Forum Anthroposophie

Stephan Stockmar

Anthroposophie für das Auge

Zu Mirela Faldey & David Hornemann von Laer: ›Im Spannungsfeld von Weltenkräften‹

Es hat lange gedauert, bis dieses Buch erscheinen konnte. Und nun ist es genau zum richtigen Zeitpunkt herausgekommen, inmitten der Corona-Krise, während der das »Spannungsfeld von Weltenkräften«, um das es hier geht – der Mensch zwischen Luzifer und Ahriman – deutlich erlebbar ist. Was jetzt vorliegt, hat Gewicht – zunächst im wörtlichen Sinne: Mit seinen 536 Seiten und einem Format von 30,5x28,3x5 cm bringt es 4,5 Kilogramm auf die Waage!

Es geht in dem von Mirela Falday und David Hornemann von Laer herausgegebenen monumentalen Band um Rudolf Steiners künstlerische Darstellungen des »Menschheitsrepräsentanten« zwischen den antagonistisch wirkenden Wesen Luzifer und Ahriman.[1] Dieses sogenannte »Mittelmotiv« hat Steiner in dreifacher Form für den ersten Goetheanumbau in Dornach entworfen. Es wurde teils von ihm selbst, teils unter seiner Anleitung bzw. nach seinen Entwürfen ausgeführt: als neun Meter hohe Holzskulptur, die im Osten des kleinen Kuppelraumes hätte stehen sollen; als Malerei in der Kuppelwölbung direkt über diesem Standort; und als Glasradierung im rosafarbenen Fenster der Nordseite des großen Kuppelraumes. Die nicht ganz vollendete Skulptur blieb erhalten, weil sie in der Neujahrsnacht 1922/23, in der das aus Holz errichtete erste Goetheanum niederbrannte, noch im Atelier stand. Die Malerei ist nur in Form von Fotos überliefert. Auch das dreiteilige Glasfenster wurde zerstört, doch nach den von Steiner entworfenen Motiven wurden für das zweite Goetheanum neue Fenster geschaffen, in der Form angepasst an die Gestaltung des Betonbaus.

Im ersten Teil des Buches werden in je eigenen Kapiteln von Mirela Faldey (Skulptur) und Dino Wendtland (Malerei und Glasradierung) die Kunstwerke beschrieben, wird ihre Entstehungsgeschichte dokumentarisch dargestellt sowie auf die Materialien und Techniken eingegangen. Für die schließlich in Holz ausgeführte Skulptur z.B. sind verschiedene Studien zu einzelnen Figuren bekannt wie auch neun plastische Gesamtstudien, die größtenteils erhalten sind. Hier bestand von Anfang an eine enge Zusammenarbeit zwischen Rudolf Steiner und der Bildhauerin Edith Maryon. Die Kuppelmalerei wurde zunächst von dem Maler Arild Rosenkrantz nach den Entwürfen Steiners und im ständigen Gespräch mit ihm ausgeführt, dann aber doch – im Einverständnis mit Rosenkrantz! – von Steiner selbst neu gemalt, um eine einheitliche Wirkung mit der Holzfigur zu erzielen. Bei den Glasfenstern gab es aufgrund der menschlichen Konstellation keine wirkliche

---

* Mirela Faldey & David Hornemann von Laer (Hrsg.): ›Im Spannungsfeld von Weltenkräften. Der Menschheitsrepräsentant in Rudolf Steiners Skulptur, Malerei und Glasradierung‹, Verlag am Goetheanum, Dornach 2020, 536 Seiten, mit zahlreichen z.T. farbigen Abbildungen, 78 EUR

www.diedrei.org

Zusammenarbeit – mit der Folge, dass die für das erste Goetheanum geschaffenen Fenster zwar den von Steiner entworfenen Motiven folgten, aber stilistisch sich kaum in das Gesamtkunstwerk des Baus einfügten.

Den Mittelteil des Buches bilden zur Hauptsache chronologisch geordnete, mehr oder weniger vollständige Quellensammlungen, die das Mittelmotiv betreffen: vor allem Auszüge aus dem Vortragswerk Steiners, dazu Berichte aus dem Bauverein sowie Berichte von Zeitzeugen. Abgeschlossen wird dieser Teil durch die Recherche-Ergebnisse Dino Wendtlands zur immer wieder diskutierten Frage des Standorts der »Gruppe« (wie die Holzskulptur auch kurz genannt wird) im zweiten Goetheanum.

Der dritte und letzte Teil des Buches enthält Essays mehrerer Autoren, die von unterschiedlichen Seiten aus das Mittelmotiv beleuchten: Roland Halfen stellt die plastische Gruppe in den Kontext ihrer Zeit, Sergej O. Prokofieff (1954–2014) sieht den ästhetischen Keimgrund der Skulptur in Steiners Vortrag über ›Goethe als Vater einer neuen Ästhetik‹, und Peter A. Wolf erschließt die Kunstwerke durch Betrachtung der Linienführungen und Flächengestaltungen. In je eigenen Beiträgen wird das Mittelmotiv als Gestaltungsprinzip des ersten (Christian Hitsch) und des zweiten Goetheanum-Baus (Kurt Remund) aufgesucht. Rudolf Gädeke beleuchtet »Ort und Gestik des Menschheitsrepräsentanten«, von der Anthroposophie als Erkenntnisweg und dem Goetheanum als ihrem Wahrzeichen ausgehend, während der Eurythmist Werner Barford die Gruppe als bewegte Plastik betrachtet und eine weitere Ausprägung des Mittelmotivs in der Malerei der großen Kuppel ausfindig macht. Schließlich geht Heinz Zimmermann (1937–2011) der Stellung des Mittelmotivs innerhalb des sich entfaltenden Gesamtwerkes von Rudolf Steiner nach und Peter Selg erörtert der Bedeutung der Gruppe für die Medizin

In einem Anhang finden sich biografische Notizen zu Rudolf Steiner, den Mitarbeitenden an den Kunstwerken und den zitierten Zeitzeugen, ein umfangreicher Anmerkungsteil sowie das Literaturverzeichnis.

Die Quellen

Das Herzstück des Bandes bildet die rund 80-seitige Sammlung von Äußerungen Rudolf Steiners zum »Menschheitsrepräsentanten« zwischen Luzifer und Ahriman. Einleitend stellen die Herausgeber die Vielfalt der von ihm verwendeten Bezeichnungen für die Mittelfigur dieses Motivs zusammen und machen damit auf die ungeheure Beweglichkeit in seiner Begriffsbildung aufmerksam: Sie reichen von »Holzstatue« über »Hauptfigur«, »Idealgestalt«, »Urmensch«, »typischer Mensch«, »eine Art Menschheitsrepräsentant« bis hin zu »Christus-ähnlicher Figur«, »Christus-Mensch« oder einfach »Christus« – um nur einige zu nennen.

Doch wird Steiner nicht müde zu betonen, wie wenig ihm Benennungen und Interpretationen bedeuten. Ihm kommt es darauf an, dass sich der Betrachter in die Linien und ihre Formen schaffenden Verläufe, in die Farben und die aus ihr hervorgehenden Gestaltungen so einlebt, dass in seinem Innern eine geistige Wirklichkeit entsteht. Nicht das, was mir gegenübersteht, ist das eigentliche Kunstwerk, sondern das, was *an diesem* durch meine Aktivität *in mir* entsteht. Erst durch meine Teilnahme wird es vollständig: »Was man da in der Seele erlebt, den Blick an den Kunstwerken entlang laufen lassend, das ergibt eigentlich erst das Kunstwerk in Bezug auf die Holzskulptur. Es entsteht eigentlich erst im menschlichen Gemüt«[2]. Und so sei das von ihm Geschaffene nichts Endgültiges, Vollkommenes, sondern ein Anfängliches, ein *work in progress* auch für den Künstler selbst – ein durchaus moderner Ansatz: »Alles ist unvollkommen, alles ist elementar, alles ist nur ein Anfang, aber es soll der Anfang schon etwas völlig Neues sein«[3].

Das sich ständig Entwickelnde – im Gespräch mit dem Darzustellenden wie mit den mitarbeitenden Künstlerinnen und Künstlern und den Betrachtenden – wird gerade in der chronologischen Abfolge deutlich: Als Ringen um ein wirklichkeitsgemäßes Christus-Antlitz, in dem sich weder Stolz noch ein Richtenwollen ausdrückt; wie sich die anfänglich nicht vorgesehenen »kleinen« Figuren von Luzifer und

www.diedrei.org

Ahriman, links von der Hauptfigur – noch unbeeindruckt von dieser – anbahnen; die Konkretheit der »persönlichen« Begegnungen, die den Darstellungen dieser Wesen zugrunde liegen – und die sie durch den Schleier der Kunst hindurch ermöglichen können. Dabei spielt der Humor eine wichtige Rolle, der dann auch von Steiner – damit eingehend auf die von einer Betrachterin bemerkte Ungleichgewichtigkeit der Skulptur – als Felsenwesen hinzugefügt wird.

Man erfährt, wie Steiner nicht einfach das Gleiche mit verschiedenen Mitteln auszudrücken sucht, sondern wie für ihn mit Malerei, Skulptur und Glasradierung drei verschiedene Zugangsweisen verbunden sind: Durch die Malerei werde physisch unmittelbar vor das Auge gestellt, was gemeint ist; man habe es in ihr mit selbstleuchtenden Gestalten zu tun. Das Fenster als Kunstwerk sei dagegen erst fertig, wenn die Sonne durchscheint. In der Skulptur solle das Intimste der geisteswissenschaftlichen Weltanschauung künstlerisch dargestellt werden, und das sei ihm – aus ihm selbst noch nicht klaren Gründen – nur in Holz möglich. Hier heißt es kurz und bündig: »Ich wollte darstellen, was dasteht.« Doch bildhauerisch sei »es am schwierigsten, das Geistige zu bilden«[4].

Ende 1918 und das ganze Jahr 1919 hindurch – also zur Zeit des Kampfes um die Dreigliederung des sozialen Organismus – spricht Steiner im Zusammenhang seiner künstlerischen Arbeiten immer wieder von der »Trinität zwischen dem Luziferischen, dem Christus-Gemäßen und dem Ahrimanischen«[5]. Am 12. Juni 1920 bezeichnet er diese als »die Trinität der menschlichen Zukunftskultur«[6]. Gleichzeitig taucht verschiedentlich das Bild der Waage auf, des Gleichgewichts zwischen den »nach universeller Freiheit strebenden luziferischen Wesenheiten und den nach einer immerwährenden Macht und Kraft strebenden ahrimanischen Wesenheiten«[7]. Womit kein statisches Gleichgewicht gemeint ist. Wir hätten die Aufgabe, »in uns selber zu erleben, was der Waagebalken erlebt, wenn er immerfort schwankt und nur eine Gleichgewichtslage zwischen links und rechts hin- und herschwankend hat«[8]. – »Und das kann auf unendlich viele Weisen geschehen, darinnen kann die Individualität leben«[9]. – Diese Aufforderung zum souveränen Menschsein scheint heute, hundert Jahre später, mehr denn je zu gelten.

Dass es Steiner nicht nur um ein einzelnes Motiv geht, das dem Bau eingefügt wird, sondern dass dieser aus jenem heraus gestaltet ist, macht er am 24. Januar 1920 deutlich. Da heißt es von dem Doppelkuppelbau des Goetheanum, »dass der ganze Bau auseinandergelegt diese Mittelgruppe ist in einer gewissen Weise, sodass man auch diese Mittelpunktsgruppe wiederum als eine synthetische Zusammenfassung des ganzen Baues auffassen kann«[10]. Nach der Zerstörung dieses Baus formuliert Steiner diesen Zusammenhang andersherum: »Als etwas, in dem zusammengefasst ist alles das, was in den Formen lebte, und was jemals gesagt und hätte künstlerisch dargestellt werden können im Goetheanum, sollte dienen eine neun Meter hohe plastische Gruppe aus Holz, in der der Menschheitsrepräsentant als Christus dargestellt war in der Versuchung von Ahriman und Luzifer.« Dann fasst er zusammen: »Und so war der Bau für das Auge, was Anthroposophie für die Seele des Menschen sein soll«[11].

Dynamik des Anschauens

Allerdings ist mir in dieser Sammlung auch Fehlendes aufgefallen, z.B. der Vortrag vom 4. Januar 1915, in dem Steiner beschreibt, wie das ahrimanische und das luziferische Prinzip als Metamorphosen des Doppelkuppelprinzips in Form eigener Zweckbauten herausgesondert werden – als dem zentralen Bau zugeordnete Teile und somit zu diesem gehörend.[12] Dieser Vortrag wurde in den gleichen Tagen gehalten, in denen Steiner die Pastellskizze für das Mittelmotiv in der kleinen Kuppel fertigte und die Vorarbeiten für die Holzskulptur begannen. Auch der Entwurf für das rosa Nordfenster scheint damals entstanden zu sein (s.u.).

Der Vorbereitung dieser Werke diente offenbar auch der Vortrag vom 13. Dezember 1914, in dem Rudolf Steiner über die menschliche Gestalt spricht – wie der Mensch durch bestimmte Haltungen den luziferischen Charakter seines

www.diedrei.org

nach oben gerichteten Hauptes forcieren, durch eine andere Geste aber auch ausdrücken kann: »Luzifer wird durch Christus erlöst!« – »Die menschlichen Gesten werden Ausdruck für das ganze Leben der Welt, für das Geistleben der Welt. Wie vertieft werden kann die Anordnung der menschlichen Gestalt in der Kunst durch ein solches Wissen von den Geheimnissen des Kosmos, das muss man empfinden! […] Und diesen Empfindungen, die aus der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis kommen, soll unsere Kunst bei unserem Bau allseitig Rechnung tragen«[13]. – Sowohl für das malerische wie das bildhauerische Werk Rudolf Steiners findet sich außerdem Grundlegendes bereits in seiner imaginativen Erzählung über ›Das Wesen der Künste‹ vom 28. Oktober 1909.[14]

Trotz dieser Fehlstellen gibt der Quellenteil Gelegenheit, sich tiefer mit Rudolf Steiners Kunstimpuls und seinen mit der Darstellung des Menschheitsrepräsentanten verbundenen Intentionen zu beschäftigen. Liest man dazu noch die ebenfalls zusammengetragenen Berichte von Zeitzeugen, darunter viele Mitarbeitende, so entsteht ein wirklich umfassendes Bild von den inneren und äußeren Arbeitsprozessen und dem, was hätte werden können, wäre der Bau nicht zerstört und die Holzplastik vollendet worden, an der Rudolf Steiner bis kurz vor seinem Tod gearbeitet hat.

Im das Buch einleitenden Auftakt wird von den Herausgebern die Bedeutung der eigenen visuellen Erfahrung hervorgehoben: »Die vorliegende Monografie möchte zu einem anschauenden Umgang mit den Kunstwerken einladen«, um so auf möglichst unbefangene Weise eigene Gleichgewichtserfahrungen im Spannungsfeld antagonistischer Weltenkräfte zu machen (S. 18). Und so versucht David Hornemann v. Laer zunächst auch »die drei Kunstwerke sowohl den Augen als auch einer aus der künstlerischen Erfahrung zu gewinnenden Gedankenbildung zugänglich zu machen« (S. 21). Man spürt dabei seine Schulung an Michael Bockemühls Methode der Kunstbetrachtung. Doch konkret wird diesbezüglich eigentlich erst Peter A. Wolf (vgl. S. 409ff.), ausgehend von der Äußerung Rudolf Steiners: »Dieses Ganze ist eigentlich so, dass der Mensch, der es ansieht, gewisse Empfindungen und Gedanken mit jeder Linienführung, mit jeder Flächengestaltung haben muss. Man muss ja die Linienführung und die Flächengestaltung mit dem Auge verfolgen«[15]. Dies ist zudem der einzige Beitrag, in dem die drei Metamorphosen des Mittelmotivs – zumindest aphoristisch – zusammengeschaut werden.

Auch Roland Halfen kommt in seinem Essay auf die »Dynamik des Anschauens« zu sprechen (S. 402) und beobachtet den »konkreten Anschauungsvorgang« selbst, was dazu verhelfen kann, »den Schleier des Vergessens über der eigenen geistigen Produktivität nach und nach zu lüften, um auf die spirituelle Realität dieses Tuns aufmerksam zu werden« (S. 404). Halfen resümiert: »Der Ort, an dem die Holzskulptur Rudolf Steiners Intentionen zufolge aufgebaut werden sollte, war und ist gar kein äußerer Ort, sondern die zur Realität des Geistes erwachende Seele des aktiv betrachtenden Menschen« (S. 405). – Weitere auf der Wahrnehmung beruhende Zugänge zu Steiners Kunstwerken finden sich auch in den Essays von Kurt Remund und Werner Barford.

Offene Fragen zur Skulptur

Mirela Faldey, Bildhauerin und Restauratorin, stellt anhand der Einzel- und Gesamtstudien die Entwicklung der Arbeit des Autodidakten Rudolf Steiners zusammen mit der ausgebildeten Bildhauerin Edith Maryon (1872–1924) an der ›Gruppe‹ von Anfang 1915 bis zu Steiners Tod am 30. März 1925 dar.

Sie dokumentiert die Einzelstudien sowie die erhaltenen Gruppenmodelle und ihre Entstehung mit historischen und einigen aktuellen Fotos – von Steiners ersten, nur andeutenden Studien zum Christuskopf von Anfang 1915 bis hin zum Ausführungsmodell im Maßstab 1:1, an dem vermutlich von August 1916 an gearbeitet und für das das Hochatelier errichtet wurde. Zur Arbeit an der Holzskulptur selbst, die Ende Mai 1917 begann, finden sich Fotodokumente zur Herstellung der verleimten, wuchtigen Ulmenholzblöcke, deren Transport in das

www.diedrei.org

Atelier und ihrer beginnenden Beschnitzung. Auch auf die Materialität und konservatorisch-restauratorische Aspekte sowie den nun bestehenden Denkmalschutz wird eingegangen. Darüber hinaus stellt Faldey die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter vor, allen voran Edith Maryon, und beschreibt Steiners Anregungen für die Schnitztechnik sowie seine eigene Schnitzarbeit am unteren Ahriman und der Mittelfigur.

Im abschließenden Bildteil bekommt man Eindrücke von Details der Skulptur, wie sie nur aus der Perspektive der Restauratorin möglich sind, als welche Mirela Faldey daran gearbeitet hat. Besonders aufschlussreich sind Vergleiche zwischen dem 1:1-Plastilin-Modell – in dem die Ahriman-Figuren, die Luzifer-Figuren sowie das Felsenwesen ihre letzte Gestaltung durch Steiner selbst erfahren haben (die Mittelfigur ist nicht erhalten) – und der Holzskulptur, an der Rudolf Steiner außer dem Menschheitsrepräsentanten nur den unteren Ahriman ausgearbeitet hat. Ansonsten sind vor allem historische Fotos zu sehen, die das Werden der Modelle und der Holzplastik dokumentieren.

Erstaunlich ist, dass Faldey bei ihrem Überblick über die Veränderungen von Modell zu Modell bis hin zur Ausführung in Holz das Hinzukommen der zweiten Luzifer- und Ahrimangestalt im sehr skizzenhaften vierten, aus der Hand Steiners stammenden Entwurf (vermutlich Mai/Juni 1915) nicht näher würdigt.[16] Auch den markanten Veränderungen an der Christusgestalt in der Holzfassung gegenüber dem 1:1-Modell, insbesondere die Linienführung des Gewandes im Brustbereich betreffend, geht sie nicht nach. Ebensowenig werden Fragen, die sich aus den Zitaten und Quellen ergeben, bearbeitet. Wieso stimmt z.B. die von Heinz Müller in seinen Erinnerungen eindrucksvoll beschriebene, ihm im Juli 1922 offenbar von Steiner vorgeführte und erläuterte Handhaltung des Menschheitsrepräsentanten nicht mit der tatsächlichen Ausführung überein? Zeige- und Mittelfinger sind nicht, wie Müller schreibt, »senkrecht nach oben«, sondern wie die folgenden Finger »unter 90 Grad nach vorn« gestreckt. So sind in der Handhaltung auch nicht die drei Raumesrichtungen

Foto: Mirela Faldey / Goetheanum Dokumentation

Rudolf Steiner: Viertes Gruppenmodell, Mai/Juni 1915, Plastilin über Holzkern, Höhe 47,1 cm

(zusammen mit dem Daumen) zu erkennen als Hinweis darauf, »wie in Zukunft die Kräfte des Denkens, Fühlens und Wollens in Selbständigkeit und doch in gegenseitiger Harmonie leben müssten« (S. 90, vgl. Abb. S. 88).[17] Eine durchaus rätselhafte Diskrepanz!

Unverständlich bleibt zudem, warum Mirela Faldey nirgends auf die eingehenden Erläuterungen von Roland Halfen in dem von ihm und Walter Kugler – unter Mitarbeit von Faldey! – 2011 im Rahmen der Rudolf Steiner Gesamtausgabe herausgegebenen Band ›Das plastische Werk‹ Bezug nimmt.[18] Dort sind auch bereits die Datierungen gegenüber dem 1981 in zweiter Auflage erschienenen Werk von Åke Fant, Arne Klingborg und John Wilkes ›Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach‹[19] korrigiert.

www.diedrei.org

Zur Frage des Standorts der Skulptur sichtet Dino Wendtland, verantwortlich für die Kunstsammlung am Goetheanum, eingehend die Quellen.[20] So wird deutlich, dass die Skulptur mit der Vernichtung ihres architektonisch-künstlerischen Kontextes für Steiner nicht an Bedeutung verloren hatte, denn er bemühte sich noch während seiner Erkrankung ab September 1924 um ihre Fertigstellung. Auch zeigt Wendtland auf, dass Steiner – wenigstens zunächst – von ihrer Aufstellung im Osten des neuen Baues, im Hintergrund der Bühne, ausging, wofür auch die bautechnisch notwendigen Maßnahmen getroffen wurden. Offenbar hielt er es für möglich, dass die Einrichtung einer modernen Bühnentechnik mit einer teilweisen künstlerischen Ausgestaltung der Bühne zur Einbindung der Skulptur zusammengehen könne (so in einer Gesprächsnotiz des Architekten Ernst Aisenpreis vom 13. April 1924 – S. 374). Letztere konnte von ihm jedoch nicht mehr veranlagt werden.

Kurz vor Steiners Tod begann man aber auch nach einem alternativen Standort für die Gruppe zu suchen. Eine entsprechende, auf mittelbarem Wege überlieferte Äußerung Rudolf Steiners ist auf Ende Februar/Anfang März 1925 zu datieren. Technische Gründe können dafür nicht ausschlaggebend gewesen sein. Möglicherweise ging es darum, einen brandsicheren Ort für die Fertigstellung der Skulptur zu schaffen, da die Schreinerei-Gebäude, in denen bisher daran gearbeitet worden war, aus Holz sind und der Bühnenausbau wegen fehlender Finanzmittel zeitlich ungewiss war.

Vielleicht hatte Steiner aber zu diesem Zeitpunkt, so könnte man denken, auch begriffen, dass er nicht mehr in der Lage sein würde, »die geplante künstlerische Gestaltung des gesamten Innenraumes, inklusive Teilen der Bühne« als »notwendige Voraussetzung für die dortige Aufstellung der *Gruppe*« (S. 384) zu leisten. Wie wichtig ihm die Einbindung der Gruppe in einen auf sie hin gestalteten baukünstlerischen Zusammenhang war, zeigen die in der Quellensammlung dokumentierten Aussagen.

In seinem Beitrag zur Malerei in der kleinen Kuppel bringt Dino Wendtland wirklich Neues zutage. Er beschreibt detailliert, wie die malerische Darstellung des Mittelmotivs direkt über der Stelle, an der die Holzplastik stehen sollte, im Zusammenspiel mit dem damals in London lebenden dänischen Maler Arild Rosenkrantz (1870–1964) entstand, der ab Weihnachten 1914 in Dornach weilte. In seinen im August 1925 veröffentlichten Erinnerungen an diese Zeit schildert dieser, wie Steiners Pastellskizze zum Menschheitsrepräsentanten zwischen Luzifer und Ahriman entstand – und gleichsam im selben Augenblick auch die Konzeption dieses Motivs für Skulptur und Glasradierung.

Angelehnt und doch eigenständig

Nach Wendtlands Recherchen haben in den ersten Januar-Tagen 1915 drei Treffen zwischen Rosenkrantz und Steiner stattgefunden, also zu der Zeit, in der Steiner auch die Holzgruppe konzipierte und, wie oben erwähnt, in einem Vortrag über die Herausgliederung des ahrimanischen und luziferischen Prinzips aus dem zentralen Bau durch entsprechende Metamorphosen des Doppelkuppelmotivs in verschiedenen Zwecken dienenden Nebenbauten sprach.[21] Wendtland bemerkt zu Recht, wie verhältnismäßig spät die künstlerische Ausgestaltung dieses zentralen Motivs in den Bauablauf eingefügt wurde. Nach Alfred Meebold, der Rosenkrantz in die Anthroposophie eingeführt hatte und der sich damals ebenfalls in Dornach aufhielt, waren im Herbst 1914 »die Aufgaben für die Malereien der kleinen Kuppel an unsere Künstlermitglieder verteilt in Form von Skizzen von des Doktors eigener Hand, und sie waren bekannt. Nur die Mitte war freigelassen. Niemand von uns wusste, was hier dargestellt werden sollte« (S. 148). Wendtland zeigt dann in seinem Artikel an Rosenkrantz' eigenen Entwürfen das Ringen eines gestandenen Künstlers, der versucht, Steiners für die Kunst vollständig neuartigen Gestaltungsansatz aufzugreifen: »Vergessen soll man das Physische des Gemalten, das dort ist. Das Gemalte soll durchsichtig sein; man muss durch das, was [auf den Flächen] gemalt ist, hindurchsehen hinaus in die Weiten des Geistigen.«[22]

www.diedrei.org

Foto: Goetheanum Kunstsammlung

Arild Rosenkrantz (1870–1964): Studie aus dem Jahr 1915 zum Mittelmotiv

Die eigentlichen Malarbeiten in der kleinen Kuppel begannen in den ersten Monaten des Jahres 1916. Arild Rosenkrantz hatte »sein« Motiv Mitte September fertiggestellt, dann musste er zurück nach England. Steiner akzeptierte zunächst diese Leistung. Doch dann zeigte sich, dass die Rosenkrantzsche Arbeit stark mit der inzwischen weit gediehenen Christusgestalt der Skulptur, die unmittelbar darunter ihren Platz erhalten sollte, kontrastierte (vgl. die umseitige Abbildung). So entschloss sich Rudolf Steiner, nicht zuletzt auf Bitten der anderen Malerinnen und Maler, das Motiv neu zu malen – doch nicht ohne vorher dazu die Erlaubnis von Rosenkrantz einholen zu lassen. Dieser soll in der ihm eigenen Bescheidenheit geantwortet haben, »es könnte ihm kein größeres Glück widerfahren, als wenn Dr. Steiner sein ganzes Motiv übermalen wollte!« (S. 184). Eindrucksvoll ist auch Wendtlands Exkurs zu den Nachwirkungen der Arbeit am Mittelmotiv im Werk von Arild Rosenkrantz, für dessen weiteres künstlerisches Schaffen Steiners Malstil wegweisend wurde. Tatsächlich entstehen nun auch bei ihm die Gestalten aus der Farbe heraus und leuchten von innen her – in erkennbarer Anlehnung an Steiner, doch zugleich in großer Eigenständigkeit.

»Jedes Fenster wird einfarbig sein, aber wir werden doch an den verschiedenen Stellen verschiedene Farben haben. Darin drückt sich aus, dass geistig-musikalisch gegliedert sein muss der Zusammenhang des Äußeren mit dem Inneren«, den die Fenster des Saales vermitteln sollen: »Und innerhalb des Glasfensters selber, da es einfarbig ist, wird es nur geben die Gliederung in dichtere [dickere?] und dünnere Flächen«[23]. Durch entsprechendes Einschleifen der letzteren im Verfahren der eigens entwickelten Glasradierung zeigen sich die Motive im unterschiedlich stark durchscheinenden Licht, also im Wechsel von Dunkel und Hell.

Auch das Kapitel über das rosa Fenster im Norden stammt aus der kundigen Hand von Dino Wendtland. Die Zusammenarbeit mit dem Maler und Grafiker Franciszek Siedlecki verlief jedoch nicht so harmonisch wie die an der Skulptur und der Malerei. Dieser nahm Steiners Entwürfe lediglich als literarische Vorlagen und suchte nicht das Gespräch. So zeigen seine Kartons und Ausführungen der Fenster einen gegenüber den übrigen künstlerischen Gestaltungen am und im Ersten Goetheanum sehr verschiedenen, in der Kunst der damaligen Zeit verhafteten Stil und weichen stark von Steiners Entwürfen ab.[24] Dass dieser nicht intervenierte, führt Wendtland auch auf dessen freilassende Art zurück. – In welchem Zusammenhang das rosa Nordfenster zu den übrigen Fenstern steht, wird leider nicht untersucht.

Unvollkommenheiten

Trotz aller Opulenz in der Bildausstattung und einiger Höhepunkte wirkt dieses Buch auf mich etwas wie eine tragische Erscheinung. Obwohl viele der Autoren am oder im unmittelbaren Umkreis des Goetheanum tätig sind bzw. waren, ist es nicht als das Ergebnis einer Zusammenarbeit wahrnehmbar. Die einzelnen Beiträge stehen zusammenhanglos nebeneinander, und auch auf das Herzstück, den umfangreichen Quellenteil, bezieht sich kaum einer der Beitragenden. Natürlich finden sich Teile dieser Auszüge als Zitate in den einzelnen Beiträgen, doch erfährt der Quellenteil als solcher keine Auswertung.

Entsprechend fehlt dem Unternehmen sowohl eine einleitende Zielsetzung als auch eine Zusammenführung am Schluss des Bandes, wie es einer »Monografie« entspräche – von einer Übersicht über den jeweiligen Forschungsstand ganz zu schweigen. Die eingangs gestellte Frage nach dem Gleichgewichtsstreben bildet ebensowenig ein spürbar verbindendes Motiv wie der im ›Auftakt‹ angeregte künstlerische Zugang zu den Werken.

Die Darstellungen zum Mittelmotiv in Skulptur, Malerei und Glasradierung im ersten Hauptteil des Buches bleiben weitgehend bei historischen und technischen Fragen stehen. Und da die drei Werke nicht im Zusammenhang betrachtet werden, entsteht auch kein wirkliches Bild der zentralen Rolle des Mittelmotivs für den ganzen Goetheanumbau. Dafür hätten noch weitere Erscheinungsformen des Motivs

www.diedrei.org

systematisch einbezogen und die Entstehung des Impulses dazu näher untersucht werden müssen. Diesen Mangel machen auch die mehr oder weniger wie angehängt wirkenden Essays des dritten Hauptteiles nicht wett.

Zudem entsteht der Eindruck, dass die meisten Autoren die Einzigartigkeit der Werke Rudolf Steiners stillschweigend voraussetzen. Das erschwert nicht nur einen über die eigenen Kreise hinausreichenden Diskurs, sondern wird auch nicht Steiners Anliegen gerecht, sein Wirken auf die umgebende Welt zu beziehen.

Dazu kommen »technische Probleme«: Die Entscheidung, die Hunderte von Anmerkungen an den Schluss zu verbannen, ist angesichts der Gewichtigkeit dieses Bandes fatal, das Nachschlagen ist mühsam und strapaziert den Buchrücken. Außerdem sind sie nicht einheitlich gestaltet. Auch beim Quellenteil muss man immer nachschlagen, um die jeweilige GA-Nummer, aus der die Auszüge stammen, zu ermitteln. Zudem geben die Anmerkungen nur den Stand von 2013, der Fertigstellung des Manuskriptes wieder, was zu Verwirrungen führt. Denn zwischenzeitlich sind zahlreiche Vorträge Rudolf Steiners zur Kunst und Architektur des Goetheanum neu und in revidierter Form innerhalb der Gesamtausgabe erschienen. Das aktualisierte Literaturverzeichnis hilft da auch nicht weiter. Hinter all dem mag der konfliktreiche und komplizierte Entstehungs- und Veröffentlichungsprozess dieses Buches stehen, von dem der Leser jedoch nichts erfährt. Doch entschuldigt dies nicht, ein Werk herauszubringen, das seinen eigenen Ansprüchen nicht genügt.

Trotz dieser Einschränkungen, die besonders den wissenschaftlichen Leser betreffen, bietet dieses Werk eine gute Gelegenheit, sich intensiv mit dem Motiv des Menschheitsrepräsentanten in seinen verschiedenen Ausprägungen zu beschäftigen, wozu gerade das Bildmaterial und der Quellenteil sehr hilfreich sind.

***Stephan Stockmar**, *1956, studierte Biologie und Geografie, 2000 bis 2015 Chefredakteur der* Drei*, Kulturwissenschaftler und Publizist.*

1 Zu dem Motiv des Menschheitsrepräsentanten vgl. meinen Artikel ›Der Mensch zwischen Luzifer und Ahriman‹ in ›die Drei‹ 2/2021.
2 Vortrag vom 3. Juli 1918 in Rudolf Steiner: ›Erdensterben und Weltenleben‹ (GA 181), Dornach 1991, S. 309f.
3 Vortrag vom 13. Juni 1915 in ders.: ›Das Geheimnis des Todes‹ (GA 159), Dornach 1980, S. 296.
4 Vortrag vom 3. Juli 1918 in GA 181, S. 314.
5 Vortrag vom 12. Dezember 1919 in ders.: ›Die Sendung Michaels‹ (GA 194), Dornach 1994, S. 164.
6 Ders.: ›Architektur, Plastik und Malerei des ersten Goetheanum‹ (GA 288), Basel 2016, S. 134.
7 Vortrag vom 21. November 1919 in GA 194, S. 18.
8 Vortrag vom 9. Juni 1919 in ders.: ›Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer Fragen‹ (GA 192), Dornach 1991, S. 170f.
9 Vortrag vom 13. Dezember 1919 in GA 194, S. 186.
10 GA 288, S. 68.
11 Vortrag 9. April 1923 in ders.: ›Was wollte das Goetheanum und was soll die Anthroposophie?‹ (GA 84), Dornach 1986, S. 44.
12 Vgl. ders.: ›Kunst im Lichte der Mysterienweisheit‹ (GA 275), Dornach 1990.
13 Vortrag vom 13. Dezember 1914 in ders.: ›Okkultes Lesen und okkultes Hören‹ (GA 156), Dornach 2003, S. 149.
14 Vgl. ders.: ›Kunst und Kunsterkenntnis‹ (GA 271), Dornach 1985.
15 Vortrag vom 3. Juli 1918 in GA 181, S. 309.
16 Eine solche Würdigung findet sich bei Halfen in Rudolf Steiner: ›Das plastische Werk‹, Basel 2011, S. 116ff.
17 Auch Halfen geht dieser Frage nicht nach, obwohl er diese Stelle ebenfalls zitiert.
18 Siehe Fn. 1
19 Dornach 1981, Erstauflage Dornach 1969.
20 Es handelt sich hierbei um die gekürzte Fassung einer Studie, die 2014 in der Zeitschrift ›Stil‹ erschienen ist (Heft 4/2014-15, S. 13-33.
21 Vgl. Vortrag vom 4. Januar 1915 in GA 275.
22 Vortrag vom 25. Oktober 1914 in ders.: ›Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse‹ (GA 287), Dornach 1985, S. 70.
23 Vortrag vom 17. Juni 1914 in Rudolf Steiner: ›Wege zu einem neuen Baustil‹ (GA 286), Dornach 1982, S. 72.
24 Vgl. die Betrachtungen von Ronald Templeton zu den Fenstermotiven, in denen er jeweils von Rudolf Steiners Entwurfsskizzen ausgeht, in: die Drei 9/2017, 12/2017, 3/2018 und 6/2018.

www.diedrei.org