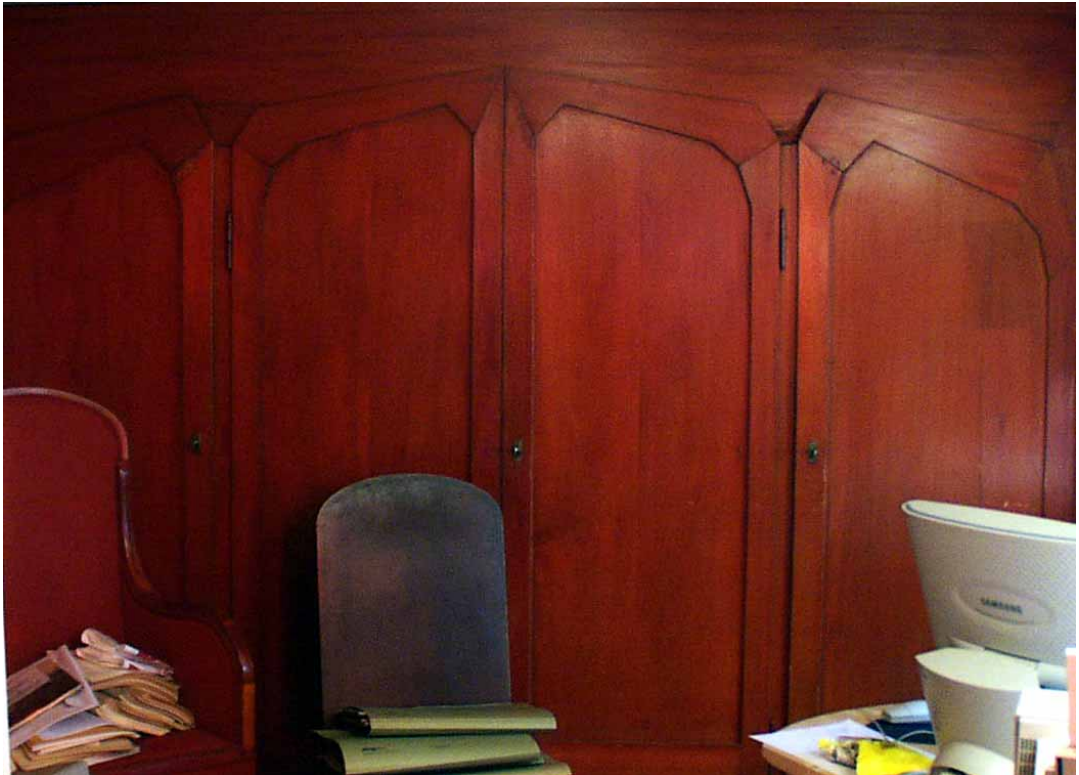
Die Ventilationsöffnungen sind in der Abbildung als Vierergruppe oberhalb der Notenständer erkennbar. Das gesamte Interieur mit Stuhl und Notenständer, dem plastischen Heizkörpervorsatz, den Konturen der Emporenbrüstung und der Durchgänge, stammt von Rudolf Steiner.



Zeichnung Ranzenbergers. m : M-Verhältnisse vom Autor eingefügt.

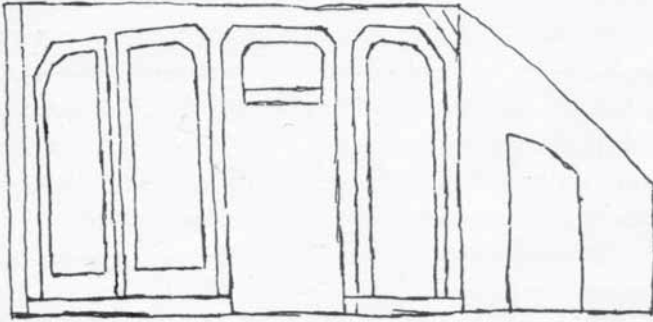


Von Rudolf Steiners Hand stammende Entwürfe für Einbauschränke im Haus Brodbeck unterhalb des Goetheanums liegen vielleicht deshalb noch vor, weil sie eine handschriftliche Anmerkung und die Signatur Steiners aufweisen. All diesen originalen Steiner-Entwürfen gemeinsam sind die oben abgeschrägten Ecken der Türrahmen, die sich *zur Mitte hin bzw. einander zu neigen*.

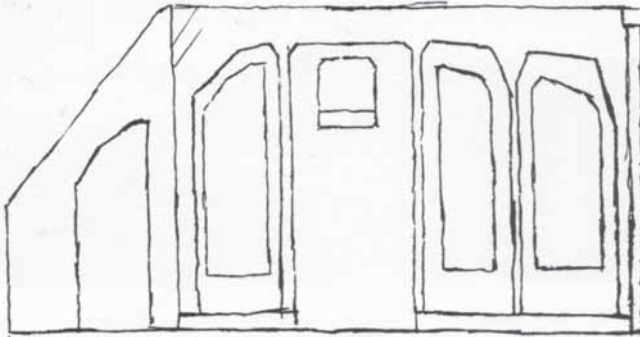


Einbauschränk im Haus Brodbeck nach einem Entwurf Rudolf Steiners, davor Varianten eines Mysterienspiel-Sessels und eines runden Stuttgarter Stuhls, der in blauer Ausführung auch für den Berner Zweigraum gebaut

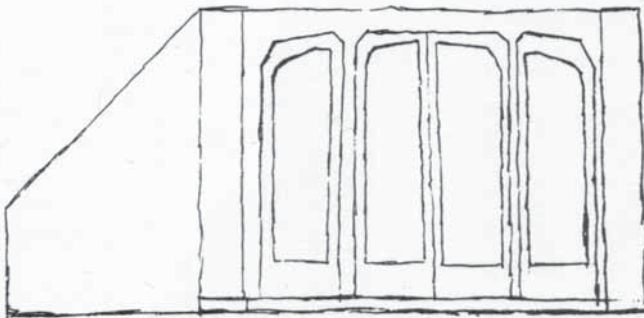
Mittels Fenster Die Einbautüren sind nicht ganz genau  
und können nach den Raumverhältnissen  
geändert werden Stein 02



Südseite



Westseite.





Für das Haus Brodbeck entwarf Rudolf Steiner einen Anbau, dessen Innenarchitektur inklusive Einbauschränken einen gestalterischen Schritt in das Plastische vollzog. *Wo* er die plastische Erweiterung an den Schränken anbrachte, überrascht nach dem bisher Erörterten nicht mehr. Zusammen mit den Entwürfen für die »Berliner Schränke«, deren geschrägte »Giebel« in anderer Form den oberen Abschluss betonen, und den Möbeln im alten Haus Brodbeck stellen sie Original-Vorlagen für den späteren anthroposophischen Möbel-Kubismus dar.

Anbau Haus Brodbeck.  
Eine Aufnahme aus der  
Zeit der Herstellung

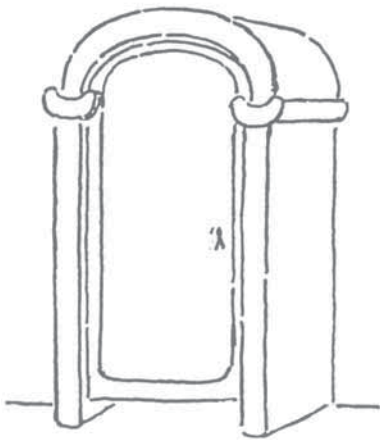


Anbau Haus Brodbeck.  
Eine neuere Aufnahme.  
Die meisten Details der  
hier abgebildeten Einbauten  
dürften nach Angaben bzw.  
Vorbildern Steiners gestaltet  
worden sein.



Rudolf Steiner gebrauchte jedoch nicht allein die »kubistische« Formensprache der schrägen Kanten: Sein Spektrum des formalen Ausdrucks umfasste sowohl das Eckige in allen Winkellagen, als auch das Runde, ob in der Fläche oder im plastischen Raum des Konkaven und Konvexen, auf den er sich stilistisch zu entwickelte und in dem er seine spirituell-funktionalen Absichten als Relief »lebendiger Oberflächen« realisieren konnte. Ob Möbel rund oder eckig, schlicht oder aufwendig gestaltet wurden, hing in der Regel vom Ganzen des Raumes und dessen Funktionen ab.

Typische Gestaltungsmerkmale, wie sie an den »eckigen« Schrankbeispielen erörtert wurden, treten auch an den »runden« Schrankentwürfen Steiners auf. Ranzenberger überlieferte eine Entwurfskizze, – ob von Steiners oder der eigenen Hand bleibt unklar – die er folgendermaßen kommentierte: »Dieser Entwurf ist wie ein lebendiger Protest gegen das weitverbreitete Vorurteil, dass man nicht ohne großen Aufwand an Formmitteln, wie geschweiften, möglichst doppelt oder mehr gekrümmten Flächen etwas im Goetheanumstil entwerfen könne.«<sup>265</sup>

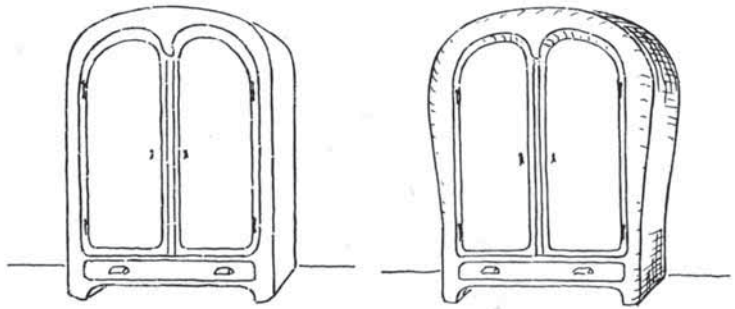


Von Ranzenberger überlieferte (gezeichnete?) Skizze eines Schrankentwurfs von Rudolf Steiner



Rudolf Steiner:  
Schrank für Haus  
Vreede, Dornach.

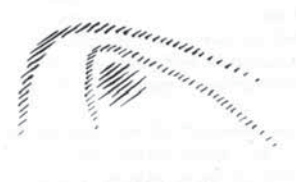
Sterbezimmerschrank



*Entwurf von Hermann Ranzenberger.*

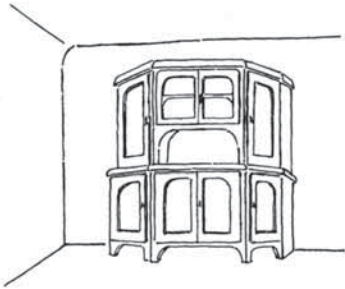
*Korrektur durch Rudolf Steiner.*

In Rudolf Steiners Sterbezimmer in Dornach, steht ein außergewöhnlicher Schrank, der als Korrekturbeispiel von Ranzenberger angeführt wurde. Von diesem aufwendig plastisch gestalteten Schrank sind neben den »Vorher-Nachher«-Zeichnungen Ranzenbergers sogar Modelle erhalten, was die Besonderheit des Schranks unterstreicht. Auffällig erscheint zunächst – frontal betrachtet – die von unten nach oben sich ausdehnende Breite; von der Seite gesehen wölbt sich auch die Stirnseite über den Türen ungewöhnlich weit nach vorn, so dass die Rahmenelemente des Korpus von unten nach oben, sowie seitlich und nach vorne plastisch auskragen. Laut Ranzenberger geht diese Weitung der oberen Schrankzone auf die Korrektur Rudolf Steiners zurück – vergleichbar der Ausweitung an einem Buffetentwurf, von dem es ebenfalls vergleichende Zeichnungen Ranzenbergers gibt.<sup>266</sup> Die plastisch überwölbten, sich zueinander neigenden Formen der Möbeltüren entsprechen denjenigen von Türen (und Fenstern) am ersten Goetheanumbau, die Steiner einmal folgendermaßen kommentierte:

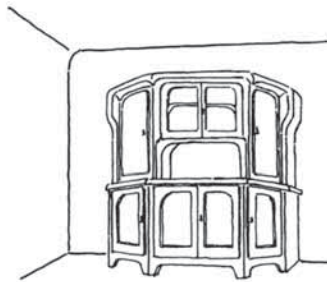


»Eingrabung mit Überdachung«  
(Die hier wiedergegebenen, gestrichelten Zeichnungen der zitierten Buchausgabe stammen nicht von Steiner.)

»Vielfach finden Sie in den Architraven und den sonstigen Formen dieses eigentümliche Zeichen [es wird zu zeichnen begonnen]. An keiner Stelle ist dieses Eigentümliche ohne inneren Wert. Wie nichts im Kehlkopf des Menschen ohne inneren Wert ist und wie nicht ein Wort herauskommen würde, wenn der Kehlkopf nicht am entsprechenden Orte eine entsprechende Form hätte, so auch, wenn Sie hier eingra-



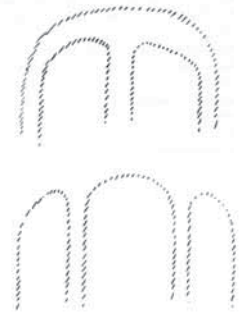
Entwurf von Hermann Ranzenberger.



Korrektur durch Rudolf Steiner.

Buffetentwurf

ben, wenn sich hier die Hohlform eingräbt und hier darüber eine Art Bedachung sich wölbt [es wird weitergezeichnet]: so entspricht das ganz genau der Tatsache, daß erfüllt sein soll dieser Bau von den Empfindungen der Herzen, die in Liebe zusammenströmen sollen. So wirkt im Grunde genommen in dieser ganzen Architektur nichts für sich allein. Nichts ist so angeordnet, daß es für sich allein ist. Das eine strebt zum andern, und jedes strebt dem andern entgegen. Oder, wenn es dreigliedrig ist, so schließt die Mitte die beiden Formen zusammen. Das sind, etwas radikal gezeichnet, die Fenster und Türformen:«<sup>267</sup>



Modelle der Vorschlags- und Korrekturversion.

Zur zitierten Äußerung Steiners passt die Überlieferung eines damaligen Mitarbeiters, dass am Goetheanum »[...] alles mit Liebe verrichtet werden sollte.«<sup>268</sup>

Steiner selbst sagte: »[Der Bau] wird das sein, was in liebevollem Schaffen, in echtem zusammenwirkendem Schaffen diejenigen hingestellt haben, die daran gewirkt haben. [...] Arbeiten wir daran, [...] daß diejenigen, die kommen, um ihn anzuschauen, unbewußt versetzt werden in jene Sphäre der Liebe, mit der er aufgebaut ist!«<sup>269</sup> Steiner suchte im Ausdruck seiner Figur des Menschheitsrepräsentanten bzw. des Christus, diesen als »die verkörperte Liebe« zu gestalten : »[...] aus den Formen, aus dem Künstlerischen heraus wird man es empfinden müssen.«<sup>270</sup>



Rudolf Steiner: Detail einer Christuskopf- Studie



Auf dieser Abbildung wurde der Schrank vom Autor in Richtung der ursprünglichen Farbgebung koloriert.

Die Formen der Stirn-Augen-Partie des Antlitzes der Christusfigur entsprechen in auffallender Weise prinzipiell jenen Skizzen zur »Hohlform mit darüber gewölbter Bedachung« bzw. den Türformen, wie sie auch der Schrank im Sterbezimmer aufweist. Aber nicht nur die frontale Stirnseite des Schrankes korrespondiert mit den Augenbrauenbögen und Augenhöhlen des Antlitzes, sondern auch die Seitenansicht mit der vorgewölbten mittleren Zone zwischen den Türen entspricht der vorgewölbten Kontur der Augenbrauenpartie des Christus-Antlitzes.

Zufällige Formenverwandtschaft oder Absicht? Diese Frage anthropomorpher Formprojektionen wird weiter unten noch ausführlich erörtert werden.



Rudolf Steiner:  
Christuskopf- Studie



Ranzenberger berichtete von einem anderen Schrank, der ebenfalls jenes »eigentümliche Zeichen« der Zuneigung aufwies, aber dessen Korrektur im Hinblick auf die Ausbiegungen möglicherweise entgegengesetzt verlief: »Für das Haus Duld-eck in Dornach entwarf ich einen dreitürigen Schrank in Anlehnung [!] an die dreigliedrigen Fenster motive des ersten Goetheanums. Mein Entwurf wies eine Ausbiegung links und rechts auf, welche korrigiert wurde.«<sup>271</sup> Es bleibt bei dieser Aussage ohne entsprechende Zeichnung unklar, ob lediglich die Form der Ausbiegung verändert wurde und die Ausbiegung als solche erhalten blieb, oder ob die Ausbiegung ganz zurück genommen wurde.

Die erhaltene Skizze eines zweitürigen Schrankentwurfs könnte, vergleichbar dem dreiböigig-viertürigen Entwurf, so korrigiert worden sein, dass die »Ausbiegungen« zurückge-

Eine Zeichnung Ranzenbergers, die eine dreiböigig-viertürige Variante zu dem gebau-ten zweitürigen Schrank darstellt.





nommen wurden und Steiner hingegen das Zueinander-Neigen der Türen, sowie die Verbindung der plastischen Stirnwölbung mit dem Mittelsteg zwischen den Türen ausgestaltete, wie das Korrekturbeispiel eines ehemals blauen, heute schwärzlich nachgedunkelten, zweitürigen Schrankes für das Haus Duldeck zeigt. Die Qualitäten des Zueinanderneigens und des »Miteinanders« der formalen und konstruktiven Elemente mangeln dem Entwurf weitgehend, da sie additiv komponiert sind. Der plastische Kranz wirkt im Entwurf perückenartig, auch im übertragenen Sinne aufgesetzt, und bleibt vom steglosen Mittelfeld zwischen den Türen getrennt, während all diese Teile im gebauten Schrank organisch miteinander verwachsen erscheinen.

Die Mitte des *oberen Abschlusses*, dessen Verortung noch näher zu bestimmen sein wird, gestaltete Steiner mehrfach



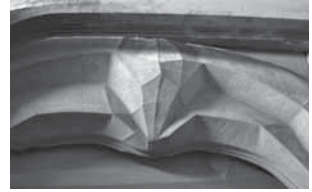
Eingeblendetes Detail einer Christus-kopf-Studie Rudolf Steiners



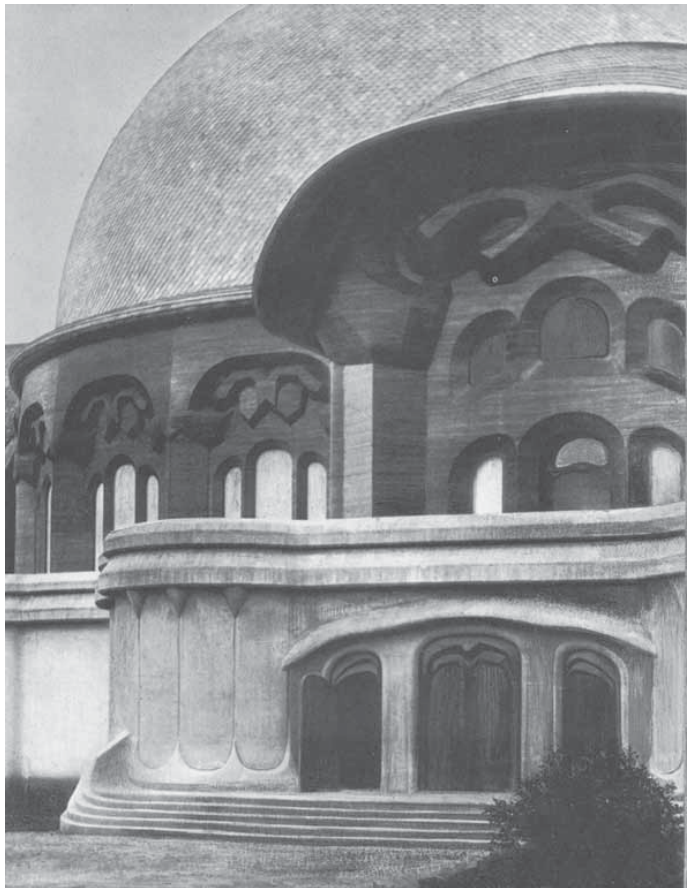
sowohl in der Architektur als auch im Möbelbau auf eine Weise, welche an die durch einen Schlussstein mittenbetonte Bogenstirn in der Architektur erinnert.

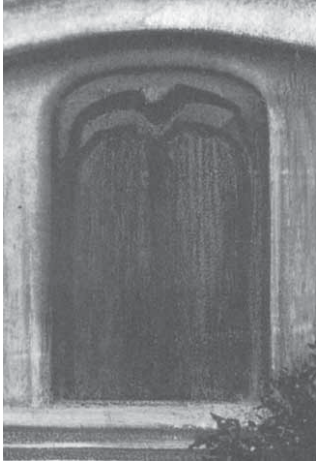


Fensterbogen mit zu einem Kopf geformten Schlussstein.

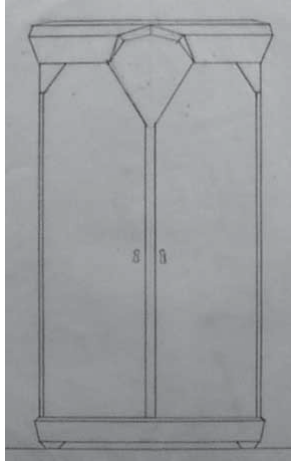


Türrahmendetail erstes Goetheanum





Türe vom ersten Goetheanum.



Schrankentwürfe vermutlich von Ranzenberger





## **Metamorphosen**

### **Projektion – Reflektion**

Zum Verständnis der Gestaltung oberer Abschlüsse in der Architektur, dem Innenraum- und Objektdesign Rudolf Steiners findet sich unter dessen verstreuten theoretischen Ausführungen über Kunst und Architektur eine architektonisch-anthropologische Kernaussage. Steiner formulierte sie im ersten Vortrag über »Umwandlungsimpulse für die künstlerische Evolution der Menschheit« in Dornach aus dem Jahre 1914 als ein projektives Wechselverhältnis von Mensch und Gestaltungsobjekt. Vom Gesichtspunkt seiner Menschenkunde beschrieb er, wie die einzelnen Künste als Projektionsprozesse aus den verschiedenen Wesensschichten des Menschen gesetzmäßig hervorgehen. Physischer Leib, Ätherleib, Astralleib und Ich entsprechen demnach – vereinfacht ausgedrückt – dem Vier-Schichtenmodell von Körper, Leben (Ätherleib), Seele (Astralleib) und Geist (Ich, Geistselbst, Lebensgeist), wobei die inneren Gesetzmäßigkeiten des physischen Leibes (eingepägt vom Ätherleib) mit der Architektur korrespondieren (die des Ätherleibes mit der Skulptur und die des Astralleibes mit der Malerei). Bezüglich der Architekturprojektion heißt es:

»Der physische Leib könnte ein reiner Raumesleib genannt werden, eine räumliche Organisation. Das aber, was als ätherischer Leib im physischen Leib drinnensteckt, oder, wie Sie wissen, über den physischen Leib auch hinausragt und in intimer Verbindung steht mit dem kosmischen Ganzen, das ist nicht zu betrachten, wenn man nicht die Zeit zu Hilfe nimmt. Denn im Grunde genommen ist alles im ätherischen Leib Rhythmus, zyklischer Ablauf von Bewegungen, von Betätigungen, und einen räumlichen Charakter trägt der Ätherleib nur dadurch, daß er den physischen Leib ausfüllt. Für die menschliche imaginative Anschauung ist es allerdings notwendig,

daß der ätherische Leib auch in Raumbildern vorgestellt wird [...]. Wir lernen sozusagen das Äußerlichste unseres Wesens, das was durch die Wirkung unseres Ätherleibes auf unseren physischen Leib vorgeht, in einem räumlichen Linien- und Kräftesystem kennen. Wenn wir dieses räumliche Linien- und Kräftesystem, das im Grunde genommen in uns fortwährend wirksam ist, hinaustragen in die Welt und die Materie anordnen nach diesem Kräftesystem, wenn wir loslösen dieses Kräftesystem von uns und die Materie danach anordnen, dann entsteht die Baukunst. [...] Alles, was an Gesetzen in der Zusammenfügung der Materie baukünstlerisch vorhanden ist, ist auch durchaus zu finden im menschlichen Leibe. Ein Hinausprojizieren der eigenen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Leibes außer uns in den Raum ist die Baukunst, die Architektur.«<sup>272</sup>

Steiner erläuterte nicht, um welche Gesetzmäßigkeiten es sich im Einzelnen handelt, aber es scheint, dass er seine Feststellung in »imaginativen Anschauungen« illustrierte, die als Fensterbilder im ersten Goetheanum zu sehen waren. Die Glasradierungen zeigten sowohl die sinnlich-räumliche Außenseite einer projizierten Architektur, als auch die menschliche Innensicht dieser Architektur als imaginativ-übersinnliche Schau. In anthroposophischer Terminologie ausgedrückt, handelte es sich jeweils um eine Ansicht *vor* und eine solche *jenseits der Schwelle* zur geistigen Welt. Die Entwürfe zu den Fensterbildern trugen zumindest die entsprechenden Titel, insofern die äußere Ansicht des Goetheanum-Westportals als Architektur »Die Schwelle verhüllt sich« lautete, und die innere Schau dieser Architektur als menschliches Antlitz mit »Die Schwelle offenbart sich« betitelt wurde. Zudem wandelt sich in den Bildern der Tag zur Nacht, in der eine Sonne als Chiffre der Geistesschau leuchtet, gemäß dem Spruche: »Die Sonne schaue um mitternächtige Stunde.«<sup>273</sup>







Die Zeichnungen der seitlichen Fenster motive von Assja Turgenjeff ergänzte Steiner um weitere Titel: »Ich schaue den Bau« für die sinnliche Anschauung, »Und der Bau wird Mensch« für die übersinnliche Anschauung. Das Mittelmotiv könnte die zwischenliegende Meditation vorstellen, während der sich ein Schwellenübergang von sinnlicher zu übersinnlicher Anschauung vollzieht und sich aus dem sterblichen »niederen Ich« das kosmisch-unsterbliche »höhere Ich« schauend erhebt: »Aus dem Bilde der niederen Persönlichkeit heraus wird die Gestalt des geistigen Ich sichtbar.«<sup>274</sup>

Die Seitenfenster stehen in verschiedenen spiegelbildlichen Inversionen zueinander: die Komposition der hellen und dunklen Grundzonen kehrt sich vom linken zum rechten Fenster um; an Stelle der drei abwärts gerichteten Totenschädel finden sich drei aufwärts blickende Gesichter; und *die Stirnseite der Goetheanumarchitektur verwandelt sich in ein Antlitz, aus dessen Stirn eine Pflanze hervorwächst.*

Rudolf Steiner schilderte verschiedentlich, dass der Gesichtspunkt des übersinnlichen Bewusstseins eine spiegelbildliche Umkehrung der sinnlichen Verhältnisse darstelle, – dass Zeitliches rückwärts verlaufe, eine Zahl wie beispielsweise 365 der Zahl 563 entsprechen würde, oder dass sich der Ort einer physischen Körperform im Geistigen zum von Formen umflossenen Hohlraum wandle.<sup>275</sup>



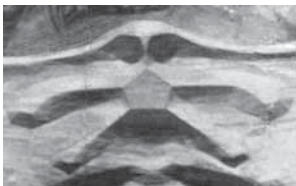
Allesamt Aussagen Steiners, die eine Interpretation der invers spiegelbildlichen Beziehung von Architekturmotiv im linken Fenster und Antlitz mit »Pflanze« im rechten Fenster stützen. Die Titel: »Ich schaue den Bau« für die sinnliche Anschauung, »Und der Bau wird Mensch« für die übersinnliche Anschauung können daneben als kausale Folge gelesen werden, wenn man eine andere Aussage Steiners heranzieht, die ebenfalls eine Beziehung von Bauform und menschlichem Antlitz konstatierte. Steiner legte nämlich dar, dass frühere Bauformen (er nannte das Beispiel der Gotik) aus okkulten Untergründen und Absichten heraus entstanden seien, um mittels dieser Bauformen die Gemüter der Menschen teleologisch zu prägen – und, dass diese seelische Prägung in der nächsten Wiederverkörperung das Antlitz jener Betrachter formen würde: »Erst sieht der Mensch die Bauformen, sie wirken auf sein Gemüt, und das Gemüt wirkt wiederum in einem späteren Leben auf die Physiognomie, auf das Antlitz des Menschen.«<sup>276</sup>

Was an der spiegelbildlichen Entsprechung von Bauform und Antlitz auffällt, ist einerseits das »dekorativ«-skulpturale Element an der Stirnseite des Goetheanumbaus und entsprechenderseits das Pflanzenmotiv an der Stirn des Antlitzes. Dass hier eine Formkorrespondenz gesucht wurde, welche die »Stirn« von Bau und Haupt mittig betonte, belegen weitere künstlerische Ausführungen, die nach denselben Fensterskizzen Steiners von anderen Künstlern angefertigt worden sind. Eine Zeichnung von Franciszek Siedlecki zeigt statt des Pflanzenmotivs eine lineare Figuration auf der Stirn des Antlitzes. Die Ausarbeitung in Glas zeigt wiederum eine andere Variante, die den Punkt zwischen den Augenbrauen einschließt.

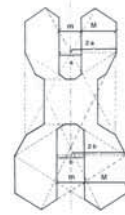




Beiden Formen gemeinsam ist wiederum ein formaler Bezug zur Stirnfigur am Bau durch die zwei bzw. vier Seitenlinien am entsprechenden Ort. Diese plastische Figur befand sich in verschiedenen Varianten innerhalb einer einfachen topologischen Struktur, die funktionale Bauteile wie Portale, Türen und Fenster seitlich mit Stützelementen (meist Halbsäulen) und oberhalb mit einem Stirnfläche schaffenden Bogen oder Dach umschloss. Bogenstirnen bzw. Giebelflächen (Tympana) wurden meist mittig durch jenen plastischen oder linearen Akzent hervorgehoben. Allein das Pentagon oder Pentagramm trat als symbolisch bestimmbare Figur unter den Akzentuierungen hervor. Nach einer Zeichnung Steiners hätte die Struktur mit »einer schützenden Gestalt über dem Haupte«<sup>277</sup> (und Pentagon in der Mitte) auch am zweiten Goetheanum an der westlichen Stirnseite des Gebäudes realisiert werden sollen.



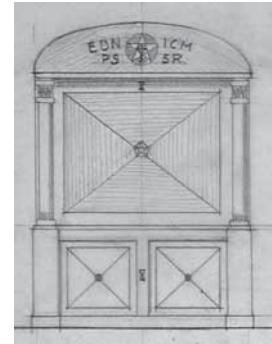
Die Anwendung des topologischen Strukturprinzips an Möbeln lässt die hohe gestalterische Relevanz der tympanalen Fläche erkennen, weil der dahinter liegende Raum keinen praktischen Zweck erfüllen konnte, wie das in der Architek-



Die Ventilationsöffnung am oberen Schrankabschluss: Eine Metamorphose des Stirnmotivs?

tur der Fall war. Was als typisches und wesentliches Stilmittel platziert wurde, war also der »kosmisch-mathematisierte«, bogenförmige oder geschrägte *obere Abschluss*, der eine tympanale, oft plastisch gestaltete und mittebetonte Fläche spannte.

Fragt man nach der Anwendung des Steinerschen Satzes vom »baukünstlerischen Hinausprojizieren der Gesetzmäßigkeiten des physischen Leibes« auf die topologische Struktur Steinerschen Bauens, so rückt die *en face* Beziehung von menschlichem Antlitz zur Fassade, zu Türen und Fenstern oder z.B. Schränken (auch ein Schrank ist ja ein Baukörper, ein Korpus) in den Vordergrund. Ausdrücke wie »Baukörper« und »Körperhaus« stehen ganz allgemein für in reichen Mustern geknüpfte Wechselbeziehungen, deren diverse Fäden sich innerhalb der Literatur<sup>278</sup> (beispielsweise anthropologischen oder ästhetischen) ausgebreitet finden. Das nach Oben – Unten – Links – Rechts – Hinten – Vorne qualitativ differenzierte leibliche Raumerleben findet dabei einen spiegelbildlichen Ausdruck am Baukörper, dessen Formgebung das Oben anders gestaltet als das Unten, und die eine »organisch-lebendige« Beziehungen der Bauteile zum Ganzen des Baukörpers sucht.



Schrankzeichnungen  
Oben: vermutlich Schmid-Curtius  
Unten: vermutlich Ranzenberger



Beispiel für ein typisches Bilderrahmen-Design aus der »Dornach-Schule«.



Standuhr. »Dornach-Schule.«

Originalität in diesem Kontext dürfen Steiners spirituelle Bezüge einerseits und deren Anwendung andererseits durchaus beanspruchen. Im Hinblick auf das anthroposophische Design soll hier das vielleicht originellste Element, nämlich der mittebetonte obere Abschluss, näher untersucht werden. Denn er wurde in seiner Eigenart an Monumentalbauten ebenso wie an kleinen kunsthandwerklichen Objekten angewandt – und er dürfte eine wichtige Rolle im *spirituellen Funktionalismus* Rudolf Steiners eingenommen haben.

Blicken wir zurück auf das Rosa Südfenster im ersten Goetheanum und auf den Zusammenhang von Haupt und Westportal des ersten Goetheanums, den Steiner selbst folgendermaßen kommentierte:

»Daß hier versucht worden ist, wirklich den Leib zu metamorphosieren, können Sie daraus ersehen, daß die Motive hier in den Glasfenstern zum Teil solche Motive sind, die sich ergeben als Bilder des Seelenlebens. Sehen Sie zum Beispiel das rosafarbige Fenster hier an. Sie werden an dem linken Flügel sehen, wie da etwas herauskommt wie das Westportal des Baues; am rechten Flügel sehen Sie eine Art Kopf. Links sehen Sie einen Menschen am Abhang sitzen, der zum Bau und rechts einen anderen, der zu dem Kopf hinblickt. Damit ist nichts spekulativ Mystisches gemeint, damit ist ein unmittelbares inneres



Anschauungserlebnis gemeint. Dieser Bau hat nicht anders entstehen können, als daß man die Kopfform des Menschen in einer geheimnisvollen Weise in ihm empfand, und aus der organischen Kraft einerseits und der Form des menschlichen Hauptes andererseits ergibt sich empfindungsmäßig die Gestalt der Bauform. Daher schaut der an dem Abhang sitzende Mensch in seiner Seele die Metamorphose des Baues an: einmal als menschliches Haupt, das andere Mal als Bau, sich nach außen offenbarend.«<sup>279</sup>



Rudolf Steiner: Notleuchte für das erste Goetheanum, Bronze.

Man kann aus dem Zitierten das »Hinausprojizieren« von *organischer* Kraft und Form des Hauptes herauslesen und an dem Portal wieder(emp)finden, wenn man die Wölbung des menschlichen Schädels in der Dachform und die entsprechende Stirnfläche unterhalb des Daches wiedererkennen möchte.

Was jedoch metamorphosierte und projizierte sich als Stirnfigur? Gäbe es eine innere »organische Kraft«, die demjenigen zugrunde liegt, was an den Stirnen der menschlichen Antlitze in verschiedener Figuration auftritt? Entspräche diesen Figuren das sogenannte »dritte Auge«, wie es uns als religiöses und künstlerisches Phänomen vor allem von Asien her bekannt ist? Steiner beschrieb in Übereinstimmung und in Kenntnis östlicher Quellen ein überphysisches blumenartiges Organ das geistig wahrnehmbar zwischen den physischen Augen lokalisiert sei. In seiner Beschreibung nannte er



Carl Kemper: Schmuckkasten für Marie Steiner. Plastisches Modell, Frontansicht.

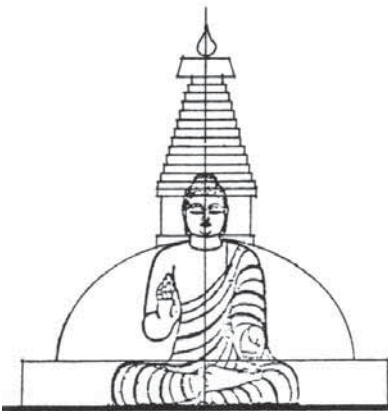


ING Bank, Amsterdam.





»Kopf« einer nepalesischen Stupa mit drittem Auge



Die Illustration aus »The Symbolism of the Stupa« blendet Körper des Buddha und Gebäudekörper ineinander.

auch die in theosophischen Kreisen bekannten hinduistischen bzw. buddhistischen Bezeichnungen »Lotusblumen« und *Chakrams* (»Räder«):

»Diejenigen Organe, die hier zunächst besprochen werden sollen, werden in der Nähe folgender physischer Körperteile geistig wahrgenommen: das erste zwischen den Augen, das zweite in der Nähe des Kehlkopfes [...]. Diese Gebilde werden von den Geheimgkundigen »Räder« (*Chakrams*) oder auch »Lotusblumen« genannt. Sie heißen so wegen der Ähnlichkeit mit Rädern oder Blumen; [...] Wenn nun ein Geheimschüler mit seinen Übungen beginnt, so ist das erste, daß sich die Lotusblumen aufhellen; später beginnen sie sich zu drehen. Wenn dies letztere eintritt, so beginnt die Fähigkeit des Hellsehens. Denn diese »Blumen« sind die Sinnesorgane der Seele.«<sup>280</sup>

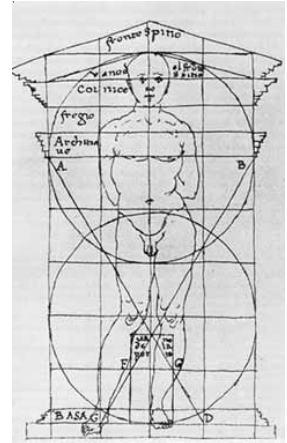
Im Zeitalter der spirituellen »Postmoderne«, dem *New Age*, sind uns Begriffe wie »drittes Auge« oder »Chakram« allenthalben geläufiger geworden, weniger bekannt mag die im Buddhismus vorkommende Anschauung eines geistleiblich-architektonischen Anthropomorphismus des dritten Auges sein. Ein Pali-Text, der in seiner Aussage das impliziert, was der Vergleich von Stupa-Gebäude und Buddhafigur veranschaulicht, stellt lapidar fest: »The stupa is the Buddha, and the Buddha is the Stupa.«<sup>281</sup>

Anthropomorphe oder anthropometrische Bezüge von Architektur zu menschlichem Körper kennt auch die abendländische Architekturgeschichte, die darin zwar keine Beziehung zum »dritten Auge« herstellte (wie das Marc Chagall in seinem Gemälde *Das grüne Auge* möglicherweise tat), jedoch genügend Material aufweist, um eine Verwandtschaft der topologischen Bezüge erkennen zu lassen.<sup>282</sup> Hier sei nur auf die Relation von Kopf und Stirn zum dreieckigen Hausgiebel hingewiesen, wie sie beispielsweise in Architekturzeichnungen von Fassaden vorliegt. Die Kopf-Dach Beziehung wurde auch in der psychologischen Literatur<sup>283</sup> dokumentiert, wo sie »ar-

chetypisch« im kindlichen Haus-mit-Dach-Schema (Viereck mit aufgesetztem Dreieck) vorkommt – signifikant oft mit rundem Fensterchen inmitten des Giebeldreiecks.

Auf welche äußeren »Einflüsse« oder »geheimnisvollen organischen Kräfte des Hauptes« gründen sich die gestalterischen Bezüge zwischen menschlicher Stirnmitte und baulicher Stirnseite bei Rudolf Steiner? In einem Vortrag über »Mysterienstätten des Mittelalters – Rosenkruzertum und modernes Einweihungsprinzip« berichtete er von den esoterischen Lehrinhalten einer kleinen Mysterienschule. Nachdem Steiner ein dort gepflegtes Wissen zur Anatomie der vorderen Gehirnpartie dahingehend erläutert hatte, dass darin ansatzweise ein kleines strukturelles Abbild der menschlichen Gestalt veranlagt sei, bemerkte er zur Konzentration auf den Punkt zwischen den Augenbrauen Folgendes:

»Sie sehen, etwas anderes tritt da ein, etwas, was nun wirklich dem ganzen abendländischen Anschauen ähnlicher ist als dasjenige, was man oftmals aus dem Morgenlande herübernimmt. Auch das Morgenland hat ja dieses Konzentrieren auf die Nasenwurzel, dieses Konzentrieren auf den Punkt zwischen den Augenbrauen. Damit wird der Ort angegeben. Aber in Wahrheit ist es dieses Konzentrieren auf jenen kleinen Menschen, der da drinnen liegt und der astralisch erfaßt wird. Und wird er astralisch erfaßt, wird tatsächlich eine Meditation so gestaltet, daß man etwas erfaßt in jener Gegend, die damit bezeichnet worden ist, so ist es, wie wenn man in jener Gegend einen kleinen Menschen innerlich wie embryonal ausbilden wollte. Diese Anleitung hat der Schüler bekommen in jener kleinen Schule, tatsächlich eine Art embryonale Ausbildung eines kleinen Menschen in einem stark konzentrierten Gedanken. Dadurch bekamen die Schüler, die dazu die Fähigkeit hatten, die zweiblättrige Lotusblume ausgebildet.«<sup>284</sup>



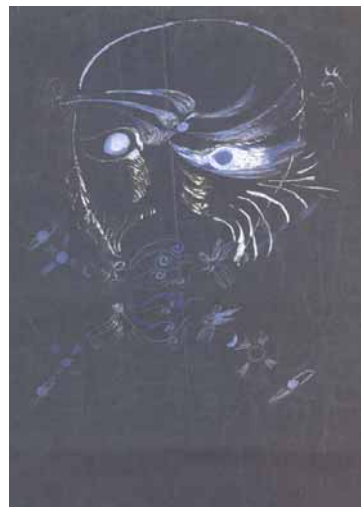
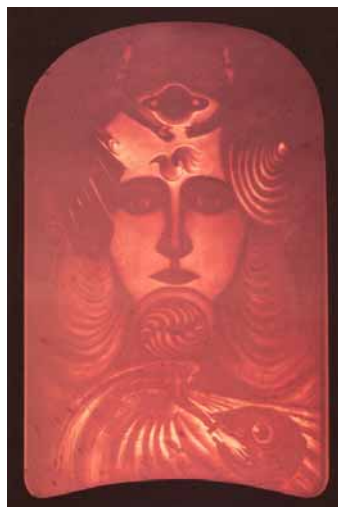
Francesco di Giorgio Martini: Kirchenfassade, 1480/90.



Marc Chagall: Das grüne Auge, Ausschnitt



Griechische Vasenmalerei, Giebelfeld mit Punkt



Rudolf Steiner: Rotes Fenster.  
Links: Ausführung in Glas durch  
Jadwiga Siedlecka. Mitte und rechts:  
Skizzen Rudolf Steiners.



Rudolf Steiner: Zeichnung aus  
einem Notizbuch

Die bildliche Metamorphose von stirnseitigem Tympanalmotiv des Goetheanum-Westportals zur pflanzlichen Gestalt bzw. zweiblättrigen Lotusblume auf der Stirn eines Antlitzes wurde von Rudolf Steiner am Rosa Südfenster vergleichsweise *en miniature* dargestellt, – eine architektonische Verwandlung in großem Maßstab war für die Besucher des Baus von außen nach innen inszeniert. Denn schon der eigentliche Weg zum Haupteingang des Baus führte auf einer langen Geraden die Blicke der Besucher zur *en face* Ansicht des Westportals, und nachdem die Betrachter der Außenseite im Innern die bogenförmig geschwungenen Treppen zum Saal erstiegen hatten, strahlte ihnen seitlich ein großes rot-leuchtendes Antlitz mit einer zweiblättrigen Lotusblume auf der Stirn von dem Fenster entgegen, das von außen gesehen direkt unterhalb des Tympanalmotivs platziert war.

Die Komplexität der topologischen Bezüge reichten wahrscheinlich über das Motiv der zweiblättrigen Lotusblume hinaus, wie das große Rote Fenster im Westen mit dem zur Stirn gehörigen Planeten und den zwei Engelsfiguren vorführt. Auf die Engelkomponente könnte sich jene Bemerkung Steiners von der »*schützenden Gestalt*« über der Stirnseite des zweiten Goetheanums bezogen haben. Ebenso werfen die Entwürfe zum Roten Fenster Fragen auf, da die buchstäbli-

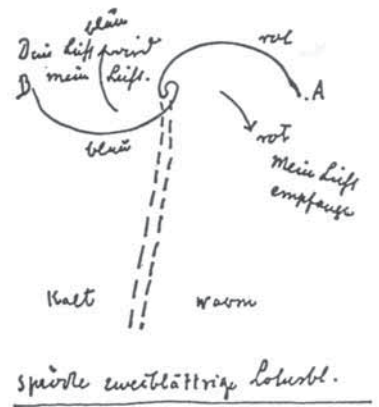




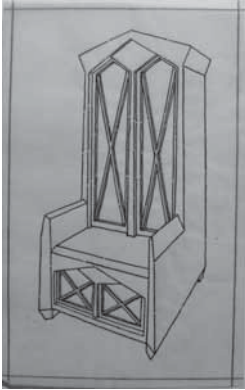
che »Zweiblättrigkeit« an den Pflanzen- und Wirbelgestalten nicht eindeutig oder überhaupt nicht bestimmbar ist. Ob zweiblättrige Lotusblume, Pentagon, Pentagramm, Pflanzenblätter, Baummotiv, Wirbel oder »kleiner Mensch« – alle Kontexte verbanden die Motive mit der Dimension des Spirituellen. In aller Regel ging es um »Ausbildung, Weckung, Belebung und Aufhellung« eines Organs zur Wahrnehmung jener geistigen Welten, zu denen Steiner mit seiner Anthroposophie einen Weg bahnen wollte. Der erste Satz des ersten der anthroposophischen Leitsätze lautete: »Anthroposophie ist ein Erkenntnisweg, der das Geistige im Menschenwesen zum Geistigen im Weltenall führen möchte.«<sup>285</sup> Dieser Satz ließe sich im Hinblick auf die gestalterischen Anliegen Steiners paraphrasieren, denn auch die Gebiete des Künstlerischen und des Design korrespondierten mit dem transzendentalen Weg der Anthroposophie.

Die Steinersche Methode der Projektion von »organischen Gesetzmäßigkeiten« des physischen Leibes oder von im physischen Leib veranlagten überphysischen Erkenntnisorganen, kam einerseits vor allem am ersten Goetheanum baulich pointiert zum Vorschein und drückte sich andererseits auch in »gemäßigeren« Formen aus. Das Verständnis der unscheinbaren und doch typischen Gesten anthroposophischer Archi-

Rudolf Steiner: Skizze links zum Roten Fenster, mittlere zum Rosa Fenster. Rechts: Modell Menschheitsrepräsentant



Rudolf Steiner: Zeichnung aus einem Notizbuch



Hermann Ranzenberger:  
Tuschezeichnung  
Schrankessel



Hermann Ranzenberger:  
Bleistiftzeichnung Schrank



Rudolf Steiner:  
Heizhaus

tektur erschließt sich erst unter Berücksichtigung der topologischen Beziehungen ihrer spirituellen Grundlagen hinreichend. Übersieht oder übergeht man Zusammenhänge wie die der »zweiblättrigen Lotusblume«, so erscheinen gewisse bauliche Gesten als formales Spiel am Bau oder am Möbel und entziehen sich der begrifflichen Wahrnehmung, entschwinden innerhalb allgemeiner Gestaltungsprinzipien organischen Bauens, die den Baukörper als »lebendigen Organismus« aufzufassen suchten, was zu »lebendigeren« Bauformen und zur Vermeidung »toter«, additiver Strukturen führen sollte.

Man konstatierte so gesehen und im Hinblick auf Steiners Architektur unzutreffend die Vermeidung des rechten Winkels als typisch für »anthroposophisches« Design, ohne Kenntnis der eigentlichen spirituellen Bezüge und Funktionen (Ein Erkenntnisdefizit auch unter manchen »anthroposophischen« Architekten, das zu epigonalen, lediglich äußerlich formalisierten »anthroposophischen« Bauten und Möbeln führt(e)?).

Weder an allen Bauten Steiners, noch an allen Möbeln trat die Betonung der Stirnmitte auf. Stirnzonen oder Stirnflächen an oberen Abschlüssen wurden durchwegs berücksichtigt, ebenso wie die Symmetrie des menschlichen Antlitzes, des Körpers en face und wohl auch jenes »eigentümliche Zeichen der Zuneigung«, das organisch den Lidlinien der Augen oder Brauenbögen entspräche. Nur an Gestaltungsaufgaben, die, gemäß dem erwähnten Vergleich von Bau und Gughupf bzw. demjenigen von Nuss und Nusschale, *kein* humanes Innenleben bargen oder hervorrufen sollten, kamen auch andere Gestaltungsmerkmale zum Vorschein, wie an dem Heizhaus für das Goetheanum, worin sich in erster Linie technisch gefasste Verbrennungsprozesse vollzogen. Dort neigen sich die Fensterformen nicht wie am Goetheanum »liebvoll« zueinander, sondern streben in spitzen Gesten auseinander.

»Normale« anthroposophische Wohnhäuser wiederum weisen gegenüber dem Goetheanumbau tendenziell »gemäßigtere« anthropomorphe Projektionen auf: Die »Hutkrempe« des meist komplex geformten Daches hebt sich zugunsten einer »offenen Stirn« (die zurückgekämmte utilitaristische

Dachrinne fällt nicht mehr ins Auge) und die Bögen der Augenfenster neigen sich »freundlich« zueinander.

Je nach Auftraggeber und Auffassungsgabe wurden auch Möbelentwürfe den unterschiedlichen Bauten und den unterschiedlich stark anthroposophisch orientierten Lebensentwürfen angepasst – vor allem nach Steiners Tod. Eine Möblierung des Goetheanums durch Steiner erfolgte nicht mehr, sein Möbelœuvre blieb Fragment. Gleichfalls fragmentarisch blieb vermutlich das konkrete Wissen um Projektionen »organischer Kraft« von Haupt, Stirn und Lotusblume. Ein Wissen, dem ja nach Steiner authentische spirituelle Erfahrungen zugrunde lagen.



Rudolf Steiner:  
Haus Blommestein



Rudolf Steiner:  
Eurythmiehaus

## *Metamorphose*

Die Gestaltung des Goetheanums und seiner Nebenbauten wurde von Rudolf Steiner mit dem Begriff der *Metamorphose* verknüpft, der von ihm auf Goethes Schriften über die *Bildung und Umbildung organischer Naturen* und darin vor allem auf *Die Metamorphose der Pflanzen* bezogen wurde.<sup>286</sup> Sowohl bei Steiner selbst, als auch in der Literatur über Steiners Bauten wurde die Anwendung des Metamorphose-Prinzips ausführlich erörtert.

Goethe erblickte die morphologische Abfolge der Blattbildung entlang des Pflanzenstängels bis zu den Blütenblättern und Staubgefäßen als die Verwandlung *eines* Prinzips, nämlich dasjenige des Blattes. Und auf übergeordneter Ebene sah Goethe alle Pflanzenbildungen als Metamorphosen *einer* Urpflanze hervorgehen, deren Gesetzmäßigkeiten er zu erkennen suchte. Steiner knüpfte an die damit gegebene spirituelle Dimension der naturwissenschaftlich gearteten Goetheschen Metamorphoselehre auf künstlerische Weise an. Schon anlässlich des Münchner Kongresses 1907 gestaltete er die Kapitelle der dort aufgestellten sieben Brettsäulen als Metamorphosenreihe. Die Metamorphose nach Art der Kapitellverwandlungen war ein wesentliches Element der organischen Gestaltungsdimension Steiners. Sowohl bei Steiner selbst, als auch in der anthroposophischen Literatur über Steiners Architektur wurde die Anwendung des Metamorphose-Prinzips ausführlich erörtert – in der Sekundärliteratur *vorrangig*. Gegenüber einer »kritischen« Öffentlichkeit, deren Toleranz gegenüber dem anthroposophisch Spirituellen niedrig und deren assoziatives Reaktionsvermögen mit Anthroposophie allzu oft keine anderen Begriffe als »Ideologie« oder »Sektierertum« verbinden konnte, gebrauchten die anthroposophischen Interpreten bevorzugt den Konnex mit Goethe und den Kontext der organischen Architektur zur Darstellung der Architektur Steiners und seiner Nachfolger.

Mit der Generation Steiners suchte das neue Jahrhundert neue Formen, und nicht wenige Zeitgenossen besannen sich auf ihre Wurzeln im natürlichen Sein. Hinwendung zur Natur – in der Architektur, im Design kennzeichnete den Ju-



Rudolf Steiner: Möbel für Haus Vreede

gendstil. Unter historischen und allgemeinen Gesichtspunkten darf Rudolf Steiner als ein Vertreter der organischen Architekturströmung seiner Generation angesehen werden, zu der große Namen wie Louis Sullivan (1856-1924), Frank Lloyd Wright (1869-1956), Antoni Gaudi (1852-1926), Henry van de Velde (1863-1957) und Hugo Häring (1882-1958) zählen. Und doch liegen »geistige Welten« zwischen Steiners spirituellem Funktionalismus und den übrigen theoretischen Ansätzen, wie beispielsweise dem von Sullivan organisch aufgefassten *Form follows funktion*.

Im Folgenden wird unter dem Titel »Metamorphose« weder die Verbindung mit der organischen Architekturströmung, noch jene Metamorphose der Kapitellverwandlungen erörtert werden. *Diese* Metamorphose spielte für das Möbel- und Objektdesign keine ersichtliche Rolle. Ob etwa die Formvariationen beispielsweise der Heizkörpervorsätze im ersten Goetheanum als Metamorphosen von Formen des Heizhauses zu verstehen seien – wie vermutet wurde<sup>287</sup> – wird sich ohne entsprechende Quellen bei Steiner schwerlich entscheiden lassen.

Möbel Steiners für das Haus Vreede wurden von ihm formal einheitlich gestaltet, werden jedoch kaum als Metamorphosen vom einen zum anderen Möbel auseinander hervorgegangen sein. *Vorstellbar* wäre die Anwendung des Metamorphose-Prinzips als Abfolge von Formen an einem Objekt ebenso wie innerhalb einer Objektgruppe – realisiert hatte sie Rudolf Steiner meines Wissens nicht.

Was an den Möbelentwürfen Steiners als topologische Struktur, als typische Merkmale des oberen Abschlusses schon besprochen wurde, kann nach Steiners eigenen Aussagen als *kunstgeschichtliche Metamorphosenreihe* interpretiert werden, an deren Ende Steiner den Goetheanum Bauimpuls setzte. Im Hinblick auf das zu errichtende Goetheanum sprach er in einem Vortrag in Berlin am 5. Februar 1913 von einer kulturgeschichtlichen Notwendigkeit in der Abfolge der Baustile, da sie zu Rhythmen der psychischen Entwicklung im Rahmen von Kulturepochen in Beziehung stünden.



Rudolf Steiner: Möbel für Haus Vreede



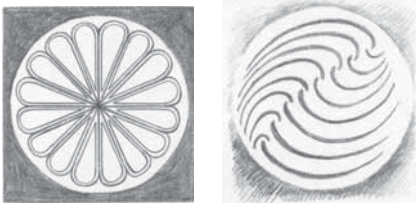
Die anthroposophische Psychologie lokalisiert die Seele zwischen Leib und Geist, gliedert in die nach leiblicher Seite mit dem *Astralleib* verbundene *Empfindungsseele*, in die *Verstandes- oder Gemütsseele* und in die *Bewusstseinsseele*, die mit dem Geist als *Geistselbst* verbunden sei. Die allmähliche Ausbildung und Entwicklung der seelischen Glieder habe die verschiedenen Formen der Architekturstile hervorgebracht; einen Parallelismus, den Steiner nur exemplarisch in großen Etappen skizzierte: vom ägyptischen Pyramidenbau (*Empfindungsseele*) zur griechisch-römischen Baukunst (*Verstandesseele*) hin zur Gotik (*Bewusstseinsseele*).

Die gotische Domarchitektur mit ihren »durchbrochenen Wänden« und dem »Licht, das sich in den bunten Fenstern bricht«, erschien Steiner als »der rechte Vorbote, dessen, was jetzt kommen soll«<sup>288</sup> – eine neue Baukunst, die den Entwicklungsschritt von *Bewusstseinsseele* zu *Geistselbst* charakterisiert. Als exemplarische Schritte in Richtung dieser neuen Baukunst, die »vom notwendigen Gang der Menschheitsentwicklung« gefordert sei, nennt er im Jahre 1913 die Versuche am Stuttgarter Gesellschaftsbau und das Bauvorhaben in Dornach. Als ein Wesentliches der neuen Baukunst kennzeichnete er die nach dem Geistigen hin »offenen Wände«, deren Oberflächen durch Malerei und Formgebung der Seele einen Ausblick in die Weiten des geistigen Kosmos erschließen sollten: »hinaus in den Kosmos, in die Weltenräume, so wie die *Bewusstseinsseele*, wenn sie einmündet in das *Geistselbst*.«<sup>289</sup>

Wenn die Gotik als Vorbote der neuen Baukunst des Goetheanums aufgefasst wurde, so liegt es nahe, konkreter nach einem »Metamorphose«-Schritt von gotischen Bauformen zu goetheanistischen Bauformen zu fragen. Zumal es auffallend viele Äußerungen Steiners im Kontext von Kunst und Design über die Gotik gibt und Steiner ja wahrscheinlich die wandöffnenden farbigen Glasfenster des gotischen Doms als Vorboten der farbigen Fenster des Goetheanums verstanden zu haben scheint. Auch eine von der Freien Hochschule am Goetheanum herausgegebene Schrift über die *Goetheanum-Glasfenster* stellt einen Zusammenhang mit der Gotik

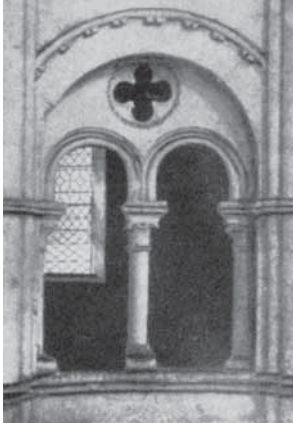
anhand des Roten Westfensters her. Nach Betrachtung der zwei- und sechzehnblättrigen Lotusblume an Stirn und Kehlkopf des roten Antlitzes formuliert der Autor folgende (gewagte) These:

»Das Organ in der Nähe des Kehlkopfes ist die «sechzehnblättrige Lotusblume». Durch sie kann ein geistiger Einblick gewonnen werden in die Gedankenart eines anderen Seelenwesens, ebenso in die wahren Gesetze der Naturerscheinungen. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß gerade am Westfenster diese sechzehnblättrige Lotusblume erscheint. Die Baumeister der gotischen Dome, die vom inneren Zusammenhange eines Baues mit dem Wesen des Menschen gute überlieferte Kunde hatten, brachten deswegen an der Westfassade ihrer großen Bauwerke das Gebilde einer sechzehnblättrigen «Rose » an. Auch sie wurde vom Innern des Domes in Farben strahlend erblickt:«<sup>290</sup>



Stützen kann sich diese Behauptung – anthroposophisch gesehen – auf die schon zitierte Aussage Steiners über die teleologisch konzipierten und psychisch prägenden Bauformen der Gotik, deren nachhaltiger Eindruck für den Hellsichtigen am Antlitz des reinkarnierten Beschauers wieder erkennbar wäre. »Weit, weit hinaus in ferne Zukunft der Menschheit sehen die Eingeweihten. Deshalb formen sie in einer bestimmten Zeit äußere Kunstformen, äußere Baustile im großen. So wird in die Menschenseele der Keim für zukünftige Menschheitsepochen gelegt.«<sup>291</sup>





Diese Aussage Rudolf Steiners dürfte auch auf ihn selbst zu beziehen sein, da er, wie beispielsweise in seinem Buch *Die Geheimwissenschaft im Umriss* (1910) Ausblicke in die fernste Zukunft der Menschheit schilderte und Funktionen der Kunst immer wieder hinsichtlich ihrer zukünftigen okkulten Wirkungen erörterte.

Die Äußerungen Steiners im Zusammenhang mit der Gotik legen den hier dargestellten bildlichen Zusammenhang einer Metamorphose gotischer zu goethenistischen Bauformen nahe. Die Abbildungen von Fenstern der Abteikirche St. Germer entsprächen den »frühen Formen« und zeigen wie jene des Fensters der Verkündigungsszene des Isenheimer Altars und eines Portals der Kathedrale von Chester die schon erörterte topologische Struktur in solchen Variationen, die man formal als »Vorboten« der Formgebungen Steiners betrachten könnte. Die bildlichen Vergleiche lassen offen, auf welche Weise die Bezüge zur Gotik von Steiner metamorphosiert wurden – vermutlich nicht äußerlich transponierend, sondern bezogen auf »Seeleneindrücke« der Transzendenz, auf Erlebnisse des Spirituellen, wie sie in den Rosetten der Gotik konzentriert wurden. Dazu nochmals Sätze Steiners aus dem schon zitierten Vortrag von 1907, dem Jahr seines ersten Wirkens als Designer:

»Die Gotik, die gotischen Dome und Kirchen, lösen ganz bestimmte Seeleneindrücke aus bei dem, der sie betritt. Es ist, als trete man in eine Art von Hain in diesem hohen gewölbten Dome mit den aufstrebenden Säulen. Der Aufenthalt dort wirkt ganz anders auf die Seele, als wenn Sie zum Beispiel in ein gewöhnliches Haus gehen oder in ein Bauwerk, das eine Renaissance-Kuppel oder eine Kuppel romanischen Stiles hat. Es gehen ganz bestimmte Wirkungen von den Formen aus. Der gewöhnliche Mensch wird sich dessen nicht bewußt, für ihn lebt dies alles im Unbewußten, in seinem Unterbewußtsein. Verstandesmäßig macht der Mensch sich nicht klar, was in seiner Seele vorgeht, wenn er solche Formen um sich hat. Und was da vor-

geht, ist je nach der Beschaffenheit seiner Umgebung sehr verschieden. Viele Menschen glauben, daß der Materialismus unserer modernen Zeit davon herrühre, daß so viele materialistische Schriften gelesen werden. Aber der Okkultist weiß, daß dies nur einen geringen Einfluß hat. Das, was das Auge sieht, ist von weit größerer Wichtigkeit, denn es hat Einfluß auf Vorgänge der Seele, die mehr oder weniger im Unbewußten verlaufen. Das hat eine eminent praktische Bedeutung. Und wenn die Geisteswissenschaft einmal in Wahrheit die Seele ergreifen wird, dann wird diese praktische Wirkung auch im öffentlichen Leben bemerkbar werden. Ich habe öfters schon darauf aufmerksam gemacht, daß es etwas anderes war als heute, wenn man im Mittelalter durch die Straßen ging. Rechts und links, an jeder Häuserfassade trug alles das Gepräge dessen, der es verfertigt hatte. Jeder Gegenstand, alles, was die Menschen umgab, jedes Türschloß, jeder Schlüssel, war aufgebaut aus etwas, worin die Seele des Verfertigers ihre Gefühle verkörperte. Mit Liebe war alles gemacht. Machen Sie sich einmal klar, wie der einzelne Handwerker seine Freude an jedem Stück hatte, wie er seine Seele da hineinarbeitete. In jedem Ding war ein Stück seiner Seele. Und wo in der äußeren Form Seele ist, da strömen auch die Seelenkräfte über auf den, der es sieht und ansieht. Vergleichen Sie das mit einer Stadt von heute. Wo ist heute noch Seele in den Dingen? Da ist ein Schuhwaren-, ein Messergeschäft, ein Metzgerladen, dann ein Bierhaus und so weiter. Nehmen Sie nur unsere Plakatkunst; was für Produkte bringt sie hervor? Eine gräßliche Plakatkunst haben wir! Alt und Jung wandert durch ein Meer solcher scheußlicher Erzeugnisse, die die schlimmsten Kräfte der Seele im Unterbewußtsein auslösen. Die theosophische Erziehungskunst wird darauf aufmerksam machen, daß das, was das Auge sieht, den Menschen tief beeinflusst.«<sup>292</sup>



## *Design als Therapie*

Es reißt der Zusammenhang mit dem Geiste, wenn er nicht durch die Schönheit erhalten wird. Die Schönheit verbindet das »Ich« mit dem Leibe.<sup>293</sup>

Rudolf Steiner

Was Steiner wohl über die okkulten Wirkungen zeitgenössischer »Plakatkunst«, oder gar über die heutige Bilderflut der Illustrierten und des Fernsehens sagen würde? Die pädagogische und therapeutische Aktualität der Frage nach »verborgenen« negativen Bildwirkungen auf die kindliche oder labile Psyche ist heute offenkundig. Rudolf Steiner, der die musikalischen und schauspielerischen Künste im Zeitalter ihrer ersten technischen Reproduzierbarkeit erlebte, untersuchte okkult »hellsehend und hellhörend« das entstehende Filmwesen, die Kinematographie, ebenso wie die Klänge des Grammophons.<sup>294</sup>

»Beim Grammophon ist es so, dass die Menschheit in das Mechanische die Kunst hereinzwingen will. Wenn die Menschheit also eine leidenschaftliche Vorliebe für solche Dinge bekäme, wo das, was als Schatten des Spirituellen in die Welt herunterkommt, mechanisiert würde, [... dann könnten ihr nur noch] die Götter helfen.«<sup>295</sup>

Überschaut man die Äußerungen Steiners über das Filmwesen, so wird deutlich, dass er vom »schauderhaften Funkelbilde des Kinematographen« prinzipiell die gleiche mechanisierende Wirkung wie beim Grammophon ausgehen sah. Das bewegte Filmbild mache das Denken passiv, materialisiere das Unterbewusstsein und schädige den menschlichen Ätherleib:

»Der Mensch wird ätherisch glotzügig. Er bekommt Augen wie ein Seehund, nur viel größer, wenn er sich dem Kinematographen hingibt. Ätherisch meine ich das. Da wirkt man nicht nur auf dasjenige, was der Mensch im Bewußtsein hat, sondern auf sein tiefstes Unterbewußtes wirkt man materialisierend. Fassen Sie das nicht auf wie eine Brandrede gegen

den Kinematographen. Es soll ausdrücklich noch einmal gesagt werden: Es ist ganz natürlich, daß es Kinematographen gibt; die Kinematographenkunst wird noch immer mehr und mehr ausgebildet werden. Das wird der Weg in den Materialismus sein. Ein Gegengewicht muß geschaffen werden.«<sup>296</sup>

Die Kinematographenkunst komme der unbewussten Sehnsucht nach geistig Imaginativem, dem Hunger nach der Welt der Bilder entgegen – allerdings aus einer problematischen Richtung. Es sei eine kulturell wichtige Aufgabe gegenüber den die Phantasie und den Ätherleib des Menschen schädigenden Wirkungen des Films eine anthroposophisch spiritualisierte neue Kunstform bewegter – von Menschen und nicht von Maschinen gefühlter und geführter – musikalischer Licht-Bilder für die Bühne zu entwickeln, mit der pädagogisch und therapeutisch gewirkt werden könne. Fragment gebliebene Ansätze dazu unternahm der Künstler Jan Stuten, von dem eine malerische Bilderreihe erhalten blieb, deren Entstehung Steiner angeregt, begleitet und korrigiert hatte.<sup>297</sup>



Der Ansatz Steiners und Jan Stutens zu einer neuen Licht-Spiel-Kunst wurde im historischen Kontext vergleichbarer synästhetischer Kunstprojekte von Wolfgang Veit untersucht. Er verglich beispielsweise Kandinskys *Der gelbe Klang* und Skrjabins *Prométhée* mit der Reihe Stuten/Steiner.

Die Abbildung oben zeigt das Titelblatt der Symphonie *Prométhée* von Jean Delville.

Die Abbildung links zeigt ein Bild aus der Reihe Stuten/Steiner.<sup>298</sup>

„Ein Münchner Arzt heilt mit Farben, die Dr. Steiner bestimmt. Er schickt auch Kranke in die Pinakothek mit der Vorschrift, vor einem bestimmten Bild eine halbe Stunde oder länger sich zu konzentrieren.“

Franz Kafka  
28. März 1911  
Tagebücher 1910-1923.

Ob neue Licht-Bilderkunst, neue Bewegungskunst (die Eurythmie wurde mehrfach im Sinne eines »Gegengewichtes« genannt), ob neue Ansätze in Malerei, Musik, Architektur oder Design: Rudolf Steiner wies immer wieder auf pädagogisch-therapeutische Aspekte einer spirituell erneuerten Kunst und unternahm konkrete Anstrengungen die Kunst der Heilkunst und Heilendes der Kunst zu integrieren: Therapeutisches Malen und Zeichnen in der Pädagogik und Heilpädagogik, pädagogische Eurythmie und Heileurythmie, anthroposophische Musiktherapie, intermediale Kunsttherapie im Klinikum Peipers in München schon im Jahre 1908. Alle kunsttherapeutischen Ansätze waren *spirituell* konzipiert und wider die einseitig technizistisch-materialistischen Zeitströmungen gerichtet.

Spiritualisierte Bildlichkeit, »richtige« Bilder disponieren nach Steiners Auffassung zu Gesundheit, »falsche« Bilder dagegen zu Krankheiten:

»Das Bild wirkt von der Seele auf den Organismus, gesunde Disposition des Leibes wird durch wahre Bilder bewirkt. Falsche Bilder prägen sich auch ein. Sie erzeugen das, was uns in Seelenstörungen entgegentritt, die später zu Leibesstörungen werden.«<sup>299</sup>

Diese Feststellung stammt aus einem öffentlichen Vortrag in Berlin 1907, worin Steiner auf Krankheitstendenzen wies, die auf »*einseitigen Bildern eines materialistischen Alltags*«<sup>300</sup> beruhen würden. Dem gegenüber notwendig wäre eine Weitung des geistig-seelischen Horizontes mittels Bilder der großen kosmischen Zusammenhänge von Mensch und Welt. Im Kapitel »*Veranstaltungsdesign*« – *Vignetten, Siegel, Säulen* wurde dargelegt, dass Rudolf Steiner seit dem Jahr 1907 solche kosmischen Bilder in architektonischen, plastischen und malerisch-zeichnerischen Formen künstlerisch zu vermitteln suchte – und auf deren heilmittelartigen Wirkungen aufmerksam gemacht hatte. Dazu zählten die sogenannten apokalyptischen Siegel, die im Münchner Kongresssaal 1907 ausgestellt waren. Über deren malerische Ausführung



wurde von einem Tagungsteilnehmer gegenüber Steiner geäußert, sie sei unkünstlerisch, worauf er antwortete: »Aber richtig«.

Steiner skizzierte in einem Brief die Problematik, dass er dem Vorwurf des Unkünstlerischen zwar zustimmen könne und er »sehr, sehr gerne diese Dinge künstlerisch gehabt« hätte, aber für den Okkultisten sei das realistisch Machbare wichtiger.<sup>301</sup> Er versuchte demnach okkult-inhaltlich »richtige« Bilder, die er schaute und entwarf, künstlerisch zu realisieren bzw. realisieren zu lassen – was nicht immer zufriedenstellend ausfiel.

In den Kontext von Kunst als Therapie gehört eine Äußerung Steiners aus dem Jahre 1908 über das archetypische Bild der »Mutter mit dem Kinde«, wie es beispielsweise als ägyptisches Isisbild oder christliches Madonnenbild in der Kunst dargestellt wurde. Explizit nannte er die Sixtinische Madonna Raffaels ein »Heilmittel«.<sup>302</sup> Kunsttherapeutisch-rezeptive Betrachtungen von Madonnenbildern<sup>303</sup> (siehe Abbildungen) wurden im Klinikum Peipers mit Patienten durchgeführt – oft als vorangehender Bestandteil der schon erwähnten Farbkammertherapie.

(5) Madonna Pazzi (Donatello)



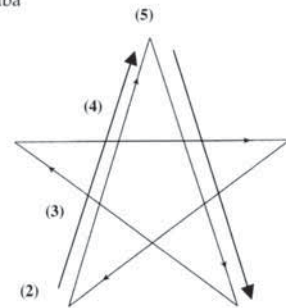
(4) Madonna di casa alba (Ausschnitt)



(3) Madonna di casa alba



(2) Die schöne Gärtnerin



Das Betrachten bzw. Ignorieren von »guten« Gemälden berge laut Steiners Reinkarnations-Forschung noch einen weitreichenden Aspekt: es spiele eine nicht unwesentliche Rolle für die physische Befindlichkeit des gegenwärtigen Lebens, welche künstlerischen Interessen seelisch in einer vorangegangenen Inkarnation durchlebt wurden. Das nachstehende Zitat mag fantastisch klingen, es unterstreicht jedoch zweifellos die enge Verknüpfung von *Kunst* mit »*Gesundheits- oder Krankheitsstimmung des Körpers*« innerhalb Steiners anthroposophischer Weltanschauung:

»Es gibt ja heute Menschen, denen es ganz gleichgültig ist, ob sie irgendeine malerische Scheußlichkeit an der Wand hängen haben oder irgendein sehr gut gemaltes Bild. So hat es auch in der Zeit, in der die Seelen, die heute leben, in früheren Erdenleben vorhanden waren, solche Menschen gegeben. Ja sehen Sie, meine lieben Freunde, ich habe niemals einen Menschen gefunden, der ein sympathisches Gesicht hat, einen sympathischen Gesichtsausdruck hat, der nicht seine Freude an der Malerei in einem früheren Erdenleben gehabt hat. Menschen mit unsympathischem Gesichtsausdrucke was ja auch im Karma des Menschen eine Rolle spielt, was für das Schicksal eine Bedeutung hat, waren immer solche, die stumpf und gleichgültig, phlegmatisch an Bildwerken vorbeigegangen sind. [...] Menschen, welche in unserer heutigen Zeit zum Beispiel absolut kein Interesse für Musikalisches haben, denen das Musikalische gleichgültig ist, die werden ganz sicher in einem nächsten Erdenleben entweder asthmatisch oder mit Lungenkrankheiten wiedergeboren werden, beziehungsweise für Lungenkrankheiten oder Asthma geeignet geboren werden. Es ist tatsächlich so, daß sich dasjenige Seelische, das sich ausbildet in einem Erdenleben durch das Interesse an der sichtbaren Welt, in der Gesundheits- oder Krankheitsstimmung des Körpers im nächsten Erdenleben zum Ausdruck bringt.«<sup>304</sup>



Über hellseherischen Forschungen zum Thema Reinkarnation und Karma äußerte sich Steiner erst in seinem letzten Schaffensjahr gegenüber den Mitgliedern der anthroposophischen Gesellschaft detaillierter. Mehr als achzig Vorträge zusammenfassend, liegen sechs Bände mit dem Titel »Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge« vor. Die hier zitierten Schilderungen finden sich als Beispiele innerhalb dieser Vorträge illustrierend eingestreut. Darunter auch eine Ausführung über *Architektur als Heilmittel*, in der Steiner eine ungewöhnliche therapeutische Funktion anthroposophischer Gestaltung darstellte.

Steiner sprach von einer Sinnesschädigung, insbesondere des Sehsinns, die eintreten würde, wenn der Mensch ausschließlich Natureindrücke um sich hätte. Er verglich die eintretende »Auszehrung der Sinne« mit den Mangelerscheinungen, wie sie eine anhaltende Unterernährung zur Folge habe.

»Aber man wußte auch, wodurch diese Auszehrung ausgeglichen wird. Man wußte, wenn man hinschaute bei der Tempelarchitektur auf das Ebenmaß des Tragenden und Lastenden oder wie im Orient auf die Formen, die eigentlich in äußerer Plastik Moralisches darstellten, wenn man hinschaute auf das, was in den Formen der Architektur sich dem Auge, dem Wahrnehmen überhaupt darbot, oder was dann eben wirklich an Architektur wiederum musikalisch sich darbot, daß darinnen das Heilmittel liegt gegen die Auszehrung der Sinne, wenn diese bloß in die Natur hinaus schauen. Und wenn noch der Grieche in seinen Tempel geführt wurde, wo er das Tragende und Lastende sah, die Säulen, darüber den Architrav und so weiter, wenn er das wahrnahm, was da an innerer Mechanik und Dynamik ihm entgegentrat, dann wurde der Blick abgeschlossen. In der Natur dagegen stiert der Mensch hinaus, der Blick geht eigentlich ins Unendliche, und man kommt nie zu Ende. Man kann ja eigentlich Naturwissenschaft für jedes Problem ohne Ende treiben: es geht immer weiter, weiter. Aber es

schließt sich der Blick ab, wenn man irgendeine wirkliche Architekturarbeit vor sich hat, die darauf ausgeht, diesen Blick zu fangen, zu entnaturalisieren. [...] Die dem heutigen modernen Menschen angemessene Architektur, die seinen Blick in der richtigen [!] Weise abfangen könnte und die sein naturalistisches Schauen, das ihm das Karma verdeckt und verfinstert, allmählich in die Anschauung hätte hereinbringen können, die stand da draußen in einer gewissen Form da. [abgebranntes Goetheanum, RJF, ...] Aber hoffen wir, daß in Bälde an derselben Stelle wiederum Karmaschauen erweckende Formen vor uns stehen!«<sup>305</sup>

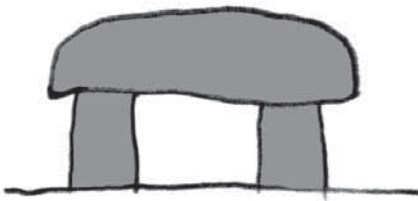
»Karmaschauen erweckende Formen«? Hängt diese spirituelle Funktion mit der von Steiner konstatierten Projektionsgesetzmäßigkeit von Körperbau und Baukörper zusammen? Die betont gestaltete Zone des oberen Abschlusses am Bau, am Designobjekt stand ja in der schon erörterten Relation zum Bereich des »dritten Auges«, das ein Schauen des Geistigen ermöglichen soll. Die Formen der Entsprechungszone hätten demnach eine »erweckende« Funktion inne gehabt. Schlüssig wäre diese Interpretation auch im Hinblick auf die Metamorphosebeziehung von Gotik und Goetheanum, die den kausal-funktionalen Reinkarnationsaspekt ebenfalls beinhaltete.

Bezüglich der von Steiner formulierten Projektionsgesetzmäßigkeit zwischen Architektur und Mensch finden sich im anthroposophischen Schrifttum wenig konkrete Angaben. Ein Steiner-Zitat, das die Projektionsgesetzmäßigkeit an einem Beispiel konkretisiert und die Thematik von »richtiger oder falscher« Gestaltung für das Architektonische ergänzt, lautet wie folgt:

»Der Mensch muß empfinden, daß die Säule aus dem richtigen Material bestehen muß. Wenn wir eine Eisensäule anstreichen, die dünn ist und dasselbe trägt wie eine dickere Steinsäule, so lügt [!] sie uns etwas vor.«<sup>306</sup>

Die zwei unten abgebildeten Skizzen nach einer Ästhetik-Studie von Erich Schwesbch – der von Rudolf Steiner an die Stuttgarter Waldorfschule als Lehrer berufen worden war – illustrieren das von Steiner gemeinte Empfindungserlebnis. Zur ersten Zeichnung heißt es bei Schwesbch, dass wir uns dieses Gebilde »körperlich kräftig« in *Stein* vorstellen sollen. Kräftig genug vorgestellt, würden wir »ein unbehagliches Empfinden um die Magengrube, aber auch in der Kopfgegend nicht loswerden.« Vom Empfindungserlebnis gegenüber der nächsten Zeichnung heißt es: »Die unbehaglich empfundene Spannungen sind draußen in der Form gelöst und dadurch in uns selbst ausgeglichen.«<sup>307</sup>

Selbst wer die geschilderten ästhetischen Empfindungen nicht unmittelbar nachvollziehen kann<sup>308</sup>, wird vielleicht zustimmen, dass bei Steiner und dessen Mitarbeitern sehr früh architekturpsychologische Problemstellungen präsent waren, die für den Themenkomplex *Design als Therapie* relevant sind.



Ein polemischer Steiner-Exkurs über *künstlerische Freiheit*:

»Ein schöner Grundsatz ist das, denn nehmen wir an, der Bauherr bestellt ein Warenhaus, so würde er doch nicht sehr zufrieden sein, wenn der «freie Künstler» ihm eine Kirche hinbaute. Nun, solcher Schlagworte gibt es viele. Aber man ist durch Aufgabe und Material beschränkt. Da hat das Wort «freier Künstler» einfach keinen Sinn. Denn ich möchte wissen, was der «freie Künstler» machen wird, wenn er die Absicht hat, aus der freien Künstlerschaft heraus ein plastisches Kunstwerk auszuführen, den Ton formt und eine Venus schaffen will, und statt der Venus daraus ein Schaf wird? Ist er dann ein freier Künstler? Hat das Wort «freie» Kunst den geringsten Sinn, wenn Raffael den Auftrag bekommt, die Sixtinische Madonna zu malen und es wäre eine Kuh daraus geworden?«<sup>310</sup>

Der Ästhetik-Essay von Schwebisch verfolgte nicht die medizinisch-psychologischen Implikationen, die »unbehaglich empfundene Spannungen« auf Dauer psychosomatisch zur Folge haben könnten. Aufgrund Steiners Aussagen lässt sich jedoch folgern, dass er die »lügende Eisensäule« sehr wahrscheinlich als »falsches Bild«, d.h. *krankmachendes architektonisches »Bild«* betrachtet hätte.<sup>309</sup>

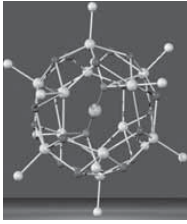
Aus postmoderner Perspektive dürfte die Koppelung ästhetischer Kategorien mit logischen oder moralischen Kategorien, wie sie in den Formgebungsdiskussionen des vorigen Jahrhunderts anzutreffen war, befremdlich und obsolet erscheinen. Man kann logisch gesehen, falsche oder richtige Schlüsse ziehen, Rechenaufgaben falsch oder richtig lösen, – aber kann man von richtigen oder falschen Kunstwerken, von guter oder schlechter Formgebung sprechen? De gustibus non est disputandum: Über Geschmack ließe sich nicht streiten, weil das ästhetische Urteil subjektiv und nicht objektiv sei? Alle Beurteilungen hängen von Kriterien ab und variieren dementsprechend. Postmodern gefärbte Urteile über Gestaltung fußen auf anderen Kriterien als Urteile der Moderne. Im Gegensatz zur Auftragskunst früherer Zeiten, die *vorher* definierte religiöse, soziale, repräsentative, etc. Funktionen vom Künstler einforderte, herrscht heute die postmoderne künstlerische Freiheit des originellen *nachher*. Vorab definierte Maßstäbe zur Beurteilung von noch zu schaffenden Kunstwerken oder Formgebungen treffen wir eigentlich nur auf der funktionalen Ebene von Architektur und Design an. Vorab geforderte Funktionen eines Bauwerks müssen vom Bauwerk erfüllt werden: *form follows function*.

Darüber hinaus umfasst der zeitgenössische Kriterienkatalog für Architektur und Design mittlerweile ein weites Spektrum von Anforderungen, die nicht allein von modernen und postmodernen Architekten formuliert wurden, sondern auch von Soziologen, Psychologen und Medizinerinnen. Für die Beurteilungen anhand der aktuell interdisziplinären Kriterien finden sich die Adjektive richtig und falsch, gut und schlecht, gesund und krankmachend. Gegenwärtig suchen Mediziner, Psychologen und Baubiologen nach Ursachen des

*sick building syndroms*, – möglicherweise würde Rudolf Steiner es als Bestandteil eines *sick art syndroms* diagnostizieren. Wenn heute auf dem Gebiet der Architektur nicht allein mechanisch-zweckhafte, physisch-nützliche Funktionen, sondern auch psychische Wirkungen, d.h. psychische Funktionen und pathogene Wirkungen, d.h. salutogene Funktionen ins Blickfeld gerückt sind, – so hatte Steiner die erweiterten psychischen, salutogenen und spirituellen Funktionen schon damals für *alle* Gebiete der Kunst explizit angestrebt.

Wie kam Rudolf Steiner auf diese Zusammenhänge? Mit seinem Schaffen versuchte er dem zeitgenössischen Materialismus spirituelle Lebensentwürfe entgegen zu setzen. Er betonte zwar die relative Gültigkeit der materialistischen Weltanschauung auf dem Feld der unbelebten Materie, wo sie erfolgreich mechanische, physikalische Gesetzmäßigkeiten erforscht habe, – er bekämpfte jedoch deren totalen Welterklärungsanspruch, weil er (nach Steiner erkenntnistheoretisch naiv) die je eigenen Gesetze des Organischen, Psychischen und Spirituellen auf rein materielle Vorgänge reduziere. Grundsätzlich verursache ein derart einseitiges, d.h. falsches *Weltbild* Erkrankungen. Als Krankheit des konsequent gedachten Materialismus bezeichnete Steiner den Atheismus: »Atheismus ist nicht bloß eine logische Unrichtigkeit, Atheismus ist wirklich eine Krankheit.« Denn so Steiner:

»Wenn wir von der gewöhnlichen gegenständlichen Erkenntnis in diejenige heraufsteigen, welche anthroposophische Geisteswissenschaft anwendet, dann müssen wir beginnen, von gesund und krank zu sprechen. Denn die Beobachtung nötigt uns dazu, solche, jetzt nicht mehr Ideen und Begriffe, sondern Erlebnisse – denn gesund und krank sind Erlebnisse – in der übersinnlichen Welt zu finden, in die wir eintreten. Wir müssen, was wir in der sinnlichen Welt mit dem bloßen Abstraktum «wahr» bezeichnen, in der übersinnlichen Welt als das



Erstaunlich:

»Die Wiederkehr und Gültigkeit der ursprünglich spekulativen kosmischen Raumvorstellung [Keplers] zeigt sich in der Welt des molekularen Mikrokosmos. [...] Werden die Lithium-Ionen (blaue Kugeln) mit topologischen Linien wie im Fall des Phosphor-Ikosaeders verbunden, so resultiert ein Pentagondodekaeder als komplementärer Körper des Ikosaeders.«

»Aufgrund von neuen Forschungsdaten, welche eine Sonde der «Nasa» zur Erde gesendet hat, kommen Forscher [...] zu dem Schluß, daß der Weltraum eine dodekaedrische Struktur aufweist.«<sup>312</sup>



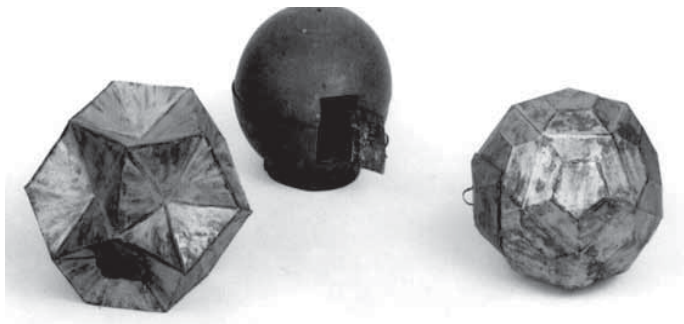
Oben: Fundstück  
Römermuseum Schwarzach  
Rechts: Kammermodelle nach  
Angaben Rudolf Steiners

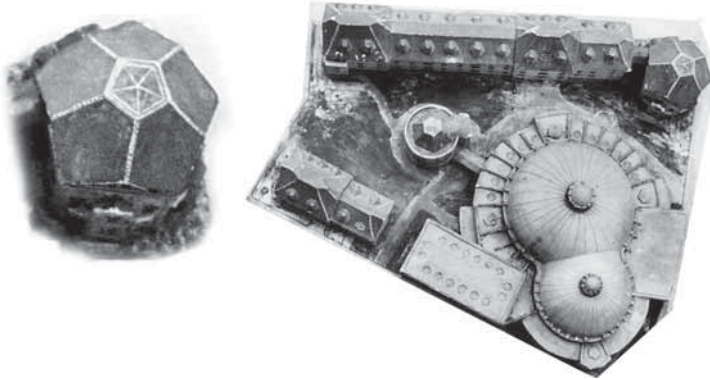
Gesunde haben. Und was wir in der sinnlichen Welt als «unwahr», «unrichtig» bezeichnen, müssen wir erlebend in der übersinnlichen Welt als das Krankhafte haben.<sup>311</sup>

Offensichtlich boten sich Rudolf Steiner übersinnliche Erlebnisse des Gesunden im Anblick »richtiger« geometrischer Formen, insbesondere des Pentagondodekaeders, der als einer der sogenannten platonischen Körper von Platon mit der Form des Weltalls in Verbindung gebracht wurde (Timaios, 54c). Gott habe diese »fünfte Zusammenfügung für das Weltganze benutzt« und »Figuren darauf angebracht«. Auch der Astronom Johannes Kepler sah in den platonischen Körpern Zustände höchster Harmonien. In seinem Kosmosmodell bewegen sich die Planeten auf Kugelschalen, denen die fünf platonischen Körper eingeschrieben sind – nächst um die Erdsphäre legte er den Pentagondodekaeder.

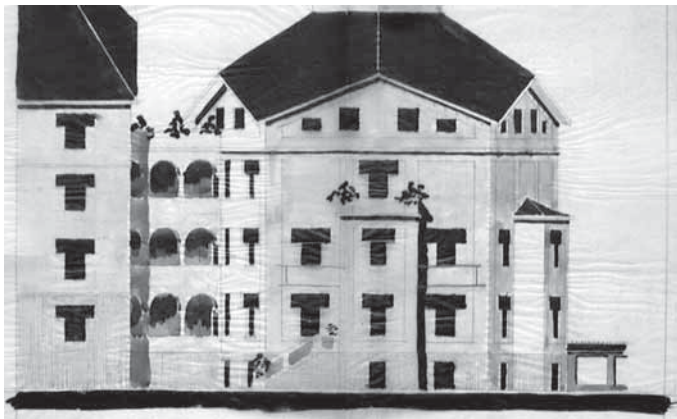
Der Archäologie sind mehr als achzig etwa faustgroße Dodekaederfunde aus römisch-keltischen Schichten bekannt, wovon einer die lateinischen Namen der Tierkreiszeichen auf seinen zwölf Flächen trug.<sup>313</sup>

Das für München geplante erste Goetheanum – damals noch Johannesbau genannt – zeigte anschaulich die formalen Verwandtschaften seines Baukörpers mit jenen therapeutischen Kammerformen, die für diesen Bau projiziert waren. Fünf der sieben Kammerentwürfe hatten Pentagondodekaeder-Formen, zwei waren kugelförmig.





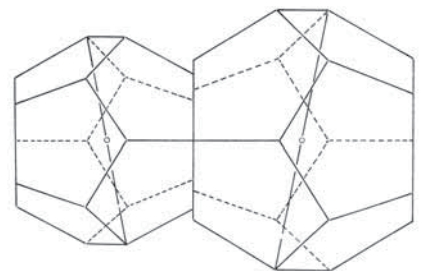
Links: Aufsicht Modell-detail. Im Modell rechts oben außen.  
Rechts: Aufsicht Modell des Ensembles



Tuschezeichnung vom »Pentagondodekaeder«-Gebäudeteil

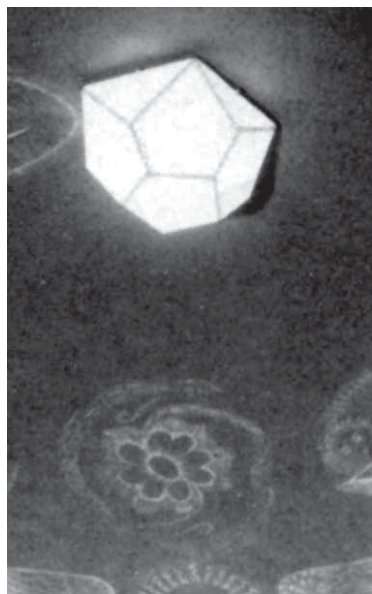
Über die anthroposophische Symbolik des Pentagondodekaeders erfahren wir Näheres durch Berichte über die Grundsteinlegung des ersten Goetheanums in Dornach. Der Grundstein bestand aus zwei aneinander gefügten kupfernen Pentagondodekaedern und wurde von Rudolf Steiner in der Ansprache zur Grundsteinlegung als Sinnbild der mikrokosmischen Menschenseele bezeichnet:

»Er ist uns Sinnbild in seiner doppelten Zwölfgliedrigkeit der strebenden, als Mikrokosmos in den Makrokosmos eingesenkten Menschenseele.«<sup>313</sup>



Kupferne Grundstein-Dodekaeder. Im Innern zwei schwebend aufgehängte Pyritkristalle; im größeren Körper ein kleinerer, im kleinen der größere. Länge: 96cm.





Rudolf Steiner: Deckenleuchte im Stuttgarter Säulensaal



Ausschnitt aus Jacopo de Barbari: Porträt des Luca Pacioli. (neben dem »offenen Buch« – ein Symbol versiegelter Kenntnisse?)

In Form und Symbolik des Grundsteins kommt eine grundlegende Geste der Anliegen Rudolf Steiners zum Ausdruck: Verbindungen der mikrokosmischen Menschenseele, des Menschengeistes mit der Weltenseele, dem geistigen Makrokosmos zu schaffen. Ob sich der mikrokosmische Pentagondodekaeder mit dem makrokosmischen direkt verbindet, wie die größere Goetheanum-Kuppel mit der kleineren, oder ob das platonische Symbol des himmlischen Weltalls mit den Tierkreis-Figuren als Decken-Leuchte von *Oben* in die Welt des irdischen Unten als Grundstein hereinleuchtet: Steiner entwarf auf allen Schaffensgebieten mit dem Gestus einer spirituellen Brückenfunktion, denn alle irdischen – vom Materialismus dominierten – Lebensfelder sollten mittels Anthroposophie spiritualisiert, erneuert, befruchtet und – *therapiert* werden.

Erinnern wir uns an die für das erste Goetheanum zentrale Figur des Menschheitsrepräsentanten, die ein individuell-menschlich zu erringendes Gleichgewichtsverhältnis zwischen irdischen und geistigen Kräften repräsentiert und gleichzeitig eine Christusfigur darstellt. Verkörpert nach christlicher Lehre nicht die Gestalt des Christus jene Geste der Verbindung zwischen geistig-göttlicher Vaterwelt und irdischer Welt? Erinnern wir uns weiter an das rosenkreuzerisch-anthroposophische Credo des Münchner Kongresses 1907:

»Ex deo nascimur. In Christo morimur. Per spiritum sanctum reviviscimus.« – und hören dazu einige Sätze aus demselben Vortrag, in dem Steiner den Atheismus als Krankheit bezeichnete. Ohne den Kontext lassen sich die Aussagen zwar kaum nachvollziehen, dennoch lassen sie den hohen Stellenwert des Therapeutischen erkennen, den Steiner dem Christlichen beimaß.

»[...] was aus der modernen geistigen Forschung wiederum anerkannt werden muß: daß man aus dem Vater heraus geboren wird, daß es eine Krankhaftigkeit ist, den Vater nicht anzuerken-

nen, daß es aber für den ichbegabten Menschen einen Heilprozeß, einen überirdischen Heiler geben muß, und das ist der Christus. [...] Und nur diejenigen Zeitalter haben noch eine genügende Vorstellung bekommen können von der Art, wie der Christus in unser Leben eintritt, die ihn als Arzt, als universellen Arzt betrachtet haben. Das ist für übersinnlich-anthroposophische Forschung keine Phrase, das ist nicht etwas, was bloß allegorischen und symbolischen Sinn hat: Christus der Arzt, Christus der Heiland oder Heiler [...].«<sup>315</sup>

Wohl alle Aussagen Steiners, die sich auf Formgebung beziehen, können vor dem Hintergrund seiner dezidiert christlich-therapeutischen Spiritualisierungsabsicht gesehen werden. Welche weitreichenden therapeutischen Möglichkeiten der spirituelle Funktionalismus auf dem Gebiet der Gestaltung, des Designs zukünftig beinhalten könne, erläuterte Steiner anlässlich der Einweihung des Künstlerateliers in Dornach am 17. Juni 1914:

»Meine lieben Freunde, laßt noch so viel die Menschen nachsinnen, wie sie durch äußere Einrichtungen Verbrecherisches und Vergeherisches aus der Welt schaffen: wahre Heilung [!] vom Bösen zum Guten wird in der Zukunft für die Menschenseelen darin liegen, daß die wahre Kunst jenes geistige Fluidum in die menschlichen Seelen und in die menschlichen Herzen senden wird, so daß diese Menschenseelen und -herzen – wenn sie das Fluidum auf sich wirken lassen von dem, was geworden ist in architektonischer Skulptur und anderen Formen – dann, wenn sie lügnerisch veranlagt sind, aufhören zu lügen; daß, wenn sie friedensstörerisch veranlagt sind, aufhören, den Frieden ihrer Mitmenschen zu stören.«<sup>316</sup>



Zwei Bildbeispiele für die Verwendung pentagonedrischer Körper.<sup>317</sup>

## Artiges Design?

Annähernd hundert Jahre historischer Abstand zu Rudolf Steiner: die emotionalen Wogen um sein Werk haben sich geglättet. Ein anthroposophischer Vortrag in einer europäischen Großstadt zieht nicht mehr tausende von Zuhörern an und immer weniger Leser verlangen nach den Bänden der Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Der von Steiner gegen Ende des 20. Jahrhunderts erwartete hohe Mitgliederzuwachs der anthroposophischen Gesellschaft blieb aus. Und doch wächst gleichzeitig das öffentliche Bewusstsein für die anhaltende anthroposophische Praxis: Immer mehr Konsumenten greifen zu *Demeter* und *Weleda* (letztere erhielt 2002 den Preis für Ökomanagement gestiftet von der Zeitschrift *Capital* und dem WWF).<sup>318</sup>

Ein kürzlich erschienener Artikel der Tageszeitung *taz* über organische Architektur vermeldet ein Seminarangebot der Technischen Universität Berlin über *Organisch anthroposophisch geprägte Architektur* mit steigender Nachfrage der Studierenden: »Zwischen 100 und 150 Studierende wollen mittlerweile pro Semester an dem Seminar teilnehmen.«<sup>319</sup> Die praxisorientierten Außenseiten anthroposophischen Gestaltens, die architektonischen »Gugelhupf-Formen« haben relativ große Verbreitung und wachsendes Interesse gefunden, vom spirituellen »Kuchen« des anarchischen Außenseiters Steiner kosten dagegen weniger.

Neuere »anthroposophische Bauten« treten zunehmend gemäßigter, um nicht zu sagen angepasster, auf. Ob sich mit zeitlicher Verschiebung an den Fassaden abspielt, was sich im Innern der Gebäude längst ereignete? Das anthroposophische Interieur jedenfalls scheint passé zu sein, obwohl sich Steiners »Kern«-Anliegen auf *dessen* Gestaltung richtete, wie ja schon die Nusschalen-Kuchenform-Vergleiche verdeutlichten. Zugespitzt formuliert: Statt dass wir heute auf anthroposophische Möbeldhäuser à la IKEA treffen – am Maßstab *Demeter* und *Weleda* gemessen – treffen wir auf IKEA Interieurs in anthroposophischen Häusern.



**HUI!** Was ist das? Jetzt bin ich wirklich kurz erschrocken (*lache mich kaputt*). Okay, ist die digital? 100 Prozent Natur? Ist das wirklich eine Seife? (*Packe sie mit spitzen Fingern aus*) Weleda – na klar! Ja, das ist seltsam. Diese ganzen Rudolf-Steiner-Dinge, die immer wieder auftauchen überall auf der Welt. Interessant eigentlich, dass der auch Kosmetik gemacht hat, oder? Toller Architekt! Sehr durchgeknallt, was der sich so alles ausgedacht hat.

Diese ganze Anthroposophie war ein eine frühe Form von Futurismus. Ein Höhepunkt unter den vielen Visionen von einer neuen Welt. Heute nicht mehr vorstellbar, dass da jemand kommt und ein Gesamtkonzept entwirft. Philosophie, Erziehung, Ernährung, Medizin, Kosmetik, Architektur, Design, Schriften – eigentlich war das alles für die Arbeiter, und was ist übrig geblieben? Dieses Stück Weleda-Seife? Am Anfang des letzten Jahrhunderts versuchte man noch solche kompletten Konzepte durchzusetzen. Ich glaube, Tom Wolfe hat mal darüber nachgedacht, dass in den zwanziger Jahren die Arbeiter erfunden wurden, damit überhaupt irgendjemand in diesen schicken Corbusier-Wohnungen einzieht.

WILLIAM GIBSON



Schreibzimmer im Haus de Jaeger in Dornach.

Möbelentwürfe W. von Heydebrand. Beachtenswert sind die integrierenden Verhältnisse kubistischen Möbeldesigns mit Malerei und Plastik.

Hinsichtlich origineller Möbel, wie sie noch ein Oswald Dubach und andere in den zwanziger und dreißiger Jahren aufgrund entsprechender Nachfrage entwarfen und produzierten, findet sich heute kein vergleichbares Angebot. Ebenso wenig begegnet man noch *Schiller Möbel*-Inseraten, in denen Anfang der dreißiger Jahre etwa zweihundert (!) Modelle nach Entwürfen des Architekten Felix Kayser angeboten wurden.

Wo sind – neben *Weleda* und *Demeter* – die »Anthroposophen-Möbel« der Anthroposophen geblieben?



»Diese ganze Anthroposophie war eine frühe Form von Futurismus. Ein Höhepunkt unter den vielen Visionen von einer neuen Welt. Heute nicht mehr vorstellbar, dass da jemand kommt und ein Gesamtkonzept entwirft. Philosophie, Erziehung, Ernährung, Medizin, Kosmetik, Architektur, Design, Schriften - eigentlich war das alles für die Arbeiter, und was ist übrig geblieben? Dieses Stück Weleda-Seife?«

William Gibson: **Hui!** Die ZEIT, Nr. 44, 26.10.2000, Leben.



Handelt es sich bei ihrem »Verschwinden« um einen historisch unvermeidlichen Prozess der Integration anthroposophisch orientierter Gestaltungsprinzipien in das stets wechselnde Formen- und Begriffsvokabular des jeweiligen Zeitgeistes? – um die *mainstream*-artige Konventionalisierung unkonventioneller Gestaltungsimpulse? – oder wird sich am Ende ein Frank O. Gehry wie seinerzeit Joseph Beuys als »Anthroposoph« outen? – oder existieren und entstehen anthroposophische Interieurs irgendwo jenseits der Design-Bühnen und Lifestyle-Magazine?







## *Werkliste Möbel*

Ein detaillierter Werkkatalog der Möbelementwürfe Rudolf Steiners konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht erstellt werden. Die Werkliste möchte in ihrer Beschränkung und »Bedürftigkeit« (an Maßangaben, etc.) einerseits nicht viel mehr als eine bildliche Übersicht geben, andererseits auf den Bedarf einer weiterführenden kunsthistorischen Bearbeitung aufmerksam machen.



### *Farbkammer*

290 x 250 x 222 cm

Rot gebeiztes und poliertes Holz; Deckel und zugehöriges »Liegebett« nicht erhalten.

*Datierung:* Um 1913

*Standort:* Goetheanum



### *»Münchner« Stühle*

93 x (59) 45 x (53) 43 cm

Buche; violett gebeizt, violetter Cordbezug.

Zwei Armlehnstühle und fünf Stühle sind laut Archivdokumentation aus dem Münchner Bauverein erhalten. Ein Armlehnstuhl und ein Stuhl wurden vom Autor im Goetheanum mit abgeschliffener Oberfläche und ohne Bezug vorgefunden.

*Datierung:* Um 1913

*Standort:* Goetheanum



*»Stuttgarter« Stühle*

105 (96) x 43 (42) x 46 cm  
Buche; blau gebeizt  
Von der Saalbestuhlung im  
Stuttgarter Gesellschaftshaus  
(Landhasstraße) stammend,  
zwei Exemplare mit unter-  
schiedlichen Lehnenhöhen.  
*Datierung:* Um 1911  
*Standort:* Goetheanum



*Altar und Altarstühle*

138 x 45 x 45 cm  
Aufgedoppelte Stuttgarter  
Saalstühle, beschnitzt, rot ge-  
beizt als Altar-Ensemble kon-  
zipiert. Ausführung Max  
Wolffhügel.  
*Datierung:* Um 1920  
*Standort:* Freie Waldorfschu-  
le Uhlandshöhe, Stuttgart



*Modellstühle*

ca. 99 x 57 x 64 cm  
für die Saalbestuhlung des  
ersten Goetheanums. Rechts:  
Erster Entwurf nach Zeich-  
nung »Normalstuhl«, umge-  
baut für eine Nutzung als  
Einzelmöbel. Mitte: Eckige  
Version, ebenfalls umgebaut.  
Linkes Doppel: vermutlich  
die endgültige Fassung.  
*Datierung:* Um 1923  
*Standorte:* Goetheanum





»Meditationsstuhl«

140 x 53 x 43 cm

Ehemals rotviolett gebeizt, Farbe nur noch auf der Rückseite der Lehne sichtbar.

Zwei Exemplare. Vermutlich schon für die Münchner Mysteriendramen verwendet.

*Datierung:* Um 1912

*Standort:* Goetheanum



»Mysteriendramensessel«

120 x 54 x 44 cm

Ältere Exemplare, rot gebeizt mit roten Bezügen, die vermutlich schon für die Münchner Mysteriendramen verwendet wurden (ehemals 12 Exemplare).

Diverse (auch neuere) Formvarianten mit rundem oder eckigem Lehnenabschluss in Blau.

*Standort:* Goetheanum



»Mysteriendramensofa«

120 x 150 x 52 cm

Älteres Exemplar, rot gebeizt mit roten Bezügen, passend zu den oben abgebildeten roten »Mysteriendramensesseln«.

*Standort:* Goetheanum

»Schreinereistuhl«

ca. 103 x 44 x 43 cm

Zuerst 1911 für das Stuttgarter Zweighaus gebaut, rot (Stuttgart) und blau (Berner Zweigraum) gebeizte Exemplare. Später für Veranstaltungsräume im Goetheanum und der Goetheanum-Schreinerei gefertigter Saalstuhl.

*Standort:* Goetheanum



*Rundsessel*

96 x 58 x 55 cm

Älteres Exemplar, ehemals blau gebeizt mit blauem Bezug. Vergleichbar den Varianten zum Mysteriendramensessel, von denen ebenfalls nicht mehr festgestellt werden kann, ob und in welchem Maße Rudolf Steiner mitgewirkt hatte, die jedoch vom Alter und formal zuschreibbar erscheinen.

*Standort:* Goetheanum



*Duldeck-Lehnstuhl*

144 x 55 x 50 cm

Blau gebeizt und lackiert. Helle Variante mit beige-goldenem Stoffbezug. Wie erörtert, aus der Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger hervorgegangen.

*Datierung:* Um 1917

*Standort:* Haus Duldeck am Goetheanum





*Erster Thronszitz*  
Modell von Rudolf Steiner.  
Ausführung in Birke mit dem  
ersten Goetheanum Silvester  
1922/23 verbrannt.  
*Datierung:* Um 1913



*Zweiter Thronszitz*  
Modell von Rudolf Steiner.  
Ausführung in Ahorn mit  
dem ersten Goetheanum Sil-  
vester 1922/23 verbrannt.  
*Datierung:* Um 1913



*Dritter Thronszitz*  
Modell von Rudolf Steiner.  
Ausführung in Ruster mit  
dem ersten Goetheanum Sil-  
vester 1922/23 verbrannt.  
*Datierung:* Um 1913

*Vierter Thronsitz*

Modell von Rudolf Steiner.  
Ausführung in Eiche mit dem  
ersten Goetheanum Silvester  
1922/23 verbrannt.

*Datierung:* Um 1913



*Fünfter Thronsitz*

Modell von Rudolf Steiner.  
Ausführung in Kirsche mit dem  
ersten Goetheanum Silvester  
1922/23 verbrannt.

*Datierung:* Um 1913



*Sechster Thronsitz*

Modell von Rudolf Steiner.  
Ausführung in Esche mit dem  
ersten Goetheanum Silvester  
1922/23 verbrannt.

*Datierung:* Um 1913





### *Einbaumöbel Halde*

Laut Archivadokumentation die Fotografie eines für die Rudolf-Steiner-Halde entworfenen Einbaus. Die Bank ähnelt in ihrem plastischen Duktus der Rondell-Bank unten.

*Datierung:* Nach 1921

*Standort:* Rudolf-Steiner-Halde am Goetheanum



### *Rondell-Bank*

Gefertigt nach einem (erhaltenen) Wachsmodell Steiners. Ein frühes Beispiel für den kubistisch plastischen Stil.

*Datierung:* Um 1916

*Standort:* Rondell, Haus Duldeck am Goetheanum



### *Rednerpult*

Aus massivem Ulmenholz von Oswald Dubach nach einem (erhaltenen) Wachsmodell Steiners geschnitzt. Replik des verbrannten Pultes vom ersten Goetheanum.

*Datierung:* Nach 1925

*Standort:* Goetheanum

*Rednerpult*

Für den Berner Zweigraum  
gebaut, ehemals indigoblau  
gebeizt.

*Datierung:* Um 1912

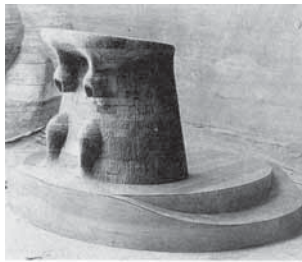
*Standort:* Goetheanum



*Rednerpult*

Im weißen Saal des ersten  
Goetheanums verbrannt. Aus  
der Zusammenarbeit mit  
Hermann Ranzenberger her-  
vorgegangen.

*Datierung:* Um 1920



*Rednerpult*

Von Rudolf Steiner für die  
Weihnachtstagung 1923-24  
verwendet. Holzgestell mit  
weißem Samt bezogen.

*Datierung:* 1923

*Standort:* Goetheanum







*»Theodora« Schrank*

Für die Mysteriendramen  
gebaut, heute orange-rötli-  
cher Farbton der Beizung.  
Seitlich abgebildet ein zuge-  
höriger Beistelltisch.

*Datierung:* Um 1912

*Standort:* Haus Duldeck am  
Goetheanum



*Berner Schrank*

Für den Berner Zweigraum  
gebaut, indigoblau gebeizt,  
passend zum Berner Redner-  
pult.

*Datierung:* Um 1912

*Standort:* Goetheanum



*»Villa Hansi« Schrank*

Laut Plan für die Villa Hansi  
gebaut. Rötlich-violett ge-  
beizt.

*Datierung:* Um 1914

*Standort:* Dornach

*Schrank*

Für Villa Hansi um 1914 oder später für Haus Brodbeck bzw. die Rudolf-Steiner-Halde gebaut. Rötlich-violett gebeizt.

*Standort:* Dornach

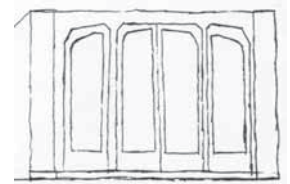


*Einbauschränk Brodbeck*

Für Haus Brodbeck gebaut. Rötlich-violett gebeizt. Zu den Einbauschränken liegen sechs Zeichnungen Steiners vor.

*Datierung:* Nach 1921

*Standort:* Rudolf-Steiner-Halde am Goetheanum



*Einbauschränk Brodbeck*

Für Haus Brodbeck gebaut, rötlich-violett gebeizt (diese zweite Abbildung exemplarisch für die restlichen Einbauschränke im Haus Brodbeck).

*Datierung:* Nach 1921

*Standort:* Rudolf-Steiner-Halde am Goetheanum





*Duldeck Schrank*  
 224 x 150 x 68 cm  
 Für das Haus Duldeck entworfen, ursprünglich rotviolett gebeizt, heute naturfarben. In Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger.  
*Datierung:* Um 1917  
*Standort:* Haus Duldeck am Goetheanum



*Duldeck Schrank*  
 197 x 148 x 54 cm  
 Für das Haus Duldeck entworfen, ursprünglich blau gebeizt. In Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger.  
*Datierung:* Um 1917  
*Standort:* Haus Duldeck am Goetheanum



*»Sterbezimmer« Schrank*  
 230 x 209 x 80 cm  
 Ursprünglich rotviolett gebeizt, heute naturfarben. In Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger. Modelle nach Steiners »Korrektur« liegen vor.  
*Datierung:* Um 1917  
*Standort:* Goetheanum

*Dreitüriger Schrank*

224 x 181 x 60 cm

In Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger. In den 80er Jahren renoviert, erneuerte rotviolette Beizung.

*Datierung:* Um 1917

*Standort:* Goetheanum



*Duldeck Bett*

150 x 215 x 136 cm

Weißer Schleiflack auf Holz.

In Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger.

*Datierung:* Um 1917

*Standort:* Goetheanum



*Duldeck Spiegelkommode*

186 x 102 x 63 cm

Weißer Schleiflack auf Holz mit Marmor und Spiegel. In Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger.

*Datierung:* Um 1917

*Standort:* Goetheanum



*Duldeck Schränkchen*

(100 x 43 x 36 cm).

Weißer Schleiflack auf Holz mit Marmor- und Glasplatte.

In Zusammenarbeit mit Hermann Ranzenberger.

*Datierung:* Um 1917

*Standort:* Goetheanum





*Vreede Schrank*

186 x 100 x 53 cm

Für das Haus Vreede entworfen, rotviolett gebeizt, restauriert 1994.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum



*Vreede Eckschrank*

190 x 85 x 43 cm

Für das Haus Vreede entworfen, ursprünglich blau gebeizt, heute fast schwarz.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum



*Vreede Spiegel*

65 x 45 cm

Für das Haus Vreede entworfen, vormals blau, rotviolett restauriert 1994.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum



*Vreede Schreibtisch*

für das Haus Vreede entworfen, vormals vermutlich blau gebeizt, heute holzfarben.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum

*Vreede Regalschrank*

170 x 110 x 38 cm

Vermutlich für das Haus Vreede entworfen, rotviolett gebeizt, restauriert.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum



*Vreede Bett*

Für das Haus Vreede entworfen, rotviolett gebeizt, restauriert.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum



*Vreede Tische*

78 x 115 (105) x 80 (74) cm

Beide für das Haus Vreede entworfen, ursprünglich blau gebeizt, heute fast schwarz.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum



*Vreede Nachtschränkchen*

55 x 51 x 51 cm

Für das Haus Vreede entworfen, rotviolett gebeizt, restauriert 1994.

*Datierung:* Um 1920

*Standort:* Goetheanum





*De Jaeger Tisch und Stühle*  
Die Möbel für das Haus de Jaeger, wurden von Rudolf Steiner, dem Entwerfer des Hauses, »mitbetreut«, was wohl mitgestaltet bedeutete.  
*Datierung:* Um 1923  
*Standort:* Goetheanum

Das komplexe skulpturale Interieur und die Möbelentwürfe des Hauses de Jaeger kunsthistorisch zu erfassen, wäre eine der Aufgaben, wie ich sie, die Werkliste einleitend, im Sinn hatte.



De Jaeger Sessel



## *Dank*

Entscheidende Anregung für die hier vorgelegte Arbeit verdanke ich dem allzu früh verstorbenen Tobias Nöthiger, der mich nach Dornach an das Goetheanum einlud und mir hinsichtlich der dort verborgenen Möbelschätze Augen und Türen öffnete. Dank nach Dornach auch dem Archiv am Goetheanum, der Sektion für Bildende Künste an der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft am Goetheanum und der Evidenzgesellschaft für deren Unterstützung.

Besonderen Dank schulde ich Prof. Dr. Felix Thürlemann, der mir mit dem Außenseiterthema »Rudolf Steiner Design« Zutritt zum kunstwissenschaftlichen Kolloquium an der Universität Konstanz gewährte und meine Arbeit wissenschaftlich betreute.

Dank auch meiner Frau Heidi, die meine diversen »Abwesenheiten« während der Arbeit an diesem Buch familiär mitgetragen hat.



»Allen Gebern herzlichen Dank«  
Rote Aufschrift auf der roten  
Goetheanum-Spendenbüchse  
Grafikdesign: Rudolf Steiner

## **Anmerkungen:**

<sup>1</sup> Diese und weitere Abbildungen in Felix Kayser (Hg.): *Architektonisches Gestalten*. Stuttgart: Wedekind, 1933. S. 39-41. (Eine der Abbildungen zeigt die Dissertation Bachmanns, siehe Anmerkung 2)

<sup>2</sup> Wolfgang Bachmann: *Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen: Versuch einer Deutung und Wertung*. Köln; Wien: Böhlau, 1981. TH Aachen, (Dissertationen zur Kunstgeschichte 13). S.218. Es ist eine der wenigen Arbeiten, die teilweise anthroposophisches Design berücksichtigen. Möglicherweise interpretierte der Autor ohne Kenntnis der Originale, nur anhand von Fotos, die Möbelentwürfe des Bildhauers Oswald Dubach. Er war ein enger Mitarbeiter Rudolf Steiners am ersten Goetheanum, folgte Steiners »kubistischer« Linie im Design und prägte diese Richtung anthroposophischen Möbelbaustils. Vom Tschechischen Kubismus wußte Bachmann während der Abfassung seiner Arbeit scheinbar noch nichts, denn im Vergleich mit Dubach wären ihm dann die augenfälligen formalen Analogien nicht entgangen und er hätte leicht »klassifizieren« können. »[...] man [kann] die dramatischen Entwürfe Oswald Dubachs nicht ernsthaft klassifizieren. Die von ihm vorgestellten Interieurs wirken wie Staffagen zu einem Frankensteinfilm der Dreißiger Jahre. Die Gebärde der Möbel heißt nicht „den Menschen“, sondern nur dessen Abartigkeit, wie sie seinerzeit Boris Karloff legendär verkörpert hat, willkommen.« Das polemische Vokabular des Autors über »abartige Kunst« entgleist wiederholt. Die Wissenschaftlichkeit dieser Dissertation lässt nicht nur in dieser Hinsicht zu wünschen übrig.

Weitere Dissertationen zur Architektur Steiners, die an einigen Stellen Innenarchitektur oder Design marginal berücksichtigen:

Eugene Anthony Santomaso: *Origins and Aims of German Expressionist Architecture: An Essay into the Expressionist Frame of Mind in Germany, especially as Typified in the Work of Rudolf Steiner*. Dissertation, Columbia University, USA, 1972. Santomaso bietet zahlreiche kunst- und religionsgeschichtliche Bezüge als Verweise auf mögliche Quellen des steinerschen »Synkretismus«. Behandelt wird u.a. das Interieur des ersten Stuttgarter Zweighauses der anthroposophischen Gesellschaft.

Andreas Mäckler: *Lichtoffene Farbigkeit: Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerei. Voraussetzung und Erscheinungsform*. Schaffhausen: Novalis, 1992. Diese Arbeit wurde 1989 als Dissertation in Marburg vorgelegt unter dem Titel: *Die Farbtheorie und Malpraxis der Anthroposophie – Voraussetzungen und Erscheinungsformen*. Ich führe diese Dissertation hier an, weil sie sich unter den Gesichtspunkten von Farbe und Malerei auch der Innenarchitektur zuwendet und die Farbgebung ein relevanter Faktor für das Design Steiners ist. Mäcklers provokative Äußerungen zur Verdrängungsgeschichte der anthroposophischen Malerei und Kunsttheorie überraschen.

Rainer Köllner: *Beschreibung und kritische Betrachtung der Anfänge und der Entwicklung anthroposophischer Architektur*. TU Berlin: Dissertation, 1981. Köllner gibt eine knapp zusammenfassende Auswertung der damals vorhandenen anthroposophischen Literatur.

Sonja Ohlenschläger: *Rudolf Steiner (1861-1925): Das architektonische Werk*. Petersberg: Imhof, 1999. Dieser Band ist die überarbeitete Dissertation von 1991. Hier erhält man einen guten Überblick über das architektonische Werk mit bislang unveröffentlichten Abbildungen. Der im Jahre 1998 realisierte, neue Saalausbau des zweiten Goetheanums wurde ebenfalls berücksichtigt. Gegenüber der gründlichen bildlichen Gegenstandserfassung lassen einige Textstellen tiefere Kenntnisse der Kunstanschauung Steiners vermissen, was im Kapitel über »Die anthroposophische Kunstanschauung« besonders deutlich wird. Die hier und andernorts vorliegende Problematik werde ich beispielhaft anhand der Steiner-Interpretationen von Beat Wyss erörtern.

<sup>3</sup> Die Begriffe »Designgeschichte« und »Designwissenschaft« werden (wie die Architekturgeschichte) von mir im Rahmen und im Sinne von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft verwendet, wobei Kunstwissenschaft/Designwissenschaft synonym mit Kunstgeschichte/Designgeschichte gemeint sind. Zu Auffassungen eines gegenüber der Kunstwissenschaft selbständigen Faches *Designgeschichte* bzw. *Designwissenschaft* siehe beispielsweise:

John Walker: *Designgeschichte: Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin*. (Design history and the history of design, London, 1989). München: scaneg, 1992.

Holger van den Boom: *Betrifft: Design. Unterwegs zur Designwissenschaft in fünf Gedankengängen.* (Art in science – science in art; Band 5). Alfter: VDG, 1994.

<sup>4</sup> Eckhard Henscheid; Gerhard Henschel: *Jahrhundert der Obszönität: Eine Bilanz. 2000.* Berlin: Alexander Fest Verlag, 2000. S 139. Die schwerwiegenden Vorwürfe werden nicht direkt belegt. Die angeführten, aus dem Kontext isolierten Zitate esoterischer Vorträge Steiners sind so komponiert, dass dem Leser ohne gründliche Kontextkenntnisse wahrlich keine andere Wahl bleibt, als dem Autor zuzustimmen beziehungsweise dessen Folgerungen für richtig zu halten.

<sup>5</sup> Ebenda S. 141.

<sup>6</sup> Joseph Huber: *Astral-Marx: Über Anthroposophie, einen gewissen Marxismus und andere Alternativen.* In: Sekten, Kursbuch 55. Berlin: Kursbuch, 1979.

Umfassend (als Habilitationsschrift) wurde das Verhältnis *Marxismus und Anthroposophie* von Christoph Strawe untersucht (Stuttgart: Klett-Cotta, 1986). Bemerkenswert: Der Autor war Bundesvorsitzender des Marxistischen Studentenbundes Spartakus (1971-1974), sowie im Präsidium der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes – Bund der Antifaschisten (1978-1981), danach als anthroposophischer Verlagslektor tätig (bis 1984).

<sup>7</sup> Pforzheimer Anzeiger, 61. Jg., Nr. 8, vom 10. Januar 1934. Das Zitat stammt aus einer Artikelserie, die eine gekürzte Fassung der Schrift »*Rudolf Steiner – ein Schwindler, wie keiner.*« wiedergibt. Darin wurde u.a. »bewiesen«, dass Steiner Jude war.

Zitiert nach Uwe Werner: *Anthroposophen in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945.* München, 1999. S. 43. Eine empfehlenswerte, auf breiter Quellenbasis beruhende historische Untersuchung. Das Standardwerk zum Thema.

<sup>8</sup> Ebenda S. 62

<sup>9</sup> Ebenda S. 7. Artikel »Staatsmänner oder Nationalverbrecher« von Hitler im »Völkischen Beobachter« vom 15. März 1921. Erweitert zitiert nach einem vom Autor Uwe Werner freundlicherweise übermittelten Auszug der betreffenden Stelle.

<sup>10</sup> Die Bemerkung Steiners an Anna Samweber. In Anna Samweber: *Aus meinem Leben*. Basel, 1981. S.44. zitiert nach Uwe Werner, S. 8.

Man hat verschiedentlich versucht »die beiden berühmten Österreicher« zu parallelisieren. Auch die kunstwissenschaftliche Annäherung an Steiner, den »Österreicher, der auch als Künstler dilettierte«, sieht sich mit dem Faschismus-Vorwurf konfrontiert. Soweit ich den Faschismus-, Antisemitismus- und Rassismusvorwürfen im Hinblick auf Rudolf Steiner nachgegangen bin, haben sie sich als unhaltbar oder absurd erwiesen, wenngleich problematische zeit- und kontextbedingte Äußerungen Steiners vorliegen, die sich allerdings nur dann dazu verwenden lassen, einen »faschistoiden« Steiner zu rekonstruieren, wenn die Basis historischer Fakten nicht bekannt oder ausgeblendet ist.

<sup>11</sup> Eine eher wohlmeinende Zitatkomposition im kunstwissenschaftlichen Kontext findet sich in:

Harald Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Aarau; Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1983. Siehe das Kapitel »Rudolf Steiner«.

<sup>12</sup> Die Problematik der von Steiner nicht autorisierten Nachschriften seiner *Vorträge* im Verhältnis zu seinen *Schriften* darf nicht übersehen werden. Viele Titel von Vortragszyklen Steiners stammen ebensowenig von Steiner wie die Formulierungen des gesamten Inhalts, da es sich allein um eine Komposition nachträglicher Erinnerungsnotizen von Zuhörern handeln kann. Genaugenommen kann man sich nicht einmal sicher sein, ob alle Inhalte tatsächlich von Steiner herrühren. Verlässlicher sind hingegen Vortragsstenographien, wenngleich auch diesen gegenüber Vorbehalte angebracht sind. Allein die Schriften Rudolf Steiners können als Originaltexte Steiners gelten. Da selbst Original-Zitate eines Autors aus dem Zusammenhang gerissen werden können, ist gegenüber »Steiner-Zitaten« ein weitaus höheres Maß an Skepsis angebracht, da solchen »Zitaten« oft genug der entsprechende Hinweis fehlt, dass es sich um Text handelt, von jemand, der zu erinnern meint, was Steiner gesagt hätte.

<sup>13</sup> Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*. Stuttgart: Hatje, 1973. S. 148.

<sup>14</sup> Wie scheinbar kleine Zahlenirrtümer zu großen Fehleinschätzungen führen können, zeigt die nachfolgende Textanalyse. Hier seien noch weitere »Kleinigkeiten« angemerkt.

Wyss: »1913 trat Steiner als Generalsekretär der Theosophischen Gesellschaft zurück und gründete die Anthroposophische Gesellschaft; im gleichen Jahr erfolgte die Grundsteinlegung für die Dornacher Mysterien-Spielstätte. Das Richtfest wurde 1914 gefeiert, zwei Jahre später war das ›Goetheanum‹ vollendet.«

Tatsächlich war Steiner nicht Generalsekretär *der* Theosophischen Gesellschaft, sondern Generalsekretär der *deutschen Sektion* der Theosophischen Gesellschaft; die Anthroposophische Gesellschaft wurde nicht 1913 gegründet, sondern am 28. Dezember 1912; und das Goetheanum war nicht zwei Jahre nach 1913 *vollendet*, sondern verbrannte Silvester 1922/23 *unvollendet*.

Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: DuMont, 1997. S. 142.

Ein anderes Beispiel aus einer Design-Enzyklopädie: »The most bizarre and extraordinary, however, was Rudolf Steiner's Goetheanum II, built of concrete in 1925-8 at Dornach to replace an identical wooden building erected in 1913 but destroyed by fire in 1925.« Richtig ist: Die Grundsteinlegung des ersten Goetheanums aus Holz erfolgte am 20. September 1913, Richtfest am 1. April 1914 (nicht erected? 1913), es verbrannte Silvester 1922/23 (nicht 1925) und war keineswegs identisch (identical) mit dem zweiten Goetheanum.

Ian Bennett: *Design and Designers: Germany and Austria*. In: Philippe Garner (Hrg.): *The Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1979 (!). S.210.

<sup>15</sup> Wyss (1997): S. 165/166.

<sup>16</sup> Rudolf Steiner: *Der Baugedanke des Goetheanum*. Vortrag vom 29. Juni 1921. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986. Textheft.

Dass bei Steiners Motiv des Menschheitsrepräsentanten, der zwischen einer oberhalb zurückweichenden und einer unterhalb kauernenden Figur steht resp. schreitet, tatsächlich eine bemerkenswerte Verwandtschaft zu einem anderen Bild gleichen Motivs existiert, wurde jüngst festgestellt. Es handelt sich um William Blakes Illustration der Nativity Ode IV: Apollo und die

heidnischen Götter. Im Hinblick auf die weiter unten erörterten Beziehungen ein interessanter Zusammenhang. Georg Maier: *Vorstufe zur ›plastischen Gruppe‹? William Blakes Illustration zu einem Milton Gedicht.* Wochenschrift *Das Goetheanum*. (CH) Nachrichtenblatt 1-2/2000.

<sup>17</sup> Hier ist Christa Lichtenstern beizupflichten, die darauf hingewiesen hat, dass es irreführend ist »das erste Goetheanum als ›Kultbau‹ zu bezeichnen [...] Das Goetheanum steht nicht im Dienst einer Kultgemeinschaft oder einer Kirche. Schon 1923 sah sich Steiner zur Klarstellung veranlasst: ›Irgend etwas, das diesem zweigliedrigem Raum [Bühne u. Zuschauerraum, R.J.F.] den Charakter eines Tempel- oder Kultgebäudes verliehen hätte, gab es nicht ...‹«.

Zitiert nach der Habilitationsschrift von Christa Lichtenstern: *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys.* Weinheim: 1990. S. 78, Anm. 8. Die von Lichtenstern zitierte Stelle stammt aus Rudolf Steiner: *Das Goetheanum in seinen zehn Jahren.* II 23-26, 14. Jan., 4. u. 18. Feb., 4. u. 18. März 1924, in: *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart.* Gesammelte Aufsätze 1921-1925 aus der Wochenschrift »Das Goetheanum« Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 314.

Von Steiner selbst wurde erläutert, was er direkt unterhalb des besagten Gemäldes zu platzieren gedachte: »Es ist also oben im Kuppelraum Christus zwischen Luzifer und Ahriman gemalt, und darunter wird später stehen – sie ist noch lange nicht fertig – die neuneinhalb Meter hohe Holzgruppe, in der Mitte der Menschheitsrepräsentant, der Christus [...] zwischen Ahrimantisches und Luziferisches hineingestellt.« Rudolf Steiner: Vortrag vom 29. Juni 1921. *Der Baugedanke des Goetheanum.* Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986. Textheft, S. 51. Zweifellos war das Goetheanum funktional als Theaterbau konzipiert, der jedoch kultische Funktionen nicht ausschloss – und hier muss die Ausschließlichkeit Lichtensterns korrigiert werden, denn die Bühne mit dem Menschheitsrepräsentanten und den zwölf »Stühlen« hatte Steiner auch »einen Versammlungsraum für eine beschränkte Zahl von Teilnehmern« genannt. Ob dieser »Versammlungsraum« kultischen Zwecken gedient hätte? Im Hinblick auf die esoterische Tradition der Theosophen muss der Ausschließlichkeit einschränkend entgegen – und damit Wyss zugute – gehalten werden, dass von Steiner im Rahmen der sogenannten



»Esoterischen Schule« (»E.S.« oder »E.T.S.« für »Esoteric School of Theosophy«), nach Art des Freimaurertums kultusartige Handlungen abgehalten wurden, die er nach Ausbruch des ersten Weltkrieges nicht weiter fortsetzte. Im Hinblick auf einen »Kult der drei Altäre und zwei Säulen« gibt es aber im Zusammenhang mit dem ersten Goetheanum eine Aussage, die auf eine geplante Wiederaufnahme kultischer Handlungen deutet: »Als Mittelpunkt sollte unter der kleinen Kuppel die Statue des Menschheitsrepräsentanten stehen, unter ihr der Ostaltar.«

Zitiert aus E. A. Karl Stockmeyer: über die Einheit von Tempel und Kultus im Zusammenhang mit der Goetheanum Bauidee. In Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 163.

Zur E.S. siehe Rudolf Steiner: *Zur Geschichte und aus den Inhalten der ersten Abteilung der Esoterischen Schule 1904 – 1914*. GA 264. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984.

<sup>18</sup> Im abgelegenen Dornach wurden fremde Besucher vom dortigen Mitarbeiter- und Künstlerkreis um Steiner in aller Regel wahrgenommen und vermerkt. Das Goetheanum war rund um die Uhr bewacht. Eine Besichtigung inkognito wäre kaum möglich gewesen. Zudem hatte sich Kandinskys Interesse an der Anthroposophie Rudolf Steiners schon vor dem ersten Weltkrieg abgekühlt, weshalb nichts für die relativ aufwendige Besichtigungsreise nach Dornach spricht. Reproduzierte veröffentlichte Detailabbildungen der Deckenmalerei gab es meines Wissens (z.B. in Zeitschriften) damals keine.

Zur »maliziösen Bemerkung«: Mit viel Phantasie oder Intention kann man Ähnlichkeit in eine undeutliche Abbildung hineinsehen. Aber erhalten sind Fotografien, Zeichnungen und auch plastische Kopfstudien, die dokumentieren, worauf Steiner bei der Gestaltung des Christusantlitzes Wert legte. Unterhalb des *gemalten* »Menschheitsrepräsentanten, war der *plastische* vorgesehen, als überlebensgroße Holzfigur, die das Motiv der Deckenmalerei samt den zwei Widersachern wiederholte. Da die Plastik zum Zeitpunkt des Brandes noch nicht im Goetheanum aufgestellt war, blieb sie im nahegelegenen Atelier erhalten und kann im Hinblick auf »Ähnlichkeiten« der Gesichtszüge verglichen werden, da sie öffentlich zugänglich ist. Der beste Vergleich bietet sich im Sterbezimmer Steiners, wo dessen Totenmaske und

eine plastische Studie des Kopfes vom Menschheitsrepräsentanten aufbewahrt werden.

<sup>19</sup> Sonja Ohlenschläger stellt wohl zurecht fest, dass der Bruch schon sehr viel früher, nämlich 1907 mit dem von Steiner organisierten Theosophischen Kongress in München einsetzte: »Tatsächlich war durch diesen Kongress der Bruch Rudolf Steiners mit der Theosophie bereits eingeleitet.«

Sonja Ohlenschläger: *Rudolf Steiner (1861-1925): Das architektonische Werk*. Petersberg: Imhof, 1999. S.63.

<sup>20</sup> Aufgrund des Fehlens verlässlicher Standardwerke einerseits und des Vorhandenseins zahlreicher irrtümlicher Quellen, sowie weiterer Besonderheiten des Themas, riskiert ein Kunsthistoriker, der Steiner in einen größeren Kontext einbezieht, leicht unzutreffende Interpretationen. Wyss hat das Gespür und den Mut »schwierige« Themen anzusprechen, dass sich dabei an der von mir zitierten Stelle Unzutreffendes konzentriert, ist eine Besonderheit und hinsichtlich der Forschungs- und Quellenlage »entschuldigbar«, – ebenso hoffentlich, dass ich diese Stelle isoliert und für meine Argumentation weidlich ausgenutzt habe.

Davon abgesehen enthält das Buch von Wyss einen Schlüssel zum Verständnis der schwer begreiflichen Polarisierungen (und Polemisierungen). Im Prolog beklagt Wyss den dionysischen Satyr Marsyas, der es frevlerisch gewagt hatte, den apollinischen »Gesetzesgott« zu einem musikalischen Wettstreit herauszufordern, in welchem jener unterlag und ihm zur Strafe bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen wurde. Ein Aspekt des Bildes von der Schindung des Marsyas liegt darin, dass der dionysische Marsyas sich frevlerisch mit dem Anspruch auf Ebenbürtigkeit, ja Überlegenheit auf das Gebiet apollinischer Wissenschaft und Kunst wagte. Im Schema des Mythos kann der »dionysische Okkultist« Rudolf Steiner wie ein moderner Marsyas erscheinen, der seine Erfahrungen auf dem Gebiet des Visionären mit dem Anspruch von Wissenschaft, von Kunst vorstellte und umsetzte – worauf er von den Vertretern Apollos entsprechend geschunden wurde. Warum hat sich ausgerechnet Wyss in die apollinische Rolle des überlegenen Richters begeben, der den »Prediger« Steiner »überführt«, dessen »Abrakadabra« entlarvt und ihm mittels bestechender Rhetorik das esoterische Fell über die Ohren zieht?

In der Richterrolle des Entlarvers »entmythologisiert« man Steiner immer wieder unter Verlust der Wissenschaftlichkeit. Die bedauerlichen Fehleinschätzungen von Wyss, die ich hier beispielhaft aufgezeigt habe, werden vermutlich weiter Vorurteile tradieren. Vgl. Angela Schneider: Kosmos – Geist – Sensibilität: Wassily Kandinsky und Yves Klein. Ausstellungskatalog, Neue Nationalgalerie: *Das XX. Jahrhundert: Ein Jahrhundert der Kunst*. 4.9.99 – 9.1.2000. Berlin: Staatl. Museen zu Berlin, Nicolai, 1999. Von Angela Schneider – die gleich eingangs Wyss zitiert – wird Steiners marsyanische Seite als: »mystisch-heilversprechende Weltanschauung« titulierte. Weder Steiners überlieferte Schauungen waren »heilversprechend« (im Gegenteil oft apokalyptisch), noch seine diesbezüglichen philosophischen Anschauungen, die gegenüber Heilsfatalismen betonten, dass die Humanevolution von der »moralischen Phantasie« der Individuen abhängt (vgl. Rudolf Steiner: *Die Philosophie der Freiheit*).

In demselben Katalog ist im Beitrag von Moritz Wullen »Wellen und Strahlen – Wege ins Licht« im Zusammenhang mit Steiner pauschal von »Farbmystik«, im weiteren wieder von »Heilsgewißheit« und »Münchhausen« die Rede.

Die eingangs zitierte kunstwissenschaftliche Dissertation von Wolfgang Bachmann verfährt in der Beurteilung Steiners auf die gleiche Art wie Wyss. Ich schließe mich der Beurteilung von Bachmanns Arbeit Christa Lichtenstern an. Vgl. Lichtenstern (1990) über Bachmanns Verkennung der Sachverhalte und oberflächliche Werturteile. Ein neues Beispiel für das »Instant Judgment« gutgemeinter »Entmythologisierung«-Literatur bietet Marcus Hammerschmitt: *Instant Nirvana: Das Geschäft mit der Suche nach dem Sinn*. Aufbau-Verlag, 1999. Dort wird der »Schwindler« Steiner bezeichnet als »Irrationalist, dessen spätromantische Schwärmerei, okkulte Geisteshuberei und dessen spirituell verbrämter Rassismus starke Affinitäten zur faschistischen Antiaufklärung haben.« (S. 57).

Wyss, der in seinem Buch die Bedeutung Schopenhauers für das künstlerische Schaffen der Moderne hervorhebt, sollte den Fall Steiner nochmals aufrollen und nach einer Quellenrevision der falschen Indizien u.a. mitberücksichtigen, dass die Herausgabe von Schopenhauers sämtlichen Werken (samt Kurzbiografie) 1894 bei Cotta von Rudolf Steiner besorgt wurde. Zur Herausgabe von Schopenhauers Werken vgl. Lindenberg (1988) S. 110-111. Sowie: Christa Weber: *Systemtheoretische Ansätze*

in der Geisteswissenschaft. Mit besonderer Berücksichtigung von Johann Wolfgang v. Goethe und Rudolf Steiner. Frankfurt a. M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993. S. 34.

Von Steiner wurde – passend zum Marsyas-Kontext – eine der frühesten Nietzsche-Monografien geschrieben, darüber hinaus war er als Herausgeber der großen Nachlasszusammenstellung »Der Wille zur Macht« vorgesehen und ist als erster öffentlicher Ankläger gegen die Intrigen von Elisabeth Förster-Nietzsche hervorgetreten. Rudolf Steiner: *Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit.* (1895) Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1963. Vgl. auch *Rudolf Steiner und das Nietzsche-Archiv.* Briefe von Rudolf Steiner, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Koegel, Constantin Georg Naumann, Gustav Naumann und Ernst Horneffer, 1894 – 1900. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von David Marc Hoffmann. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1993. Sowie Christoph Lindenberg: *Rudolf Steiner: Eine Chronik 1861-1925.* Stuttgart: Freies Geistesleben, 1988. S. 174.

Von dionysischen, faustischen Wesenzügen Steiners gibt es verschiedentlich Schilderungen. Beispielsweise berichtete Stefan Zweig: »In seinen dunklen Augen wohnte eine hypnotische Kraft, und ich hörte ihm besser und kritischer zu, wenn ich nicht auf ihn blickte, denn sein asketisch-hageres, von geistiger Leidenschaft gezeichnetes Antlitz war wohl angetan, nicht nur auf Frauen überzeugend zu wirken. [...] gelegentlich trug er uns Kommentare zur Farbenlehre Goethes vor, dessen Bild in seiner Darstellung faustischer, paracelsischer wurde. Es war aufregend ihm zuzuhören, denn seine Bildung war stupend und großartig vielseitig [...].« Zweig bemerkt die Wesenspolarität an Steiners »phantastischen und zugleich profundem Wissen«. Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers.* Frankfurt a. M.: Fischer/Bertelsmann, 1953. S.112-113.

Aus Steiners Wiener Zeit und den Anfängen in Berlin ist überliefert, dass er gerne in geselliger Runde ziemliche Mengen Alkohol trank und »ein häufiger Besucher dunkler Gaststätten« war. So schreibt er in einem Gruß von 1888: »Morgen wol Kater in zweiter Potenz. Wir tranken und tranken und können nimmermehr.« Zitiert nach Christoph Lindenberg: *Rudolf Steiner: Eine Biographie.*(Zwei Bände). Stuttgart: Freies Geistesleben, 1997. Erster Band (1861-1914), S. 284. Ich stimme bezüglich der Biografie Lindenbergs dem zu, was Klaus von Sieglitz im *Materialdienst der evangelischen Zentralstelle für Weltanschauungsfragen* 6/98 äußert: »Man kann sagen, daß

durch diese Steiner-Biographie das Gespräch zwischen Theologie und Anthroposophie eine neue Qualität erhält. Niemand wird sich fortan daran ernsthaft beteiligen können, der dieses Buch nicht einbezieht.«. Von Stieglitz sieht übrigens in der Freiheitsphilosophie Steiners ein marsianisch-*titanisches* Aufbegehren: »Titanik. Alles vollbringt der Mensch selbst, das Denken und das Handeln. Er ist auf kein Oben und kein Außen angewiesen. [...] Die Titanik führt zur heftigen Absage an jede Form eines Weltenlenkers«. In Klaus von Stieglitz: *Einladung zur Freiheit. Gespräch mit der Anthroposophie*. Stuttgart, 1996. S. 33. (Dass überhaupt ein »Gespräch zwischen Theologie und Anthroposophie« stattfinden kann, scheint jüngeren Datums, wie die Bemerkung des evangelischen Theologen im Ruhestand Hellmut Haug hinsichtlich neuerer theologischer Dissertationen und Habilitationen, die sich mit Steiner befassen, erkennen lässt: »Man kompromittiert sich nicht mehr, wenn man sich mit dem ›Sektengründer‹ im akademischen Raum beschäftigt.« Hellmut Haug: Über den ›kosmischen Christus‹. Eine theologische Monographie – Anthroposophie in der ›Außenperspektive‹. Wochenschrift *Das Goetheanum* 51-52/2002. S. 963.)

<sup>21</sup> Posthum erschien ein Vortragszyklus als zweibändige *Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse*. Bemerkenswert scheint mir die Auffassung von Steiners Biograf Lindenberg, der berichtet, Steiner sei sich klar darüber gewesen, dass er sich mit seinem Eintreten für die Theosophie kompromittieren würde und er diesen Weg möglicherweise nicht beschritten hätte, sondern von Berlin nach Wien zurückgekehrt wäre, wenn 1902 in Wien seine Verhandlungen um den Posten als Feuilletonchef der renommierten Wochenschrift *Die Zeit* erfolgreich gewesen wären. In Wien hatte Rudolf Steiner schon einmal (1888) die Redaktion für eine Zeitschrift (*Deutsche Wochenschrift*) übernommen und vorwiegend politische Ereignisse kommentiert. Wegen eines kritischen Artikels (von Engelbert Pernerstorfer) wurde die Zeitschrift von den Behörden konfisziert. Vgl. Lindenberg (1997): S. 340.

Der Begriff »Okkultist« darf in Bezug auf Steiner so verstanden werden, wie er selbst die Begriffe »Geheimwissenschaft« und »Geheimwissenschaftler« im Einleitungskapitel »Charakter der Geheimwissenschaft« seines Buches *Die Geheimwissenschaft im Umriß* eingeführt hat.

<sup>22</sup> Der Titel der Dissertation lautete: »Die Grundfrage der Erkenntnistheorie mit besonderer Rücksicht auf Fichtes Wissenschaftslehre. Prolegomena zur Verständigung des philosophischen Bewußtseins mit sich selbst.« Die Buchausgabe erschien in Weimar 1892 mit dem neuen Titel »Wahrheit und Wissenschaft. Vorspiel einer ›Philosophie der Freiheit‹.«

<sup>23</sup> Ebenda: Kap. 18-23.

*Friedrichshagener*: In einer »Veröffentlichung aus dem Archiv der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung« (Heft Nr. 79/80 – 1983) wird unter der Kapitelüberschrift »Die Friedrichshagener oder: von den Anfängen der ›Grünen‹ in Deutschland« der polnische Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski zitiert: »Sprach man von Friedrichshagen, dann nicht von einer Ortschaft, sondern von den literarischen Strömungen des Jungen, vielmehr des Grünen Deutschland, denn die boshafte deutsche Kritik hatte aus Jung-Deutschland Grün-Deutschland gemacht.«

<sup>24</sup> Vgl. Lindenberg (1997): Das Bismarck-Zitat auf S.279, das Theosophen-Zitat auf S.333. Das Motto »An Gottes Stelle den freien Menschen!!!« aus:

Walter Kugler: *Feindbild Steiner*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001. S. 68.

<sup>25</sup> Der erste Rektor der Hebrew University in Jerusalem, Hugo Bergmann hat einen wesentlichen Grund für Steiners Ablehnung so formuliert: »Rudolf Steiner steht in der Geschichte der neueren Philosophie des Westens einzig da dadurch, daß sich sein philosophisches Werk nicht als bloße Gedankenarbeit darstellt, sondern sich gründet und begründet auf geistige Erlebnisse. Was in der östlichen Welt selbstverständlich ist, daß der große Denker auch zugleich ein großer Yogi ist und sein System nicht aufgebaut ist auf der Spekulation allein, sondern auf unmittelbarem Erlebnis, das ist in der westlichen Philosophie unerhört. Daher das große Mißtrauen, mit welchem man Steiner in der philosophischen Welt begegnete.«

Hugo Bergmann: *Rudolf Steiner als Philosoph. In: Der 100. Geburtstag Rudolf Steiners in der Hebrew University in Jerusalem. Rudolf Steiner als Philosoph. Ein Vortrag in der Philosophischen Gesellschaft*. Zeitschrift: Die Drei, Nr. 1, 1962.

Als Beispiel einer prominenten Ausnahme sei hier (für Kunsthistoriker) der Archäologe Walter Andrae genannt, der zu

den Mitbegründern der Berliner Rudolf Steiner Schule zählte (Vgl. Andraes Autobiografie »Erinnerungen eines Ausgräbers«)

<sup>26</sup> Rodin Vergleich in: Rudolf Niederhäuser: Zur Geschichte des Hauses Jaques de Jaeger. In: *Der Plastiker Jaques de Jaeger und das Haus de Jaeger von Rudolf Steiner*. Herausgegeben von der Sektion für schöne Wissenschaften der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft Goetheanum. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1985. S. 19.

Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhardt 1919-1926*. Frankfurt, 1988. S.155 f. Zitiert nach Peter Selg: Das eigene Blut. Die Leukämie-Erfahrung Rainer Maria Rilkes. In: Zeitschrift »Das Goetheanum« (Schweiz), Nr. 26/2000. Der Dichter und Maler Albert Steffen wurde nach Steiners Tod 1925 dessen Nachfolger als Vorsitzender der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft.

<sup>27</sup> Alexander von Bernus bot Steiner für den Bau des Goetheanum ein Gelände in der Nähe seines Stifts Neuburg bei Heidelberg zum Geschenk an. Vgl. Lindenberg (1997), S. 522-524.

<sup>28</sup> »Der Mann ist sicher ein ganz merkwürdiges Phänomen, das man versuchen sollte, ernst zu nehmen. Er verkündigt einige Lehren, an die ich lange geglaubt habe, unter anderem, dass es in unserer Zeit nicht angeht, eine Religion voll unbewiesener Wunder anzubieten: sondern die Religion muss eine Wissenschaft sein, die bewiesen werden kann, es gilt nicht mehr zu glauben, sondern zu wissen. Weiter, dass man sich selber durch ein festes, bewusstes, systematisches Denken Kenntnis von der Geisteswelt erwerben kann. Man soll nicht dasitzen wie ein träumender Mystiker, sondern durch Anstrengung seines ganzen Denkvermögens dahin gelangen, die Welt, die uns sonst verborgen ist, zu sehen. Das ist wahr und richtig, und dazu ist alles bei ihm vertrauenswürdig und klug ohne Charlatanerie. In einigen Jahren wird seine Lehre von den Kanzeln verkündet werden.« Selma Lagerlöf zitiert nach Walter Kugler: *Feindbild Steiner*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001. S. 61.

<sup>29</sup> »Unter anderem unterschrieben zwei Mitglieder der deutschen Nationalversammlung, Hugo Sinzheimer und Wilhelm Vershofen, bekannte Gelehrte wie Hans Driesch, Walter Götz



und Paul Natorp, Künstler wie Hermann Hesse, Wilhelm Lehmbruck und Jakob Wassermann« Vgl. Lindenberg (1997), S. 650 ff.

Der Aufruf »An das deutsche Volk und die Kulturwelt!« findet sich als Anhang in Rudolf Steiner: *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961.

<sup>30</sup> Christa Lichtenstern hat ausführlich das Verhältnis von Klee zu Steiner anhand von Tagebucheinträgen und Briefen untersucht. Es scheint ambivalent gewesen zu sein, wobei die Ablehnung deutlich überwog. Über das Buch *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung* schrieb Klee: »Ich gebe zu, daß manches drin steht, wodurch selbst Erkanntes befestigt wird. Und das ist immer ein wertvolles Moment.« (aus einem Brief an seine Frau vom 10.10.1917). Nachdem man scheinbar Rudolf Steiner Arbeiten von Klee gezeigt hatte, heißt es: »Das Schweigen des Doktor Steiner über mich ist leicht zu deuten, es kommt jedenfalls einer Ablehnung (mit Mißtrauen vermischt, ganz wie bei mir) gleich.« (Briefpassus vom 21.2.1918). Christa Lichtenstern (1990): S.83-84.

Zu Oskar Schlemmer siehe K. v. Maur: *Oskar Schlemmer I, Monographie*. München, 1979. S. 108. Zitiert nach Lichtenstern. S.24.

<sup>31</sup> Sixten Ringbom: Kandinsky und das Okkulte. (Darin der Ausdruck Ringboms von Kandinskys »Steiner-Notizbuch«) Sixten Ringbom: Die Steiner-Annotationen Kandinskys. Beide im Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus: Armin Zweite (Hrsg.): *Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*. München: 1982, S.85-106. Sixten Ringbom: Überwindung des Sichtbaren: Die Generation der abstrakten Pioniere, in: Maurice Tuchmann; Judy Freeman (Hrsg.): *Das Geistige in der Kunst: Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988. S.131-153. Die zwei Jahre zuvor erschienene englische Ausgabe begleitete die Ausstellungen in Los Angeles, Chicago und Den Haag unter dem Titel: *The Spiritual in Art – Abstract Painting 1890-1985*. Weitere Veröffentlichungen Ringboms: Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX, 1966,

S. 386-418. Sixten Ringbom: *The Sounding Cosmos, A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Acta Academiae Aboensis, A 38:2. Finnland 1972

<sup>32</sup> Vgl. Walter Kugler: Wenn der Labortisch zum Altar wird - Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner. In: Schirn Kunsthalle und Veit Loers (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Ostfildern: Edition Tertium, 1995. S. 50. In einer Anmerkung der Verweis auf unveröffentlichte Studien von F. R. Hildebrandt unter dem Titel: *Werkmetamorphosen und Anthroposophie Jawlenskys*. Alfter, 1983. Hinweis auch bei: Clemens Weiler: *Jawlensky, Köpfe-Gesichte-Meditationen*. Hanau, 1970. Zitiert nach der Zeitschrift »Das Goetheanum« (Schweiz), Nr.23/1985.

<sup>33</sup> *Mondrian, Fidus*: Zu Mondrian siehe bei Ohlenschläger S. 28-29, sowie den vollständig abgedruckten Brief im Anhang. Der Anfang des Briefes lautet: »Monsieur, ayant lu plusieurs de vos livres, je voudrais savoir si vous aurez le temps de lire ma brochure ›Le-Néoplasticisme‹, cijnointe.« Zu Fidus ebenda das Kapitel »Rudolf Steiner und Fidus, der Tempelkünstler«. Sonja Ohlenschläger: *Rudolf Steiner (1861-1925): Das architektonische Werk*. Petersberg: Imhof, 1999. Nähere Quellenangaben dort.

<sup>34</sup> *Neutra*: Der ehemalige ZEIT Feuilletonchef Walter Abendroth veröffentlichte besagten Brief an Rudolf Steiner ungekürzt in: Walter Abendroth: *Rudolf Steiner und die heutige Welt: Ein Beitrag zur Diskussion um die menschliche Zukunft*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982. S.177-178. Die expressionistischen Formensprachen des ersten Goetheanum und des Einsteinturms weisen teilweise große Ähnlichkeiten auf: Könnte partiell eine formale Bezugnahme möglich gewesen sein, da eine geistige explizit gewünscht war?

*Gläserne Kette*: Iain Boyd Whyte; Romana Schneider (Hrsg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Berlin: Ernst, 1986.

*Taut, Finsterlin, Gösch*: Der Ausdruck »sympathisiereten« zitiert Wolfgang Pehnt: *Rudolf Steiner: Goetheanum, Dornach*. Berlin: Ernst, 1991. S.34. Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*. Stuttgart: Hatje, 1973. S.47. Vgl. ebenda eine abgebildete Zeichnung Göschs mit einer Detailaufnahme vom ersten Goetheanum.

*Le Corbusier*: Vgl. den Bericht von Falk-Ebell in: Rex Raab; Arne Klingborg; Ake Fant: *Sprechender Beton: Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete*. Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1972. Dornach. S.16 das Zitat von Ebell: »Ich glaube er [Le Corbusier] hat den Eindruck sein ganzes Leben hindurchgetragen, und dann ist es später bei ihm wieder herausgekommen – in seiner Kapelle etwa.«

Zu erwähnen wäre noch, dass J. L. Mathieu Lauweriks, ein Kollege von Peter Behrens Steiners Werk gut kannte und scheinbar auch Frank Lloyd Wright und Eero Saarinen davon wussten (und im Falle Wrights die Doppel-Kuppelkonstruktion des ersten Goetheanum als Werk eines »genius or very daring architectural engineer« gewürdigt wurde.) Vgl. David Adams: *Journal of the Society of Architectural Historians* (51, 2, June 1992). S. 202-203.

<sup>35</sup> Das gilt nicht nur für die künstlerischen Werke Steiners, sondern auch für die Werke all der Künstlerinnen und Künstler, die sich zur Bauzeit des ersten Goetheanum zu einer Künstlerkolonie formierten und die nach dem Tode Steiners dessen Impulse für die Kunst zu verwirklichen suchten. Hier sei an Andreas Mäckler im eingangs zitierten Motto erinnert, der sich über die Ignoranz der Kunsthistoriker wunderte.

<sup>36</sup> *Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright, Hans Scharoun, Frank Gehry*: Der Ausdruck »Komplimente« zitiert Wolfgang Pehnt: *Rudolf Steiner: Goetheanum, Dornach*. Berlin: Ernst, 1991. Auf S.38 der Hinweis auf die Besuche der genannten Architekten.

<sup>37</sup> Rudolf Schwarz in: *Baukunst und Werkform*, 1956, S.117-118. Zitiert nach: Christian Borngräber: *Stil Novo: Design in den 50er Jahren, Phantasie und Phantastik*. Frankfurt: Verlag Dieter Fricke, 1979.

Man könnte im Hinblick auf die Beiträge Steiners und seiner Nachfolger zur Architektur und zum Design des 20. Jahrhunderts Titelworte eines Aufsatzes von Werner Oechslin paraphrasieren: *Die Tabuisierung des anthroposophischen Beitrags zur modernen Architektur*. Vgl. Werner Oechslin: *Die Tabuisierung des russischen Beitrages zur modernen Architektur*. In: *Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte*. Köln: DuMont, 1999.

Noch 1993 (!) erschien eine mehrbändige Architekturge-  
schichte, die weder Steiner noch das Goetheanum erwähnt. Vgl.  
Spiro Kostof: *Geschichte der Architektur*. (Band 3 [Gegenwart])  
Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993.

Im Jahr 1999 erscheint ein architekturgeschichtlicher Bild-  
band, der von der Cheops-Pyramide über den Pariser Eiffelturm  
bis zum Guggenheim-Museum in Bilbao nur 86 Bauwerke aus-  
wählt, die »die Welt bewegten«: darunter Steiners  
Goetheanumbauten. Klaus Reichold; Bernhard Graf: *Bauwerke,  
die die Welt bewegten*. München; London; New York: Prestel,  
1999.

Verständlich, dass eine Revue des Designs im 20. Jahrhun-  
dert Rudolf Steiner (noch) nicht kennt, doch rätselhaft bleibt,  
wieso ein im Jahr 2000 erschienenenes »Kunstlexikon des 20. Jahr-  
hunderts«, das sich als Standardwerk mit 1700 Einträgen prä-  
sentiert, Steiner nicht nennt (vgl. dazu meine folgende Annähe-  
rung zum Erfolg der Ausstellungen von Steiners Wandtafelzeich-  
nungen).

Uwe Abendroth (Hrg.): *Das Designbuch: 1 Jahrhundert 400  
Designer 1000 Objekte*. Augsburg: Battenberg, 1999.

Karin Thomas (Hrg.): *Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts -  
Künstler, Stile und Begriffe*. Köln: DuMont, 2000.

<sup>38</sup> Eduard Trier: *Figur und Raum*. Berlin, 1960. Trier wird  
der Verdienst zugesprochen, »das zweite Goetheanum als Ar-  
chitekturplastik erkannt und der Fachliteratur zugeführt zu ha-  
ben.« (vgl. Lichtenstern, 1990, S. 79). Hier muss einschränkend  
bemerkt werden, dass schon 1933 anthroposophische Autoren  
das zweite Goetheanum in der Publikation *Architektonisches Ge-  
stalten* vorgestellt und auf das »plastizierende Element« hinge-  
wiesen haben. Felix Kayser (Hrg.): *Architektonisches Gestalten*.  
Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind, 1933.

Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*.  
Stuttgart: Hatje, 1973.

Wolfgang Pehnt: Rudolf Steiner: *Goetheanum, Dornach*.  
Berlin: Ernst, 1991.

Dennis Sharp: *Modern Architecture and Expressionism*.  
London: Longmans, Green and Co Ltd., 1966.

Dennis Sharp: *A Visual History of Twentieth- Century  
Architecture*. London: Heinemann Ltd., Secker & Warburg, 1972.  
(Deutsche Ausgabe. München: Edition Praeger, 1973).

In der Reihe »The Pelican History of Art.« findet sich Steiners extremer »skulpturaler Expressionismus« früh mit einem Satz erwähnt: »The extreme point of this sort of abstract sculptural Expressionism in the twenties is found in the work of no architect but in the mountainous cult edifice [sic] called the Goetheanum at Dornach in Switzerland, designed by the creator of anthroposophy Rudolf Steiner and begun in 1923.«

Henry-Russell Hitchcock: *Architecture Nineteenth and Twentieth Century*. (Edited by Nikolaus Pevsner) [!] Baltimore: Penguin, 1967. S.364. (Reprint 1967 der 2. Aufl. 1963)

Einen eigenwilligen Beitrag, der auf Rudolf Steiners Architektur begeistert aufmerksam machte, lieferte der Maler Ernst Fuchs 1966 in seiner Veröffentlichung *Architectura Caelestis: Die Bilder des verschollenen Stils*. Salzburg: Residenz Verlag, 1966.

Das Goetheanum wurde jüngst unter den 80 erlesensten »Highlights« der Weltarchitektur aller Zeiten präsentiert. Klaus Reichold; Bernhard Graf: *Bauwerke, die die Welt bewegten*. München; London; New York: Prestel, 1999.

<sup>39</sup> Dennis Sharp: *A Visual History of Twentieth- Century Architecture*. London: Heinemann Ltd., Secker & Warburg, 1972. Zitate auf S.46, S.91.

<sup>40</sup> Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*. Stuttgart: Hatje, 1973. Zitate auf S.137, S.148. Die viel zitierte Stelle S. 148 »eine der großartigsten architekturplastischen Erfindungen« wurde in der neuen Ausgabe von 1998 (S. 212) geändert: vom Adjektiv »großartigsten« zu »eigenartigsten«.

<sup>41</sup> Die amerikanischen Zeitschriften sind zitiert in: Rex Raab; Arne Klingborg; Ake Fant: *Sprechender Beton: Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1972. S.16. Weitere Rezeptionsbeispiele aus Architekturzeitschriften ebenda S. 11-22.

<sup>42</sup> Peter Ferger; Mike Schuyt; Jost Elffers (Hrsg.): *Rudolf Steiner und seine Architektur*. Köln: DuMont, 1980.

Eine weitere Monographie erschien von Wolfgang Pehnt: *Rudolf Steiner: Goetheanum, Dornach*. Berlin: Ernst, 1991.

<sup>43</sup> Beispiele für anthroposophische Fachliteratur, deren Verständnis anthroposophische Grundkenntnisse voraussetzt: Daniel van Bemmelen: *Das erste Goetheanum als Menschheitsbau*. (Studienmaterial der Freien Hochschule für Geisteswissenschaften am Goetheanum), Dornach: Philosophisch-anthroposophischer Verlag, 1975.

Rudolf Grosse: *Die Weihnachtstagung als Zeitenwende*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1981.

Armin J. Husemann: *Das Wort baut: Goetheanumformen als sichtbare Sprache*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1988.

<sup>44</sup> Dieter Koepplin: Beuys aktualisiert Steiner. In: *Rudolf Steiner: Tafelzeichnungen- Entwürfe - Architektur*. Hrsg. von Martin Hentschel. Ostfildern: Edition Tertium, 1994. S.98.

Ein eigenes Rudolf Steiner Kapitel findet sich in der Beuys Biographie von Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler*. München: Heyne, 1993.

In »einem Interview sagte er [Beuys], sich selbst paraphrasierend: »Jeder Mensch ist Anthroposoph.« Zitiert aus: Volker Harlan: *Universelle Kreativität. Joseph-Beuys-Symposion in Budapest*. Wochenschrift *Das Goetheanum*, Nr. 50, 10.12.2000.

<sup>45</sup> Vergleiche das eingangs zitierte Motto (nachstehend ausführlicher zitiert): »Fakten aus bisher mehr als siebzig Produktionsjahren wurden in der allgemeinen Kunstgeschichtsschreibung schlichtweg ignoriert. Keine nennenswerte Notiz gibt es in der Malereigeschichte [resp. Designgeschichte, R.J.F.] des 20. Jahrhunderts über den Anteil »der Anthroposophen«. [...] Ich möchte zwei Generationen von Kunsthistorikern nicht unterstellen, sie seien »blind« gegenüber der umfangreichen Bilderwelt dieser Weltanschauungsbewegung gewesen. Aber sie haben sie in ihren Publikationen eindeutig verschwiegen, vielleicht auch verschweigen müssen. Die Arbeit des Kunsthistorikers besteht nämlich zweifellos darin, Rezipienten zur Konsumption artifizierlicher Produkte zu erziehen [Anm.: Peter Joerissen 1979: *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871-1918*.]. Und wie kaum in einem anderen Wirtschaftssektor hängt hier der Markt davon ab, welchen Wert finanzstarke Minoritäten jeweiligen Werken und ihrem Kontext zukommen lassen. Daran muß sich der Kunstvermittler weitgehend halten, solange er im pekuniären Abhängigkeitsverhältnis steht und gezielte Geschmacksbildung im zu interessierenden Publi-

kum zu leisten hat. Arbeiten aus dem Umfeld der Anthroposophie sollten offenbar nicht aufbereitet werden – anders kann diese einmalige Verdrängungsleistung in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht plausibel sein.« Andreas Mäckler: *Lichtoffene Farbigkeit: Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerie. Voraussetzung und Erscheinungsform*. Schaffhausen: Novalis, 1992. Diese Arbeit wurde 1989 als Dissertation angenommen von Wolfgang Kemp an der Universität Marburg unter dem Titel: *Die Farbtheorie und Malpraxis der Anthroposophie – Voraussetzungen und Erscheinungsformen*.

Es hat sich keineswegs nur um das »Schweigen« der Kunsthistoriker gehandelt hat, sondern auch um das *Schweigen der Anthroposophen*: Schon Steiner hatte sich explizit dem kommerziellen Kunstbetrieb und einer »Kunst für Ausstellungen« verweigert (Siehe Anmerkung 57), – eine Haltung, an der man sich im Kreis der Künstler um Steiner orientierte.

<sup>46</sup> Rudolf Steiner: *Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk*. Ca. 1000 farbige und schwarzweiße Abbildungen in 28 Bänden. GA K 58, 1-28. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, div. Erscheinungsjahre.

Benedikt Marzahn (Hrsg.): *Rudolf Steiner, Signaturen des Geistigen. Auswahl von 24 Wandtafelzeichnungen mit Wortlauten Rudolf Steiners*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1994. Walter Kugler: *Rudolf Steiner. Wenn die Erde Mond wird. Wandtafelzeichnungen*. Köln: DuMont, 1992.

Dieter Koeplin und Günter Metken in: Martin Hentschel (Hrsg.): *Rudolf Steiner: Tafelzeichnungen- Entwürfe - Architektur*. Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart. Ostfildern: Edition Tertium, 1994. Michael Bockemühl; Walter Kugler: *DenkZeichen und SprachGebärde: Tafelzeichnungen Rudolf Steiners*. Stuttgart: Urachhaus, 1993.

Konstantin Adamopoulos: *Das andere Auge der Götter. Kolloquium zu den Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner. Von der klassischen Moderne in der Gegenwart*. Köln: König, 1997.

Walter Kugler (Hrsg.): *Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnungen 1919-1924*. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung: Rudolf Steiner - Andrej Belyj - Joseph Beuys - Emma Kunz. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert. Kunsthaus Zürich (21.5.-1.8.1999). Köln: DuMont, 1999.



<sup>47</sup> Schirn Kunsthalle und Veit Loers (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Ostfildern: Edition Tertium, 1995.

<sup>48</sup> Saul Bellow: Der Welt in die Augen sehen. Interview mit Saul Bellow von J.M. Hudtwalcker und P.N. Waage. In: *Kaspar Hauser - Europäische Halbjahresschrift*. Band 8. 10/1985. » Ich hoffte, daß dies mithelfen könnte, in der allgemeinen Kulturwelt ein gewisses Interesse für Steiners Gedanken und Problemstellungen zu wecken. Es ist ja praktisch nie der Fall, daß moderne Denker und Intellektuelle ihn erwähnen oder sich gar auf ihn beziehen - trotz seines gigantischen Lebenswerkes und seiner tiefen Einsichten.« Der Titel der steinerschen Vortragsreihe lautet: »*The Boundaries of Natural Science*«.

<sup>49</sup> Jorge Luis Borges: *Einhorn, Sphinx und Salamander*. Werke in 20 Bänden. Band 8. Frankfurt a. M.: Fischer, 1993. S. 189.

<sup>50</sup> Nach Steiner kann sich Geistiges, als höhere Erlebnis- oder Offenbarungsebene *über* dem Gedanklichen, sowohl in Form von Ideen, als auch in Form von Kunst auf je eigene Art, doch auf quasi gleichwertiger Ebene ausdrücken. Allegorischer oder symbolischer Ausdruck von Ideen innerhalb einer Kunst zweiter Ordnung *unterhalb* der ideellen Ebene (wie bei Platon) wurde von Steiner abgelehnt. In Bezug auf das Goetheanum heißt es bei Steiner: »Da mußte dasjenige, was Anthroposophie sonst in Ideen hervorbrachte, in künstlerischen Formen hervorbringen. Es war dasselbe nur in anderer Weise geoffenbart. [...] So ist das Goetheanum als Architektur, wenn ich mich des harten Ausdrucks bedienen darf, ganz ideenlos entstanden, bloß indem die Formen gefühlt worden sind, aber aus dem Geiste heraus gefühlt worden sind. Und so sollte man das Goetheanum auch anschauen, nicht erklären. [...] das Goetheanum ist zum Anschauen da, nicht zum erklären.«

Rudolf Steiner: *Das Künstlerische in seiner Weltmission*. Vortrag vom 18.5.1923 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 115-116.

Dennoch sieht Steiner auch den ikonografischen Aspekt des *Verstehens*: »Wenn etwa gesagt würde: Aber man muß doch die geisteswissenschaftlichen Gedanken kennen, wenn man verstehen will, was man da sieht – ja, das hat aber die Kunst des Dornacher Baues mit jeder anderen Kunst gemein. Nehmen wir die

Sixtinische Madonna, nehmen wir das wunderbare Mutterbild mit dem Jesuskinde: Ich denke, wenn ein Mensch, der niemals etwas vom Christentum gehört hat, vor die Sixtinische Madonna sich hinstellt, dann muß man ihm auch erklären, was das ist, dann wird er *auch* aus seinen Empfindungen heraus, die Sache nicht unmittelbar verstehen können. So ist es selbstverständlich, daß man in der ganzen Strömung der Geisteswissenschaft leben muß, wenn man ihre Kunst verstehen will, wie man im Christentum drinnen stehen muß, wenn man zum Beispiel die Sixtinische Madonna verstehen will.« S. 208.

Rudolf Steiner: Die Aufgabe der Geisteswissenschaft und deren Bau in Dornach. In: *Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904-1918*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1965.

<sup>51</sup> »Die Schwester meiner Mutter war auf tragische Art gestorben. Der Ort, an dem sie lebte, war ziemlich weit von dem unsrigen entfernt. Meine Eltern hatten keine Nachricht. Ich sah, sitzend im Wartesaal des Bahnhofs im Bilde das ganze Ereignis. Ich machte einige Andeutungen in Gegenwart meines Vaters und meiner Mutter. Sie sagten nur ›Du bist a dummer Bua‹. In einigen Tagen sah ich, wie mein Vater nachdenklich wurde durch einen erhaltenen Brief, wie er dann, ohne mein Beisein nach einigen Tagen mit meiner Mutter sprach und diese dann tagelang weinte.« Vgl. Lindenberg (1997), S. 30-31

<sup>52</sup> Vgl. Lindenberg, (1997): S 50-52.

<sup>53</sup> Detlef Hardorp: *Was will Waldorfpädagogik?* In [www.waldorfnet.de](http://www.waldorfnet.de), Juli 2000.

Vgl: R. Steiner: *Geisteswissenschaftliche Impulse zur Entwicklung der Physik*. Vortrag vom 12.03.1920 (GA 321).

<sup>54</sup> Arthur Zajonc: *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*. Originalausgabe: *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*. New York: Bantam, 1993. Hamburg: Rowohlt, 1997. S. 256.

<sup>55</sup> In der Dissertation von Wolfgang Zumdick findet sich ein ausführlicher Literaturüberblick. Das angeführte Zitat stammt aus: Wolfgang Zumdick: *Auf schwarzem Grund*. Notizen zu Rudolf Steiners Projekt einer 'künstlerischen Wissenschaft'. In:

Walter Kugler (Hrsg.): *Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnungen 1919-1924*. Köln: DuMont, 1999. S. 42. Das vorangestellte Steiner-Zitat: Rudolf Steiner: *Architektur, Plastik und Malerei des ersten Goetheanum*. Vortrag vom 25.1.1920. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. Einzelausgabe. S. 46.

Wolfgang Zumdick: *Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner*. Basel: Wiese, 1995. Dissertation RWTH Aachen.

Christa Lichtenstern untersucht die Verbindung von Beuys zur Anthroposophie am Beispiel der Metamorphosenlehre. Christa Lichtenstern: *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*. Weinheim: 1990.

Die Dissertation von Christa Weber untersucht Hinweise auf Steiner bei Beuys für die Bereiche Soziale Dreigliederung und Erkenntnistheorie. Christa Weber: *Vom <Erweiterten Kunstbegriff> zum <Erweiterten Pädagogikbegriff>*. Frankfurt a. M.: 1991. In einer weiteren Schrift von ihr werden Steiners Ansätze vor dem Hintergrund des erörterten wissenschaftstheoretischen Paradigmenwechsels gewürdigt. Hier liegt eine empfehlenswerte, knapp gehaltene Einführung in das steinersche Denken (samt biografischer Chronologie) vor: Christa Weber: *Systemtheoretische Ansätze in der Geisteswissenschaft. Mit besonderer Berücksichtigung von Johann Wolfgang v. Goethe und Rudolf Steiner*. Frankfurt a. M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.

Über Entwicklung und Methodik der imaginativen Erkenntnis bei Steiner siehe Martina Maria Sam: *Bildspuren der Imagination. Rudolf Steiners Tafelzeichnungen als Denkbilder. Motive der Konzeption – Prämissen der Rezeption*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 2000.

<sup>56</sup> Aus einem Brief an Walter Gropius vom 3.1.1927. Das nachfolgende Zitat: Brief vom 16.2.1927. In Hannes Meyer. *Bauen und Gesellschaft*. Hrsg.: Léna Meyer-Bergner. Dresden, 1980. S. 42/44. Zitiert nach Magdalena Droste: *Bauhaus*. Köln: Taschen, 1991. S. 166. Zeitweise scheint Meyer der Anthroposophie nahe gestanden zu haben. In einem Artikel von David Adams im *Journal of the Society of Architectural Historians* (51, 2, June 1992). S. 203, heißt es: »Even the severely rationalistic Hannes Meyer, a later director of the Bauhaus, had been an anthroposophist from 1909 to 1912 in Berlin.«

<sup>57</sup> Rudolf Steiner selbst hat im Zusammenhang mit seinen auf religiöse Inhalte bezogenen Ausführungen wiederholt darauf hingewiesen, »daß diese Bewegung nicht da sein kann, um irgendeinen neuen Glauben oder gar eine neue Sekte oder dergleichen zu stiften. Die Zeiten, in welchen innerhalb der Menschheitsentwicklung geradezu neue Glaubensbekenntnisse oder neue Spezialreligionen begründet werden konnten, sind vorüber, und die Zukunft der religiösen Entwicklung liegt in der Ausgestaltung der bestehenden Religionen zu einer großen, einheitlichen Religion der Menschheit. Die Bewegung für Geist-Erkenntnis will nicht den Menschen eine neue Religion predigen. Sie will lediglich ein Instrument sein, um die tiefen religiösen Wahrheiten, die in den Religionsurkunden enthalten sind, zu begreifen, zu verstehen.« Rudolf Steiner: *Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft*. Vortrag vom 25.3.1907. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974. S. 250.

<sup>58</sup> Zitiert nach Christian Borngräber: *Stil Novo: Design in den 50er Jahren, Phantasie und Phantastik*. Frankfurt: Verlag Dieter Fricke, 1979. S. 32. Aus einem Interview mit dem Architekten Carlo Mollino. *Domus* 1950 (245), S.20-21. Übersetzung aus dem Italienischen von Toni Stoos.

<sup>59</sup> Für die Kunsthistoriker könnte Analoges konstatiert werden. Hans Belting erörterte »die Zeit der Monologe«, die Konsensschwierigkeiten unter Kunsthistorikern mit ihrem je verschiedenen, »individuellen Verständnis« allgemeiner Begriffe. Vergleiche das erste Kapitel in: Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck, 1995.

<sup>60</sup> Die anthroposophischen Pionierleistungen auf dem Gebiet der Kunsttherapie sind erstaunlich. Schon seit 1908 bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs beinhaltete die sogenannte Farbkammertherapie im Münchner Klinikum des anthroposophischen Nervenarztes Felix Peipers intermediale kunsttherapeutische Behandlungen. In der Veröffentlichung von Rudolf Steiner zusammen mit der Ärztin Ita Wegmann: *Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach Geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen* (1925) gibt es ein Kapitel über Heileurythmie. In den Jahren von 1930 bis 1935 erschienen in der Zeitschrift *Natura* ausführliche Aufsätze der anthroposophischen Ärztin Margarethe

Hauschka »Zur künstlerischen Therapie« – darunter der Titel »Die Elemente der künstlerischen Therapie«. Der ersten kunsttherapeutischen Ausbildungsstätten waren anthroposophische Initiativen.

<sup>61</sup> Zur Ausstellung formulierte Steiner in einem Vortrag: »Indem das Malen den Übergang gefunden hat vom Malen für die Kirche, für das Haus zum Bilde, schon da, möchte ich sagen, verliert es den richtigen Sinn. [...] Nicht wahr, eine Zeit, die überhaupt in Ausstellungen etwas sieht, etwas Mögliches sieht, hat eben den Zusammenhang mit der Kunst verloren. Und Sie sehen einfach an dem, was alles an geistiger Kultur zu geschehen hat, um wiederum den Weg zum Geistig-Künstlerischen zurückzufinden. Die Ausstellung zum Beispiel ist durchaus zu überwinden.« Rudolf Steiner: *Das Künstlerische in seiner Weltmission*. Vortrag vom 9.6.1923 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 107.

<sup>62</sup> »In den ärmsten Volksschulen«: Rudolf Steiner: *Anweisungen für eine esoterische Schulung*. Vortrag vom 16.1.1908. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1979. S.116-117. »jeder Löffel«: »[...] eine soziale Bedeutung wird es für die Menschen haben, wenn das, was sie im Leben unmittelbar umgibt, in künstlerischer Formung vor die Menschenseele tritt, wenn jeder Löffel, wenn jedes Glas nicht eine Form hat, die zufällig ist für den Dienst, für den es gewidmet ist, sondern wenn die Form wohl angepaßt ist diesem Dienst, wenn man der Form unmittelbar anschaut und es auch als schön empfindet, wie die Sache im Leben drinnensteht.«, in: Rudolf Steiner: *Soziale Zukunft*. Vortrag vom 28.10.1919. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S.130-131.

Ansonsten wird Max Bill mit dem Ausspruch zitiert: Gestaltung habe »vom Löffel bis zur Stadt« zu gehen. Vgl. ein Interview mit Max Bill in Herbert Lindinger (Hrg.): *Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände*. Berlin: W. Ernst & Sohn Verlag, 1987.

<sup>63</sup> Rudolf Steiner zitiert nach Hedwig Hauck: *Handarbeit und Kunstgewerbe: Angaben von Rudolf Steiner*. (Auflage 1993 mit dem Titel: Kunst und Handarbeit) Stuttgart: Freies Geistesleben, 1977. S. 85.

<sup>64</sup> Ebenda S. 222

<sup>65</sup> Vgl. auch: »Siegfried Pütz – Vom sozialen Wirken der Kunst« in Manfred Krüger: *Ästhetik der Freiheit: Gedanken-schau und Kunst-Gedanken*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1992. Siehe ferner Leo de la Houssaye: *Sozial-Kunst und ihre Quellen*. (Anregungen zur anthroposophischen Arbeit, 12) Stuttgart: Freies Geistesleben, 1893.

<sup>66</sup> »Wenn die Welt wiederum spirituelles Leben erzeugen wird, dann wird alles möglich sein. Dann werden wir es erleben, daß von allem, was uns anschaut, die menschliche Seele uns entgegenleuchtet, so wie in einer mittelalterlichen Stadt in jedem Türschloß, in jedem Schlüssel der Geist sich aussprach.«

Rudolf Steiner: *Das Hereinwirken geistiger Wesenheiten in den Menschen*. Vortrag vom 1.6.1908. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984. S. 212.

<sup>67</sup> In einem Vortrag konstatierte Steiner, dass gegenüber früheren Kunstepochen eine Entfremdung zwischen dem, was die »Kunstwelt« beschäftigt und dem, was die übrige Gesellschaft bewegt, eingetreten sei: »Und so ist es dann gekommen, daß jenes nicht nur kühle, sondern kalte Verhältnis der Menschheit zur Kunst eingetreten ist, das gegenwärtig besteht. Man denke sich heute einen Menschen in einer modernen Stadt, der durch eine Bildergalerie oder Bilderausstellung geht. Ja, meine lieben Freunde, da schaut nicht auf ihn dasjenige, was seine Seele bewegt, womit er innerlich vertraut ist, sondern da schaut etwas ihm entgegen, was, radikal ausgedrückt, in einem gewissen Sinne für ihn zu einer Summe von Rätseln wird, die er erst lösen kann, wenn er sich einigermaßen vertieft in das besondere Verhältnis, das dieser oder jener Künstler zur Natur oder zu irgend etwas anderem hat. Da stehen wir vor lauter individuellen Rätseln oder Aufgaben. Und während man glaubt – das ist das Bedeutsame an der Sache –, während man glaubt, künstlerische Rätsel zu lösen, löst man eigentlich im höchsten Maße fortwährend unkünstlerische Aufgaben, nämlich psychologische Aufgaben der Art, wie der oder jener Künstler heute die Natur anschaut, oder Aufgaben der Weltanschauung, oder dergleichen Aufgaben, die aber gar nicht in Betracht kommen, wenn man sich in die großen Kunstepochen vertieft.«

Zur Anteilnahme der Florentiner an der Aufstellung des David vergleiche die Schilderungen bei Hermann Grimm: *Leben Michelangelos*. Wien; Leipzig: Phaidon, o.J. S. 187. »Seine Aufstellung war ein Naturereignis, nach dem das Volk zu rechnen pflegte. Man findet: so uns so viele Jahre nach der Aufstellung des Giganten. Das wird angeführt in Aufzeichnungen, in denen sonst keine Zeile für die Kunst übrig war.« Ein heutiger Kunstszene-Witz, den mir der Künstler Thom Barth erzählte, kontrastiert trefflich das von Steiner geschilderte »Erkalten« der Gesellschaft gegenüber den zeitgenössischen Kunst-Produktionen. »Frage: Was ist der Unterschied zwischen Michael Jackson und zeitgenössischer Kunst? Antwort: Bei Michael Jackson stehen fünfzig Leute auf der Bühne und zehntausend schauen zu. Bei der Kunst stehen zehntausend auf der Bühne und fünfzig schauen zu.«

<sup>68</sup> Rudolf Steiner: *Geistige und soziale Wandlungen in der Menschheitsentwicklung. Vortrag vom 6.2.1920. GA 196*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1966. S. 165-166.

<sup>69</sup> Vgl. Rudolf Steiner: *Der Tod als Lebenswandlung. Vortrag vom 9.10.1918. »Was tut der Engel in unserem Astralleib?«* Rudolf Steiner Verlag, 1976.

<sup>70</sup> Alan Gowans: *Spiritual Functionalism in Shaker Furniture*. In: Edward D. Andrews: *Religion in Wood: a Book of Shaker Furniture*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1966. S. 17.

<sup>71</sup> Eine Auflistung der rund dreißig Erfindungen und Verbesserungen, die den Shakern zugeschrieben werden, finden sich aufgelistet bei Karl Mang; Wendt Fischer: *Die Shaker: Leben und Produktion einer Commune in der Pionierzeit Amerikas*. (Ausstellungskatalog der Neuen Sammlung München) München: Die Neue Sammlung, 1974.

<sup>72</sup> Thomas Merton in der Einleitung zu: Edward D. Andrews: *Religion in Wood: a Book of Shaker Furniture*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1966. S. xiii.

Was am Beispiel Kandinskys »Innerer Stimme«, welche die künstlerische Gestaltung geradezu diktieren könne, von Felix Thürlemann als *transzendenter innerer Destinateur* bezeichnet



wurde, erhält bei den Shakern und noch konkreter bei Steiner tatsächlich eine transzendente personale Existenz (und somit auch einen anthropologisch zu betrachtenden Aspekt).

Felix Thürlemann: *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*. (Schriftenreihe der Stiftung von Schnyder von Wartensee; 54) Bern: Benteli, 1986. S. 158 ff.

<sup>73</sup> Vgl. Rudolf Kutzli: *Langobardische Kunst: Die Sprache der Flechtbänder*. Stuttgart: Urachhaus, 1986. S. 117-119.

Diether Rudloff: *Unvollendete Schöpfung: Künstler im zwanzigsten Jahrhundert*. Stuttgart: Urachhaus, 1982. S. 141: »Kunst im Michael-Zeitalter«.

Ewald Koepke: *Bewußtsein und Kunstentwicklung: Von der Eiszeit bis zur Gegenwart*. Schaffhausen: Novalis, 1997. S. 159 ff.

<sup>74</sup> »[...] Castle was definitely the first artist-craftsman to use it [stack lamination ...] in furniture construction.« Joseph Giovannini (u.a.): *Furniture by Wendell Castle*. Detroit Institute of Arts (Hrsg.), New York: Hudson Hills Press, 1989. S. 26.

Eine Zusammenstellung von Zitaten aus Vorträgen in denen Steiner auf die Entwicklung der Pflanzenfarben hinweist, siehe: Günter Meier: *Pflanzenfarben: Forschung, Herstellung, Anwendung*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1994.

<sup>75</sup> Vgl. Günter Meier: *Pflanzenfarben: Forschung, Herstellung, Anwendung*. Dornach, Verlag am Goetheanum, 1994.

<sup>76</sup> Rainer Wick: *Zwischen Kunst und Design: Neue Formen der Ästhetik*. Zeitschrift: Kunstforum International, Band 66, 10/83, Okt.

Vgl. auch die Kunstforum Bände Nr. 82 und Nr. 99.

Sowie: Wolfgang Pöhlmann und Peter Straßl: *Möbel als Kunstobjekt*. (Katalog, hrsg. vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München) München: Wolf, 1987

Kirk Varnedoe; Adam Gopnik: *High & Low: Moderne Kunst und Triviale Kultur*. (Originaltitel: High and Low: Modern Art and Popular Culture.) München: Prestel, 1990.

<sup>77</sup> »The senior figure of the movement was Wharton Esherick (1887-1970). His home and studio at Paoli, Pennsylvania, built by hand in the 1930s, is generally regarded as the mecca of the wood-craftsman movement in America today. His unconventional,

freeform, sculptural furniture has been a source of inspiration to at least two generations of younger craftsmen.«

Elisabeth B. Bates; Jonathan L. Fairbanks: *American Furniture: 1620 to the Present*. New York: R. Marek, 1981, S. 496.

Künstlerportraits dieser Bewegung darunter Esherick und Castle unter dem Gesichtspunkt des *Studio Woodworking* siehe Michael Stone: *Contemporary American Woodworkers*. Layton: Gibbs M. Smith, 1986.

<sup>78</sup> »He [Esherick] was familiar with the writings of anthroposophist Rudolph Steiner of Dornach, Switzerland, whose book *Ways to a New Style in Architecture* may have had an impact upon Esherick's designs. Steiner wrote that the interiors of buildings should reveal „a continuous relief sculpture . . . one plastic form.“ Esherick's interiors most certainly do present a harmonious sculptural plasticity.« Elisabeth B. Bates; Jonathan L. Fairbanks: *American Furniture: 1620 to the Present*. New York: R. Marek, 1981, S. 514.

<sup>79</sup> Adams Studie über *Early Anthroposophical Design in North America* konzentriert sich auf den amerikanischen Architekten und Designer Fritz Westhoff, der am deutlichsten und vielleicht früher als Esherick Steiners Impulse berücksichtigte. Bezüglich Esherick und Steiner heißt es: »Expressionist stage sets seen while designing scenery for the Hedgerow Theater in Moylan, Pennsylvania, during the 1920s; and oddly enough, the architectural ideas of Rudolf Steiner. Esherick owned a copy of Steiners *Ways to a New Style in Architecture*. One should also add that Esherick had just returned from a trip to Germany and Scandinavia in 1931, when he began exploring Expressionist-like designs. However, a case can be made for connecting his work of this period to that of Westhoff, other than the shared interest in Steiner. Esherick was probably made aware of Steiners's ideas while attending the summer singing camps of The Ruth Doing School of Rhythmics, held on Lake Chateaugay in the northern Adirondack Mountains. Personal friends of Ruth Doing, the Esherick family came to the camp every summer during the 1920s and into the 1930s. There Esherick must have met several members of the Threefold Commonwealth Group [Rudolf Steiners soziale »Dreigliederungsbewegung«, R.J.F.] who also came to the camp, especially Louise Bybee, a pianist who

regularly read lectures by Steiner to members of the camp who cared to listen. In 1923 Esherick built a large table for the camp and participated with some of the Threefold students in carving designs on its borders expressing specific musical experiences.«

Paper read by David Adams to Design Forum session at College Art Association Annual Meeting, New York City, February 14, 1990. *Early Anthroposophical Design in North America: The Architecture and Furniture of Fritz Westhoff (1902-1980)*. Zitiert nach dem unveröffentlichten Manuskript.

<sup>80</sup> In der Wochenschrift die ZEIT (Nr. 44, 26.10.2000) wird die Abbildung einer Seifenverpackung der Firma *Weleda*, deren Design eine Grafik von Steiner integriert, wie folgt kommentiert. »Diese ganzen Rudolf-Steiner-Dinge, die immer wieder auftauchen überall auf der Welt. Interessant eigentlich, dass der auch Kosmetik gemacht hat, oder? Toller Architekt! Sehr durchgeknallt, was der sich alles ausgedacht hat. Diese ganze Anthroposophie war eine frühe Form von Futurismus. Ein Höhepunkt unter den vielen Visionen von einer neuen Welt. Heute nicht mehr vorstellbar, dass da jemand kommt und ein Gesamtkonzept entwirft. Philosophie, Erziehung, Ernährung, Medizin, Kosmetik, Architektur, Design, Schriften – eigentlich war das alles für die Arbeiter, und was ist übrig geblieben?«. William Gibson: *Hui!*. Wochenschrift: Die ZEIT, Nr. 44, 26.10.2000, Leben.

In einem Bericht des Magazins *Focus* über Designtrends der Mailänder Möbelmesse 1999 heißt es, die Objekte der »Möbelmode 2000 „könnten problemlos jede Waldorfschule schmücken“, konstatiert auch der deutsche Designprofessor Wolfgang Laubersheimer. Unter weitgehendem Verzicht auf rechte Winkel schwelgen Sofas und Sessel in lustvollen Kurven, nach allen Seiten abgerundete Kommoden und Beistelltische haben ihre nüchterne Strenge verloren – der 1925 verstorbene Anthroposoph Rudolf Steiner wäre wahrscheinlich entzückt, wenn er sehen könnte, wie die Gestalter zum Ende des Jahrhunderts doch wieder seinem Design-Diktat von der Harmonie der Linien gehorchten.« Werner H. Dagefor: *Sanfter Sitzen. Bilanz der Mailänder Möbelmesse*. Magazin Focus, 28.06.99.

In der FAZ vom 12.10.00 wird quasi das eckige Gegenteil behauptet: »Als „Anthroposophischen Expressionismus“ bezeichnet man diesen Baustil, eine Corporate Identity, die sich vom Schriftschnitt bis zur Fenstergestaltung hauptsächlich dadurch auszeichnet, daß es überall „abbe Ecken“ gibt, wie ein Frankfur-

ter sagen würde.« Wie ignorant auch immer der Artikel den üblichen Klischee-Cocktail (Sekte, Müsli) über Steiner und die Anthroposophen ausgießt, muss man dem Schreiber dennoch zwei originelle Beiträge zu den Goetheanum-Negativassoziationen zubilligen: »mutierter Betonkäfer« und »petrifiziertes Stadtfahrzeug«. Oliver M. Schmitt: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.10.2000, S.R4.

Vage Kenntnis »anthroposophischen Designs« wird allem journalistischen Anschein nach, als zur zeitgenössischen Allgemeinbildung gehörig vorausgesetzt. Da dennoch (eigenartigerweise) keine wissenschaftliche Literaturbasis zum Thema vorliegt, können mitunter selbst in renommierten Zeitschriften historische Fakten zu horrendem Nonsens mutieren.

<sup>81</sup> Siehe Pieter van der Ree: *Organische Architektur: Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001. S. 109, S. 111. »Thonet«: Wulf Schneider: *Sinn und Un-Sinn: Umwelt sinnlich erlebbar gestalten in Architektur und Design*. Wiesbaden; Berlin: Bauverlag, 1987. S. 37.

<sup>82</sup> »Wie sich die Philosophie als Kunst zur *Freiheit* des Menschen verhält, was die letztere ist, und ob wir ihrer teilhaftig sind oder es werden können: das ist die Hauptfrage meiner Schrift.«

Rudolf Steiner: *Die Philosophie der Freiheit: Grundzüge einer modernen Weltanschauung - Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987. S. 269-270.

<sup>83</sup> Vgl. das Steiner-Kapitel in: Harald Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Aarau; Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1983. S. 221.

<sup>84</sup> Felix Kayser (Hg.): *Architektonisches Gestalten*. Stuttgart: Wedekind, 1933. Unter diesem übergreifenden Titel werden Gebäude und Möbel anthroposophischer Gestalter vorgestellt.

<sup>85</sup> Peter Stansky: *Redesigning the World: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*. Princeton: Princeton University Press, 1985. Die Einleitung beginnt mit den Worten: »William Morris is so protean a figure [...]«

<sup>86</sup> Von Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion und Henry-Russel Hitchcock erschienen zahlreiche Publikationen zur Geschichte der Kunst, der Architektur und des Design. Hervorgehoben seien die Standardwerke: Nikolaus Pevsner: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. (Erstmals 1936 erschienen unter dem Titel *Pioneers of Modern Movement*); dt.: *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Köln: DuMont, 1983.

Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass., 1941; dt.: *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*. Ravensburg: Otto Maier, 1965.

Henry-Russell Hitchcock; Philip Johnson: *The International Style, Architecture since 1922*. New York, 1923; dt.: *Der internationale Stil*. Braunschweig: Vieweg, 1985. In *Architecture Nineteenth and Twentieth Century*. (Edited by Nikolaus Pevsner) Baltimore: Penguin, 1967 (Reprint 1967 der 2. Aufl. 1963) findet sich der schon erwähnte Hinweis auf Steiner. Der Herausgeber Pevsner müsste also mit der Existenz des Goetheanumbaus bekannt gewesen sein.

<sup>87</sup> Nikolaus Pevsner: *Pioneers of Modern Design*. Harmondsworth, 1960, zitiert nach Wolfgang Pehnt: Nachwort zu: Nikolaus Pevsner: *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Köln: DuMont, 1983. Pehnt zeigt, dass Pevsners einseitiges Eintreten für die Moderne bzw. dessen selektive Geschichtsschreibung, ihn selbst als Protagonisten der funktionalistischen Moderne ausweist. Allerdings hätte Pevsner »selbstkritisch«, wie Pehnt zugesteht, eine »Gegendarstellung« mit herausgegeben, die freilich Steiner immer noch ausgeklammert ließ: Nikolaus Pevsner; J. M. Richards: *The Anti-Rationalists*. London: The Architectural Press, 1973.

<sup>88</sup> William J. R. Curtis: *Architektur im 20. Jahrhundert. (Modern Architecture, Phaidon, 1987)* Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989. S. 236.

Noch ein weiteres Beispiel einer anderen Lesart sei angeführt, worin Rudolf Steiner Erwähnung findet:

Tilo Schabert: *Die Architektur der Welt: Eine kosmologische Lektüre architektonischer Formen*. München: Fink, 1997. S. 107-109: »Neuere Forschungen spüren mehr und mehr die mystischen, theosophischen, spiritualistischen Quellen auf, aus denen maßgebliche Architekten und Städtebauer des 20. Jahr-

hunderts geschöpft haben – Le Corbusier, F. L. Wright, Walter Burley Griffin, Patrick Geddes, Hannes Meyer, Walter Gropius. Le Corbusier hat in seiner Kindheit und Jugend die Kenntnisse empfangen, die ihn hinführten zur Kosmologie der Architektur. Über sein Elternhaus kam er mit dem Gnostizismus der Katharer in Berührung, und auf einer frühen Wanderschaft machte er 1907 in der Kartause von Ema in der Toskana die Erfahrung einer menschlichen Gemeinschaft in Harmonie mit der Welt. Doch zuvor schon, an der Handwerksschule in seiner Heimatstadt, La Chaux-de-Fonds, war Le Corbusier dem Lehrer begegnet, der ihn in prägender Weise einführte in die Erfahrungswelt einer kosmologisch inspirierten Existenz: Charles L'Eplattenier, seinem Zeichenlehrer. So las L'Eplattenier zum Beispiel mit seinem fünfzehnjährigen Schüler das Werk, das Edouard Schuré, führender Theosoph, über *Les grands initiés* verfaßt hatte. [Schuré verbindet eine enge theosophische Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner; das Buch *Les grands initiés* wurde von Steiners Mitarbeiterin und späterer Frau Marie von Sivers ins Deutsche übersetzt. R.J.F. ...]

Frank Lloyd Wright wählte sich zu seiner geistigen Orientierung ein Pantheon von Dichtern, Weisen und Religionsstiftern aus, das scheinbar ganz eklektisch zusammengestellt war. Wird seine Auswahl jedoch mit der von Theosophen verglichen, stellt sich heraus, daß diese einander in auffälliger Weise entsprechen. [...]

Walter Burley Griffin gehörte der anthroposophischen Bewegung Rudolf Steiners an, Patrick Geddes interessierte sich für die Lehre des hinduistischen Mystikers Sri Ramakrishna. [...]

Im Bauhaus fanden sich Künstler und Baumeister zusammen, die im Schein der Modernität andere Wege als die der Moderne gingen. Johannes Itten und Wassily Kandinsky folgten mystischen Orientierungen, Theo van Doesburg ließ sich anregen von der Theosophie, László Moholy-Nagy arbeitete mit der Geometrie des Spiritualismus. Und Walter Gropius, der berühmteste Repräsentant des Bauhauses, deutete sein Schaffen als kosmische Architektur, ganz im Sinne des Spiritualismus, wie er 1930, als Gropius sich diesbezüglich äußerte, auf dem Monte Verità in Ascona kultiviert wurde.«

<sup>89</sup> Vgl. die aufgeführten Literaturbeispiele in der Dissertation von Andrea Schlieker über *Die Theoretischen Grundlagen der „Arts and Crafts“-Bewegung* (Universität Bonn, 1986).

Dort nicht erwähnt: Peter Fuller: *The search for a postmodern aesthetic*. In: John Thackara: *Design after Modernism: Beyond the Object*. London: Thames and Hudson, 1988. Darin wird auch die Pevsnersche Vereinnahmung von Charles Robert Ashbee mit Verweis auf Alan Crawford's Monografie *C.R. Ashbee* abgelehnt.

<sup>90</sup> Muthesius: »Unter den Schülern Norman Shaws ist William Lethaby unbedingt an erster Stelle zu nennen. [...] Lethaby hat vielleicht mehr als in der Architektur im Kunstgewerbe auf seine Zeit beeinflussend gewirkt und zwar in seiner Eigenschaft als Direktor der 1897 gegründeten Central School of Arts and Crafts in London, in welcher er zum ersten Male den Werkstättengedanken grundsätzlich und bis zur letzten Folgerung verkörperte.« Zitiert nach Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus: Von den Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, 1964. S. 134 ff.

Godfrey Rubens: »The influence of Ruskin and William Morris on the radical development of late nineteenth-century design and architecture is now better understood and it has become increasingly arguable that Lethaby's work had equal significance.« Aus Rubens' Einleitung zu: William R. Lethaby: *Architecture, Mysticism and Myth*. London: The Architectural Press, 1974 (Erstausgabe 1891). S. V.

Peter Stansky hat die außerordentlich einflussreiche Rolle von Lethaby unterstrichen: »The most important figure in the group [The Art Workers Guild, Vorläufer der Arts and Crafts Exhibition Society. R.J.F.] – certainly in terms of his ultimate influence – was W. R. Lethaby (1857-1931).« Peter Stansky: *Redesigning the World: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*. Princeton: Princeton University Press, 1985. S. 132.

Die Dissertation von Andrea Schlieker über *Die Theoretischen Grundlagen der „Arts and Crafts“-Bewegung* (Universität Bonn, 1986) beschäftigt sich mit den »bedeutendsten Protagonisten der 'Arts and Crafts'-Bewegung im 19. Jahrhundert, nämlich William Morris, William Richard Lethaby und Charles Robert Ashbee«.

In Pevsners Standardwerk »*The Pioneers ...*« bleibt Lethaby völlig unberücksichtigt. Kurz erwähnt wird Lethaby im Sinne der Linie »vom Handwerk zum Industrieentwurf« in: Nikolaus Pevsner: *Der Beginn der modernen Architektur und des Design*.



Köln: DuMont, 1971, S. 125. (Originalausgabe 1968 bei Thames and Hudson in London erschienen).

<sup>91</sup> Lethaby's Buch wurde seinerzeit lebhaft diskutiert, nach weniger als einem Jahr vergriffen, erschien es in zweiter Auflage. Es scheint, dass darin die erste »präpostmoderne« Architekturtheorie vorgestellt wurde: »*Architecture, Mysticism and Myth* is Lethaby's first book and it has a unique place in the history of architectural theory for it advanced the then new idea that psychological and philosophical notions found symbolic expression in architectural forms.« Zitiert aus der Einleitung von Godfrey Rubens zu: William R. Lethaby: *Architecture, Mysticism and Myth*. London: The Architectural Press, 1974 (Erstausgabe 1891). In dieser Publikation finden sich Ausführungen über die Tradition der sieben Planetensphären samt Abbildungen, die für eine Ikonografie des ersten Goetheanums erhellende Aspekte liefern. Interessant wäre zu wissen, ob Steiner möglicherweise Lethabys Buch kannte.

<sup>92</sup> Jüngst erschien ein Katalog anlässlich einer Ausstellung von Arbeiten der anthroposophischen Künstlergruppe *Runa*, die meiner Ansicht nach als Dornacher Dependance (eine von vielen?) gelten dürften, da maßgebliche Mitarbeiter in Dornach ihre künstlerisch-kunsthandwerkliche Ausbildung absolvierten.

Leonhard Tomczyk (Hrg.): *RUNA: Eine Künstlerkolonie der 50er Jahre. (Katalog zur Ausstellung vom 5.04. - 30.09.2001)*. Lohr: Spessartmuseum, 2001.

<sup>93</sup> Alfred Hummel zitiert nach Hella Krause-Zimmer: *Hermann Ranzenberger: Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1995. S. 101.

Die hölzernen Oberflächen des ersten Goetheanums waren sämtlich von Hand mit Schlegel und Hohleisen überarbeitet bzw. plastisch gestaltet. Rudolf Steiner gab genaue Anleitung zur Bearbeitungstechnik und zur *seelischen Empfindung* des Künstlers während seiner Arbeit:

»Hier [es wird auf eine Form gedeutet] soll es so sein, daß man die Form innerlich erlebt, so daß man, indem man das Grab-eisen in gewisser Weise hält, lieben lernt die Fläche, die man hier ausführt, die man hier mit dem Schlegel entstehen läßt. Und ich muß gestehen, ich kann nicht anders, als eine solche Fläche immer etwas zu streicheln, wenn sie entstanden ist. Es handelt

sich darum, daß man sie lieb gewinnen kann, so daß man in ihr lebt mit innerlicher Empfindung und nicht als etwas, was bloß mit dem Auge angeschaut werden soll.«

Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. GA 286, Vortrag vom 7.6.1914. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 58.

<sup>94</sup> Vgl. Witold Rybczynski: *Wohnen. Über den Verlust der Behaglichkeit*. München: Kindler, 1987. S. 229.

<sup>95</sup> Lethaby: »Der Unterschied zwischen einem Gegenstand, der von einem Menschen gemacht wurde und einem, der kommerziell hergestellt ist, ist so ähnlich wie der Unterschied zwischen einem Edelstein und einer Nachahmung. Auf den ersten Blick mag man den Unterschied nicht erkennen, aber wenn man ihn einmal erkannt hat, fühlt [!] man den größeren Wert des Edelsteins ganz genau.« Zitiert nach Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus: Von den Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, 1964. S. 37.

Josef Frank (1923): »Die Arbeit des von der Maschine aus vielen Gebieten verdrängten Kunsthandwerks ist auf ein einziges Gebiet beschränkt worden, in dem wir von ›Betrieb‹ nichts wissen wollen: die Wohnung, in deren Atmosphäre sich der Mensch von der Unruhe der Geschäftigkeit in andersgearteter Umgebung zu erholen wünscht. Wir umgeben uns zu Hause mit Erzeugnissen des Handwerks, weil wir erkannt haben, daß diese viel beruhigender wirken als die der Maschine, indem sie uns die Ruhe mitteilen, mit der die sorgsame Handwerkerhand sie in langdauernder Arbeit hergestellt hat. In einem mit solchen Gegenständen eingerichteten Raum fühlen wir uns wohler als zwischen Einrichtungsstücken, deren hastige und lieblose Herstellung eine ebenso flüchtige Betrachtung erfordert.«

Josef Frank: *Handwerks- und Maschinenerzeugnis. Die Abgrenzung beider Gebiete* (1923). Zitiert aus: Eva B. Ottilinger: *Adolf Loos: Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1994. S. 14-15.

<sup>96</sup> Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus: Von den Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, 1964. S. 14. »Kunstgewerbe ist keine genaue Übersetzung dieses Ausdrucks [Arts and Crafts]. Rein sprachlich gesehen mag das Wort angehen; was man aber in Deutschland unter dem Wort Kunst-

gewerbe verstanden hat und noch versteht, hat kaum jemals den Anspruch erhoben, wichtigstes Agens in einer Reform des ganzen Lebens zu sein: nicht nur eine bessere Umwelt herzustellen, sondern zu bewirken, dass das Leben selbst wieder wirklich werde. Das aber ist der Sinn der Arts-and-Crafts-Bewegung in England und das Verlangen, welches Männer wie Lethaby und Ashbee immer und immer wieder vortrugen: daß das Leben wieder wirklich werde.«

<sup>97</sup> Eindrücklich formulierte der Russe Viktor Sklovskij in seiner *Auferweckung des Wortes* (1914): »wir gleichen einem Geiger, der den Bogen und die Saiten nicht mehr fühlt, im alltäglichen Leben sind wir nicht mehr Künstler, wir lieben unsere Häuser und Kleider nicht mehr und trennen uns leicht von einem Leben, das wir nicht mehr empfinden. Nur das Schaffen neuer Formen in der Kunst kann dem Menschen das Erleben der Welt zurückgewinnen, die Dinge auferwecken und den Pessimismus töten.« In Sklovskijs Programmschrift *Kunst als Verfahren* (1916) heißt es: »So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Kriegs.« Zitiert nach Franz Koppe: *Grundbegriffe der Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1983. S. 192.

Dass Modernisten und Futuristen die Maschine und den Maschinenstil als neue Lebenswirklichkeit anstrebten, die »Kälte« modernen Designs erfrischend »cool« erlebten, ist von spezifisch künstlerischen Standpunkten (Minimalismus, Konzeptualismus) her gesehen ebenso nachvollziehbar, wie von spezifisch psychischen Konfigurationen, die beide zusammenhängen mögen. Die komplexen psychologischen Gewinn-und-Verlust-Gefühle der in Rede stehenden Umbruchszeit besonders im Hinblick auf den Vergleich von allgemeinem Lebensgefühl mit demjenigen der diversen Avantgardisten, können hier nicht näher erörtert werden.

<sup>98</sup> Zitiert aus Magdalena Droste: *Bauhaus*. Köln: Taschen, 1991. S. 18.

Vgl. dazu Wolfgang Pehnt: »Die in den Entstehungsjahren der Goetheanum-Bauten oft beschworene Gemeinde aller Bauenden, im Kreise um die Berliner Revolutionsarchitekten oder im frühen Weimarer Bauhaus herbeigeseht – auf dem Dornacher Hügel war sie ebenso Wirklichkeit geworden, wie die Vereinigung der Künste ›unter den Flügeln einer neuen Baukunst

... Dann gibt es keine Grenze zwischen Kunstgewerbe und Plastik und Malerei, alles ist eins: Bauen.« Der Ausspruch stammt nicht von Rudolf Steiner, sondern von Bruno Taut, dem Berliner Architekten, Utopisten und Organisator. Steiner erfüllte einen Wunsch seiner Epoche, die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk.« Wolfgang Pehnt: *Rudolf Steiner: Goetheanum, Dornach*. Berlin: Ernst, 1991. S. 26.

<sup>99</sup> Zitiert aus Magdalena Droste: *Bauhaus*. Köln: Taschen, 1991. S. 136.

<sup>100</sup> Zitiert nach Lionel Richard (Hrg.): *Lexikon des Expressionismus*. Köln: Nottbeck, 1978. S. 19.

Das aus dem Französischen übersetzte Lexikon führt im Verzeichnis auch Rudolf Steiner bzw. dessen Goetheanumbauten.

Paul Fechter in seinem 1914 erschienen Buch *Der Expressionismus* wies gleichfalls auf die religiösen wie sozialen Komponenten der expressionistischen Strömung hin und apostrophierte in diesem Zusammenhang Steiner: »Der soziale Wille der vorhergehenden Generation scheint bereits unmittelbares Gemeingut geworden zu sein [...] Es ist eben der gleiche Gesamtgeist, der alle diese so verschiedenen Bestrebungen speist, der die neuen sublimierten religiösen Bestrebungen trägt, die trotz aller liberalen und monistischen Halbheiten mehr und mehr zutage treten, der Wille, der hinter den geisteswissenschaftlichen Versuchen Rudolf Steiners steht und diesem seltsamen Menschen eine immer wachsende Gemeinde zuführt. Es ist mehr als Zufall, daß man in den Schriften dieses Propheten einer neuen Geistigkeit Visionen geschildert findet, die vor allen kubistischen, futuristischen und expressionistischen Bildern aufgezeichnet, wie vorweggenommene Beschreibungen moderner Darstellungen wirken. Ich will ein Beispiel hersetzen in Steiners „Erkenntnis höherer Welten“, dessen dritte Auflage bereits 1909 vorlag, heißt es: „Der Hellseher ... kann für jeden Gedanken, für jedes Naturgesetz eine Form nennen, in denen sie sich ausprägen. Ein Rachegeanke z.B. kleidet sich in eine pfeilartige, zackige Figur, ein wohlwollender Gedanke hat oft die Gestalt einer sich öffnenden Blume usw. Bestimmte bedeutungsvolle Gedanken sind regelmäßig, symmetrisch gebildet, unklare Begriffe haben gekräuselte Umrisse.“«

Paul Fechter: *Der Expressionismus*. München: Piper, 1914. S. 49-52.

<sup>101</sup> William Morris: Die Schönheit des Lebens. In William Morris: *Wie wir leben und wie wir leben könnten*. (Hrg.: Hans-Christian Kiersch). Köln: DuMont, 1992. S. 119.

<sup>102</sup> Rudolf Steiner: *Anweisungen für eine esoterische Schulung*. Vortrag vom 16.1.1908. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1979. S.116-117.

<sup>103</sup> Ebenda S. 116. Oder auch: Rudolf Steiner: *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. Vortrag »Technik und Kunst« vom 28.12.1914. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980.

<sup>104</sup> Der erste Zitatteil stammt von Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. GA 286, Vortrag vom 7.6.1914. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 59. – der zweite Teil stammt von Marie Steiner aus dem Vorwort zur ersten Auflage dieses Buches. Ebenda S. 13.

<sup>105</sup> Ich zitiere hier Formulierungen Albert Steffens, die eine pädagogische Vortragsreihe Steiners referieren, und die das Lebensgefühl gegenüber dem schädlich erlebten maschinellen »Getriebe« und »Donnern« drastisch ausdrücken. Albert Steffen: *Die anthroposophische Pädagogik*. (Zuerst erschienen in der Zeitschrift »Das Goetheanum« ab Nr. 37 vom 22.4.1923) Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1983.

Die Originalstelle bei Steiner lautet: »Und man muß fragen: Gibt es einen Weg für das eigentlich schulpflichtige Alter zwischen Zahnwechsel und Geschlechtsreife, der geeignet ist, aus dem ganzen Menschen ein geschicktes, ein anstelliges Wesen zu machen? – Und da, wenn man auf das wirkliche Leben, nicht auf Theorien hinsieht – wenn man sich eben vom Leben leiten läßt, nicht von den abstrakten Ideen–, wird man gerade, wenn man die Tendenz verfolgt, den Menschen praktisch zu machen, dazu geführt, in der Zeit vom Zahnwechsel bis zur Geschlechtsreife möglichst viel vom Schönen, vom wirklich künstlerischen Erfassen des Lebens an den Menschen heranzubringen. Je mehr man dem Menschen Verständnis beibringt für das Schöne, je mehr er sich durchdringt mit innerem Verständnis für das Schöne, desto besser wird er vorbereitet sein, im geschlechtsreifen Alter an das wirklich Praktische heranzutreten, ohne daß ihm für das ganze weitere Leben Schaden zugefügt wird. Man kann erst dann im Grunde genommen ungefährdet

an das Verständnis eines Tramwaywagens, an das Verständnis einer Lokomotive herantreten, wenn man im richtigen Lebensalter sich das ästhetische Verständnis für ein Gemälde oder eine Plastik angeeignet hat.«

Rudolf Steiner: *Die gesunde Entwicklung des Leiblich-Physischen als Grundlage der freien Entwicklung des Seelisch-Geistigen*. Vortrag vom 5.1.1922. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1976. S. 261.

<sup>106</sup> Rudolf Steiner hat beispielsweise mehrfach die Lokomotive als Gestaltungsaufgabe erwähnt: »Aber wenn man wieder fühlen wird, was Formen sein sollen, dann wird man fühlen, daß man die Lokomotive architektonisch gestalten kann, und daß der Bahnhof etwas sein könnte, was sich zur Lokomotive verhält, wie die äußere Umhüllung zu dem, was die Lokomotive in ihren architektonischen Formen ausdrückt.«

Rudolf Steiner: *Das Hereinwirken geistiger Wesenheiten in den Menschen*. Vortrag vom 11.6.1908. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984. S. 228.

Über Lokomotive und Luftschiff im zitierten Sinne spricht Steiner drei Tage später nochmals:

Rudolf Steiner: *Natur- und Geistwesen, ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt*. Vortrag vom 14.6.1908 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983. S. 251-252.

<sup>107</sup> Zitiert aus der Satzung nach Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus: Von den Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, 1964. S. 23. Ebenda auf S. 22 ist ein aufschlußreicher Ausschnitt aus Fritz Schumachers Rede bei der Gründung des Bundes im Oktober 1907 in München zitiert:

»Aus einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung der Zeit hat sich eine große Gefahr an der Wurzel kunstgewerblichen Lebens herausgebildet, die Gefahr der Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geiste. Diese Gefahr läßt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt. Man muß also versuchen, sie zu überwinden, dadurch, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet. Das ist das große Ziel unseres Bundes. Wenn sich Kunst mit der Arbeit eines Volkes enger verschwistert, so sind die Folgen nicht nur ästhetischer Natur. Nicht etwa nur für den feinfühlenden Menschen, den äußere Disharmonien schmerzen, wird gearbeitet,

nein, die Wirkung geht weit über den Kreis der Genießenden hinaus. Sie erstreckt sich zunächst vor allem auf den Kreis der Schaffenden, auf den Arbeitenden selber, der das Werk hervorbringt. Spielt in sein Tun der Lebenshauch [sic] der Kunst herein, so steigert sich sein Daseinsgefühl, und mit dem Daseinsgefühl steigert sich seine Leistungskraft. Jeder, der als Erfinder mit Arbeitenden zu tun gehabt hat, wird diese Beobachtung als einen der schönsten Eindrücke seines Berufes kennengelernt haben. Die Freude an der Arbeit müssen wir wiedergewinnen, das ist gleichbedeutend mit einer Steigerung der Qualität. Und so ist Kunst nicht nur ästhetische, sondern zugleich eine sittliche Kraft, beides zusammen aber führt in letzter Linie zur wichtigsten der Kräfte: der wirtschaftlichen Kraft...«

Im Werkbund wurde die Trennung zwischen Entwerfer und ausführenden Arbeitern akzeptiert. Wieviel der »Lebenshauch« der Kunst den Arbeiter am Fließband noch zu erfrischen vermag, hat der Redner scheinbar nie selbst ausprobiert. Als den wichtigsten Aspekt kehrt er eindeutig den kommerziellen hervor – der sozialreformerische verblieb in England.

<sup>108</sup> Rudolf Steiner: *Der Seelen Erwachen. Seelische und Geistige Vorgänge in szenischen Bildern.* In: *Vier Mysteriendramen: Die Pforte der Einweihung. Die Prüfung der Seele. Der Hüter der Schwelle. Der Seelen Erwachen.* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981. S. 399.

<sup>109</sup> Lethaby stellt diese Unterscheidung an den Beginn seiner Einleitung von *Architecture, Mysticism and Myth*: »The history of architecture, as usually written, with its theory of utilitarian origins from the hut and the tumulus, and further developments in that way – the adjustment of forms to the conditions of local circumstance; the clay of Mesopotamia, the granite of Egypt, and marble of Greece – is rather the history of building: of 'Architecture' it may be, in the sense we so often use the word, but not the Architecture which is the synthesis of the fine arts, the commune of all the crafts. As the pigments are but the vehicle of painting, so is building but the vehicle of architecture, which is the thought behind form, embodied and realised for the purpose of its manifestation and transmission. Architecture, then, interpenetrates building, not for satisfaction of the simple needs of the body, but the complex ones of the intellect. I do not mean that we can thus distinguish between



architecture and building, in those qualities in which they meet and overlap, but that in the sum and polarity of them all; these point to the response of future thought, those to the satisfaction of present need; and so, although no hut or mound, however early or rude, but had something added to it for thought's sake, yet architecture and building are quite clear and distinct as ideas - the soul and the body.« S. 2-3.

<sup>110</sup> Vgl. Andrew Wilton; Robert Upstone (Hrg.): *Der Symbolismus in England: 1860 - 1910*. (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, 1.2. - 26.4.1998) Ostfildern: Hatje, 1998.

»Im Zeitalter des *Goldenen Zweigs* [James G. Frazer's mehrbändige Studie über Magie und Religion, R.J.F.] und der Forschungen Breuers und Freuds setzte sich die Auffassung durch, daß die Symbole, die in die alten Mythen eingeflossen waren, nicht nur als kulturelle Archetypen zu deuten seien. Sie galten nun als Komponenten einer tiefgründigeren Sprache der Furcht, der Sehnsucht und des Begehrens, welche die dunklen Instinkte und Neurosen der menschlichen Psyche artikulierte. Mit dieser Sprache des ›Unbewußten‹ beschäftigten sich Künstler und Schriftsteller, schon lange bevor Freud oder Jung die Existenz einer solchen individuellen oder kollektiven Größe postulierten. Im Rückbezug auf eine wesentlich ältere epistemologische Tradition – nämlich derjenigen, die Frazer rational zu erfassen versuchte – formulierten die Künstler der nachromantischen Generation intuitiv ihre eigenen ›Analysen‹ verschiedener Aspekte der Psyche. Die einflußreiche Bewegung des späten 19. Jahrhunderts, die heute unter dem Begriff »Symbolismus« zusammengefaßt wird, beschäftigte sich mit genau dieser Thematik.«

»Seelische Beobachtungsergebnisse« zitiert aus dem Titel von: Rudolf Steiner: *Die Philosophie der Freiheit: Grundzüge einer modernen Weltanschauung - Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*. (1894)

<sup>111</sup> »Wenn es richtig ist, daß das Ornament in der Magie seinen Ursprung hat – was man an der Tätowierung vielleicht am leichtesten einsehen kann –, wenn also seine bannende Kraft, sein Zauber schreckend nach außen gerichtet ist, gegen die vielfach anstürmende feindliche Natur, so liegen im Falle des Jugendstils die Dinge eher umgekehrt. Der Bann des Jugendstilornaments richtet sich nicht nach außen, sondern nach innen. Auch

hier allerdings ist's der Versuch, von neuem einen magischen Zirkel zu ziehen, sich mit Zeichen zu umgeben, aber nicht sowohl, um das von draußen Drohende zu schreien, als vielmehr, um die drinnen Lebenden einzuschließen und auf diese passive Weise zu schützen. Was aber draußen bleibt, ist längst nicht mehr die wilde, ungebändigte Natur, sind nicht die Lanzen und Schwerter der Feinde vor den Türen, – es ist das Dröhnen der Städte, das ungeheure Toben nicht der Elemente, sondern der Industrien, die alles überziehende Macht der modernen Verkehrswirtschaft, die Welt der Betriebe, der technisierten Arbeit und der Massen, welche den Menschen des Jugendstils als ein allgemeiner, erstickender und chaotischer Lärm erschien.«

Dolf Sternberger: »Jugendstil: Begriff und Ornamentik« (1934) in Jost Hermand (Hrg.): *Jugendstil*. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 33.

Nachfolgendes Zitat »gegen Materie ...« ist zitiert nach Lionel Richard (Hrg.): *Lexikon des Expressionismus*. Köln: Nottbeck, 1978. S. 19.

<sup>112</sup> Dolf Sternberger: »Jugendstil: Begriff und Ornamentik« (1934) in Jost Hermand (Hrg.): *Jugendstil: Ein Forschungsbericht 1918-1964*. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 42-43.

Ebenda schreibt Jost Hermand: » Näher mit dem Jugendstil verbunden sind die sektiererischen Reformtendenzen um 1900: die Kleiderreform, die vegetarischen Bünde, die Mazdaznan-Bewegung, die Pansfeste, der Giordano-Bruno-Bund, die Freikörperkultur und vieles andere. Doch hier erhebt sich die Frage, wie weit man diesen Kreis ziehen soll. Gehört das alles in den Bereich des Jugendstils? Auch die Theosophie, der Spiritismus, der Charon Kreis, das Münchener Kartell, der Okkultismus, der Fidussche St. Georgs-Bund, der Kreis um Johannes Müller, die Neue Gemeinschaft der Gebrüder Hart – oder wo liegt hier die Grenze? [...] Als dem Jugendstil besonders wesensverwandt hat man stets die Anthroposophie empfunden. So bezeichnet Dolf Sternberger den »Astralleib«, wie ihn »Rudolf Steiner gesehen und erlebt hat«, als eins der charakteristischsten Symbole für die »vegetabilische Seele« des Jugendstil-Menschen.«

Weitere Beispiele wie Steiners Formgebungen dem Jugendstil zugeordnet wurden: »der Jugendstil [wird] auch über das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinaus fortgesetzt. Rudolf Steiners Ästhetik und die Kunst der Anthroposophen führen Ideen

und Formen weiter.« Hans H. Hofstätter im Kapitel »Malerei« aus Helmut Selig (Hrg.): *Jugendstil: Der Weg ins 20. Jahrhundert*. München: Keyserische Verlagsbuchhandlung, 1959. S. 164.

Ebenda in der Einleitung von Kurt Bauch: »Ein Stil liegt allen Gebieten der Kunst zugrunde -und nicht nur der Kunst. Was um die Jahrhundertwende auf den anderen Gebieten geistiger Schöpfung geschah, strebt in die gleiche Richtung. Der Symbolismus der frühen französischen Dichter und der belgischen Literatur, der Monismus in Deutschland lassen sich zusammensehen mit der Stilbewegung. Es war das Streben, über den Naturalismus und Materialismus, aber auch über den Klassizismus und Historismus hinauszugelangen ohne Romantik, vielmehr in der Richtung auf eine umfassende neue Einheit. Auch die Jugendbewegung und was alles mit ihr zusammenhängt, hat ihre Wurzeln in der Nähe. Damals entstand auf der einen Seite die Anthroposophie Steiners, und ein Blick auf ihre Malerei, ihre Schnitzereien, auch auf das eigenwillige Goetheanum in Dornach, zeigt die Verwandtschaft mit dem Jugendstil (dieses freie, von Symmetrie und Tradition unabhängige Modellieren in Beton ist erst von dem Schweizer Le Corbusier auf neuer Ebene wieder aufgenommen worden, etwa in Ronchamp). [...] Das Kunstgewerbliche, das im Kern des ganzen saß und alles mitbestimmte, läßt sich im Literarischen, Weltanschaulichen, Menschlichen der Zeit wiederfinden.« S. 32-33

<sup>113</sup> Ein prominentes Beispiel: Die holländische ING Bank von Architekt Ton Alberts (1987) hat einschließlich der Innenarchitektur anthroposophische Konzepte umgesetzt, gilt in Holland als das populärste Bankgebäude und weltweit als eines der energiesparendsten Großgebäude überhaupt.

Literatur: ING Bank Communication Department: *Building with a Difference: ING Bank Head Office*. Amsterdam: ING Bank, o.J.

<sup>114</sup> »Architecture which is the synthesis of the fine arts, the commune of all the crafts«. William R. Lethaby: *Architecture, Mysticism and Myth*. London: The Architectural Press, 1974, S. 1. (Erstausgabe 1891).

»Lila« hat als Synonym für »anthroposophisch« vielfach – meist journalistische – Verwendung gefunden.

<sup>115</sup> Vgl. Horst Schmidt-Brümmer: *Alternative Architektur: Lehm- und Hüttenbauten, Hausboote und Wohnwagen, Recycling-Architektur, Hausbegrünung und Altbausanierung*. Köln: DuMont, 1983. S. 14 ff.

<sup>116</sup> »Einen Stil, der wirklich neu ist, hat ja unsere Zeit, das ist der Baustil des Warenhauses.«

Rudolf Steiner: *Natur- und Geistwesen, ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt*. Vortrag vom 14.6.1908 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983. S. 251.

<sup>117</sup> Zitiert nach Stephen Bayley: *The Designer Cult*. In: *Commerce and Culture: From-Industrial Art to Postindustrial Value*. London: Design Museum Books, 1989, S. 83. Dieses Zitat fand ich als Motto auf der ersten Seite Design-Kursbuches bei Daghild Bartels: *Design-Mythos: Die Verheissungen des neuen Mobiliars*. In: *Alles Design. Kursbuch 106*. Berlin: Rowohlt, 1991. Die dortige Übersetzung lautet: »›Gott, der große Designer des Universums‹ - Freimaurer-Formulierung von 1649, in der das Wort ›Designer‹ zum ersten Mal auftaucht.«

<sup>118</sup> Um des Wortspieles willen sei die vielleicht nicht ganz korrekte lateinische Formulierung gestattet: »ab arte designationis divinae« gleich »von einer Kunst göttlichen Plans«.

<sup>119</sup> Für den Bereich der Architektur sei auf Publikationen verwiesen, die überblicksartig diese Entwicklung dokumentieren. Die erstgenannte zeigt eine beeindruckende Fülle an Beispielen (teilweise auch von Design) weltweit: Pieter van der Ree: *Organische Architektur: Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001. Rex Raab: *Die Waldorfschule baut: 60 Jahre Architektur der Waldorfschule*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1982.

<sup>120</sup> Zu ICE und Interregio Zügen siehe Pieter van der Ree: *Organische Architektur: Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001. S. 109.

Zur Problematik der Bezeichnung »anthroposophisch« bezüglich Kunst und Design siehe:

Reinhold J.Fäth: *Was macht die Kunst der Anthroposophen?* Das Goetheanum (CH) Nr.19, 1999.

<sup>121</sup> Es kursiert die Geschichte, Beuys habe erzählt, dass ihm »der schwarzgekleidete Steiner« erschienen sei und ihn beauftragt habe. Gestützt (oder verursacht) wurde diese erstaunliche Geschichte von einem Brief, den Beuys verfasste:

«Sehr geehrter, lieber Herr Schradi,

es liegen noch etwa 1000 unbeantwortete Anfragen vor mir. Entschuldigen Sie bitte deswegen, daß diese Antwort zunächst nicht tiefer eingehen kann. Nehmen Sie aber bitte entgegen: ihre Worte haben mich tiefberührt weil Sie mir damit den Namen Rudolf Steiners zuriefen über den ich seit meiner Kindheit immer wieder nachdenken muß weil wie ich weiß gerade von ihm ein Auftrag an mich erging *auf meine Weise* den Menschen die Entfremdung und das Mißtrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen. Im politischen Denken, dem Acker den ich täglich zu bearbeiten habe gilt es die Dreigliederung so schnell wie möglich Wirklichkeit werden zu lassen. Diese Idee muß aus den Menschen herausgeholt werden da sie in jedem einzelnen in verschiedenem Grade vorgebildet ist. Sie muß erstehen als die freie Leistung des Menschen selbst. Die große Leistung Steiners ist es gewesen garnichts «erfunden» zu haben sondern (*nur!*) aus der unendlich gesteigerten Wahrnehmung heraus vorgetragen zu haben was des Menschen höhere Sehnsucht ist wenn er es auch noch *nicht* weiß. Behutsamkeit, Indirektheit, Unmerklichkeit, auch oft «Antitechniken» sind *meine* Möglichkeiten. Nicht ein Überfluten mit «anthroposophischem Museum». Denn mit der «Gesellschaft» haben sehr viele auch ich selbst nicht recht überzeugende um nicht zu sagen üble Erfahrungen gemacht. Und ich kenne zu gut das Mißtrauen, ja sogar den Ekel allzuvieler.

Wo dieses Mißtrauen auch nur ganz gering Eingang gefunden hat ist man immer bereit den Schatz mit dem Unwert zusammenzuwerfen und zu verwerfen. Dann aber wird man blind für den einzig gangbaren Weg.

Mit herzlichen Grüßen Ihr Joseph Beuys»

Zitiert nach Wolfgang Zumdick: *Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner*. Basel: Wiese, 1995. S. 8.

<sup>122</sup> Rudolf Steiner: Die Aufgabe der Geisteswissenschaft und deren Bau in Dornach. In: *Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904-1918*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1965. S. 176-177, 183, 209.

<sup>123</sup> Zum Phänomen der Selbstinterpretation in der bildenden Kunst vgl.: Felix Thürlemann: *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*. (Schriftenreihe der Stiftung von Schnyder von Wartensee; 54) Bern: Benteli, 1986.

<sup>124</sup> In einem Vortrag (27.4.1924) u.a. über Architekturwirkungen erwähnt Steiner die Karmaschauen erweckenden Formwirkungen des ersten Goetheanums: »Diese Erziehung zum karmischen Schauen, sie muß in die moderne Zivilisation herein. [...] Aber hoffen wir, dass in Bälde an derselben Stelle wiederum Karmaschauen erweckende Formen vor uns stehen!« Rudolf Steiner: *Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge*. (Zweiter Band, GA 236). Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1988. S. 96.

<sup>125</sup> Während der *Annäherungen* an mein Thema habe ich bemerkt, dass bei manchen Kunsthistorikern noch mystische Nebel pauschaler Mutmaßungen über *historischen Fakten* schweben, in die ich mich unversehens eingehüllt sah. Ohne gegenüber einem zögerlichen Verständnis der Kunsthistoriker den wissenschaftsmoralischen Zeigefinger zu heben, sei es gestattet, folgenden Satz im Hinblick auf Steiner zu zitieren: »Erst allmählich verstanden sie, daß es nicht um Ablehnung oder Zustimmung ging, sondern um das Gegenteil von Parteinahme, um Erkenntnis. Das heißt zunächst Kenntnis. Der Augenblick ist gekommen, jene europäische Bewegung historisch zu sehen, erst einmal festzustellen, was überhaupt geschehen ist.«

Kurt Bauch bezüglich des Jugendstils in seiner Einleitung zu: Helmut Selig (Hrg.): *Jugendstil: Der Weg ins 20. Jahrhundert*. München: Keyzersche Verlagsbuchhandlung, 1959.

<sup>126</sup> VDID für: Verband Deutscher Industrie Designer

<sup>127</sup> »Begriffsbestimmungen über Design gehen in der Fachliteratur wie in den Lehrmeinungen von heute weit auseinander. Der ratsuchende Unternehmer, Manager oder Experte wird nicht selten verwirrt, da die Auffassungen von technisch-künstlerischen, kulturell-normativen bis zu absatz- und fertigungswirtschaftlichen Interpretationen verwandter Begriffe wie 'Formgebung' bis 'Produktgestaltung' nicht klar definiert werden können.«

Aus: Ekkehard Merz; Thilo Rusinat; Manfred Zorn: *Produktkritik, Entwicklungen und Tendenzen in der Brd.* Diskussionspapier 5, hrg. Vom Institut für Umweltplanung (IUP) an der Universität Stuttgart, Ulm 1971. Zitiert nach: Gert Selle: *Ideologie und Utopie des Design: Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung.* Köln: DuMont, 1973. S.25.

<sup>128</sup> Das in jüngster Vergangenheit verschiedentlich bemerkte Phänomen vom »Verschwinden der Kunst« darf teilweise als Wieder-Erscheinen von Kunst unter anderem Namen interpretiert werden. Die Phänomene des Neu- und Wieder-Erscheinens im Design und beispielsweise in der Kunsttherapie haben bislang kaum Beachtung in der Kunstwissenschaft gefunden.

<sup>129</sup> Zitiert nach dem Artikel »*Ich – ein Künstler? Ich bin ein Markenname!*« von Georges Waser in der Neuen Zürcher Zeitung, 4./ 5. August 2001.

<sup>130</sup> »*Saatchi-Gütesiegel*« diesen anderen Ausdruck für Markenname gebrauchte Heidi Bürklin: »[Damien Hirst, Marc Quinn, Sarah Lucas, Jake und Dino Chapman, Tracey Ermin ...] alle diese Künstler profitierten vom Saatchi-Gütesiegel – durch Publicity und einen rasch steigenden Marktwert.«

Heidi Bürklin: *Noch eine Sensation? Sammler Charles Saatchi rückt der Tate Modern auf den Leib.* Kunstzeitung, Nr. 66 / Februar 2002.

<sup>131</sup> Vgl. Nikolaus Pevsner: *Architektur und des Design: Von der Romantik zur Sachlichkeit.* München: Prestel, 1971. S. 223-224.

<sup>132</sup> Volker Harlan: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys.* Stuttgart: Urachhaus, 1986. S.43:

»Die nächste Anforderung an den Tisch, wenn man so gesagt hat: Wir brauchen hier einen Tisch, wir sind soundso viel Personen, der muß groß genug sein für eine Familie mit drei Kindern, also fünf zusammen, dann muß die Proportion stimmen, das heißt die Maße, der Rhythmus, die Größen, die Massen müssen stimmen, und dort ist genau dieselbe Anforderung gestellt wie an einen griechischen Tempel. Der muß genau so gut sein wie der Tempel von Paestum letztendlich oder auch ein anderes Bauwerk.«



» Beuys (der übrigens auch Möbel entworfen hat)« zitiert nach:

Götz Adriani; Winfried Konnertz; Karin Thomas: *Joseph Beuys: Leben und Werk*. Köln. Dumont, 1981. S.58.

<sup>133</sup> Gui Bonsiepe: *Interface: Design neu begreifen*. Mannheim: Bollmann, 1996. S.25; S.188.

Ergänzend eine aktuelle (Oktober 2001), zukunftsgerichtete Definition aus dem Internet: »Im Allgemeinen versteht man Design als eine Disziplin, die Problemlösungen für die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt entwirft. Das Wort Design kommt von italienischen Disegno, ein Begriff, der seit der Renaissance den Entwurf, die Zeichnung und allgemein die einer Arbeit zugrunde liegende Idee bezeichnet. An der Ulmer Schule wurden die Beziehungen zwischen Wissenschaft und Gestaltung gründlich thematisiert und dadurch erreicht, dass wissenschaftliche Erkenntnisse den Entwurf optimieren und besser begründbar machen. Das ist das wichtigste Legat der Hochschule für Gestaltung, Ulm. Heute im 21. Jahrhundert, im Übergang von der Industrie- in die Informationsgesellschaft, stehen Designer vor neuen Fragenstellungen und Aufgaben, denn die Gegenständlichkeit scheint zusehends zu schwinden. Es sind nicht nur Objekte, sondern Prozesse und deren Wirkungen, Gegenstände der heutigen Gestaltung. Design als eine weit gefasste Aufgabe – so wie sie an der HfG Ulm praktiziert wurde – definiert und löst Probleme und überträgt dem Designer eine gesellschaftliche Verantwortung.« (<http://www.standort-deutschland.com/deu/bl01/buch003/page/56inhalt.htm>)

<sup>134</sup> »Bazon Brock versucht, die planerisch-gestalterische Akzentverschiebung im Begriff 'Sozio-Design' zu fassen, der den bisher geläufigen Kategorien des Produktdesign und des Environmental Design nach traditionellem Verständnis eindeutig übergeordnet ist, aus der Erkenntnis, daß gesellschaftliche Umwelt nicht durch die Summe der Gegenstände, Einrichtungen und Systeme der materiellen Umwelt voll bestimmt wird.

Sozio-Design als Dimension des Denkens, Planens und Entwerfens bezieht sich also nicht primär auf die Dinge, sondern auf die Interaktionsprozesse, auf das, was an der dinglichen Umwelt gesellschaftlich vermittelnd wirkt oder das – dazwischenliegend als Verhaltens- und Vorstellungsform sich nicht verdinglichen läßt:

›Sozio-Design ist die Inszenierung nicht nur der physikalisch-kulturellen Objekte in einem bestimmten Segment der Lebenswirklichkeit, sondern auch die Inszenierung des Umgangs mit und Gebrauchs dieser Objekte sowie der Handlungsweisen, Beziehungsformen und Sprache der in diesem Segment vorhandenen sozialen Wesen.

In einem konkreten Hinweis würde das bedeuten, daß etwa Architekten oder Ökologen oder Erzieher nicht jeweils isoliert nur die materiale Gestalt einer sozialen Umgebung vorgeben dürfen, indem sie Räume, Möbel, Kleidungsstücke, klimatische Bedingungen, Spielzeug, Lehrmittel, Landschaft konstruieren und vorgeben. Sie sind in gleichem Maße auf Entwurf und Vorgabe von Verhaltensweisen, von Beziehungsformen, von Sprachformen, Vorstellungsformen verwiesen.‹ Der Begriff Sozio-Design beinhaltet Hinweise auf eine Strategie der Veränderung gesellschaftlicher Umwelt auf der materiellen Ebene wie auf der Ebene des Bewußtseins ihrer 'Bewohner'.«

Gert Selle: *Ideologie und Utopie des Design: Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*. Köln: DuMont, 1973. S.170. Darin zitiert: Bazon Brock: *Umwelt und Sozio-Design*. In: Format, Nr. 36/1972, S.60.

<sup>135</sup> So der gleichnamige Titel des Kursbuchs 106, *Alles Design*. Berlin: Rowohlt, 1991.

<sup>136</sup> Der designtheoretische Diskurs hat längst noch nicht das Forum und die Rolle innerhalb der Kunstwissenschaften, die der kunstrelevanten Bedeutung und dem neueren Gebrauch des Designbegriffs entsprechen würden. Auch wenn sich die Situation seit dem nachstehenden Zitat »gebessert« hat, kann man noch immer Walter Grasskamp beipflichten: »Es gibt wohl kaum eine andere Kunst, die so sehr um Anerkennung ringt, nach Überhöhung verlangt, wie das Design. Aber in der nivellierten Konsumgesellschaft müssen Designer ihre Heroisierung schon selber betreiben, wobei sie allerdings den Verdacht der Kundenwerbung nie ganz loswerden. Es paßt ins Bild, daß sich hierfür kein Meisterdenker bereit findet. Kein *nouveau philosophe*, kein charismatischer Ausstellungsmacher, kein seriöser Kunsthistoriker, kein kluger Feuilletonist nimmt das von den Musen verschmähte Kind auf den Schoß – die wenigen Ausnahmen hierzulande bestätigen immer noch die Regel. Vielmehr drängen alle dorthin, wo stilechtes Prestige zu erwerben ist, zu den

nachdenklichen Podiumsdiskussionen über die Lage der Kunst, zu schwungvollen Eröffnungsreden über die letzten Wilden, in die Kataloge der Kunstmarkthelden oder die Regalmeter der Renaissanceforschung, neuerdings auch in eine eher kryptische Medientheorie. Dagegen steht kaum eine brauchbare Geschichte des Design in den Buchregalen, dort, wo sich die *Weltgeschichten der Kunst* in Metern messen lassen.«

Walter Grasskamp: *Das gescheiterte Gesamtkunstwerk*. In: *Alles Design. Kursbuch 106*. Berlin: Rowohlt, 1991.

<sup>137</sup> Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*. Cap. IV. Ed. F. Brunello. 6: »El fondamento dell'arte, (e) di tutti questi lavorii di mano il principio, è il disegno e'l colorire.« Roggenkamp, nach dem ich hier zitiere, merkt mit Recht Folgendes an: »Welche Künste im einzelnen damit angesprochen werden sollten, muß offen bleiben. Daß Cennini die drei Bildenden Künste meinte, wie L. Grassi (1947) behauptete, kann zwar nicht ausgeschlossen, aber auch nicht einfach angenommen werden.«

Ich selbst nehme an, dass bei Cenninis Formulierung *Kunsthandwerkliches* mit eingeschlossen war, was mit heutiger Terminologie eben auch Gebiete des Design beinhalten würde.

Vgl. Bernd Roggenkamp: *Die Töchter des „Disegno“: Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*. Münster: Lit, 1996. (Köln, Univ., Diss., 1995). S. 12.

<sup>138</sup> »Perchè il Disegno padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura ...« Giorgio Vasari: *Le vite*. Ed. R. Bettarini / P. Barocchi, I 111. Hier zitiert nach Bernd Roggenkamp: *Die Töchter des „Disegno“: Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*. Münster: Lit, 1996. (Köln, Univ., Diss., 1995). S. 13.

<sup>139</sup> Vgl. Erwin Panofsky: *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Bruno Hessling, 1960. S. 49: »Wir müssen darauf verzichten, wiederzugeben, wie Zuccari nun aus diesem „Disegno interno“ (das er zum Schluß seines Werkes auch etymologisch als ein Zeichen der Gottähnlichkeit deutet – Disegno = segno di dio in noi) ...«.

Das lateinische *designare* hat ja auch die Richtung des von oben herab (de-signare) Bezeichnens, des Ernennens und – zu Tage Förderns.

<sup>140</sup> Cellini zitiert nach Übersetzungen in: Wolfgang Kemp: *Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 19. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg/Lahn, 1974. S. 222.

<sup>141</sup> Vgl. Eugene S. Ferguson: *Das innere Auge: Von der Kunst des Ingenieurs*. Basel: Birkhäuser, 1993.

<sup>142</sup> Auf dieser allgemeinen Ebene des »Schöpferischen« deckt sich der Design-, wie der Disegno-Begriff weitgehend mit dem neueren Begriff von Kreativität. Es wäre eine interessante Aufgabe die umfangreiche Literatur über Kreativität im Einzelnen mit jener über Design und Disegno in Beziehung zu setzen.

<sup>143</sup> Rudolf Steiner: *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band «Das Wesen der Farben»*. GA 291a Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990. S. 191.

Zum *Disegno Angelico*: Es wäre eine kunstwissenschaftlich wie anthropologisch interessante Aufgabe die Rolle der Engel in der inspirativ-imaginativen Vermittlung von Kunst und Design zu untersuchen: beispielsweise in welchen Fällen eine solche Rolle zugeschrieben wird, ob es sich jeweils um visionäres Erleben oder spirituelle Theorie handelt. Bei Zuccari und Steiner scheint bezüglich der Angeli eine inhaltliche Verwandtschaft vorzuliegen, die teilweise bis in Details (Schutzengel, Aufgabengebiete) geht. Beide gehen in ihrer Ausführlichkeit weit über die Überlieferungen des Engelglaubens der Shaker hinaus. Aufmerksam auf diesen Zusammenhang wurde ich durch: Kristina Herrmann Fiore: *Gli angeli nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari*. In: Bonita Cleri (Hrg.): *Federico Zuccari: Le idee, gli scritti*. Mailand: Electa, 1997.

<sup>144</sup> In der ersten Publikation von 1941, die das grafische Werk Steiners vorstellte, hatte man in Anlehnung an den von Rudolf Steiner verwendeten Ausdruck »Illustrative Kunst«, die heute mit Grafikdesign zu bezeichnende Werkgruppe (Firmenlogos, etc.) unter dem Begriff »Kunst« subsumiert. Emil Schweigler: *Rudolf Steiner als illustrierender Künstler*. Dornach: Sektion für redende und musische Künste, 1941. 1979 erschien eine vergleichbare Folgepublikation von Hildegart Gerbert; Walther Roggenkamp: *Bewegung und Form in der Gra-*

phik Rudolf Steiners. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1979.  
Rudolf Steiner: *Wesen und Bedeutung der illustrativen Kunst*.  
Dornach: Sektion für redende und musische Künste, 1940.

<sup>145</sup> Vergleiche die Zeitschrift: *STIL: Goetheanistisches Bilden und Bauen*, Kirchzarten: Verlag »Bilden und Bauen«, (über 20 Jahrgänge, ISSN 0171-3817). Architektur und Design des *Goetheanums* in Dornach realisierte ein Bauprinzip, das Steiner aus der naturwissenschaftlichen Anschauung Goethes über die Metamorphose der Pflanzen auf das künstlerische Schaffen übertragen hatte.

<sup>146</sup> Siehe Pieter van der Ree: *Organische Architektur: Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001.

Leonhard Tomczyk (Hrg.): *RUNA: Eine Künstlerkolonie der 50er Jahre. (Katalog zur Ausstellung vom 5.04. - 30.09.2001)* Lohr: Spessartmuseum, 2001.

<sup>147</sup> Vgl. Rudolf Steiner: *Die Eurythmiefiguren von Rudolf Steiner: Malerisch ausgeführt von Annemarie Bäschlin. GA K26a* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.

Annemarie Bäschlin hebt im Anhang die Bedeutung der Figuren als »Arbeitsmaterial« hervor.

<sup>148</sup> Ebenda: Abbildung 24.

<sup>149</sup> Die ersten Entwürfe entstanden um 1921; die erste öffentliche Präsentation der Figuren geschah in Dornach am 4. August 1922 im Anschluss an einen Vortrag des Zyklus »Eurythmie als sichtbare Sprache«. In England präsentierte sie Rudolf Steiner im Rahmen eines pädagogischen Kongresses in Oxford vom 15. bis 29. August 1922. Steiner hielt zwölf Vorträge. Ich vermute, dass die Aufschrift *Copyright Design* wegen der öffentlichen Präsentation in England erfolgte, – dass sie jemand nachträglich unter Steiners Signatur gesetzt hätte, kann ich mir kaum vorstellen.

Bemerkenswert ist die Anerkennung Steiners innerhalb der englischen Wissenschaftswelt, immerhin stand der Kongress über »Spiritual Values in Education and Social Life« unter dem Patronat des englischen Unterrichtsministers Dr. H. A. Fisher, so-

wie des Leiters des Manchester College der Universität Oxford, Principal L. P. Jacks.

<sup>150</sup> Der Ausdruck »in einer Art Expressionskunst« in: Rudolf Steiner: *Die geistig-seelischen Grundkräfte der Erziehungskunst: Spirituelle Werte in Erziehung und sozialem Leben. Vortrag vom 24. August 1922. GA 305.* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1979. S. 161.

<sup>151</sup> »Es würde zum Beispiel ganz gut sein, wenn wir nach und nach die Möglichkeit entwickeln könnten, von dem bloßen abstrakt Künstlerischen, das der Mensch aus seiner Lust am Schönen hervorbringt, überzugehen zu dem konkret Künstlerischen, zu dem Kunstgewerblichen, denn gar sehr bedarf die Menschheit heute des Hineinstellens eines wirklich Kunstgewerblichen in das allgemeine Kulturdasein.«

Rudolf Steiner: *Erziehungskunst: Methodisch-Didaktisches.* GA 294. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1966. S. 42.

<sup>152</sup> Inwiefern dieser Ausdruck durchaus zutreffend ist, wird deutlich, wenn man Steiners Darstellungen bezüglich seiner künstlerischen Intentionen im Vortrag folgt.

<sup>153</sup> Ebenda S.259. Diese aussagekräftige Passage wurde für den Vortragstext vom Herausgeber nicht berücksichtigt, findet sich aber glücklicherweise noch in einer Anmerkung.

<sup>154</sup> Alan Gowans: *Spiritual Functionalism in Shaker Furniture.* In: Edward D. Andrews: *Religion in Wood: a Book of Shaker Furniture.* Bloomington; London: Indiana University Press, 1966. S. 17.

Werner Blaser bezeichnete Steiners Architektur als »*geistig verstandenen Funtionalismus*«. Sein Bildband würdigt Steiners organische Architektur (enthält ein Kapitel über *Landscape Design*) mit den anerkennenden Erläuterungen eines Kenners. Werner Blaser: *Natur im Gebauten. Nature in Building: Rudolf Steiner in Dornach.* Basel: Birkhäuser, 2002. S. 124.

<sup>155</sup> Rudolf Steiner: *Wahrpruchworte.* GA 40. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. Aus dem Spruch: »Suchet das wirklich praktische Leben«, S.116.

Dabei gilt nach Steiner der Primat des Geistes:

»Kein Mensch, kein Tier, keine Pflanze, kein Stein kann sein, ohne daß der Geist die Grundlage dieses Wesens ist. Hierfür gebrauche ich gerne ein Bild. Wir denken uns einen Wasserbehälter, in dem das Wasser allmählich abgekühlt wird. Dadurch möge etwas entstehen wie ein teilweiser Einschlag von Eisbrocken, so daß wir schwimmend darin haben einige Eisbrocken. Nehmen wir nun an, irgendein Wesen habe nicht die Fähigkeit, Wasser wahrzunehmen, sondern nur Eis. Da würde eben nur aus dem Wasser heraus das Eis auftauchen, das Wasser selbst aber würde dieses Wesen leugnen. «überall ist nur Eis vorhanden, Wasser aber nicht», würde dieses Wesen sagen. Ähnlich verhalten sich nun die Menschen zu Geist und Stoff. So wie in unserem Bilde das Eis aus dem Wasser sich verhärtet, so entsteht die Materie aus dem Ursprünglichen, aus dem Geist. Materie ist nichts anderes als verdichteter Geist. Sie taucht für den Sehenden auf aus dem Geist, dagegen für den, der nicht sehen kann, aus dem Nichts. Alles im Weltenraum ist verdichteter Geist. Wenn nun der Materialist kommt und sagt: «Das, was du Geist nennst, ist nicht vorhanden», so steht es mit seiner Logik schlecht, denn er dürfte eigentlich nur zugeben, daß er den Geist nicht wahrnehmen könne. Und einer, der eine gesunde Logik hat, sollte mit einer solchen nur reden von etwas, dessen Existenz er zugegeben hat, also von der Materie.«

Rudolf Steiner: *Wo und wie findet man den Geist?* Achtzehn öffentliche Vorträge gehalten zwischen dem 15. Oktober 1908 und dem 6. Mai 1909 im Architektenhaus zu Berlin. GA 57. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 12.

<sup>156</sup> Rudolf Steiner: *Mythen und Sagen - Okkulte Zeichen und Symbole*. Vortrag vom 14. September 1907. GA 101. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987. S. 158.

<sup>157</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen*. Vortrag vom 5.5.1909. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 125.

<sup>158</sup> Zu »Sieg der deutschen Form« (Werkbund), »klassenlosen neuen Bau der Zukunft« (Bauhaus) siehe bei Magdalena Drost: *Bauhaus*. Köln: Taschen, 1991. S. 16, S. 18.

Zu »Ornament als Verbrechen« siehe bei Eva B. Ottilinger: *Adolf Loos: Wohnkonzepte und Möbelementwürfe*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1994. 16.



Zu »Architekturwollen ist nur Religionwollen« siehe Iain Boyd Whyte; Romana Schneider (Hrsg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Berlin: Ernst, 1986. S. 84.

<sup>159</sup> Die Ausdrücke »kunstschöpferische Periode«, »geborene Künstler« und nachfolgend »historischen Auftakt«: Zitiert aus der Einleitung des Herausgebers: Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S.11.

In der anthroposophischen Literatur werden Steiners gestalterische Arbeiten für den Münchner Kongress als künstlerische Arbeiten des Künstlers Steiner gesehen.

<sup>160</sup> Rudolf Steiner: *Mein Lebensgang*. (Eine nicht vollendete Autobiographie, mit einem Nachwort herausgegeben von Marie Steiner 1925). GA 28 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983 Taschenbuchausgabe. S. 348.

<sup>161</sup> Die zitierte Stelle mit dem Ausdruck »okkult-künstlerisch« stammt aus der Einleitung des Herausgebers, der Steiners Worte zur Grundsteinlegung des Stuttgarter Hauses (der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft) quasi als Leitsatz für die Gestaltungsabsichten Steiners dem Band voranstellt. Dieser gut dokumentierte Band darf als eines der wenigen Grundlagenwerke gelten, auf das sich nachfolgende Publikationen abstützten. Eine Neuauflage sollte durch Bildmaterial, das in meiner Arbeit erstmals veröffentlicht wird, zumindest stellenweise ergänzt werden.

<sup>162</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. Vortrag vom 3. 1.1911. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S.140.

<sup>163</sup> Rudolf Steiner: *Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft*. Vortrag vom 12.6.1907 in Berlin. GA 96. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974. S. 330.

»Dann gibt es die sieben Säulenmotive für die Zeit, in welcher der Theosophie auch einmal Gebäude gebaut werden können. Die Motive der Säulen sind aus den Lehren der Eingeweihten herausgeholt, aus uralten Zeiten. Die Theosophie wird die Möglichkeit haben, wirklich neue Säulenmotive der Architektonik zu geben. Die alten Säulen sagen eigentlich dem Menschen

schon längst nichts mehr. Die neuen haben Bezug auf Saturn, Sonne, Mond, Mars, Merkur, Venus. Die Gesetzmässigkeit drückte sich in den Kapitellen aus. Zwischen den Säulen hatten wir die sieben apokalyptischen Siegel in Rosenkreuzerart angebracht. Das Gralsiegel ist zum ersten Mal vor der Öffentlichkeit erschienen.

Die Theosophie kann man auch bauen: Man kann sie bauen in der Architektonik, in der Erziehung und in der sozialen Frage. Das Prinzip des Rosenkreuzertums ist, den Geist in die Welt einzuführen, fruchtbare Arbeit für die Seele zu leisten.«

Hinter dem Ausdruck »Rosenkreuzertum« darf man die von Steiner vertretene christlich-okkulte Strömung innerhalb der damaligen Theosophie erkennen, die an die historischen Rosenkreuzer anschloss und die er später Anthroposophie genannt hat.

<sup>164</sup> Rudolf Steiner: *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. Vortrag vom 28.12.1914. »Technik und Kunst« GA 275. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980. S. 36-37.

Steiner benutzte statt des Gugelhupfform-Napfkuchen-Vergleichs in derselben Weise den Nusschale-Nusskern-Vergleich

Das Zitat aus dem Vortrag »Technik und Kunst« ist noch von einem anderen Gesichtspunkt aus interessant, der in den Annäherungen zur Sprache kam. Es handelt sich um den Bezug zur Technik, die Steiner als »ahrimanisch« bezeichnet. Sich entwickelnde Kunst muss sich nach Steiner in ein bestimmtes Verhältnis zur technischen Entwicklung setzen. Nachstehend das Zitat im erweiterten Kontext:

»Die Kunst mußte selbstverständlich anders sprechen zu einer Seele, die weniger den ahrimanischen [gleich technischen] Einflüssen ausgesetzt war, als sie sprechen muß zu den heutigen Seelen, die diesen Einflüssen viel mehr ausgesetzt sind. Die allerersten Schritte zu einer solchen Kunst, wirklich die allerersten Schritte, nichts Vollkommenes, sollten mit unserem Bau gemacht werden. Wie versucht worden ist, in diesem Bau wirklich eine Kunst zu schaffen, die appelliert an die Aktivität der Seele: im Zusammenhang mit der ganzen Auffassung vom modernen Leben, aber mit der spirituellen Auffassung vom modernen Leben. Erinnern Sie sich noch einmal an den ganz schmächtig trivialen Vergleich, den ich in bezug auf den Bau vor einigen Wochen gegeben habe. Ich habe gesagt: Wie verhält sich das, was unser Bau werden soll, zu dem, wie ein älterer Bau, überhaupt ein altes Kunstwerk wirkte? Ein altes Kunstwerk wirkte durch

das, was in seinen Formen und Farben war. Die Formen und Farben machten Eindruck. Schematisch gezeichnet also, wenn dies die Form war, so wirkte auf das Auge diese Form (es wird gezeichnet). Dasjenige, was in dem Raum darinnen war, den die Form ausfüllte, das wirkte. Und ebenso ist es mit den Farben. Die Farbe, die an der Wand war, die wirkte. Ich habe gesagt, so ist es nicht gemeint mit unserem Bau, sondern unser Bau ist gemeint – und das ist eben der schmächtig triviale Vergleich – wie ein Gugelhupftopf, wie ein Napfkuchentopf, der nicht da ist um seinetwillen, sondern für den Napfkuchen. Darauf kommt es an, daß das, was darinnen ist, die Form bekommt, und wenn er leer ist, so zeigt er eigentlich, daß er zu etwas da ist, der Napfkuchentopf. Was er aus dem Napfkuchen macht, darauf kommt es an. Und bei unserem Bau kommt es darauf an, was die Seele in ihren tiefsten Gründen, indem sie sich darinnen aufhält in diesem Bau, erlebt, wenn sie bis an die Grenzen der Formen dieses Baues kommt. Also das Kunstwerk wird eigentlich nur angeregt durch das, was an Formen da ist. Das Kunstwerk ist dasjenige, was die Seele erlebt, indem sie den Formen entlang erlebt. Das Kunstwerk ist der Napfkuchen. Das, was gebaut worden ist, ist der Napfkuchentopf, und daher mußte auch versucht werden, nach einem ganz neuen Prinzip hier zu verfahren.

Auch das, was malerisch zu finden sein wird in unserem Bau, ist nicht da, um durch sich als solches zu wirken, wie es bei der alten Kunst der Fall war, sondern um die Seele, indem sie an das stößt, was da ist, erleben zu lassen dasjenige, was ihr Erleben zu einem Kunstwerke macht. Dadurch allerdings geschieht eine Umformung - ich kann das alles nur andeuten - eines alten künstlerischen Prinzips in ein neues, welches so bezeichnet werden kann, daß man sagt: Das plastische, das bildhafte Element wird, indem es weitergeführt wird um eine Etappe, hineingeführt in ein gewisses musikalisches Erleben. Es gibt auch den umgekehrten Weg, aus dem Musikalischen zurück in das Plastisch-Bildhafte. Das sind Dinge, die nicht willkürlich erzeugt werden von der Menschenseele, sondern die zusammenhängen mit den innersten Impulsen, die wir durchzumachen haben, indem wir im ersten Drittel der fünften nachatlantischen Kulturperiode stehen. Das wird uns gleichsam vorgeschrieben von den geistigen Wesenheiten, die diese Entwicklung leiten.«

Im Folgenden wird eine Stelle zu Steiners Nussschale-Nusskern-Vergleich zitiert:

» Deshalb kann ich, wenn ich gefragt werde, wie die einzelne Form aus dem Ganzen heraus empfunden ist, nur die folgende Antwort geben. Ich kann nur sagen: Man betrachte zum Beispiel eine Nuß. Die Nuß hat eine Schale. Diese Nußschale, sie ist nach denselben Gesetzen um die Nuß herum gebildet, um den Nußkern, nach denen die Nuß selber, der Nußkern entstanden ist, und die Schale können Sie sich nicht anders denken, als sie ist, wenn einmal der Nußkern so ist, wie er ist. Nun kennt man die Geisteswissenschaft. Man trägt die Geisteswissenschaft vor aus ihrem inneren Impulse heraus. Man gestaltet sie in Ideen. Man bringt sie in Ideen zusammen. Man lebt also in dem ganzen innerlichen Sein dieser Geisteswissenschaft – verzeihen Sie, es ist ein trivialer Vergleich, aber es ist eben ein Vergleich, der veranschaulicht, wie man aus dem Naiven heraus schaffen muß, wenn man so etwas, wie es der Dornacher Bau ist, schaffen will –, man steht darinnen wie in dem Nußkern und hat darinnen die Gesetze in sich, nach denen man die Schale, den Bau, ausführen muß. Ich habe früher oftmals noch einen anderen Vergleich gemacht. Sehen Sie, in Österreich nennt man eine besondere Art von Mehlspeise »Gugelhupf«. Ich weiß nicht, ob der Ausdruck hier auch gebräuchlich ist. Und ich habe gesagt, man solle sich vorstellen, anthroposophische Geisteswissenschaft ist der »Gugelhupf«, und der Dornacher Bau ist der Gugelhupf–Topf, in dem er gebacken wird. Der Gugelhupf und der Topf, beide müssen durchaus zusammenstimmen – das ist das Richtige, wenn beide zusammenstimmen, das heißt, wenn sie nach denselben Gesetzen sind wie Nuß und Nußschale.«

Rudolf Steiner: *Der Baugedanke des Goetheanum*. Vortrag vom 29. Juni 1921. GA 289/290 (geplant). Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986. S. 20.

<sup>165</sup> Rudolf Steiner: Bericht über den Kongress bei der sechsten Generalversammlung der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft. In: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. Berlin, am 20. Oktober 1907. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 89.

<sup>166</sup> Vgl. Harald Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Aarau; Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1983. Siehe das Kapitel »Rudolf Steiner«.

»Steiner erfüllte einen Wunsch seiner Epoche, die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk.« Wolfgang Pehnt: *Rudolf Steiner: Goetheanum, Dornach*. Berlin: Ernst, 1991. S. 26.

In der »anthroposophischen« Literatur wird Steiner meines Wissens ausschließlich als bildender *Künstler* bezeichnet. Selbst eine publizierte Übersicht über Steiners Schaffen auf dem Gebiet des Grafik-Designs wurde betitelt mit »Rudolf Steiner als illustrierender Künstler«.

Emil Schweigler: *Rudolf Steiner als illustrierender Künstler*. Dornach: Sektion für redende und musische Künste am Goetheanum, 1941.

<sup>167</sup> Der für den Theosophischen Kongress gemietete Veranstaltungsraum befand sich in der 1944 zerstörten Tonhalle München (Kaim-Säle, Türkenstraße 5), neben dem Odeon damals der größte Konzertsaal Münchens.

Zitat abgedruckt in: Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 23. Dieser vorzüglich ausgestattete Band bietet nach wie vor die besten Quellen an Bild- und Textmaterial für den Münchner Kongress.

<sup>168</sup> Ebenda: S. 24

<sup>169</sup> Ebenda: S. 25. Hier sei angemerkt, dass gegenwärtig die Rolle des Ausstellungsdesigners, noch dazu wenn er kuratorisch Ausstellungsobjekte auswählen kann, eine dem ausgestellten Künstler gleichrangige, unter Umständen spektakulärere Rolle einnehmen kann. Als Beispiel nenne ich die Ausstellung »Isamu Noguchi – Sculptural Design« im Vitra Design Museum (Januar 2002), deren Ausstellungsdesign von Robert Wilson besorgt wurde. Im Programmheft findet sich der Untertitel in folgender Formulierung und Schreibweise:

»Isamo Noguchi – Sculptural Design – eine Installation von ROBERT WILSON.«

<sup>170</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 41-42.

Die Übersetzung der Sprüche »Ex deo nascimur, in Christo morimur, per spiritum sanctum reviviscimus« lautet wörtlich:

Aus Gott werden wir geboren, in Christus sterben wir, durch den Heiligen Geist leben wir wieder auf.

Nicht zustimmen kann ich der »freien Übersetzung« von Sonja Ohlenschläger (*Rudolf Steiner: Das architektonische Werk*, S. 59): »Übersetzt lautet der Spruch: Aus Christus bin ich geboren, in Christus sterbe ich, durch den heiligen Geist werde ich wiedergeboren.« Ich meine, es heißt doch *Ex Deo nascimur* nicht »Ex Christo natus sum«, auch nicht »renascor«, sondern *reviviscimus*. Dass Steiner in erster Linie eine geistige Belebung und Erweckung im Bereich des Gedanklichen im Sinne hatte, geht aus seiner eigenen, schriftlich formulierten, Wiedergabe der Sprüche hervor: »Aus dem Göttlichen wese die Menschheit – In dem Christus wird Leben der Tod – In des Geistes Weltgedanken erwacht die Seele.« Rudolf Steiner: *Wahrspruchworte. GA 40*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 181-183. Selbst wenn Ohlenschläger auf eine andere freie Wiedergabe Steiners, die innerhalb eines entsprechenden Vortragskontextes zu verstehen ist, *verwiesen* hätte, wäre ihre »Übersetzung« immer noch fragwürdig. Diese »Steinersche« Wiedergabe kann nicht sicher Steiner zugeschrieben werden, da es sich einerseits um eine »ungefähre Wiedergabe aus dem Gedächtnis« handelt und andererseits um einen bestimmten vorangegangenen Kontext: »Aus Gott bin ich geboren, In Christo sterbe ich, Durch den heiligen Geist auferstehe ich.«

Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 113.

<sup>171</sup> Vermutlich nach mündlicher Überlieferung findet sich diese Mitteilung in:

Hilde Raske: *Das Farbenwort: Rudolf Steiners Malerei und Fensterkunst im ersten Goetheanum*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1983. S. 23.

Die Behauptung wird von einer Aussage Steiners gestützt: »Sollte der Raum im Sinne der rosenkreuzerischen Weltanschauung vollständig ausgestaltet sein, dann müßten sich oben noch blaue Bögen erheben.«

Rudolf Steiner: Erläuterungen zur Einrichtung und Ausgestaltung des Kongress-Saales. *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 63.

<sup>172</sup> Die rote Säule links war mit einem großen »J«, die rechte mit einem großen »B« und darunter jeweils mit folgenden Sprüchen beschriftet:

## **J**

Im reinen Gedanken findest du  
Das Selbst, das sich halten kann.

Wandelst zum Bilde du den Gedanken,  
Erlebst du die schaffende Weisheit.

## **B**

Verdichtest du das Gefühl zum Licht,  
Offenbarst du die formende Kraft.

Verdinglichst du den Willen zum Wesen,  
So schaffest du im Weltensein.

Eine eigene Interpretation zu den Säulen samt Sprüchen gibt Steiner in seinen »Erläuterungen zur Einrichtung und Ausgestaltung des Kongress-Saales« am 21. 5. 1907 in München. In: Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 63 ff.

Die drei Büsten werden in Berichten über den Münchner Kongress erwähnt, z.B. von Mathilde Scholl: »[...] vor der Bühne [...] die Büsten von Schelling, Hegel und Fichte und zwei kräftige Rundsäulen mit kugelförmigem Abschlusse«. Ebenda: S. 99-100.

<sup>173</sup> In den meisten Vorträgen und Berichten Steiners im Band *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. spricht Steiner über die rote Farbgebung des Kongresses. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werde ich einige Stellen zitieren bzw. veranschaulichen – ohne tiefer in die Komplexität der Steinerschen Farbenlehre einzuführen, die Stoff für eine separate Arbeit bietet. Man mache sich klar, dass neben den farbrelevanten Stellen in den Grundlagenwerken und den Kommentaren zu Goethes Farbenlehre, nochmals zwei spezielle Bände der Gesamtausgabe (mit zusammen annähernd 800 Seiten!) ausschließlich der Farbe gewidmet sind: Rudolf Steiner: *Das Wesen der Farben*. GA 291. Dornach:



Rudolf Steiner Verlag, 1973. Rudolf Steiner: *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band »Das Wesen der Farben«*. GA 291a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990.

Rudolf Steiner: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977.

<sup>174</sup> Im Anhang des GA Bandes »*Bilder okkulter Siegel und Säulen*« sind Darstellungen der apokalyptischen Siegel nach Eliphaz Levi abgedruckt, die mit Ausnahme des siebten Siegels annähernd die gleichen Motive aufweisen.

Von Walter Weber wurde darauf hingewiesen, dass das siebte Siegel von Steiner eine auffällige Ähnlichkeit mit der Titelvignette der 1616 erschienen Ausgabe der »*Chymischen Hochzeit des Christian Rosenkreuz, Anno 1459*« aufweist, die Steiner vermutlich kannte. Er hatte über diese Rosenkreuzerschrift einen Aufsatz publiziert. Siehe dazu:

Walter Weber (Hrg.): *Die Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz Anno 1459, aufgezeichnet durch Johann Valentin Andreae*. Basel: Zbinden, 1978.

Die Abbildung der Siegel in: Rudolf Steiner: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. S. 172.

<sup>175</sup> Im Buch von Sonja Ohlenschläger (*Rudolf Steiner (1861-1925): Das architektonische Werk*. Petersberg: Imhof, 1999. S. 51) wurde die Teilnehmer-Fotografie neben einer »Rekonstruktion« des Grundrisses abgebildet. Rekonstruktion und Fotografie widersprechen sich aber. Dass »bei der Aufstellung der Säulen eine Verwechslung in der Reihenfolge geschehen sein dürfte«, wie die Autorin meint, halte ich angesichts der präzisen Detailplanung und Funktionsabsicht für ausgeschlossen. Man kann nicht mehr als feststellen, dass die damalige Anordnung derzeit nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann. Dass durchaus verschiedene Anordnungen der apokalyptischen Siegel möglich sind, zeigt die Darstellung nach Eliphaz Levi. Steiner selbst berichtete lediglich: »Zwischen je zwei Siegeln war eine Säule eingefügt.« In: Rudolf Steiner: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 39.

Nach den Entwürfen Steiners wurden die Siegel von Clara Rettich und die Säulen von Karl Stahl malerisch ausgeführt. Später von Assja Turgenjeff. Siehe ebenfalls: GA 284.

<sup>176</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 41-42.

<sup>177</sup> Rudolf Steiner in einem Bericht über den Kongress in der Zeitschrift »Luzifer-Gnosis«. In: Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 37.

<sup>178</sup> Ins Einzelne gehende Interpretationen liegen nicht auf der allgemein gehaltenen »Design-Linie« dieser Arbeit, zumal über die betreffenden Einzelheiten schon reichlich publiziert wurde. Zunächst gibt Rudolf Steiner selbst wiederholt Erläuterungen über die Kapitell- bzw. Vignettenformen, sowie über das Rosenkreuz in den Vorträgen und Berichten des nachstehenden Bandes: Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 43 ff.

Weitere Ausführungen zu den Formmetamorphosen siehe z.B.:

Rudolf Steiner: *Der Baugedanke des Goetheanum.* Vortrag vom 29. Juni 1921. GA 289/290 (geplant). Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986. S. 27 ff.

Rudolf Steiner: *Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse.* GA 287. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985.

Die ausführlichsten Interpretation der Vignetten siehe bei: Friedrich Kempfer: *Rudolf Steiners sieben Zeichen der planetarischen Entwicklung.* Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1981.

Carl Kemper: *Der Bau: Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum.* Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1984. S. 121 ff.

<sup>179</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen.* (Zur Einführung in die Mappe mit den vierzehn Bildtafeln Oktober 1907). In: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kon-*

gress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 91.

<sup>180</sup> Mathilde Scholl: Der Kongress in München. In: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 99.

Eine Schilderung Marie Steiners bestätigt die Aussage Scholls: »Am Tage probten wir; in der Nacht schrieb Rudolf Steiner seine in Gedanken schon fertig gestalteten Dramen. Dazwischen leitete und überwachte er die verschiedenen Werkstätten, in denen nach seinen Angaben geschreinert, gezimmert, gemalt, modelliert, genäht und gestickt wurde. Schnell entstand unter seinen Fingern das Modell, nach dem der ausführende Künstler sich richten konnte. So schritt er einher, und überall unter seinen Schritten keimte es, sproßte es, fruchtete es zu neuem Leben heran. Da lagen sie, in den großen Speichern der Schrankenhalle, die Riesenleinenstücke, aus denen die Kulissen wurden; da gab er sie an, die Maße und Ornamente der Säulen der Sonnentempel, der unterirdischen Tempel, die Wolkengebilde des Geistgebietes, die Kluften, Felskegel und Kristalle aus Ahrimans Reich, die Zaubergebilde in Luzifers Landen [...]«

Marie Steiner: Über die Mysterienspiele in München. (Zuerst abgedruckt in: Was in der anthroposophischen Gesellschaft vorgeht. Nachrichten für deren Mitglieder. II/33.) In: *Rudolf Steiner und die redenden Künste: Eurythmie, Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Gesammelte Aufsätze und Berichte. (Zweiter Band der Gesammelten Schriften)* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974.

<sup>181</sup> Assja Turgenieff: *Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1993. S. 29.

<sup>182</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 70.

<sup>183</sup> Rudolf Steiner in einem Bericht über den Kongress in der Zeitschrift »Luzifer-Gnosis«, Nr. 34. In: Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfings-*

*ten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 39-40.

<sup>184</sup> Rudolf Steiner: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* (1904/05). GA 10. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1992. S. 19.

Man berücksichtige hier die in der okkultistischen Literatur bzw. in okkultistischen Kreisen gängig Vorstellung, dass durch eine esoterische Schulung die Fähigkeit zu einem körperunabhängigen Bewusstsein entwickelt werde, das leibfrei »Astralreisen« unternehmen könne.

<sup>185</sup> Diese Formulierung von Rudolf Steiner in: Erläuterungen zur Einrichtung und Ausgestaltung des Kongress-Saales. *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 63.

In einer Ansprache am 15.12.1911, abgedruckt unter dem Titel »Ein Esoterisch-Sozialer Zukunftsimpuls – Versuch zur «Stiftung» einer Gesellschaft für Theosophische Art und Kunst«, spricht Steiner von der »künstlerischen Vertretung des rosenkreuzerischen Okkultismus«.

Rudolf Steiner: *Zur Geschichte und aus den Inhalten der ersten Abteilung der Esoterischen Schule 1904 - 1914.* GA 264. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984. S.427.

<sup>186</sup> Unter der Bezeichnung »Rosenkreuzer« firmierten bis in die Gegenwart diverse Gruppierungen. Rudolf Steiner hatte eine eigene Auffassung vom »wahren Rosenkreuzertum«, die er in einem Bericht über den Kongress, worin er auf das Rosenkreuz des Programmhefts zu sprechen kam, folgendermaßen skizzierte: »Auf diesem Umschlag (in der linken oberen Ecke) ist im blauen ovalen Feld ein schwarzes Kreuz, mit roten Rosen umwunden, zu sehen; rechts von diesem die Buchstaben: E. D. N. – L. C. M. - P. S. S. R. - Dies sind die *zehn* Anfangsbuchstaben der Worte, durch welche das wahre Rosenkreuzertum in einen Zielsatz zusammengefaßt wird: «Ex deo nascimur, in Christo morimur, per spiritum sanctum reviviscimus.» Das Kreuzsinnbild, von Rosen umwunden, drückt esoterisch den Sinn des Rosenkreuzertums aus. Bei dem Verhältnis, in das unsere Veranstaltung sich durch solche Dinge zum Rosenkreuzertum stellte, erscheint es wohl notwendig, auf schwere Mißverständnisse hinzuweisen, welche

diesem entgegengebracht werden. Man hat sich da und dort auf Grund geschichtlicher Überlieferungen eine Vorstellung zu bilden versucht von dem Rosenkruzertum. Von denen, welche auf diese Weise von ihm Kenntnis genommen haben, sehen es einige gegenwärtig mit einem gewissen Wohlwollen an; die meisten aber sehen in ihm Scharlatanerie, Schwärmerei oder ähnliches, vielleicht auch Schlimmeres. Es kann nun ohne weiteres zugestanden werden: wäre die Rosenkreuzerei das, als was sie denen erscheinen muß, welche sie aus bloßen geschichtlichen Urkunden und Überlieferungen kennen, so wäre sie sicherlich nicht wert, daß ein vernünftiger Mensch sich mit ihr beschäftigt. Aber von der wahren Rosenkreuzerei weiß gegenwärtig überhaupt niemand noch etwas, der ihr nicht durch die Mittel der Geheimwissenschaft nahegetreten ist. Außerhalb des Kreises der Geheimwissenschaft gibt es keine wirklichen Urkunden über sie, die der Name ist für die hier erwähnte Geistesströmung, die seit dem 14. Jahrhundert im Abendlande die tonangebende ist. Erst jetzt darf begonnen werden, der Öffentlichkeit etwas von den Geheimnissen des Rosenkruzertums mitzuteilen. – Indem wir in München aus dieser Quelle schöpften, wollten wir sie natürlich keineswegs als die alleinseligmachende der theosophischen Bewegung hinstellen, sondern nur als *einen* der Wege, auf denen die spirituellen Erkenntnisse gesucht werden können. Man kann nicht sagen, daß wir einseitig dieser Quelle den Vorzug gegeben hätten, während doch die theosophische Bewegung gleichmäßig alle Religionsformen und Wahrheitsbahnen berücksichtigen sollte. Der theosophischen Bewegung kann es aber nie und nimmer obliegen, die *Mannigfaltigkeit* der Religionen als *Selbstzweck* zu studieren; sie muß durch die religiösen Formen zu deren *Einheit*, zu ihrem *Kerne* gelangen; und wir wollten durchaus nicht zeigen, wie das Rosenkruzertum aussieht, sondern *durch* das Rosenkruzertum wollten wir die Perspektive zu dem einen Wahrheitskerne in allen Religionen zeigen. Und dies ist eben die wahre Mission der theosophischen Bewegung.«

Rudolf Steiner in einem Bericht über den Kongress in der Zeitschrift »Luzifer-Gnosis«, Nr. 34. In: Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 41-42.

Einen allgemeinen Literaturüberblick zum Rosenkruzertum gibt: Walter Weber: *Neuere Literatur zum Rosenkruzertum.* In: *Ausätze zur Chymischen Hochzeit des Christian Ro-*

senkreuz von Dr. Walter Weber. Aus: *Walter Weber (Hrg.): Die Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz, Anno 1459, aufgezeichnet durch Johann Valentin Andreae*. Basel: Zbinden, 1978.

<sup>187</sup> Rudolf Steiner: Bilder okkulten Siegel und Säulen. (Zur Einführung in die Mappe mit den vierzehn Bildtafeln Oktober 1907). In: *Bilder okkulten Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 96.

<sup>188</sup> Rudolf Steiner: Symbole und Zeichen als Wirkungen des Chaos. Vortrag in Berlin am 19. 10. 1907. In: *Bilder okkulten Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 86-87.

<sup>189</sup> Erwähnenswert scheint mir die Nähe zu Kandinsky, der eine zumindest vergleichbare Auffassung von der psychisch wirksamen Realität von Formen und Farben hatte. Immerhin sprach er in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* symptomatisch-anerkenntnend über theosophisches Gedankengut, das, wenn man es kennt, mit den Ausführungen seiner Schrift einen gemeinsamen »inneren Klang« aufweist. Beispielsweise wenn Kandinsky Form als »geistiges Wesen« bezeichnete oder nach einem Hinweis auf die Wirkungen der Chromotherapie sagte: »Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.«

Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli, 10. Auflage, o. J. S. 64, 68.

<sup>190</sup> Die Behandlungen wurden mit einer Bildbetrachtung (überwiegend Madonnenbilder von Raffael) in bestimmter Reihenfolge direkt vor dem Aufenthalt in der Kammer eingeleitet, teilweise wurden vor oder während des Kammeraufenthaltes einzelne Töne oder Melodien (Harmonium, Glocken) angestimmt.

Rudolf Steiner: *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band »Das Wesen der Farben«*. GA 291a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990. S. 470 ff.

Die Pionierleistungen der anthroposophischen Kunsttherapie für den deutschsprachigen Raum sind unbestritten. So wurde der Begriff »Kunsttherapie« oder »Künstlerische Therapie« im 20. Jahrhundert zuerst von anthroposophischer Seite gebraucht: In den Jahren von 1930 bis 1935 erschienen in der Zeitschrift *Natura* ausführliche Aufsätze der anthroposophischen

Ärztin Margarethe Hauschka »Zur künstlerischen Therapie«. Und selbst das Berufsbild des Kunsttherapeuten wurde von dem Anthroposophen Siegfried Pütz konzipiert, dem Begründer der Freien Kunststudienstätte Ottersberg, der die erste Berufsbeschreibung für die amtlichen »Blätter zur Berufskunde« der deutschen Arbeitsämter verfasste. Die Fachhochschule Ottersberg ist gegenwärtig die größte europäische Ausbildungsstätte für Kunsttherapie.

<sup>191</sup> Mehrere Augenzeugenberichte über die Farbkammer-Therapie haben sich erhalten, aus ihnen den geht jedoch nicht eindeutig hervor, welche verschiedenen Rollen die Transparente spielten. Die Berichte sind abgedruckt in: Rudolf Steiner: *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band »Das Wesen der Farben«*. GA 291a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990. S. 467 ff.

<sup>192</sup> Nach Erinnerungsnotizen von Hilde Boos-Hamburger, der Dr. Felix Peipers im Jahre 1911, als sie längere Zeit im Hause Peipers lebte, den Verlauf der farbigen Behandlung erklärt hatte und bei einer Erkrankung bei ihr durchgeführt hatte.

Rudolf Steiner: *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band »Das Wesen der Farben«*. GA 291a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990. S. 473.

<sup>193</sup> Für das Farbverständnis und Farberlebnis Steiners spielt der Begriff des »Astralischen« eine wesentliche Rolle. Die Begriffe »*Physischer Leib – Ätherleib – Astralleib – Ich*« werden in seinen Werken *Theosophie* und *Geheimwissenschaft im Umriss* im Sinne einer anthroposophischen Anthropologie als grundlegende Begriffe eingeführt. Materiell und mit körperlichen Sinnen wahrnehmbar sei allein der physische Leib des Menschen; übersinnlich wahrnehmbar sei der Ätherleib, der als »unsichtbarer Architekt« das materielle Formgefüge, die vegetativen, physiologischen Prozesse steuere; ebenfalls nur übersinnlich wahrnehmbar sei der Astralleib, als seelischer Träger der menschlichen Triebe, Empfindungen und Gefühle; unsichtbar sei weiter der geistige Wesenskern Menschen, das Ich. Die seelisch-geistigen Vorgänge des Fühlens und Denkens seien für die hellseherische Beobachtung in einer Farbenaura beobachtbar. Über die verschiedenen übersinnlichen Farbenarten siehe vor allem in der *Theosophie* das Kapitel *Von den Gedankenformen und der menschlichen Aura*.



<sup>194</sup> Rudolf Steiner: *Wo und wie findet man den Geist?* Achtzehn öffentliche Vorträge gehalten zwischen dem 15. Oktober 1908 und dem 6. Mai 1909 im Architektenhaus zu Berlin. GA 57. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 207.

<sup>195</sup> Rudolf Steiner: *Wesen und Bedeutung der illustrativen Kunst.* Dornach: Sektion für redende und musische Künste, 1940. S. 16.

Bemerkenswert ist, dass Steiner in seinem ersten Kongressvortrag in München seine *Philosophie der Freiheit* als Anleitungsbuch für die Rosenkreuzerschulung bezeichnete: »Studium im Rosenkreuzersinne ist nicht das, was im gewöhnlichen Leben Studium genannt wird. Im Rosenkreuzersinne ist es das, was man eigentlich nennen müßte: leben im reinen Gedanken. Was das heißt, ist von vornherein gar nicht so leicht zu fassen. Gerade Hegel wiederum hat sich sein ganzes Leben hindurch bemüht, den Deutschen beizubringen, was es heißt: leben im reinen Gedanken. Und zehn Jahre nach seinem Tode war es ganz vergessen, was Hegel zur Vertiefung der Deutschen gebracht hat. Heute sind wir noch nicht so weit, daß Hegel wiederum verstanden würde. Und doch wären seine Werke ein gutes Mittel, zu zeigen, was es heißt, im reinen sinnlichkeitsfreien Gedanken zu leben. Die neueren Philosophen, zum Beispiel Eduard von Hartmann, leugnen es überhaupt, daß wir uns einen Gedanken bilden können, der nicht von der Sinnlichkeit beeinflusst ist. Man hat darauf geschworen, daß nichts im Intellekt ist, was nicht in den Sinnen war. Was nicht von den Sinnen sei, das sei nicht real. Wären diese Worte wahr, so gäbe es keine Mathematik. Die Gnostiker nannten das Geistesleben eine «Mathesis», nicht weil sie sich eine Mathematik darunter vorstellten, sondern weil es auf den höheren Ebenen ein reines Denken und Erkennen gibt, wie es in der Mathematik, in bezug auf Formen, ein sinnlichkeitsfreies Denken gibt. Dieses reine Denken geht nicht von Gegenständen aus, sondern flutet von Gedanken zu Gedanken. Für die, welche sich einleben wollen in ein ganz sinnlichkeitsfreies Denken, versuchte ich ein Buch zu schreiben wie das meiner «Philosophie der Freiheit». Es ist kein persönliches Werk. Es ist so entstanden wie ein Organismus: es ist ein Gedankenorganismus, und eine Anleitung für das, was man im Rosenkreuzersinne Studium nennt.«

Rudolf Steiner: »Die Einweihung des Rosenkreuzers«, in: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress*

*Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S.48-49.

<sup>196</sup> Da sich Peipers mit der Skizze, die vermutlich nach dem Vorbild einer Zeichnung von Steiner angefertigt wurde, an den damaligen Architekten Schmid-Curtius wandte, nehme ich an, dass die Entwurfsskizzen Steiners sich in den Händen des Architekten befanden. Das erhaltene Blatt Peipers vermerkt unterhalb des Datums (28. 4. 1911?) eine römische Eins, weshalb man annehmen kann, dass es das erste von zwei oder mehreren Blättern war. Dass eine Entwurfsskizze Steiners vorhanden war, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, aber die Komposition der Abfolge im Bogen, mit ihren gegenseitigen Entsprechungen (»innen« – »außen«) trägt m. E. die Handschrift Steiners, der in der Regel auch bei weniger komplexen Formgebungen seine Entwürfe zu skizzieren pflegte.

Die Skizze Peipers ist abgedruckt in: Rudolf Steiner: *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band «Das Wesen der Farben».* GA 291a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990. S. 459.

<sup>197</sup> Siehe Roswitha Bader, Peter Baukus, Andreas Brennenstuhl: *Kunst und Therapie: Eine Einführung in Geschichte, Methode und Praxis der Kunsttherapie.* Nürtingen: Verlag der Stiftung für Kunst und Kunsttherapie Nürtingen, 1999. Abb. S. 61.

In dieser Publikation werden diverse kunsttherapeutische Ansätze auch mehrere anthroposophische vorgestellt, darunter die »Farbkammer- und Farblichttherapie« mit einem eigenen Kapitel.

<sup>198</sup> Aus der Abendansprache Rudolf Steiners zur Einweihung des Stuttgarter Zweighauses am 15. Oktober 1911: »Wir sind in diesem Raum in der Hauptsache von einem [blauen] Farbenton umgeben, der für diesen Raum angewendet worden ist. Daß es uns auf Farbenabstimmungen ankommt in mancher Hinsicht, das werden Sie auch gesehen haben aus der Art und Weise, wie wir uns bemühten, die Mysterienaufführungen einzukleiden und auch aus der Farbengebung sonstiger Räume, die wir der theosophischen Betrachtung haben widmen können. Nun ist es durchaus nicht gleichgültig, von welchem Farbenton des abgegrenzten Raumes der Mensch in irgendeiner Verfassung seiner Seele umgeben ist. Und weiterhin ist es nicht gleichgültig, welcher Farbenton in der Hauptsache auf einen Menschen von

diesem oder jenem Temperament, Intellektualität, Charakter wirkt. Auch ist es nicht gleichgültig für die gesamte Menschenorganisation, ob irgendein Farbenton lange Zeit in oft und oft wiederkehrender Wiederholung wirkt, oder ob er nur vorübergehend wirkt. Sie werden sich erinnern, daß wir jenen Saal, der uns 1907 für den Kongreß diente, mit einem gewissen roten Farbenton auskleideten. Da durfte nicht der Schluß gezogen werden, daß wir auf die rote Farbe schwören als richtige räumliche Umkleidung. Diesen Raum hier haben wir mit einem anderen Grundton ausgekleidet [blau]. Und wenn wir nach den Gründen fragen, so erhalten wir die Antwort: jener Saal in München diente einige Tage hindurch einer besonders festlichen Gelegenheit, einem in ein paar Tagen vorüberauschenden Ereignis und sollte die Stimmung hervorrufen, die diesem Umstande angemessen war. Hier haben wir einen Arbeitsraum; er soll dazu bestimmt sein, daß unsere Stuttgarter Freunde immer wieder und wieder von Woche zu Woche hier ihre theosophischen Betrachtungen und Arbeiten vollbringen. Im wesentlichen haben wir es mit einem Raum für Betrachtungsversammlungen, die immer wiederkehren, zu tun.«

Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 148.

»Der Okkultist weiß, daß das Rot eine besondere Wirkung auf die gesunde Seele hat. Es löst in der gesunden Seele die aktiven Kräfte aus, diejenigen Kräfte, welche zur Tat anspornen, diejenigen Kräfte, welche die Seele aus der Bequemlichkeit in die Unbequemlichkeit des Tuns versetzen. Ein Raum mit Feiertagsstimmung muß rot austapeziert sein. Wer ein Wohnzimmer rot austapeziert, der zeigt, daß er keine Feiertagsstimmung mehr kennt und die rote Farbe profaniert.«

Ebenda: S.72.

<sup>199</sup> Assja Turgenieff: *Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum.* Stuttgart: Freies Geistesleben, 1993. S. 35. Differenzierte Farbangaben für die Räume der privaten Wohnhäuser Duldeck und Vreede finden sich bei Erich Zimmer: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten.* Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1971. S. 87 und 107.

Haus Duldeck: »Die Innenräume sind farbig behandelt, heute meist renoviert, wobei vielleicht nicht überall die ursprünglichen

Farben beibehalten wurden. Man kann annehmen, daß die Farbwahl für die verschiedenen Räume auf Angaben Rudolf Steiners zurückgeht. Das Wohnzimmer ist in dunklem Indigoblau gehalten, die Bibliothek in einem leuchtenderen Blau, Küche, Anrichte, Bäder in hellem Beige, die Verkehrsräume, Vorplatz, Treppenhaus, Flur in Orange, die Räume des Obergeschosses in Lila, der große Mittelraum des Erdgeschosses in hellem Rosa. Das mittlere hintere Zimmer des Obergeschosses war in einem früheren Zustand rot gehalten. Die lasierende Methode wurde noch nicht angewendet, jedoch wurden bereits Versuche in dieser Richtung gemacht.«

Haus Vreede: »Wie im Haus Duldeck erhielt der Vorraum mit Treppe wieder eine orangene Farbgebung. Das Zimmer von E. Vreedes Mutter bekam ein Violett, das Wohnzimmer ein dunkleres Violett, das Zimmer von E. Vreede selbst ein kräftiges Blau, alle anderen Zimmer wie auch die Küche bekamen blaue Töne.«

<sup>200</sup> Beide Aquarelle befinden sich im Archiv am Goetheanum. Sie werden hier meines Wissens zum erstenmal veröffentlicht.

<sup>201</sup> Es handelt sich um die schon weiter unten zitierten Ausführungen:

»Wer den Zusammenhang der geistigen Tatsachen erkennen und zu beurteilen vermag, der weiß ganz gut, daß Sitten, Gewohnheiten, Seelenneigungen, gewisse Beziehungen des Guten und des Bösen eines Zeitalters davon abhängen, wie die Dinge beschaffen sind, an denen wir vom Morgen bis zum Abend vorbeigehen, unter denen wir vom morgen bis zum Abend sind. Was die Menschen der heutigen Zeit vom Morgen bis zum Abend zumeist umgibt, das ist - verzeihen sie den harten Ausdruck - oftmals haarsträubend. Um nichts kümmert sich der Mensch heute oft weniger als um das, was den Tag über in seiner Umgebung ist! Hat er sein Urteil, sein Auge, seinen Geschmack dabei, wie man seinen Tisch, seinen Stuhl gestaltet? Das Unmöglichste auf diesem Gebiet ist heute möglich. Von unseren Fabriken werden irgendwelche Verzeichnisse ausgegeben: so und so sind Stühle geformt, so und so sind Tische geformt. Und in den meisten Fällen, wenn einem das nicht gefällt, was ein abstrakter, unpraktischer Geschmack in tausenden und tausenden Exemplaren in die Welt hinausschickt, wird man zur Antwort bekommen: Ja anderes kann man eben nicht haben! – Die Menschen merken nicht,

dass sie in dem Augenblick anderes haben würden, wenn sie nur anderes haben wollten. Der einzelne vermag dabei natürlich wenig. Aber diejenigen Gesellschaften, die gemeinsame Ideale pflegen, sollten auch darauf halten, daß in dem, was sie umgibt, ein Ausdruck ist davon, was in ihren Herzen, in ihrem Urteil lebt. [...] Das, was geistig lebt, kann sich nämlich durchaus in den Formen, in den Farben unserer Umgebung ausdrücken und uns wieder entgegentreten in dem, was wir um uns herum wahrnehmen. Was um uns herum ist, kann in einer gewissen Beziehung ein Echo sein dessen, was wir in unseren Seelen und in unseren Herzen empfinden. In dieser Beziehung soll Theosophie immer mehr unser ganzes Kulturleben durchdringen, eben durchaus Lebensblut unserer geistigen Entwicklung werden. Man kann in dieser Beziehung sagen, daß unser höchstes Ideal gerade mit dem zusammenhängt, was wir auf Schritt und Tritt im Leben um uns herum haben.«

Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 125-126.

<sup>202</sup> Assja Turgenieff: *Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum.* Stuttgart: Freies Geistesleben, 1993. S. 34-35.

<sup>203</sup> Rudolf Steiner: *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band «Das Wesen der Farben».* GA 291a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990. S. 207.

<sup>204</sup> Alexander Strakosch: *Lebenswege mit Rudolf Steiner. Erinnerungen.* Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1994. S. 141.

<sup>205</sup> Marie Steiner zitiert aus: Hella Wiesberger: *Marie Steiner von Sivers: Ein Leben für die Anthroposophie.* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1988. S. 317.

<sup>206</sup> Rudolf Steiner: *Das Wesen der Farben.* GA 291 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1973. S. 99.

<sup>207</sup> Rex Raab: *Freie Waldorfschule Engelberg: Einheitliche Volks- und höhere Schule. Bedeutung und Aufgabe der Farbe im*

*Schulbau*. Sonderdruck aus „DAS DEUTSCHE MALERBLATT“  
40. Jahrgang, Heft 17. Stuttgart: DVA. S. 930.

<sup>208</sup> Nachstehend füge ich diejenigen Sätze an, die dem oben Zitierten unmittelbar vorangingen und die einen »ikonologischen« Gesichtspunkt der Kunstauffassung Steiners hervortreten lassen:

»Nur auf dem Boden eines sich selbst verwaltenden Geisteslebens kann zum Beispiel auch wirkliche Kunst gedeihen. Und wirkliche Kunst ist Volkssache; wirkliche Kunst ist im eminentesten Sinne etwas Soziales. Derjenige, der den griechischen, den romanischen, den gotischen Baustil studiert in dem Sinne, wie das heute oftmals geschieht, der weiß über das, was in Betracht kommt, im Grunde genommen noch recht wenig. Erst derjenige kennt, was im griechischen, im romanischen, im gotischen Baustil liegt, welcher weiß, wie die ganze soziale Struktur der Zeit, als diese Stile herrschten, in Formen, in Linienführung, in Abbildlichkeit innerhalb dieser Stile zu sehen war, wie die Kunst fortschwang in den menschlichen Seelen. Was der Mensch im Alltag tat, bis in die Fingerbewegung hinein, war ein Fortschwingen desjenigen, was er sah, wenn er diese Dinge betrachtete, die ihm die Möglichkeit boten, die wirklich reale Wesenheit, sagen wir, eines Baustiles in sich aufzunehmen. Man bedarf heute der Einsetzung der Ehe zwischen Kunst und Leben, die aber nur auf dem Boden eines freien Geisteslebens gedeihen kann.«

Rudolf Steiner: *Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer Fragen*. GA 192. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1964. S. 137.

<sup>209</sup> Ebenda. Übrigens erweist gerade der letzte Satz von der »unnötigen Luxuskunst neben einer barbarischen Gestaltung unserer Lebensumgebung« wie nahe Steiners Auffassungen denen von Hannes Meyer am Bauhaus waren, der die Devise »Volksbedarf statt Luxusbedarf« formulierte.

<sup>210</sup> Zitiert nach Rex Raab: *Die Waldorfschule baut: 60 Jahre Architektur der Waldorfschule*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1982. s. 29.

Raab nennt zentrale 14 Motive des Waldorfschulkonzepts, die er jeweils kommentiert und von mir nur als Überschriften

(teilweise verkürzt) wiedergegeben werden. Das für den hier behandelten Zusammenhang wichtigste ist das vierzehnte Motiv.

1. *Zwölf volle Schuljahre* für alle jungen Menschen. 2. *Wissenschaft, Kunst und körperliche Erziehung* in einem ausgewogenen Verhältnis (deshalb erscheinen Waldorfschulen kunst- und handwerksbetont gegenüber anderen Schulkonzepten). 3. *Zugangsmöglichkeiten für alle gesellschaftlichen Schichten und alle geistigen und manuellen Veranlagungen. Kein Sitzenbleiben.* 4. *Koedukation.* 5. *Berücksichtigung der ethnischen Hintergründe, vor allem der religiösen Freiheit.* 6. *Methodenschule, nicht Weltanschauungsschule.* 7. *Öffentlichkeit* (des Konzepts als Modellschule). 8. *Vorschul- und Nachschulbetreuung.* 9. *Schule, verstanden als Organ eines freien (autonomen) Geisteslebens.* 10. *Wirtschaftliche Basis* (skizziert Steiners politisches Dreigliederungskonzept). 11. *Zusammenwirken von Lehrern und Eltern.* 12. *Kollegiale Selbstverwaltung.* 13. *Schule als Kulturzentrum.* 14. *Ein architektonisches Schulumilieu im Sinne der Integration der Künste, das der pädagogischen Arbeit entspricht, sie begleitet und unterstützt.*

<sup>211</sup> Das Zitat mit etwas mehr Kontext: »In der äußeren physischen Vollendung des Menschen, was ist da der übersinnliche Mensch? Wo tritt uns noch eine Andeutung entgegen von dem überphysischen Menschen in dem äußeren physischen Menschen? Nirgends anders als da, wo der Mensch dem Worte das einverleibt, was in seinem Innern lebt, wo er spricht, wo das Wort Weisheit und Gebet wird und – ohne die gewöhnliche oder irgendeine sentimentale Nebenbedeutung dieser Worte – in der Weisheit und im Gebete dem Menschen[leibe] sich anvertrauend, Weltenrätsel umhüllt! Das Wort, das in dem Menschen Fleisch geworden ist, das ist der Geist, das ist die Spiritualität, die sich ausdrückt auch im physischen Menschen. Und wir werden entweder den Bau schaffen, den wir schaffen sollen oder wir werden dies nicht tun, sondern es zukünftigen Zeiten überlassen müssen. Wir werden es tun, wenn wir in der Lage sind, unseren Innenraum zum ersten Male in entsprechender Weise zu gestalten, so vollkommen als es heute geht, ganz abgesehen davon, wie der Bau nach außen sich darstellen wird. Da könnte er von allen Seiten mit Stroh umhüllt sein – das ist ganz gleichgültig. Der äußere Anblick ist für die äußere profane Welt da, die das Innere nichts angeht. Der Innenraum wird das sein, um was es sich handelt.«



Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil. Vortrag vom 12.12.1911. GA 286.* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 25.

Eine weitere, rückblickende Aussage Steiners von 1919 über die gescheiterte Münchner Bauinitiative: » In München sollte er dann so gehalten sein, daß er eigentlich nur den Gedanken einer Innenarchitektur notwendig gemacht hätte. Denn der Bau sollte umgeben sein von einer Anzahl von Häusern, die bewohnt worden wären von Freunden, welche die Möglichkeit gehabt hätten, sich dort anzusiedeln. Diese Häuser hätten den Bau umrahmt, der möglichst unansehnlich hätte aussehen können, weil man ihn unter den Häusern nicht gesehen hätte. So war der ganze Bau als Innenarchitektur gedacht. Innenarchitektur in solchem Falle hat nur einen Sinn, wenn sie eine Umrahmung, eine Einfassung dessen ist, was drinnen geschieht. Aber sie muß es künstlerisch sein. Sie muß wirklich das - nicht jetzt abbilden, sondern künstlerisch zum Ausdruck bringen, was dadrinne geschieht. Deshalb habe ich vielleicht trivial, aber doch nicht unzutreffend, den Architekturgedanken unseres Baues immer mit dem Gedanken eines «Gugelhupfs», eines Topfkuchens, verglichen. Den Kuchentopf macht man, daß der Kuchen darin gebacken werden kann, und die Form, der Gugelhupftopf, ist dann richtig, wenn sie den Kuchen in richtiger Weise umfaßt und werden läßt. Dieser «Gugelhupftopf» ist hier die Umrahmung des ganzen Betriebes unserer Geisteswissenschaft, unserer geisteswissenschaftlichen Kunst und alles dessen, was drinnen gesprochen und gehört und empfunden wird. Dies alles ist der Kuchen, und alles andere ist der Topf, und das mußte in der Innenarchitektur zum Ausdruck kommen.«

Rudolf Steiner: *Erdensterben und Weltenleben. Anthroposophische Lebensaufgaben. Bewußtseins-Notwendigkeiten für Gegenwart und Zukunft.* Einundzwanzig Vorträge, Berlin 1918. GA 181. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1967.

<sup>212</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen. Vortrag vom 5.5.1909. GA 284.* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 141.

<sup>213</sup> Die erhaltenen Schwarzweiß-Fotografien zeigen klar abgestufte Grautöne und lassen zusammen mit überlieferten Formulierungen wie »Der Veranstaltungsraum war einheitlich blau«

nur diesen Schluss zu. Vermutlich war auch der Fußboden blau. Möglicherweise gab es neben blauen Fensterscheiben (?) rotes Fensterglas im roten Vorraum, weil Steiner in seinem Abendvortrag anlässlich der Einweihung über die Wirkungen der Raumfarben sprach, u.a. auch über diejenige von durchsichtigem leuchtendem Rot. Möglicherweise gab es sogar im Saal selbst rote Glaselemente in den relativ aufwändig gestalteten Fenstern.

<sup>214</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen. Vortrag vom 5.5.1909. GA 284.* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 95.

<sup>215</sup> Rudolf Steiner: *Mysterienstätten des Mittelalters, Rosenkreuzertum und modernes Einweihungsprinzip.* Vortrag vom 12. Januar 1924. GA 233a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980. S. 73.

<sup>216</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil.* Vortrag vom 12.12.1911. GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 25.

<sup>217</sup> Erich Zimmer: *Der Modellbau von Malsch und das erste Goetheanum.* Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1979.

<sup>218</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen. Vortrag vom 5.5.1909. GA 284.* Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 112.

<sup>219</sup> Ebenda S. 112.

<sup>220</sup> Die Stühle für den oberen Saal waren blau gebeizt, wahrscheinlich waren die neuen Stühle mit runder Lehne für den roten Säulensaal rot gebeizt. Warum nochmals zwei Stühle mit eckiger Lehne? Möglicherweise wollte man zwei rote »Wächterstühle« bestellen, die vor dem Säulensaal aufgestellt gewesen wären. Ich habe diese Zeichnung im Archiv am Goetheanum entdeckt. Sie wird hier erstmals publiziert.

<sup>221</sup> Am Stuttgarter Bau wurden vermutlich erstmals innenarchitektonische Konzepte für die Architektur maßgebend. Je nach Definition und Anwendung des Begriffs Innenarchitektur

kann sich die Korrespondenz und Einflussnahme der Innenarchitektur auf die Architektur schon im Planungsprozess geltend machen oder sie kann lediglich als nachträgliches Einrichten schon bestehender Architektur verstanden werden.

<sup>222</sup> Erich Zimmer: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1971.

<sup>223</sup> Was dem Autor nicht als Mangel an Stringenz ausgelegt werden möge.

<sup>224</sup> Mit einer »ersten« Gegenstandserfassung meine ich einerseits, der erste zu sein, der sich mit der hier versuchten Gründlichkeit dem Thema gewidmet hat, aber andererseits auch eine erste Erfassung im Sinne von *anfänglich*, da ich weder Zeit noch Mittel zur Verfügung hatte, um eine wirklich archivarisches Gegenstandserfassung aller Details leisten zu können.

<sup>225</sup> Sprichwörtliches wie »Wer zu den Bänken nicht geboren ist, soll um den Stuhl bitten« findet man im Grimmschen Wörterbuch. Anmerkungen zum Stuhl bzw. Faldistorium als herrschaftliche Insignie siehe Franz Windisch-Graetz: *Möbel Europas. Von der Romanik bis zur Spätgotik: Mit einem Rückblick auf Antike und Spätantike*. München: Klinkhardt & Biermann, 1982. S. 31. Siehe auch den Aufsatz von Wolfgang Schepers über die »Sitzreglementierungen in der höfischen Gesellschaft« in Michael Schwarz; Michael Andritzky (Hrg.): *z.B. Stühle: Ein Streifzug durch die Kulturgeschichte des Sitzens*. (Werkbund-Archiv 8) Gießen: Anabas, 1987.

<sup>226</sup> Rudolf Steiner: *Die Weltgeschichte in anthroposophischer Beleuchtung. Vortrag vom 24.12.1923. GA 233*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980. S. 18.

<sup>227</sup> Dieses Thema wurde mit – für heutige Designbegriffe – teilweise absurd anmutenden Schlussfolgerungen in folgendem Aufsatz ausführlich behandelt: E. C. Merry: Die Formen der Möbel, ihre Beziehung zu kosmischen Kräften und menschlicher geistiger Betätigung. In: *Natura, Zeitschrift zur Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlicher Methode*. 5. Jahrgang 1931/32. Arlesheim (Schweiz): Natura, 1981.

<sup>228</sup> Auffällig an beiden Stuttgarter Stühlen ist noch – was zumindest dem Kenner von Stuhlkonstruktionen ein Rätsel aufgibt – das unscheinbare aber aufwändige Detail der kleinen senkrechten Stege zwischen Tiefzargen und Seitenstegen (siehe die abgebildeten Seitenansichten der Zeichnung).

<sup>229</sup> Sonja Ohlenschläger behauptet in ihren Ausführungen zum Säulensaal: »Das für die Kuppel des Malscher Baus angegebene Bildprogramm, der Tierkreis, wurde aus nicht nachvollziehbaren Gründen nicht berücksichtigt.« Dieser Behauptung kann nicht zugestimmt werden, können doch auf den zwei erhaltenen und in dem entsprechenden Band der Gesamtausgabe abgebildeten Fotografien zwölf Teile des Tierkreises abgezählt werden, wenngleich auch höchst eigenwilligen Bildformen des »Tierkreises« gewählt wurden. Karl Kemper sprach von »zwölf Sonnenstimmungen«, die im Stuttgarter Säulensaal in Gold an der Decke gemalt gewesen seien. Welche Rolle das von Ohlenschläger allein genannte Viergetier in Verbindung mit dem Tierkreis spielt, mag ein Satz aus der anthroposophischen Studie »Tierkreis und Menschenwesen« zeigen: »Das astralische Kreuz, das die Sternbilder des Viergetiers umfaßt, bildet [...] das Grundgerüst des ganzen Tierkreises.« (Bei dem von Luther sogenannten Viergetier handelt es sich um eine Vison des Propheten Ezechiel).

Michael Aschenbrenner: *Tierkreis und Menschenwesen. Studienmaterial der Freien Hochschule für Geisteswissenschaften am Goetheanum*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1972. S. 26.

Hilde Raske (Hrg.): *Der Bau: Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1966. S. 108.

Sonja Ohlenschläger: *Rudolf Steiner (1861-1925): Das architektonische Werk*. Petersberg: Imhof, 1999. S. 75.

<sup>230</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. Vortrag vom 28. 06. 1914 und 5. 07. 1914 GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S.75. Der Titel des zweiten Vortrags lautet »Die wahren ästhetischen Formgesetze«.

<sup>231</sup> Es gibt umfangreiche anthroposophische Literatur zu diesem Thema. Die wichtigsten Werke Steiners:

Rudolf Steiner: *Anthroposophie: Ein Fragment aus dem Jahre 1910*. GA 45. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980.

Rudolf Steiner: *Von Seelenrätseln*. GA 21. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1960.

Eine zentrale Vortragsreihe zur Sinneslehre:

Rudolf Steiner: *Anthroposophie - Psychosophie - Pneumatosophie*. Zwölf Vorträge, Berlin 1909-1911. GA 115. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 2001.

Ein Beispiel aus der Sekundärliteratur:

Ernst Lehrs: *Vom Geist der Sinne: Zur Diätetik des Wahrnehmens*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982.

<sup>232</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. Vortrag vom 28. 06. 1914 GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 81.

<sup>233</sup> Rudolf Steiner: Die wahren ästhetischen Formgesetze. In *Wege zu einem neuen Baustil*. Vortrag vom 5. 07. 1914 GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 91.

<sup>234</sup> Rudolf Steiner: *Erziehungskunst: Methodisch-Didaktisches*. GA 294 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1966. S. 42.

<sup>235</sup> Die Unterseiten der Stühle zeigen am Kernstuhl blaue Beizspuren und die eingestemmtten Reststücke der abgesägten, kleinen senkrechten Stege, wie sie sich an den Saalstühlen befanden. Deshalb wird es sich kaum um nachbestellte Rohlinge für einen Applikationsstuhl gehandelt haben, zumal man diese gleich mit der richtigen Lehne hätte versehen lassen können.

<sup>236</sup> Rudolf Steiner: *Der Jahreskreislauf als Atmungsvorgang der Erde und die vier großen Festeszeiten. Die Anthroposophie und das menschliche Gemüt*. Vortrag vom 27.9.1923 in Wien. GA 223. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985. S. 101.

<sup>237</sup> Leo Bruhns: *Geschichte der Kunst an ihren Meisterwerken dargestellt. Buch I/II: Antike und frühes Mittelalter*. Hamburg: Standard-Verlag, 1954. S. 38.

<sup>238</sup> Andrej Belyj: *Verwandeln des Lebens*. Basel: Zbinden Verlag, 1977. S. 335.

<sup>239</sup> »Über die Notwendigkeit des Konkret-Künstlerischen« *Stil I*, Heft 4, 1980, S. 20.

<sup>240</sup> Hella Krause-Zimmer: *Hermann Ranzenberger: Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls. Mit den Korrekturbeispielen Rudolf Steiners*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1995. S. 41.

<sup>241</sup> Ebenda S. 32.

<sup>242</sup> Ebenda S. 41.

<sup>243</sup> Zitiert aus: Rex Raab: Möbel für Menschen am Beispiel Tisch und Stuhl. Sonderdruck aus der Fachzeitschrift der deutsche schreiner, Heft 11/69.

<sup>244</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Baukunst* (1795), Handschrift aus dem Nachlass. Zitiert nach der Artemis TB Ausgabe von 1977, S. 109-110.

<sup>245</sup> In der Abbildung des Plans wurde die Umrisslinie der Lehne vom Autor hervorgehoben.

<sup>246</sup> Rudolf Steiner: Das Goetheanum in seinen zehn Jahren. II 23-26, 14. Jan., 4. u. 18. Feb., 4. u. 18. März 1924. In: Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze 1921-1925 aus der Wochenschrift „Das Goetheanum“. GA 36. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 314.

<sup>247</sup> Rudolf Steiner: Der Baugedanke des Goetheanum. Lichtbildervortrag vom 29. Juni 1921. GA 289/290 (geplant). Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986. S. 42 zu Bild 120.

<sup>248</sup> Rudolf Steiner: Der Baugedanke des Goetheanum. Vortrag vom 29. Juni 1921. GA 289/290 (geplant). Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986. S. 46

<sup>249</sup> Rudolf Steiner: Natur- und Geistwesen, ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt. Vortrag vom 9.6.1908. GA 98 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983. S. 243.

<sup>250</sup> Von dem Herausgeber der in Buchform publizierten Bilderserie wurde die »intensive« Mitwirkung Steiners hervorgehoben. Hermann Linde: Imagination. Goethes »Märchen von der grünen

Schlange« verweben mit Rudolf Steiners »Pforte der Einweihung« in einer Folge von 12 farbigen Bildern. Dornach: Verlag Walter Keller, 1988. S. 56.

<sup>251</sup> Im Aufsatz *Zwölf Throne*. meint Martin Barkhoff: »Dieser Gebrauch des Hammers war ein Grundelement der kultischen Esoterik Rudolf Steiners [...]«

Martin Barkhoff: *Zwölf Throne*. *Das Urbild des Zusammenwirkens im Ersten Goetheanum*. In der Wochenschrift *Das Goetheanum*. Nr. 39, 26.11.1993. S. 395.

<sup>252</sup> Rudolf Steiner: *Das Goetheanum in seinen zehn Jahren*. II 23-26, 14. Jan., 4. u. 18. Feb., 4. u. 18. März 1924. In: *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart*. Gesammelte Aufsätze 1921-1925 aus der Wochenschrift „Das Goetheanum“. GA 36. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 321.

<sup>253</sup> Rudolf Steiner: *Okkultes Lesen und okkultes Hören*. GA 156. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987. S.109.

<sup>254</sup> Angaben nach Carl Kemper: *Der Bau: Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1984. S. 106.

<sup>255</sup> »Christus-Sonne«: ein Ausdruck Rudolf Steiners. Rudolf Steiner: *Wahrspruchworte*. GA 40. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 185.

<sup>256</sup> Ausführliche Untersuchungen zum Grundriss hat Carl Kemper angestellt. Vergleiche das Kapitel »Grundriß« in Carl Kemper: *Der Bau: Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1984. S. 187.

<sup>257</sup> Siehe den Vortrag »Der Dornacher Bau – Ein Haus der Sprache« in Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. GA 286, Vortrag vom 7.6.1914. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 74.

<sup>258</sup> Rudolf Steiner: *Okkultes Lesen und okkultes Hören*. GA 156. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987. S.109



<sup>259</sup> Rudolf Steiner: Wege zu einem neuen Baustil. GA 286, Vortrag vom 7.6.1914. Donach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 70.

<sup>260</sup> Da von Rudolf Steiner keine Selbstinterpretationen des Pultes vorliegen, enthalte ich mich der Interpretationen, wie sie in anthroposophischen Kreisen kursieren, nach denen das Pult dem menschlichen Kehlkopf nachgebildet sei, – sowie jener Interpretationen bzw. Projektionen, die einzig den Kanzel-Charakter anthroposophischer Christus Verehrung oder einen faschistoiden »Brutalismus« des Pultes erkennen möchten.

<sup>261</sup> Hella Krause-Zimmer: *Hermann Ranzenberger: Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1995. S. 81.

<sup>262</sup> Marie Steiner in der Einleitung zu Rudolf Steiner: *Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft 1923/24*. GA 260. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985. S. 17.

<sup>263</sup> In Frage käme auch noch der Architekt Schmid-Curtius. Eine eingehendere vergleichende Untersuchung der Bleistiftführungen und Papiere von jeweils signierten mit unsignierten Zeichnungen konnte ich leider nicht durchführen.

<sup>264</sup> Hella Krause-Zimmer: *Hermann Ranzenberger: Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1995. S. 74.

<sup>265</sup> Ebenda S. 41.

<sup>266</sup> In Dornach hörte ich eine vereinzelte Meinung, dass in der Veröffentlichung von Hella Krause-Zimmer, aus der die hier abgebildeten Zeichnungen entnommen sind, eine Verwechslung vorliege. Man hätte gar Vorschlag und Korrektur verwechselt und irrtümlicherweise die Vorschlagsversion statt der korrigierten Fassung gebaut. Das halte ich gerade in diesem Fall für höchst unwahrscheinlich. Ich nehme an, dass Ranzenberger selbst den Bau des Schrankes veranlasst und beaufsichtigt hatte. Als Faktum für die Herstellung während der Anwesenheit Ranzenbergers in Dornach scheinen mir die Farbreste eines rotviolettten Farbauftrags in

den lichtgeschützten Türfälzen des Schrankes zu sprechen, die gleichfalls an Schränken für das Haus Duldeck festgestellt werden konnten und in beiden Fällen an den belichteten Flächen gänzlich verblasst sind.

<sup>267</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. GA 286, Vortrag vom 7.6.1914. Donach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 71.

<sup>268</sup> Hella Krause-Zimmer: *Hermann Ranzenberger: Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1995. S. 110.

<sup>269</sup> Rudolf Steiner: *Okkultes Lesen und okkultes Hören*. GA 156. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987. S. 167.

<sup>270</sup> Rudolf Steiner: *Der Baugedanke des Goetheanum*. Vortrag vom 29. Juni 1921. GA 289/290 (*geplant*). Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986. S. 51-52.

<sup>271</sup> Hella Krause-Zimmer: *Hermann Ranzenberger: Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1995. S. 37.

<sup>272</sup> Rudolf Steiner: *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. Vortrag vom 29. 12. 1914. GA 275. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980. S. 40-41, 43.

<sup>273</sup> Rudolf Steiner: *Wahrspruchworte*. GA 40. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 75.

Der Spruch könnte durchaus korrespondierend zu dem Bildprogramm des Rosa Fensters gelesen werden:

Wintersonnenwende

Die Sonne schaue  
Um mitternächtige Stunde.  
Mit Steinen baue  
Im leblosen Grunde.

So finde im Niedergang  
Und in des Todes Nacht  
Der Schöpfung neuen Anfang,  
Des Morgens junge Macht.

Die Höhen laß offenbaren  
Der Götter ewiges Wort;  
Die Tiefen sollen bewahren  
Den friedevollen Hort.

Im Dunkel lebend  
Erschaffe eine Sonne.  
Im Stoffe webend  
Erkenne Geistes Wonne.

<sup>274</sup> »Geistige *Bilder* sind es also, welchen der Mensch zunächst auf seiner Bahn zur höheren Welt begegnet. Denn die Wirklichkeit, welche diesen höheren Bildern entspricht, ist ja *in ihm selbst*. Reif muß demnach der Geheimschüler sein, um auf dieser ersten Stufe nicht derbe Realitäten zu verlangen, sondern die Bilder als das Richtige zu betrachten. Aber *innerhalb* dieser Bilderwelt lernt er bald etwas Neues kennen. Sein *niederer Selbst* ist nur als Spiegelgemälde vor ihm vorhanden; aber mitten in diesem Spiegelgemälde erscheint die wahre Wirklichkeit des *höheren Selbst*. Aus dem Bilde der niederen Persönlichkeit heraus wird die Gestalt des geistigen Ich sichtbar. Und erst von dem letzteren aus spinnen sich die Fäden zu anderen höheren geistigen Wirklichkeiten.

Und nun ist die Zeit gekommen, um die zweiblättrige Lotusblume in der Augengegend zu gebrauchen. Fängt sie an sich zu bewegen, so findet der Mensch die Möglichkeit, sein höheres Ich mit übergeordneten geistigen Wesenheiten in Verbindung zu setzen. Die Ströme, welche von dieser Lotusblume ausgehen, bewegen sich so zu höheren Wirklichkeiten hin, daß die entsprechenden Bewegungen dem Menschen völlig bewußt sind. Wie das Licht dem Auge die physischen Gegenstände sichtbar macht, so diese Strömungen die geistigen Wesen höherer Welten.«

Rudolf Steiner: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* (1904/05). GA 10. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1992. S. 153-154.

<sup>275</sup> Rudolf Steiner: *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. (1904). GA 9. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1978. S. 125.

Rudolf Steiner: *Menschheitsentwicklung und Christus-Erkenntnis*. GA 100. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981. S. 50-53.

<sup>276</sup> Rudolf Steiner: *Mythen und Sagen - Okkulte Zeichen und Symbole*. Vortrag vom 14. September 1907. GA 101. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987. S. 161.

<sup>277</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. Vortrag vom 1.1.1924. GA 286. S. 117. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982.

Von symbolischen Darstellungen wie Rosenkreuz, Hexagramm, Pentagramm nahm Steiner in der Dornacher Zeit Abstand. Dazu Steiner:

»Denn glücklich werden wir uns schätzen, wenn wir den alten Unfug der Theosophen überwunden haben, der bei jedem Märchen, bei jeder Gestalt, bei jedem Mythos fragt: Was bedeutet dieses, was bedeutet das? - Unsere Formen sind alle real in der geistigen Welt, sie sind wirklich in der geistigen Welt vorhanden und bedeuten daher nur sich selbst und nichts anderes, sie sind keine Symbole, sondern geistige Realitäten. Sie finden, wenn Sie den ganzen Bau durchschauen, nirgends ein Pentagramm, nirgends die Form eines Pentagramms, nirgends die Veranlassung zu fragen: Was bedeutet diese oder jene Form? Höchstens ganz dezent angedeutet, könnte man an einer Stelle ein Pentagramm hineinsehen, aber nur mit demselben Recht, wie Sie in jeder fünfblättrigen Pflanze ein Pentagramm hineinsehen können.«

Rudolf Steiner: *Wie erwirbt man sich Verständnis für die geistige Welt?* GA 154. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985. S. 102.

Dass man das Pentagramm nur an einer Stelle am Bau des ersten Goetheanums sehen könne, bezieht sich auf das Pentagon am hintersten Bühnenarchitrav über dem für den Menschheitsrepräsentanten vorgesehenen Platz. Daneben war das Pentagramm mehrfach an den Glasfenstern als Sternmotiv zu finden.

<sup>278</sup> Das Wechselverhältnis in der Wahrnehmung von menschlichem Körper und Architektur untersuchte beispielsweise die »ästhetische Theorie in Form einer Psychologie« von Moritz Geiger:

»Ästhetisch hingegen ist der Körper in erster Linie ein *architektonisches* Gebilde; die ästhetische Anschauung bedarf nicht des rechnenden Verstandes, um *Kräfte und Kräftespannungen, Funktionen des Lastens und Tragens* in ihm zu sehen; sie werden ästhetisch unmittelbar vorgefunden, angeschaut. In dem Gewicht

der Arme liegen für unsere Auffassungen Kräfte, die nach unten ziehen, wie in den Schultern haltende und tragende Kräfte. Der Rumpf drückt nach dem Boden hin, in den Beinen halten emporstrebende Kräfte diesem Druck stand. Zugleich aber beherrscht neben diesen Kräften der einzelnen Teile des Körpers eine *Gesamt-tendenz* den Körper als Ganzes: der Körper richtet sich auf. Er ist nicht nur da, er *steht* aufgerichtet (im Gegensatz zu einem sich in die Breite erstreckenden Gegenstand, einer Truhe etwa, die für unsere Auffassung zu liegen scheint), und dies sein Aufrichten ist energisch oder schwächlich, nachlässig oder gestrafft, lauter Momente, die über die stoffliche Materie hinausgehen. Es sind dies alles *vitale* Charakteristika, *Lebensmomente*.«

Moritz Geiger: *Zugänge zur Ästhetik*. Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1928. S.101

Der Architekturkritiker Hugo Kükelhaus ordnete das Bauprinzip der tektonischen Verstrebung, wozu z.B. das Balkengefüge des Fachwerkbaus gehört, dem Skelett-Muskelsystem des menschlichen Körperbaus zu. Wir kennen den Entsprechungsaspekt des Ineinandergefügtseins der Knochen des Skeletts und der Balken des Fachwerkbaus, wie er namentlich in der sogenannten Skelettbauweise zum Ausdruck kommt. Kükelhaus erweitert die Entsprechung dieser Bauweisen auf die Bänder und Sehnen des Körpers: Der Bauten »strukturelle Sprache ähnelt in anatomischer Entsprechung den Bebänderungen der Sehnen« und meint, dass Körperbau und Baukörper sich einander – gleich resonierenden Schall-Körpern – in Schwingung versetzen, wobei das verbindende Medium die sinnliche Wahrnehmung im körperlichen Umgang sei. Rhythmus werde durch Rhythmik erregt; Körper durch Körperhaftes; Balance durch Balancierendes.

Hugo Kükelhaus: *Ummenschliche Architektur: Von der Tierfabrik zur Lernanstalt*. Köln: Gaia, 1983. S.37-38

<sup>279</sup> Rudolf Steiner: *Die Goetheanum Fenster: Sprache des Lichts. (Text- u. Bildband)*. GA K12 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1996. S. 17.

<sup>280</sup> Rudolf Steiner: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? (1904/05)*. GA 10. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1992. S. 117.

<sup>281</sup> Adrian Snodgrass: *The Symbolism of the Stupa*. New York: Cornell Southeast Asia Program, 1985. Kapitel: The Identity of the Stupa and the Buddha. S. 362.

<sup>282</sup> Materialien finden sich u.a. bei: Marcus Frings: *Mensch und Maß: Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*. Weimar: VDG, 1999. CD-ROM.

Paul von Naredi-Rainer: *Architektur und Harmonie: Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*. Köln: DuMont, 1982. S.16.

<sup>283</sup> Einen Überblick geben: Edda Klessmann; Hannelore Eibach: *Wo die Seele wohnt: Das imaginäre Haus als Spiegel menschlicher Erfahrungen und Entwicklungen*. Bern: Verlag Hans Huber, 1993.

<sup>284</sup> Rudolf Steiner: *Mysterienstätten des Mittelalters, Rosenkreuzertum und modernes Einweihungsprinzip*. GA 233a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980. S. 78-79.

<sup>285</sup> Rudolf Steiner: *Anthroposophische Leitsätze*. (1924-1925). GA 26. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 14.

<sup>286</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Bildung und Umbildung organischer Naturen*. 1. Band der Naturwissenschaftlichen Schriften (1883). Nachdruck nach der Erstauflage in »Deutsche National-Litteratur« (1883-1897) hg. von Rudolf Steiner. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1973.

<sup>287</sup> Erich Zimmer: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1971. S. 62.

<sup>288</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. Vortrag vom 5.2.1913 GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 35.

<sup>289</sup> Ebenda: S. 36.

<sup>290</sup> Georg Hartmann: *Goetheanum-Glasfenster*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1971. S. 23-24.

<sup>291</sup> Rudolf Steiner: *Mythen und Sagen - Okkulte Zeichen und Symbole*. Vortrag vom 14. September 1907. GA 101. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987. S. 160.

<sup>292</sup> Ebenda: S. 158.

<sup>293</sup> Rudolf Steiner: *Wahrpruchworte*. Aus einem Notizbuch aus dem Jahre 1918. GA 40. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961. S. 233.

<sup>294</sup> Auf die Frage nach der damals technisch möglich gewordenen farbigen Reproduzierbarkeit der Goetheanum-Kuppelmalereien gab Steiner eine eigentümlich originelle Antwort: »Was da in der Kuppel aus den Farben heraus gemalt ist, das muß aus den Farben heraus gemalt verstanden werden. Versucht man, das durch Photographie zu reproduzieren, so könnte höchstens etwas dabei herauskommen, wenn man es ebenso groß macht, als es da auf der Kuppel ist. Es handelt sich nicht darum, irgend etwas bloß zu reproduzieren. Je weniger entsprechend die Bilder sind denen von der Kuppel, desto besser ist es. Das Schwarz-Weiß weist dann nur darauf hin; das schreit nach der Farbe. Dieses unkünstlerische Reproduzieren, da würde ich mich nie damit einverstanden erklären. Das ist alles Surrogat. Ich möchte keine Farbenphotographie aus der Kuppelmalerei haben. Die Reproduktion soll nicht für sich etwas sein. Ich möchte dies so haben, daß dasjenige, worauf es nicht ankommt, gegeben wird. Es ist geradeso mit den Glasfenstern. Wenn Sie versuchen würden, durch Reproduktion etwas zu erreichen, würde ich mich dagegen auflehnen. Diese Dinge muß man nicht versuchen, möglichst treu wiederzugeben. Es ist doch auch nicht wünschenswert, daß man ein musikalisches Stück durch irgendeine täuschend nachahmende phonographische Platte wiedergibt. Ich will, ich möchte das nicht. [...]. So wie diese Bilder in der Reproduktion erscheinen, so geben sie nie das wieder; es ist nur das Novellistische daran, gerade das, worauf es nicht ankommt.«  
Rudolf Steiner: *Konferenzen mit den Lehrern der Freien Waldorfschule in Stuttgart 1919 bis 1924*. (Erster Band). GA 301 I. Fragenbeantwortung 14. Juni 1920. S. 154.

<sup>295</sup> Rudolf Steiner: Vortrag 29.9.1923, GA 227, zitiert nach: Werner Schäfer: *Rudolf Steiner über die technischen Bild- und Tonmedien. Eine Dokumentation*. Hg.: Verein für Medien-



forschung und Kulturförderung Bremen. Freiburg: Wege, 1997. S. 31.

<sup>296</sup> Rudolf Steiner: Vortrag 27.2.1917, GA 175. Ebenda zitiert nach Werner Schäfer, S. 12. Bei Schäfer auf S. 18 wird Steiner aus einem Vortrag vom 9. 8. 1922, GA 214 zitiert: »Wenn die Menschen das Denken liebten, würden sie nicht so gerne sich heute in alle möglichen Kinovorstellungen und dergleichen hineinbegeben, denn dabei kann man nicht und braucht man nicht zu denken, da rollt alles ab.«

<sup>297</sup> Helmut von Kugelgen (Hg.): *Märchen, Puppenspiele, Farbige Schatten: Von dem Wesen der technischen Medien und der geistigen Wirklichkeit im künstlerischen Spiel*. Stuttgart: Internationale Vereinigung der Waldorfkinderergärten e.V., 1975. S. 62.

Stuten berichtete: »Dr. Steiner regte die Empfindung an, eine Empfindung musikalisch zu entwickeln, durch eine Metamorphosenreihe, ähnlich wie die der Kapitälchen des großen Kuppelraumes und dazu imaginative Bilder auf die Bühne zu bringen, die sich in derselben Weise metamorphosieren. Als Grundmotiv gab er das Erlebnis der Furcht an. Die letzten Bilder sind nur Andeutungen, da hier das farbbewegte Bild ganz von der Musik bestimmt wird, während bei der ersten Hälfte die Musik mehr vom Bild beeinflusst gedacht ist. Die erste Reihe zur Orientierung wurde 1918 skizziert.«

Wolfgang Veit: *Bewegte Bilder: Der Zyklus »Metamorphosen der Furcht« von Jan Stuten. Entwurf zu einer neuen Licht-Spiel-Kunst nach einer Idee von Rudolf Steiner*. Stuttgart: Urachhaus, 1993. S. 29.

<sup>298</sup> Vergleiche und Abbildungen ebenda S. 48/91.

<sup>299</sup> Rudolf Steiner: *Die Erkenntnis der Seele und des Geistes. Fünfzehn öffentliche Vorträge gehalten zwischen dem 10. Oktober 1907 und dem 14. Mai 1908 in Berlin und München*. GA 56. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1965. S. 205.

<sup>300</sup> Ebenda S. 205. Die Vorträge lauten: *Der Krankheitswahn im Lichte der Geisteswissenschaft* (3. Dezember 1907). *Das Gesundheitsfieber im Lichte der Geisteswissenschaft* (5. Dezember 1907).

<sup>301</sup> Rudolf Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* Briefentwurf an Unbekannt vom 12. April 1909 GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977. S. 14.

<sup>302</sup> Rudolf Steiner: *Welt, Erde und Mensch.* GA 105. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1956. S. 41.

<sup>303</sup> In der Bildfolge wechseln die Bildorte des Kindes so, dass dieses annähernd eine Bewegung im Pentagramm vollzieht. Näheres dazu in: Walther Bühler: *Das Pentagramm als Schöpfungsprinzip.* Stuttgart: Freies Geistesleben, 1996. S. 452.

<sup>304</sup> Rudolf Steiner: *Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge. (Erster Band).* Vortrag vom 1.3.1924. GA 235. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1988. S. 92-93.

<sup>305</sup> Rudolf Steiner: *Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge. (Zweiter Band).* Vortrag vom 27.4.1924. GA 236. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1988. S. 93.

<sup>306</sup> Rudolf Steiner: *Natur- und Geistwesen, ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt.* Vortrag vom 9.6.1908. GA 98. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983. S. 110.

<sup>307</sup> Erich Schwebisch: *Der Weg der Architektur durch den Menschen: Eine Studie über ästhetische Grundprobleme.* In: *Zur ästhetischen Erziehung.* Stuttgart: Freies Geistesleben, 1954. Folgende Zitate und Abbildungen S.132-135.

<sup>308</sup> Ich glaube, dass unsere heutigen Wahrnehmungserlebnisse nicht unbedingt den skizzierten Empfindungen folgen »müssen«, da wir »zu dünne« Stahlträger durchaus gewohnt sind. Zudem hat die moderne Architektur auf diese Weise gegenteilige Empfindungen des Schwebens von Baumassen zu erzeugen versucht. Dennoch »funktioniert« das Beispiel von Schwebisch, allerdings nur mit der wirklich »kräftigen« Vorstellung *Stein*, denn mit einer anderen Oberfläche des Volumens, könnte man sich auch ein zeppelinartiges Gebilde vorstellen, das an zwei dicken Tauen *nach oben* zieht.

<sup>309</sup> Der Architekturkritiker Hugo Kükelhaus sprach – annähernd im Sinne Steiners – von den negativ wirksamen Seiten der Dingwelt, von »unmenschlichen, »falschen«, instabilen, entfremdeten und entfremdenden modernen Möbelformen, die insbesondere auf das psychische Gleichgewicht von Kindern permanent destabilisierende Wirkungen ausüben. Als anschauliches Beispiel führte er interessanterweise die dünnen Metallbeine an einem Möbelkorpus an. In: Hugo Kükelhaus: *Werde Tischler*. Berlin: 1936. S.14. Siehe auch: Hugo Kükelhaus: *Unmenschliche Architektur: Von der Tierfabrik zur Lernanstalt*. Köln: Gaia, 1983.

<sup>310</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. Vortrag vom 5.2.1913 GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 37. Nachstehend das erweiterte Zitat:

»Da hat zu unserem lieben Freunde, der uns als Architekt hier hilft, einer, der ein freier Künstler sein will, gesagt, daß der Baumeister sich nicht niederzwingen lassen müsse vom Bauherrn, sondern als freier Künstler schaffen, so wie er will. Ein schöner Grundsatz ist das, denn nehmen wir an, der Bauherr bestellt ein Warenhaus, so würde er doch nicht sehr zufrieden sein, wenn der «freie Künstler» ihm eine Kirche hinbaute. Nun, solcher Schlagworte gibt es viele. Aber man ist durch Aufgabe und Material beschränkt. Da hat das Wort «freier Künstler» einfach keinen Sinn. Denn ich möchte wissen, was der «freie Künstler» machen wird, wenn er die Absicht hat, aus der freien Künstlerschaft heraus ein plastisches Kunstwerk auszuführen, den Ton formt und eine Venus schaffen will, und statt der Venus daraus ein Schaf wird? Ist er dann ein freier Künstler? Da wäre Raffael ein «freier» Künstler gewesen - aber er hätte keine Sixtinische Madonna geschaffen! So wie man zu gewissen Dingen nur eine Zunge braucht, so braucht es auch hier nur eine Zunge. Denn solches Argumentieren hat nichts zu tun mit den notwendigen realen Bedingungen der Menschheitsentwicklung, sondern es kommt darauf an, ob man eine Wahrheit im Sinne hat, die sich auf Tun, auf Wirken, die sich auf Arbeiten bezieht. Denn Wahrheiten, die fruchtbar sein sollen, die «wahr» sein sollen, müssen so begründet sein in den Notwendigkeiten der Menschheitsentwicklung.»

<sup>311</sup> Rudolf Steiner: *Die Wirklichkeit der höheren Welten*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1962. S. 212/216.

<sup>312</sup> Das erste Zitat stammt von Prof. Dr. Matthias Drieß, Anorganische Chemie I, Fakultät für Chemie, [http://www.ruhr-uni-bochum.de/rubin/rbin1\\_01/natur/Beitrag3/seite2.html](http://www.ruhr-uni-bochum.de/rubin/rbin1_01/natur/Beitrag3/seite2.html). Abbildung dort.

Das zweite Zitat wird hier nochmals ausführlicher wiedergegeben: »Aufgrund von neuen Forschungsdaten, welche eine Sonde der «Nasa» zur Erde gesendet hat, kommen Forscher eines Teams um Jean-Pierre Luminet und Roland Lehoucq zu dem Schluß, daß der Weltraum eine dodekaedrische Struktur aufweist. Auch ein amerikanisches Team unter Leitung des Mathematikers Jeffrey Weeks kam unabhängig davon zu einem ähnlichen Resultat. In einem von den zwei Teams gemeinsam verfaßten Artikel, der im Herbst in der Zeitschrift «Nature» publiziert wurde, wird die dodekaedrische Raumstruktur als mögliche Erklärung für gewisse Abweichungen der kosmischen Hintergrundstrahlung postuliert.«

Aus Bernhard Steiner: Ein Symbol der Himmelsmaterie. In *Das Goetheanum* 3/2004. Darin auch die Quellenangabe:

Jean-Pierre Luminet, Jeffrey R. Weeks, Alain Riazuelo, Roland Lehoucq, Jean-Philippe Uzan: *Dodecahedral space topology as an explanation for weak-wideangle temperature correlations in the cosmic microwave background*, Nature Nr. 425/2003, S. 593-595.

<sup>313</sup> Die Archäologen rätseln über Sinn und Zweck der Pentagondodekaeder. Angaben aus einem Interview mit Prof. Dr. Alfons Kolling am 7.2.2000 im Mannlichzimmer des Edelhauses in Schwarzenacker: <http://www.hom.shuttle.de/hom/spg/roep-032.htm>. Abbildung des Pentagondodekaeders aus dem Römermuseum Schwarzach: <http://www.hom.shuttle.de/hom/spg/roep-254.htm>

<sup>314</sup> Rudolf Grosse: *Die Weihnachtstagung als Zeitenwende*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1981. S. 32-33.

<sup>315</sup> Rudolf Steiner: *Die Wirklichkeit der höheren Welten*. GA 79. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1962. S. 219.

<sup>316</sup> Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*. Vortrag vom 17.6.1913 GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. S. 64.

<sup>317</sup> Die obere Abbildung zeigt einen Ausschnitt vom Frontispiz des in der Mitte des 18. Jahrhunderts in London erschienenen Buches *The Complete Body of Architecture* von Isaac Ware – mit dem Pentagondodekaeder als Attribut einer allegorischen Architectura? Darunter Dürers *Melancholie*.

<sup>318</sup> Informationen aus diversen Meldungen in der Wochenschrift *Das Goetheanum* der Jahre 2002-2003. Zur Preisverleihung: Artikel *Ein „capitaler“ Macher* in der Tageszeitung *taz* (überregional) vom 3.5.2003.

<sup>319</sup> Lars Klaassen: *Eine runde Sache*. Tageszeitung *taz* (überregional) vom 3.5.03.

## *Literaturverzeichnis*

**Abendroth**, Uwe (Hrg.): *Das Designbuch: 1. Jahrhundert 400 Designer 1000 Objekte*. Augsburg: Battenberg, 1999.

**Abendroth**, Walter: *Rudolf Steiner und die heutige Welt: Ein Beitrag zur Diskussion um die menschliche Zukunft*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982.

**Adamopoulos**, Konstantin: *Das andere Auge der Götter. Kolloquium zu den Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner*. Köln: König, 1997.

**Adorno**, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

**Allen**, Joan de Ris: *Living Buildings: an expression of fifty years of Camphill: halls and chapels of the Camphill Movement*. Aberdeen, Camphill Architects Newton Dee, 1990.

**Andrews**, Edward D.: *Religion in Wood: a Book of Shaker Furniture*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1966.

**Andritzky**, Michael (Hrg.); Michael Schwarz: *z.B. Stühle: Ein Streifzug durch die Kulturgeschichte des Sitzens*. (Werkbund-Archiv 8). Gießen: Anabas, 1987.

**Arnheim**, Rudolf: *Die Dynamik der architektonischen Form*. Köln: DuMont, 1980.

**Arnim**, Georg von: *Das Haus der Kindheit: Zur Eröffnung des Schul- und Therapiegebäudes der Heimsonderschule Föhrenbühl am 24. September 1971*. Privatdruck 1971.

**Aschenbrenner**, Michael: *Tierkreis und Menschenwesen. Studienmaterial der Freien Hochschule für Geisteswissenschaften am Goetheanum*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1972. S. 26.

**Bachelard**, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

**Bachmann**, Wolfgang: *Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen: Versuch einer Deutung und Wertung*. Köln; Wien: Böhlau, 1981. (Dissertationen zur Kunstgeschichte 13).

**Barkhoff**, Martin: *Zwölf Throne: Das Urbild des Zusammenwirkens*. In: *Das Goetheanum: Wochenschrift für Anthroposophie*. Nr. 39. 26. September 1993, S. 395.

**Bartels**, Daghild: *Design-Mythos: Die Verheissungen des neuen Mobiliars*. In: *Alles Design. Kursbuch 106*. Berlin: Rowohlt, 1991.

- Bayley**, Stephen: *The Designer Cult. In: Commerce and Culture: From-Industrial Art to Postindustrial Value*. London: Design Museum Books, 1989.
- Behling**, Lottlisa: *Gestalt und Geschichte des Maßwerks*. Halle: Max Niemeyer, 1944.
- Belting**, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001.
- Belting**, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck, 1995.
- Belting**, Hans: *Kunst ohne Werk: Uwe M. Schneede und T. J. Clark ziehen eine Bilanz der Moderne*. Die ZEIT, Nr. 52, 19.12.2001.
- Belyj**, Andrej: *Verwandeln des Lebens*. Basel: Zbinden Verlag, 1977.
- Bemmelen**, Daniel van: *Das erste Goetheanum als Menschheitsbau. (Studienmaterial der Freien Hochschule für Geisteswissenschaften am Goetheanum)*. Dornach: Philosophisch-anthroposophischer Verlag, 1975.
- Benjamin**, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Illuminationen. Ausgewählte Schriften)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Bergmann**, Hugo: *Rudolf Steiner als Philosoph. In: Der 100. Geburtstag Rudolf Steiners in der Hebrew University in Jerusalem. Rudolf Steiner als Philosoph. Ein Vortrag in der Philosophischen Gesellschaft*. Zeitschrift: Die Drei, Nr. 1, 1962.
- Berndt**, Heide; Alfred Lorenzer; Klaus Horn: *Architektur als Ideologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.
- Blaser**, Werner: *Natur im Gebauten. Nature in Building: Rudolf Steiner in Dornach*. Basel: Birkhäuser, 2002.
- Binswanger**, Ludwig: *Das Raumproblem in der Psychopathologie. In: Ausgewählte Vorträge und Ausätze. Bd.2*. Bern: Francke, 1955
- Bollnow**, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Stuttgart: Kohlhammer, 1997.
- Bonsiepe**, Gui: *Interface: Design neu begreifen*. Mannheim: Bollmann, 1996.
- Borngräber**, Christian: *Stil Novo: Design in den 50er Jahren, Phantasie und Phantastik*. Frankfurt: Verlag Dieter Fricke, 1979.
- Bruhns**, Leo: *Geschichte der Kunst an ihren Meisterwerken dargestellt. Buch I/II: Antike und frühes Mittelalter*. Hamburg: Standard-Verlag, 1954.



- Bühler**, Walther: *Das Pentagramm als Schöpfungsprinzip*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1996.
- Burkhardt**, François: *Über Ansätze deutscher Designtheorien der letzten 15 Jahre*. In: *Design im Wandel - Chancen für neue Produktionsweisen?* Hrg.: IDZ, Dokumentation Forumkongress 1984. Berlin: Internationales Design Zentrum Berlin, 1985.
- Bürklin**, Heidi: *Noch eine Sensation? Sammler Charles Saatchi rückt der Tate Modern auf den Leib*. Kunstzeitung, Nr. 66 / Februar 2002.
- Camesasca**, Ettore: *Geschichte des Hauses*. Leipzig: Seemann, 1983.
- Collins**, Michael: *Design und Postmoderne*. München: Droemer Knaur, 1990.
- Collins**, Peter: *Changing Ideals in Modern Architecture 1750 - 1950*. Montreal: McGill University Press, 1998.
- Curtis**, William J. R.: *Architektur im 20. Jahrhundert*. (Modern Architecture, Phaidon, 1987) Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989.
- Dagefor**, Werner H.: *Sanfter Sitzen. Bilanz der Mailänder Möbelmesse*. Magazin FOCUS 26/1999, 28.06.1999
- Day**, Christopher: *Places of the soul: Architecture and environmental design as a healing art*. London: The Aquarian Press, 1990.
- Dorschel**, Andreas: *Gestaltung - Zur Ästhetik des Brauchbaren*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002.
- Droste**, Magdalena: *Bauhaus*. Köln: Taschen, 1991
- Egenter**, Nold: *Architectural Anthropology. The Present Relevance of the Primitive in Architecture*. Lausanne: Structura Mundi, 1992.
- Eibach**, Edda Klessmann; Hannelore: *Wo die Seele wohnt: Das imaginäre Haus als Spiegel menschlicher Erfahrungen und Entwicklungen*. Bern: Verlag Hans Huber, 1993.
- Schuyt**, Mike; Jost Elffers (Hrg.); Peter Ferger: *Rudolf Steiner und seine Architektur*. Köln: DuMont, 1980.
- Eschmann**, Karl: *Jugendstil: Ursprünge, Parallelen, Folgen*. Saarbrücken: Henn, 1976.
- Faasse**, Marien: *Architektur in Zwängen und Freiheit*. In: *Ahriman: Profil einer Weltmacht*. Stuttgart: Urachhaus, 1996
- Fairbanks**, Jonathan L.; Elisabeth B. Bates: *American Furniture: 1620 to the Present*. New York: R. Marek, 1981.

- Fant**, Ake; Rex Raab; Arne Klingborg: *Sprechender Beton: Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1972.
- Fant**, Ake; Arne Klingborg: *Leben in der Architektur unserer Zeit: der unvollendete Funktionalismus*. Stuttgart: Urachhaus, 1985.
- Fechter**, Paul: *Der Expressionismus*. München: Piper, 1914.
- Fenzl**, Kristian (u.a.): *Design als funktionelle Skulptur*. Wien: Falter, 1987.
- Ferguson**, Eugene S.: *Das innere Auge: Von der Kunst des Ingenieurs*. Basel: Birkhäuser, 1993.
- Cleri**, Bonita (Hrg.): *Federico Zuccari: Le idee, gli scritti*. Mailand: Electa, 1997.
- Fischer**, Volker (Hrg.): *Design heute. Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunststück*. München: Prestel, 1988.
- Fischer**, Wendt; Karl Mang: *Die Shaker: Leben und Produktion einer Commune in der Pionierzeit Amerikas*. (Ausstellungskatalog der Neuen Sammlung München). München: Die Neue Sammlung, 1974.
- Flau**, Karlheinz: *Das Leben als Kunstwerk - Die Kunst als Lebenswerk*. Eigenverlag, o.J., 1985.
- Frampton**, Kenneth: *Die Architektur der Moderne: Eine kritische Baugeschichte*. (Thames and Hudson, 1980). Stuttgart: DVA, 1983.
- Freeman**, Judy (Hrg.); Maurice Tuchmann: *Das Geistige in der Kunst - Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988.
- Frings**, Marcus: *Mensch und Maß: Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*. Weimar: VDG, 1999. CD-ROM.
- Garner**, Philippe (Hrg.): *The Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1979.
- Garner**, Philippe: *Twentieth Century Furniture*. Oxford: Phaidon, 1980.
- Gaßner**, Hubertus; Christoph Vitali: *Kunst über Grenzen*. (Katalog). München: Prestel und Haus der Kunst, 1999.
- Geiger**, Moritz: *Zugänge zur Ästhetik*. Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1928.
- Gibson**, William: *Hui!* Zeitschrift: Die ZEIT, Nr. 44, 26.10.2000, (Leben).
- Giedion**, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*. Ravensburg: Otto Maier, 1965.

- Giovanni**, Joseph (u.a.), Detroit Institute of Arts (Hrg.): *Furniture by Wendell Castle*. New York: Hudson Hills Press, 1989.
- Goethe**, Johann Wolfgang von: *Bildung und Umbildung organischer Naturen*. 1. Band (1883). Nachdruck nach der Erstauflage in „Deutsche National-Litteratur“ herausgegeben von Rudolf Steiner. GA 1a-e. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1973.
- Goldzamt**, Edmund: *William Morris und die sozialen Ursprünge der modernen Architektur*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976.
- Gopnik**, Adam; Kirk Varnedoe: *High & Low: Moderne Kunst und Triviale Kultur*. (Originaltitel: *High and Low: Modern Art and Popular Culture*.) München: Prestel, 1990.
- Graf**, Bernhard; Klaus Reichold: *Bauwerke, die die Welt bewegten*. München; London; New York: Prestel, 1999.
- Grasskamp**, Walter: *Das gescheiterte Gesamtkunstwerk*. In: *Alles Design. Kursbuch 106*. Berlin: Rowohlt, 1991.
- Grosse**, Rudolf: *Die Weihnachtstagung als Zeitenwende*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1981.
- Hahnloser**, Hans R.: *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1972.
- Hale**, Jonathan: *The old way of seeing: How architecture lost its magic (and how to get it back)*. New York: Houghton Mifflin, 1994.
- Hanebutt-Benz**, Eva-Maria: *Die Kunst des Lesens: Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Museum für Kunsthandwerk, 1985.
- Hartmann**, Georg: *Goetheanum-Glasfenster*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1971.
- Hauck**, Hedwig: *Handarbeit und Kunstgewerbe: Angaben von Rudolf Steiner*. (Auflage 1993 mit dem Titel: *Kunst und Handarbeit*) Stuttgart: Freies Geistesleben, 1977.
- Hauschka**, Margarethe: *Zur Künstlerischen Therapie*. (2 Bände). Boll: Schule für künstlerische Therapie u. Massage, 1976.
- Hermant**, Jost: *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- Hitchcock**, Henry-Russell: *Architecture Nineteenth and Twentieth Century*. (The Pelican History of Art. Edited by Nikolaus Pevsner). Baltimore: Penguin, 1967.
- Huber**, Joseph: *Astral-Marx: Über Anthroposophie, einen gewissen Marxismus und andere Alternativen*. In: *Sekten, Kursbuch 55*. Berlin: Kursbuch, 1979.

- Husemann**, Armin J.: *Das Wort baut: Goetheanumformen als sichtbare Sprache*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1988.
- ING Bank Communication Department**: *Building with a Difference: ING Bank Head Office*. Amsterdam: ING Bank, o.J.
- Jencks**, Charles: *Was ist Postmoderne?* Zürich; München: Artemis, 1990.
- Joedicke**, Jürgen (Hrg.): *das andere bauen: Gedanken und Zeichnungen von Hugo Häring*. Stuttgart: Karl Krämer, 1982.
- Kandinsky**, Wasily; Franz Marc: *Der Blaue Reiter*. (Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit). München: Piper, 1979.
- Kayser**, Felix (Hrg.): *Architektonisches Gestalten*. Stuttgart: Wedekind, 1933
- Kemp**, Wolfgang: *Die Moderne als Bewußtseinsdroge. Der Kunsthistoriker Beat Wÿss warnt vor Risiken und Nebenwirkungen*. Zeitschrift DIE ZEIT Nr. 49, 29.11.1996.
- Kemp**, Wolfgang: *Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 19. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg/Lahn, 1974.
- Kemper**, Carl: *Der Bau: Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1984.
- Kempter**, Friedrich: *Rudolf Steiners sieben Zeichen der planetarischen Entwicklung*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1981.
- Kérynyi**, Karl: *Die Mythologie der Griechen*. (2 Bände). München: DVA, 1979.
- Klotz**, Heinrich: *Von der Urhütte zum Wolkenkratzer: Geschichte der gebauten Umwelt*. München: Prestel, 1991
- Koellner**, Rainer: *Beschreibung und kritische Betrachtung der Anfänge und der Entwicklung anthroposophischer Architektur*. TU Berlin: Dissertation, 1981.
- Hentschel**, Martin (Hrg.): *Rudolf Steiner: Tafelzeichnungen-Entwürfe - Architektur*. . Ostfildern: Edition Tertium, 1994. S.98.
- Koppe**, Franz: *Grundbegriffe der Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1983.
- Kostof**, Spiro: *Geschichte der Architektur*. (Band 3). Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993.
- Krause-Zimmer**, Hella: *Hermann Ranzemberger: Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls. Mit den Korrekturbeispielen Rudolf Steiners*. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1995.

- Krüger, Manfred:** *Anthroposophie und Kunst: Zur Ästhetik Rudolf Steiners*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1988
- Kügelgen, Helmut von:** *Hinweise zu den Handlungen des freien christlichen Religionsunterrichts und zur Raumgestaltung*. Dornach: Pädagogische Sektion der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft am Goetheanum, 1993.
- Kugler, Walter (Hrg.):** *Rudolf Steiner: Wandtafelzeichnungen 1919-1924. Katalogbuch zur Ausstellung: Rudolf Steiner - Andrej Belyj - Joseph Beuys - Emma Kunz. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert*. Kunsthaus Zürich (21.5.-1.8.1999). Köln: Dumont, 1999.
- Kugler, Walter; Michael Bockemühl:** *DenkZeichen und Sprach-Gebärde: Tafelzeichnungen Rudolf Steiners*. Stuttgart: Urachhaus, 1993.
- Kugler, Walter:** *Feindbild Steiner*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001.
- Kugler, Walter:** *Rudolf Steiner und die Anthroposophie: Wege zu einem neuen Menschenbild*. Köln: Dumont, 1979.
- Kugler, Walter:** *Rudolf Steiner. Wenn die Erde Mond wird. Wandtafelzeichnungen*. Köln: Dumont, 1992.
- Kugler, Walter; Etsuko Warari:** *The Notebooks of Rudolf Steiner/ Notizbücher von Rudolf Steiner*. The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo. Tokyo: Chikumashobo, 2001.
- Kükelhaus, Hugo:** *Unmenschliche Architektur: Von der Tierfabrik zur Lernanstalt*. Köln: Gaia, 1983.
- Kükelhaus, Hugo:** *Urzahl und Gebärde: Grundzüge eines kommenden Massbewusstseins*. Zug: Klett u. Balmer, 1984.
- Kükelhaus, Hugo:** *Werde Tischler*. Berlin, 1936.
- Lehnert, Georg (Hrg.):** *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Berlin: Martin Oldenbourg, o.A.
- Leroi-Gourhan, André:** *Hand und Wort: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Lethaby, William R.:** *Architecture, Mysticism and Myth*. (1891) London: The Architectural Press, 1974 .
- Lichtenstern, Christa:** *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*. Weinheim: 1990.
- Linde, Hermann:** *Imagination. Goethes «Märchen von der grünen Schlange» verwoben mit Rudolf Steiners «Pforte der Einweihung» in einer Folge von 12 farbigen Bildern*. Dornach: Verlag Walter Keller, 1988.

- Lindenberg**, Christoph: *Rudolf Steiner: Eine Biographie*. (Zwei Bände: I 1861-1914, II 1915-1925). Stuttgart: Freies Geistesleben, 1997.
- Lindenberg**, Christoph: *Rudolf Steiner: Eine Chronik 1861-1925*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1988.
- Lindinger**, Herbert (Hrg.): *Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände*. Berlin: W. Ernst & Sohn Verlag, 1987.
- Loers**, Veit (Hrg.): *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. (Katalog Schirn Kunsthalle). Ostfildern: Edition Tertium, 1995.
- Mäckler**, Andreas: *Lichtoffene Farbigkeit: Grundlinien der anthroposophisch-orientierten Lasurmalerie. Voraussetzung und Erscheinungsform*. Schaffhausen: Novalis, 1992.
- Marzahn**, Benedikt (Hrg.): *Rudolf Steiner, Signaturen des Geistigen. Auswahl von 24 Wandtafelzeichnungen mit Wortlauten Rudolf Steiners*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1994.
- Mayer-Tasch**, Peter C.: *Schon wieder mischen sie Beton ...: Lebensräume zwischen Architektur und Politik*. Zürich: Edition Interfrom, 1994.
- Michel**, Karl Markus: *Zierat, Fetisch, Bluff*. In: *Alles Design. Kursbuch 106*. Berlin: Rowohlt, 1991.
- Moore**, Charles W.; Kent C. Bloomer: *Architektur für den einprägsamen Ort: Überlegungen zu Körper, Erinnerung und Raum*. Stuttgart: DVA, 1980.
- Müller**, Alois Martin: *Gute Form und richtiges Leben*. In: *Alles Design. Kursbuch 106*. Berlin: Rowohlt, 1991.
- Naredi-Rainer**, Paul von: *Architektur und Harmonie: Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*. Köln: DuMont, 1982. S.16.
- Nervi**, Pier Luigi: *Weltgeschichte der Architektur. (Band 11: Architektur der Gegenwart)*. Stuttgart: Belser, 1977.
- Niederhäuser**, Rudolf: *Zur Geschichte des Hauses Jaques de Jaeger*. In: *Der Plastiker Jaques de Jaeger und das Haus de Jaeger von Rudolf Steiner*. Herausgegeben von der Sektion für schöne Wissenschaften der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft Goetheanum. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1985.
- Ohlenschläger**, Sonja: *Rudolf Steiner (1861-1925): Das architektonische Werk*. Petersberg: Imhof, 1999.
- Ottlinger**, Eva B.: *Adolf Loos: Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1994
- Pehnt**, Wolfgang: *Die Architektur des Expressionismus*. Stuttgart: Hatje, 1973.

- Pehnt**, Wolfgang: *Nachwort zu: Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Köln: DuMont, 1983.
- Pehnt**, Wolfgang: *Rudolf Steiner: Goetheanum, Dornach*. Berlin: Ernst, 1991.
- Pevsner**, Nikolaus: *Architektur und des Design: Von der Romantik zur Sachlichkeit*. München: Prestel, 1971.
- Pevsner**, Nikolaus: *Der Beginn der modernen Architektur und des Design*. Köln: DuMont, 1971.
- Pevsner**, Nikolaus: *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Köln: DuMont, 1983.
- Pevsner**, Nikolaus; J. M. Richards: *The Anti-Rationalists*. London: The Architectural Press, 1973.
- Pfaff**, Konrad: *Kunst für die Zukunft: Eine soziologische Untersuchung der Produktiv- und Emanzipationskraft der Kunst*. Köln: DuMont, 1972
- Posener**, Julius: *Anfänge des Funktionalismus: Von den Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, 1964.
- Raab**, Rex: *Die Waldorfschule baut: 60 Jahre Architektur der Waldorfschule*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1982.
- Raab**, Rex: *Freie Waldorfschule Engelberg: Einheitliche Volks- und höhere Schule. Bedeutung und Aufgabe der Farbe im Schulbau. Sonderdruck aus „DAS DEUTSCHE MALERBLATT“ 40. Jahrgang, Heft 17*. Stuttgart: DVA,.
- Raab**, Rex: *Möbel für Menschen am Beispiel Tisch und Stuhl. Sonderdruck aus der Fachzeitschrift „der deutsche schreiner“ Heft 11/69*.
- Raske**, Hilde (Hrg.): *Der Bau: Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1966.
- Raske**, Hilde: *Das Farbenwort: Rudolf Steiners Malerei und Fensterkunst im ersten Goetheanum*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1983.
- Reinle**, Adolf: *Zeichensprache der Architektur: Symbol, Darstellung und Brauch in der Neuzeit*. Zürich; München: Artemis, 1976.
- Richard**, Lionel (Hrg.): *Lexikon des Expressionismus*. Köln: Nottbeck, 1978.
- Rittelmeyer**, Christian: *Schulbauten positiv gestalten: wie Schüler Farben und Formen erleben*. Wiesbaden u. Berlin: Bauverlag, 1994.



- Roggenkamp**, Bernd: *Die Töchter des „Disegno“: Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*. Münster: Lit, 1996. (Köln, Univ., Diss., 1995)
- Roggenkamp**, Walther; Hildegart Gerbert: *Bewegung und Form in der Graphik Rudolf Steiners*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1979.
- Rudloff**, Diether: *Unvollendete Schöpfung: Künstler im zwanzigsten Jahrhundert*. Stuttgart: Urachhaus, 1982.
- Rudloff**, Diether: *Wird Schönheit die Welt retten? Die therapeutische Mission der Kunst*. Gundelfingen: Jakobus Verlag, 1978.
- Rybczynski**, Witold: *Wohnen. Über den Verlust der Behaglichkeit*. München: Kindler, 1987.
- Sam**, Martina Maria: *Bildspuren der Imagination. Rudolf Steiners Tafelzeichnungen als Prämissen der Rezeption*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 2000.
- Santomasso**, Eugene Anthony: *Origins and Aims of German Expressionist Architecture: An Essay into the Expressionist Frame of Mind in Germany, especially as Typified in the Work of Rudolf Steiner*. Dissertation, Columbia University, USA, 1972.
- Schabert**, Tilo: *Die Architektur der Welt: Eine kosmologische Lektüre architektonischer Formen*. München: Fink, 1997.
- Schäfer**, Werner: *Rudolf Steiner über die technischen Bild- und Tonmedien. Eine Dokumentation*. Hg. : Verein für Medienforschung und Kulturförderung Bremen. Freiburg: Wege, 1999.
- Schiwy**, Günther: *Strukturalismus und Zeichensysteme*. München: Beck, 1973.
- Schleicher**, Hans-Jürgen (Hrg.): *Urform und Baugestalt: Architektur von Imre Makovecz*. Fellbach: Arbeitsstätte für Menschenbildung durch Kunst, 1987.
- Schlieker**, Andrea: *Theoretische Grundlagen der „Arts and Crafts“-Bewegung*. Dissertation: Universität Bonn, 1986.
- Schneider**, Romana; Iain Boyd Whyte (Hrg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Berlin: Ernst, 1986.
- Buddensieg**, Tilmann; Henning Rogge (Hrg.): *Die nützlichen Künste. (Ausstellungskatalog)*. Berlin: Quadriga, 1981.
- Schneider**, Wulf: *Sinn und Un-Sinn: Umwelt sinnlich erlebbar gestalten in Architektur und Design*. Wiesbaden; Berlin: Bauverlag, 1987.
- Schwebsch**, Erich: *Zur ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1954.

- Schweigler**, Emil: *Rudolf Steiner als illustrierender Künstler*. Dornach: Sektion für redende und musische Künste am Goetheanum, 1941.
- Seling**, Helmut (Hrg.): *Jugendstil: Der Weg ins 20. Jahrhundert*. München: Keyserische Verlagsbuchhandlung, 1959.
- Selle**, Gert: *Design-Geschichte in Deutschland: Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*. Köln: DuMont, 1987.
- Selle**, Gert: *Die eigenen vier Wände: Zur verborgenen Geschichte des Wohnens*. Frankfurt a. M.: Campus, 1996.
- Selle**, Gert: *Ideologie und Utopie des Design: Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*. Köln: DuMont, 1973.
- Sembach**, Klaus-Jürgen: *Henry van de Velde*. Stuttgart: Hatje, 1989.
- Semper**, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. (2 Bände). Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1977.
- Sharp**, Dennis: *A Visual History of Twentieth-Century Architecture*. London: Heinemann Ltd., Secker & Warburg, 1972. Deutsche Ausgabe, München: Edition Praeger, 1973.
- Sharp**, Dennis: *Modern Architecture and Expressionism*. London: Longmans, Green and Co Ltd., 1966.
- Sieglitz**, Klaus von: *Materialdienst der evangelischen Zentralstelle für Weltanschauungsfragen 6/88*.
- Snellgrove**, David L.: *The Image of the Buddha*. New Delhi: Vikas, 1978.
- Snodgrass**, Adrian: *The Symbolism of the Stupa*. New York: Cornell Southeast Asia Program, 1985.
- Stachelhaus**, Heiner: *Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler*. München: Heyne, 1993.
- Stansky**, Peter: *Redesigning the World: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Steffen**, Albert: *Die anthroposophische Pädagogik*. (Zuerst erschienen in der Zeitschrift „Das Goetheanum“ ab Nr. 37 vom 22.4.1923). Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1983.
- Steiner**, Marie: *Über die Mysterienspiele in München*. (Zuerst abgedruckt in: *Was in der anthroposophischen Gesellschaft vorgeht. Nachrichten für deren Mitglieder. II/33.*) In: *Rudolf Steiner und die redenden Künste: Eurythmie, Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Gesammelte Aufsätze und Berichte*. (Zweiter Band der Gesammelten Schriften) Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974

**Steiner, Rudolf:** *Anthroposophie - Psychosophie - Pneumatosophie.* GA 115. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 2001.

**Steiner, Rudolf:** *Anthroposophie: Ein Fragment aus dem Jahre 1910.* GA 45. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980.

**Steiner, Rudolf:** *Anthroposophische Gemeinschaftsbildung.* GA 257. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983.

**Steiner, Rudolf:** *Anthroposophische Leitsätze.* (1924-1925). GA 26. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982.

**Steiner, Rudolf:** *Anweisungen für eine esoterische Schulung.* GA 245. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1979.

**Steiner, Rudolf:** *Architektur, Plastik und Malerei des ersten Goetheanum.* GA 289. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982.

**Steiner, Rudolf:** *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchener Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen.* GA 284. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977.

**Steiner, Rudolf:** *Das Hereinwirken geistiger Wesenheiten in den Menschen.* GA 102. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984.

**Steiner, Rudolf:** *Das Künstlerische in seiner Weltmission.* GA 276. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961.

**Steiner, Rudolf:** *Das Rätsel des Menschen.* GA 170. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1978.

**Steiner, Rudolf:** *Das Wesen der Farben.* GA 291. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1973.

**Steiner, Rudolf:** *Der Baugedanke des Goetheanum.* Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986.

**Steiner, Rudolf:** *Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse.* GA 287. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985.

**Steiner, Rudolf:** *Der Jahreskreislauf als Atmungsvorgang der Erde und die vier großen Festeszeiten. Die Anthroposophie und das menschliche Gemüt.* GA 223. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985.

**Steiner, Rudolf:** *Der Tod als Lebenswandlung.* GA 182. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1976.

**Steiner, Rudolf:** *Die Aufgabe der Geisteswissenschaft und deren Bau in Dornach.* In: *Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904-1918.* GA 35. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1965.

**Steiner, Rudolf:** *Die Befreiung des Menschenwesens als Grundlage für soziale Neugestaltung.* GA 329. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985.

- Steiner, Rudolf:** *Die Erkenntnis der Seele und des Geistes.* GA 56 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1965.
- Steiner, Rudolf:** *Die Erkenntnisaufgabe der Jugend.* GA 217a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981.
- Steiner, Rudolf.** (Ergänzung zur Gesamtausgabe). *Die Eurythmiefiguren von Rudolf Steiner: Malerisch ausgeführt von Annemarie Bäschlin.* GA K26a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.
- Steiner, Rudolf:** *Die Geheimnisse der Schwelle.* GA 147. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982.
- Steiner, Rudolf:** *Die Geheimwissenschaft im Umriss.* (1910). GA 13 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1976.
- Steiner, Rudolf:** *Die geistige Vereinigung der Menschheit durch den Christus-Impuls.* GA 165. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981.
- Steiner, Rudolf:** *Die geistig-seelischen Grundkräfte der Erziehungskunst: Spirituelle Werte in Erziehung und sozialem Leben.* GA 305. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1979.
- Steiner, Rudolf:** *Die gesunde Entwicklung des Leiblich-Physischen als Grundlage der freien Entwicklung des Seelisch-Geistigen.* GA 303. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1976.
- Steiner, Rudolf:** *Die Goetheanum Fenster: Sprache des Lichts.* (Text- u. Bildband). GA K12 Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1996.
- Steiner, Rudolf:** *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft.* (1919). GA 23. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961.
- Steiner, Rudolf:** *Die Philosophie der Freiheit: Grundzüge einer modernen Weltanschauung - Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode.* (1894) GA 4. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.
- Steiner, Rudolf:** *Die Stufen der höheren Erkenntnis.* (1905-1908). GA 12. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1979.
- Steiner, Rudolf:** *Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft 1923/24.* GA 260. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985.
- Steiner, Rudolf:** *Die Weltgeschichte in anthroposophischer Beleuchtung.* GA 233. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980.
- Steiner, Rudolf:** *Die Weltgeschichte in anthroposophischer Beleuchtung.* GA 233. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980.
- Steiner, Rudolf:** *Die Wirklichkeit der höheren Welten.* GA 79. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1962.

- Steiner, Rudolf:** *Erdensterben und Weltenleben. Anthroposophische Lebensaufgaben. Bewußtseins-Notwendigkeiten für Gegenwart und Zukunft.* GA 181. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1967.
- Steiner, Rudolf:** *Erziehungskunst: Methodisch-Didaktisches.* GA 294. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1966.
- Steiner, Rudolf:** *Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge.* (Sechs Bände). GA 235-240. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1988.
- Steiner, Rudolf:** *Farbenerkenntnis: Ergänzungen zu dem Band »Das Wesen der Farben«.* GA 291a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990.
- Steiner, Rudolf:** *Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit.* (1895) GA 5. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1963.
- Steiner, Rudolf:** *Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer Fragen.* GA 192. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1964.
- Steiner, Rudolf:** *Geistige und soziale Wandlungen in der Menschheitsentwicklung.* GA 196. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1966.
- Steiner, Rudolf:** Goethe und Goetheanum. In: *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze 1921-1925 aus der Wochenschrift „Das Goetheanum“.* GA 36. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961
- Steiner, Rudolf:** *Konferenzen mit den Lehrern der Freien Waldorfschule in Stuttgart 1919 bis 1924.* (Erster Band). GA 300 I. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1975.
- Steiner, Rudolf:** *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit.* GA 275. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980.
- Steiner, Rudolf:** *Mein Lebensgang.* (Eine nicht vollendete Autobiographie, mit einem Nachwort herausgegeben von Marie Steiner 1925). GA 28. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983 Taschenbuchausgabe.
- Steiner, Rudolf:** *Menschenschicksale und Völkerschicksale.* GA 157. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981
- Steiner, Rudolf:** *Menschheitsentwicklung und Christus-Erkenntnis.* GA 100. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981
- Steiner, Rudolf:** *Mysterienstätten des Mittelalters, Rosenkreuzertum und modernes Einweihungsprinzip.* GA 233a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1980.
- Steiner, Rudolf:** *Mythen und Sagen - Okkulte Zeichen und Symbole.* GA 101. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.

- Steiner, Rudolf:** *Natur- und Geistwesen, ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt.* GA 98. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1983.
- Steiner, Rudolf:** *Okkultes Lesen und okkultes Hören.* GA 156. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.
- Steiner, Rudolf:** *Soziale Zukunft.* GA 332a. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1977.
- Steiner, Rudolf:** *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welt-erkenntnis und Menschenbestimmung.* (1904). GA 9. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1978.
- Steiner, Rudolf:** *Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft.* GA 96. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974.
- Steiner, Rudolf:** *Vier Mysteriendramen: IV. Der Seelen Erwachen: Seelische und geistige Vorgänge in szenischen Bildern.* (1913). GA 14. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981.
- Steiner, Rudolf:** *Von Seelenrätseeln.* (1917). GA 21. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1960.
- Steiner, Rudolf:** *Wahrpruchworte.* GA 40. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961.
- Steiner, Rudolf:** *Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk.* 28 Bände. GA K 58. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, div. Erscheinungsjahre.
- Steiner, Rudolf:** *Wege zu einem neuen Baustil.* GA 286. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982.
- Steiner, Rudolf:** *Wesen und Bedeutung der illustrativen Kunst.* Dornach: Sektion für redende und musische Künste, 1940.
- Steiner, Rudolf:** *Wie erlangt man Erkenntnisse der höherer Welten?* (1904/05). GA 10. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1992.
- Steiner, Rudolf:** *Wie erwirbt man sich Verständnis für die geistige Welt?* GA 154. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985.
- Steiner, Rudolf:** *Welt, Erde und Mensch.* GA 105. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1956.
- Steiner, Rudolf:** *Wo und wie findet man den Geist?* GA 57. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1961.
- Steiner, Rudolf:** *Zur Geschichte und aus den Inhalten der ersten Abteilung der Esoterischen Schule 1904 - 1914.* GA 264-265. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984.
- Stem, Seth:** *Designing Furniture from Concept to Shop Drawing: a Practical Guide.* Newtown: Taunton, 1989.
- Stone, Michael:** *Contemporary American Woodworkers.* Layton: Gibbs M. Smith, 1986.

- Stracke**, Viktor: *Das Geistgebäude der Rosenkreuzer: Wie kann man die Figuren der Rosenkreuzer heute verstehen?* Dornach: Verlag am Goetheanum, 1993.
- Strakosch**, Alexander: *Lebenswege mit Rudolf Steiner. Erinnerungen.* Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1994.
- Strakosch**, Alexander: *Lebenswege mit Rudolf Steiner. Erinnerungen.* Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1994.
- Straßl**, Peter; Wolfgang Pöhlmann: *Möbel als Kunstobjekt. (Katalog, hrsg. vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München).* München: Wolf, 1987.
- Strawe**, Christoph: *Marxismus und Anthroposophie.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- Svestka**, Jiri (Hrg.), Tomas Vlcek: *1909-1925 Kubismus in Prag: Malerei Skulptur Kunstgewerbe Architektur. (Katalog)* Stuttgart: Hatje, 1991.
- Szeemann**, Harald (Hrg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800.* Aarau; Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1983.
- Thackara**, John: *Design after Modernism: Beyond the Object.* London: Thames and Hudson, 1988.
- Thomas**, Karin (Hrg.): *Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts - Künstler, Stile und Begriffe.* Köln: DuMont, 2000.
- Thürlemann**, Felix: *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke. (Schriftenreihe der Stiftung von Schnyder von Wartensee; 54).* Bern: Benteli, 1986.
- Thürlemann**, Felix: *Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft.* Köln, DuMont, 1990.
- Turgenieff**, Assja: *Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum.* Stuttgart: Freies Geistesleben, 1993.
- Boom**, Holger van den: *Betrifft: Design. Unterwegs zur Designwissenschaft in fünf Gedankengängen. (Art in science - science in art; Band 5).* Alfter: VDG, 1994.
- Ree**, Pieter van der: *Organische Architektur: Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert.* Stuttgart: Freies Geistesleben, 2001.
- Veit**, Wolfgang: *Bewegte Bilder: Der Zyklus „Metamorphosen der Furcht“ von Jan Stuten. Entwurf zu einer neuen Licht-Spiel-Kunst nach einer Idee von Rudolf Steiner.* Stuttgart: Urachhaus, 1993.



- Velde**, Henry van de: *Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel*. Pan: Heft 4, 1897.
- Vitruvius**, Pollio: *Zehn Bücher über Architektur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.
- Walker**, John: *Designgeschichte: Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin*. (*Design history and the history of design*, London, 1989) München: scaneg, 1992.
- Wansch**, Franz: *Wohnen mit Körper, Geist und Seele*. Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Weber**, Christa: *Systemtheoretische Ansätze in der Geisteswissenschaft. Mit besonderer Berücksichtigung von Johann Wolfgang v. Goethe und Rudolf Steiner*. Frankfurt a. M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
- Weber**, Walter: *Die Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz, Anno 1459, aufgezeichnet durch Johann Valentin Andreae*. Basel: Zbinden, 1978.
- Weinhandel**, Ferdinand: *Gestalthaftes Sehen: Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- Welsch**, Wolfgang: *Perspektiven für das Design der Zukunft*. In: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Wick**, Rainer: *Zwischen Kunst und Design: Neue Formen der Ästhetik*. Zeitschrift: *Kunstforum International*, Band 66, 10/83, Okt.
- Wiesberger**, Hella: *Marie Steiner- von Sivers: Ein Leben für die Anthroposophie*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1988.
- Windisch-Graetz**, Franz: *Möbel Europas. Von der Romanik bis zur Spätgotik: Mit einem Rückblick auf Antike und Spätantike*. München: Klinkhardt & Biermann, 1982.
- Wittkower**, Rudolf: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. (Autorisierte Übertragung aus dem Englischen von George Lesser). München: C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1969.
- Wölfflin**, Heinrich: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. In: *Kleine Schriften*. Basel: Schwabe, 1946.
- Woloschin**, Margarita: *Die grüne Schlange: Lebenserinnerungen einer Malerin*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1982.
- Wyss**, Beat: *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: DuMont, 1997.
- Zajonc**, Arthur: *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*. Originalausgabe: *Catching the Light: The Entwined*

*History of Light and Mind. New York: Bantam, 1993. Hamburg: Rowohlt, 1997.*

**Zimmer**, Erich: *Der Modellbau von Malsch und das erste Goetheanum.* Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1979.

**Zimmer**, Erich: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten.* Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1971.

**Zumdick**, Wolfgang: *Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner.* Basel: Wiese, 1995.

**Zweig**, Stefan: *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers.* Frankfurt a. M.: Fischer/Bertelsmann, 1953.

## Abbildungsverzeichnis

Mit Ausnahme der nachstehend unter *Sonstige Quellen* aufgelisteten Abbildungen stammen alle weiteren, nicht einzeln aufgeführten, entweder vom Archiv am Goetheanum, von der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung oder vom Autor. Erstmals publiziert wurden Archivfunde (Skizzen) und meines Wissens bisher unveröffentlichte Objektbestände aus Dornach nach Fotografien des Autors:

*Möbel*: S. 42, 122-125, 135, 155-162, 167, 175, 190-191, 195, 211 unten, 212 (gleich Umschlagabbildungen).

*Skizzen und Pläne*: S. 62, 113, 128, 131, 137, 155-157, 160, 162, 172, 175, 181, 188. Aquarelle: S. 92, 93.

### *Sonstige Quellen*:

S. 6-7 aus Felix Kayser: *Architektonisches Gestalten*.

S. 9 aus *Architectural Digest* (1/2-1997/98) mit freundlicher Genehmigung von Helmut Federle. S. 46 Foto von Karlheinz Flau, Ottersberg. S.103 aus Rex Raab: *Freie Waldorfschule Engelberg*.

S. 104 aus Rex Raab: *Die Waldorfschule baut*. S. 125 oben aus Leo Bruhns: *Geschichte der Kunst*. S. 161 oben rechts aus Ed. Tab Cart, Ravenna. Unten rechts aus: Franz Windisch-Graetz:

*Möbel Europas*. S. 182-183 aus ING Bank Communication Department. S. 184 links unten aus: Adrian Snodgrass: *The Symbolism of the Stupa*. S. 185 oben aus: Paul von Naredi-Rainer:

*Architektur und Harmonie*. Mitte aus: Ingo F. Walther, Rainer Metzger: *Marc Chagall: Malerei als Poesie*. Unten aus: Ellen D. Reeder: *Pandora: Frauen im klassischen Griechenland*. S. 193

aus: Georg Hartmann: *Goetheanum-Glasfenster*. S. 194 aus: Lottlisa Behling: *Gestalt und Geschichte des Maßwerks*. S. 197 aus: Wolfgang Veit: *Bewegte Bilder: Der Zyklus „Metamorphosen der Furcht“ von Jan Stuten*. S. 199 Illustration des Autors. S.

206 oben aus: [www.ruhr-uni-bochum.de/rubin/rbin1\\_01/natur/Beitrag3/seite2.html](http://www.ruhr-uni-bochum.de/rubin/rbin1_01/natur/Beitrag3/seite2.html). Unten: <http://www.hom.shuttle.de/hom/spg/roep-254.htm>. S. 208 unten: [www.kusem.de/lk/akad/geome.htm](http://www.kusem.de/lk/akad/geome.htm).

S. 209 oben: Frontispiz von: Isaac Ware: *The Complete Body of Architecture*. Osborne/Shipton. London MDCCLVI. Von <http://www.lambertrosenbusch.de/startseite/Theorie/wolf/bild15/bild15.html>. Unten: Dürers MELENCOLIA I aus H. Th. Musper: *Albrecht Dürer*. Stuttgart: Kohlhammer, (ohne Jahresangabe).

**S. 211** oben aus: Rudolf Niederhäuser: Zur Geschichte des Hauses Jaques de Jaager. In: *Der Plastiker Jaques de Jaager und das Haus de Jaager von Rudolf Steiner.*

