

Zukunftsimpulse im künstlerischen Schaffen Rudolf Steiners und ihre Kulturwirksamkeit seit 100 Jahren

In den beiden Goetheanum-Bauten mit allem, was zu ihnen gehört, hat Rudolf Steiners Kunstschaffen seinen wohl umfassendsten Ausdruck gefunden. Gleichzeitig ist es kaum fassbar, wie ein Mensch zwei so unterschiedliche, ja geradezu gegensätzliche Gestaltungen hervorbringen kann, ohne einen Bruch zu vollziehen. Beide Bauten – das durch Brand zerstörte erste Goetheanum und das von Steiner noch selbst entworfene, heute auf dem Dornacher Hügel stehende zweite Goetheanum – sind Zeugnisse eines Gestaltungswillens, der auf einem konsequenten Entwicklungsdenken beruht, wie es der von ihm zur Erscheinung gebrachten Anthroposophie immanent ist: Einer Entwicklung, die vollendete Blüten hervorbringt, um durch Nullpunkte hindurch immer neue Anfängen zu ermöglichen, ganz im Geiste des Goetheschen Metamorphosegedankens. Jede Erscheinung ist Ausgangspunkt für etwas Neues – in der Weltentwicklung und der geschichtlichen Entwicklung ebenso wie in der biografischen Entwicklung des einzelnen Menschen.

In diesem Sinne stellte sich Rudolf Steiner bewusst in den menschheitlichen Entwicklungsstrom, diesen aus seiner eigenen Mitte heraus mitgestaltend, immer versuchend, widerstreitende Kräfte und Mächte im Gleichgewicht zu halten. Zu einer solchen schöpferischen Tätigkeit ruft er *jeden* Menschen auf: durch Selbstentwicklung an der Entwicklung der Welt mitzuarbeiten. Nichts anderes meint auch Joseph Beuys mit seinem Ausspruch: »Jeder Mensch ist ein Künstler.« Diese Rolle hat er aus seinem tiefen anthroposophischen Menschenverständnis heraus ergriffen – ganz auf seine eigene Weise.

Ausgehend von den durch Rudolf Steiner vollzogenen Entwicklungsschritten vom ersten zum zweiten Goetheanum, wie sie sich im Zusammenhang mit der Entfaltung der anthroposophischen Arbeit zeigen, will ich im Folgenden versuchen, dieser intimen Verbindung zwischen Steiner und Beuys etwas nachzuspüren. Dabei wird auch deutlich werden, dass Rudolf Steiners Kunstimpuls nicht als etwas Gesondertes einzugrenzen ist. Vielleicht liegt seine Besonderheit gerade darin, mit der Anthroposophie als Ganzer identisch zu sein.

Urbild und Erscheinung – vom ersten zum zweiten Goetheanum

Entwicklung im Verständnis von Goethe und Steiner liegt immer ein geistiges Urbild zugrunde, das prinzipielle Möglichkeiten umfasst, die sich zwischen polaren Kräften entfalten können. Was in die äußere Erscheinung tritt, ist nie nur Verwirklichung einer Idee, sondern dient der Erfahrung eines Geistigen im Irdischen. Die sich dabei bildenden Keime ermöglichen neue, andersartige Erscheinungen. Dieses Prinzip der *Folge* ist Kern der Goetheschen Metamorphosenlehre: Im Wechselspiel von Zusammenziehung und Ausdehnung tritt als Steigerung die Blüte in Erscheinung, in deren Zentrum sich Frucht und Samen für einen weiteren Neubeginn ausbilden.

Das Metamorphoseprinzip, wie es sich in der Zeit vollzieht und im Raum immer neue Gestalten hervorbringt, hat Rudolf Steiner auf künstlerische Weise in den sieben Kapitellmotiven der Säulen im großen Kuppelsaal des ersten Goetheanumbaues zur Erscheinung gebracht und es mit der raumbildenden Zwölfheit des kleinen Kuppelsaales kontrastiert. Die Malerin Hilde Boos-Hamburger, die an der Ausmalung der Kuppeln unter Rudolf Steiners Anleitung beteiligt war, berichtet: »Manchmal nannte er die große die Kuppel der Erkenntnis, in welcher wir sozusagen reale Gedankenkräfte



Erstes Goetheanum von Westen. Foto: Otto Rietmann, 1921 (Goetheanum-Archiv)

sich manifestieren sehen, während in der kleinen Kuppel das Willenshafte wirkt.« Das Raumelement käme – auf der Erscheinungsebene – in der der großen Kuppel zum Ausdruck, das Zeitelement in der kleinen.¹

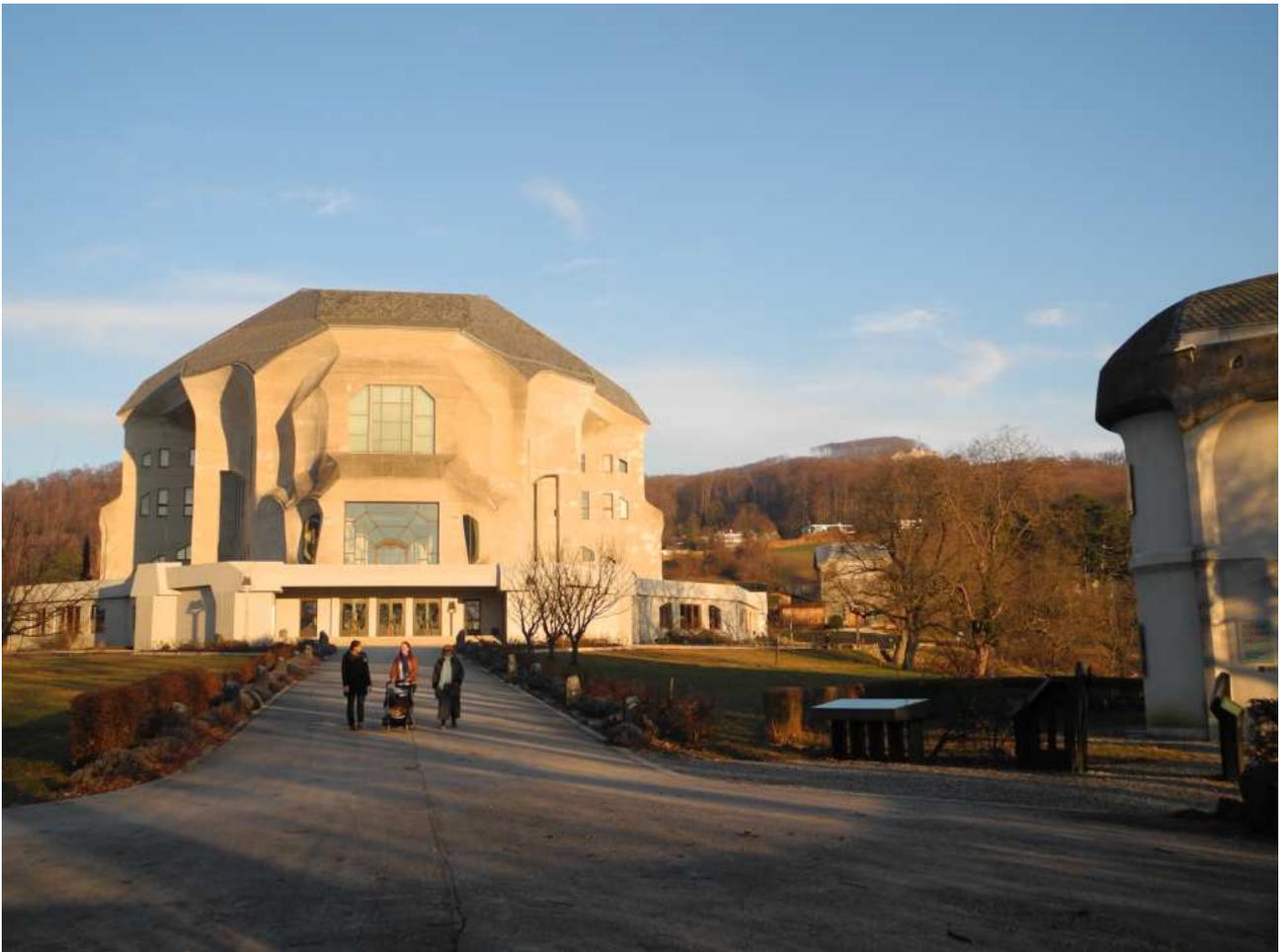
Der Bühnenraum mit dem Motiv des Menschheitsrepräsentanten birgt als »Blüte« eine impulsierende, produktive Kraft, die in der Zeit ihre Wirksamkeit entfaltet. Während sich die Erkenntnis des so Hervorgebrachten in Stufen in einem empfangsbereiten Raum vollzieht: Produktivität und Empfänglichkeit bedingen einander gegenseitig.² Hier wird auch deutlich, wie Steiner nicht auf der Grundlage eindeutiger Zuordnungen arbeitet, sondern stets komplementäre Aspekte in seinen Gestaltungen einbezieht.

So vollkommen im Rückblick der durch Brand zerstörte erste Goetheanumbau auch wirkt – beinahe wie die unmittelbare Verkörperung eines zunächst in der Seele erscheinenden urbildlichen Wesens,³

1 Rudolf Steiner: *Das malerische Werk*, hrsg. von Roland Halfen und Walter Kugler (GA K 13-16/52-56), Dornach 2007. S. 70.

2 Vgl. Karl-Martin Dietz: *Produktivität und Empfänglichkeit: Das unbeachtete Arbeitsprinzip des Geisteslebens*, Heidelberg 2007; Stephan Stockmar: *Die Doppelkuppel des ersten Goetheanum . Ein Arbeitsprinzip des Geisteslebens wird anschaulich*, in: *die Drei* 1/2021, S. 83-101.

3 Um Seelisches durch die Farben in der Kuppelmalerei zum Ausdruck zu bringen, war es »im eminentesten Sinne notwendig, zuerst den Bau in sich zu haben als seelisches Wesen. So wie der Bau der Welt entgegnet wird, so ist er herausgewachsen aus dem Bau als seelisches Wesen. Das, woraus er herausgewachsen ist, das würden die Menschen wahrnehmen am Dornacher Bau, wenn sie diesen kleinen Zeitpunkt benutzen könnten, der da verfließt zwischen dem, dass der Bau auf die Sinnesorgane wirkt, und dem, dass der Eindruck zum Bewusstsein gebracht wird. Aber derjenige, der beteiligt war an dem Aufbau, der muss aus diesem kleinen Zeitraum heraus gerade schaffen, der muss alles, was an dem Bau an Farben und Formen ist, aus diesem kleinen Zeitraum heraus schaffen«; Vortrag vom 16.2.1916, in: Rudolf Steiner: *Die Verbindung zwischen Lebenden und Toten* (GA 168), Dornach 1995, S. 20; zitiert nach Rudolf Steiner: *Das malerische Werk*, a.a.O., S. 68.



Zweites Goetheanum von Westen. Foto: Stephan Stockmar

so anfänglich empfand Steiner selbst das gerade Entstehende: »Dass dieser Zusammenklang hier zunächst nur, ich möchte sagen, wie stotternd erreicht worden ist in dem, was wir jetzt konnten, das ist uns bewusst. Aber es möchte dieser Bau nach den Intentionen, aus denen sein Gedanke geflossen ist, auch nichts anderes sein als ein Keim. Ein Keim aber darf nicht nur nach dem beurteilt werden, als was er sich zunächst darstellt, ein Keim muss beurteilt werden nach dem, was aus ihm herauswachsen kann.«⁴

Das stotternd Erreichte wurde kurz vor seiner Vollendung zerstört. Im Sinne des Entwicklungsgedankens konnte es nicht in gleicher Weise wiedererrichtet werden, sondern musste nun vollständig metamorphosiert werden. Das war offenbar nicht nur dem Brand geschuldet:

»Ein solcher [neu zu errichtender] Bau wird dann auf der einen Seite seinem Materiale [nun Beton], auf der andern der Entwicklung entsprechen, welche die anthroposophischen Bestrebungen in den letzten Jahren genommen haben. / Die [bei der Eröffnungsveranstaltung 1920 wahrnehmbare] Disharmonie war nur ein Ausdruck für das Bestreben, der Anthroposophie im engeren Sinne ein Heim zu schaffen, das ihrem Entwicklungsstadium bis zum Jahre 1918 künstlerisch angemessen war.

⁴ 16.10.1920; Rudolf Steiner: *Der Baugedanke des Goetheanum* (GA 289), Basel 2017, S. 38. Schon am 10.4.1915 hieß es: »Der Dornacher Bau ist ein Anfang, und als ein Anfang so unvollkommen, als nur irgend ein Anfang sein kann; Rudolf Steiner: *Architektur, Plastik und Malerei des ersten Goetheanum* (GA 288), Basel 2016, S. 21. Am 3.11.1918 betont Steiner im Hinblick auf den Bau, dass es nicht um die Schaffung von etwas Vollkommenen gehe, sondern darum, »dass wir eben einen Anfang geben wollen, etwas, das eine Intention ist«. Es handele sich darum, »dass das künstlerische Gefüge eigentlich nur in einer Art von Kampf allmählich bis zu dem Stadium gebracht werden konnte, bis zu welchem es heute gebracht ist«; in: Rudolf Steiner: *Zur Geschichte des Johannesbau-Vereins und des Goetheanum-Vereins* (GA 252), Dornach 2019, S. 206f.

Vielleicht darf ich dieses anführen als Beweis dafür, wie Anthroposophie als Geistesinhalt und deren Heimstätte als künstlerische Einheit bei der Ausarbeitung der letztern empfunden worden ist.«⁵

Entsprechend trat nun etwas ganz Neues in Erscheinung, was allerdings durch Steiners Tod noch keimhafter geblieben ist: Die Außenformen und Grundrisse konnte er in ihren groben Zügen noch gestalten, doch die Ausgestaltung des Inneren ist offen geblieben. Hier wirkten nun künstlerische Entwicklungsnotwendigkeiten und biografische Entwicklung so ineinander, dass eine ganz offene Situation entstand.

Die Situation war umso offener, als dass sich auch der Entstehungsprozess als solcher metamorphosiert hat: Der erste, ganz von innen her konzipierte Bau war ein der konkreten Geistgemeinschaft (zunächst der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft) entsprungenes Projekt – ange-regt, finanziert und ausgeführt aus und mit dem Umkreis, der schließlich auch Holz als Material wollte.⁶ Steiner selbst war »nur« anleitender Mittler, der die Formen und Farben aus seiner Geisterkenntnis heraus stiftete.

Der zweite Bau dagegen war ganz Rudolf Steiners eigene Angelegenheit: Er war persönlich der schöpferische Gestalter, der sich jegliche diesbezügliche »Anerbietungen oder Ratschläge« verboten hat,⁷ der auch alleine in den Verhandlungen mit den Versicherungen das nun »tragisch« gewordene Geld besorgt hat⁸ (und schließlich selbst zum ersten Vorsitzenden der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft wurde). So gesehen ist erst das zweite Goetheanum ein Kunstwerk im gewohn-ten Sinne, während das erste ganz einem »Geistesdienst« entsprungen ist.

Genau an dieser Stelle stellt sich mit Steiners Tod die Frage nach einem Fortwirken seines Kunstimpulses, wie er sich in der Folge der beiden Goetheanumbauten auf wohl umfassendste Weise zeigt: Wird das Vorliegende einfach aus- und weitergeführt, nun ohne den »in Bezug auf die künstlerische Herstellung des Goetheanum allein« arbeitenden Schöpfer?⁹ Entwickelt sich eine mehr oder weniger individuell ausgestaltete Tradition nach vorhandenen Vorbildern? Ist der Impuls von den nun tä-tigen Kunstschaffenden so individualisiert, dass wirklich Neues und Eigenständiges entsteht? Oder reagieren sie vor allem rückblickend auf den ersten Bau? Weiter gefragt: Wurde das von Steiner Ge-schaffene zum Anknüpfungspunkt auch für Künstler, die ihre Wurzeln nicht in der Anthroposophie haben? Wirkt der von ihm gesetzte Impuls vielleicht sogar auch auf indirekte Weise und an uner-warteter Stelle fort, ohne äußeres Wissen von diesem Impuls?

All diese Möglichkeiten muss man in Betracht ziehen, um ein Bild von der Wirkung dieses Impul-ses zu bekommen – und wie es gelingen kann, ihn in die Zukunft zu führen. An dieser Stelle kann dies jedoch nur sehr fragmentarisch geschehen.

Von der Katakombe zum Landart-Projekt

Der erste, zunächst für München geplante Bau sollte einer ganz nach innen gerichteten, im Verhält-nis zur übrigen Welt geradezu katakombenhaften geistigen Entwicklungsarbeit dienen.¹⁰ Mit seiner

5 Rudolf Steiner: *Das Goetheanum in seinen zehn Jahren* (1924), in: ders.: *Der Goetheanumgedanke. Gesammelte Aufsätze 1921-1925* (GA 36), Dornach 1961, S. 329.

6 GA 36, S. 327.

7 31.12.1923 vorm.; Rudolf Steiner: *Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft 1923/1924* (GA 260), Dornach 1985, S. 221.

8 17.6.1923; GA 252, S. 278ff.

9 31.12.1923; GA 260, S. 221.

10 Vgl. 24.10.1914; Rudolf Steiner: *Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse* (GA 287), Dornach 1985, S. 59 f. In Bezug auf die ursprünglichen Münchner Planungen war für Steiner die Außengestalt des Baues irrelevant; er hätte mit Gras (21.10.1917; GA 252, S. 193) oder Stroh (12.12.1911; Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil*, GA 286, Dornach 1982, S. 25) bedeckt sein können.

»Formrundung«¹¹ zeigte er stilistisch noch eine gewisse Verhaftung im 19. Jahrhundert (in dem ja auch manche bis heute wirksamen theosophischen Traditionen wurzeln). Mit dem neuen Bau vollzieht Rudolf Steiner dann einen revolutionären Schritt ins 20. Jahrhundert, sowohl das Material als auch die »Eckigkeit«¹² der Formen betreffend, und wird so bis in die angewandte Technik des Betongusses zum Vorreiter einer neuen, ausdrucksstarken Architektur,¹³ die sich zugleich in die umgebende Natur einfügt:

Über die nur scheinbar abweisende kubische Ostseite nimmt der Bau einen vom Gempfen herabkommenden, sich in den Landschaftsformen manifestierenden Kraftstrom auf, transformiert ihn im Innern, so dass er vorne, im Westen, eine antlitzartige Gestalt annimmt, die sich trotz ihrer Mächtigkeit der schon damals technisierten Kulturwelt in der Rheinebene mit der Stadt Basel geradezu liebevoll zuwendet. Erst jetzt kommt die exponierte Lage des Baues auf einem Vorhügel des Juras zur vollen Geltung. Die künstlerische Gestaltung bringt die geistig-seelischen Prozesse, die von Menschen in dem Bau vollzogen werden können, konkret mit den Prozessen in der äußeren Umgebung in einen Einklang,¹⁴ verbindet inneres und äußeres Leben.

Das ermöglicht auch die Integration polarer Elemente, die im Zusammenhang mit dem ersten Bau bewusst ausgelagert waren, u.a. in das seiner Funktion gemäß gestaltete Heizhaus im Norden des Baues:¹⁵ Dort, wo sich die kleine Kuppel über der Holzplastik des Menschheitsrepräsentanten hätte wölben sollen, entstand nun ein zum Kubus erstarrter Bühnentrakt, ausgestattet mit für damalige Zeiten modernster elektromechanischer Technik. Das Zentrum des neuen Baues bildet der Zuschauerraum mit seinen farbigen Fensterdurchbrüchen, die durch die mächtigen Außensäulen geschützt sind. Von dem, was hier geschehen kann, spricht die wie eine mächtige Skulptur voller Eigenbewegung um das rote Fenster herum gestaltete Westfront. Darüber hinaus enthält der nunmehr »praktische« Bau¹⁶ weitere Versammlungsräume, Ateliers und Räume für die Verwaltung einer Weltgesellschaft.

Anstelle des durch seine Weichheit aufnahmefähigen, plastisch gestaltbaren Holzes traten nun gegossene Formen aus erstarrtem, spröden Beton, der Hohlräume umschließt. Das Entwicklungsgeschehen, das im ersten Bau im Innern an den Kapitellen und Architraven der großen Kuppel von West nach Ost wahrnehmbar war, zeigt sich nun von vor allem von außen, in der sich von Ost nach West im Einklang mit der Landschaft vollziehenden Transformation des Baukörpers.

Wie ein Gegenstrom wirkt das atmosphärische Geschehen von Luft und Licht, das vor allem von der Westfassade mit ihren doppelgekrümmten Flächen aufgenommen wird: Diese reagieren sehr fein auf die sich wandelnden Lichtverhältnisse im Tages- und Jahreslauf. Zu Zeiten der Tag- und Nachtgleichen verläuft mittags die Grenze zwischen Licht und Schatten genau senkrecht durch die Mitte der Fassade. Geht man vom Rondell über die Westallee auf sie zu, so »bewegt« sich die

11 1.1.1924, 10 Uhr; GA 260, S. 259.

12 Ebd.

13 Eine Grundlegende Darstellung zum inneren Zusammenhang zwischen den beiden Goetheanumbauten im Kontext der Architektur der Moderne gibt Alexander Schaumann in seinem *Buch Kunst und Wahrnehmung. Künstlerische Prozesse bei Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Joseph Beuys, Alberto Giacometti, Rudolf Steiner*, Dornach 2022, S. 162ff. Vgl. auch Christa Lichtenstern: *Bewegte Plastik. Rudolf Steiners Christus-Gruppe und die Grundlage seiner bildhauerischen Praxis*, Arlesheim 2024

14 Vgl. Marianne Schubert, Stephan Stockmar: *Man schaue was geschieht. Rudolf Steiner als Landschaftsarchitekt*, Dornach 1922. Der Betonbau fügt sich auch vollständig in die zunächst auf das erste Goetheanum bezogene Umgebungsgestaltung samt der umliegenden Gebäude ein, durch die Steiner offenbar versucht hat, die von ihm als mangelhaft empfundene Eingliederung des ersten Baues in die Landschaft auszugleichen. So schreibt er am 18.7.1922 an den jungen Architekten Walter Schwagenscheidt, dass sein Baugedanke »zu schnell auf den Dornacher Hügel übertragen worden ist, und ich die Anpassung an die naturgegebenen Bedingungen erst während des Baus vollziehen musste. Dadurch empfinde ich, was nun entstanden ist, nach vielen Richtungen hin als ein Unvollkommenes«; Rudolf Steiner: *Briefe II 1890-1925* (GA 39), Dornach 1987, S. 478.

15 4.1.1915: Rudolf Steiner: *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit* (GA 275), Dornach 1990, S. 148ff.

16 31.12.1923 vorm., GA 260, S. 219.

scharfe Grenze der Dachhaube des Baues vor dem Himmel, und mit ihr die ganze plastisch gestaltete Front. Gleichzeitig verändert sich mit jedem Schritt das Zusammenspiel zwischen den Konturen des Baues und dem dahinter sichtbaren, zur helmförmigen Kuppe des Gempens mit seinen Kalkfelsen aufsteigenden Landschaftsprofil. Der ganze Bau erscheint so als ein aus der Landschaft herauswachsendes, sie ins Menschliche steigerndes Landart-Werk, das uns wie ein Wesen gegenübertritt.



Links: Zweites Goetheanum, Terrassenaufgang. Foto: Stephan Stockmar

Mitte: James Turrell: Roden-Crater, Ost-Tunnel. Foto: E.C. Krupp, <https://rodencrater.com/>

Rechts: Hilma af Klint-Hilma: Altarbild Nr. 1, 1915

Licht als Material

Durch die Fenster des großen Saals, die das harte Material durchbrechen (und somit weniger Bildcharakter haben als die von gestalteten Rahmen gefassten Fenster im ersten Bau) flutet das Licht von außen durch farbiges Glas in den Innenraum hinein. Dieses Moment greift z.B. der Architekt Le Corbusier (1887-1965), der den Neubau des Goetheanum selbstverständlich kannte,¹⁷ bei seiner teils ebenfalls aus Stahlbeton errichteten Kapelle Notre-Dame-du Haut in Ronchamp (1950-53) eindrucksvoll auf. Auch hier umschließen Wände und Dach einen Hohlraum, der durch gezielte Durchbrüche ein besonderes Lichterleben ermöglicht.

Der amerikanische Landart-Künstler James Turrell (geb. 1943) macht das Licht selbst zu seinem Material, wenn er mit sogenannten Skyspaces künstliche Horizontlinien schafft, die den Blick in das Himmelsgewölbe auf runde oder eckige Ausschnitte fokussieren und so die sich wandelnden Lichtverhältnisse zu Bewusstsein bringt. Die harten Grenzen dieser Öffnungen moduliert er durch sich ebenfalls veränderndes farbiges Kunstlicht, so dass Zeit und Raum in gesteigerter Form zusammenspielen. Seine Lichträume schließlich scheinen den dreidimensionalen Raum ganz aufzuheben, wodurch sich wie in absoluter Finsternis das seelische Erleben offenen Auges nach innen stülpt.

Angeregt wurde Turrell durch das Lichterleben in der weiten, tief zerfurchten wüstenhaften Landschaft Arizonas mit ihren phantastischen Sonnenauf- und -untergängen. Dort arbeitet er auch an seinem größten Projekt, dem wie ein breiter Kegel mit abgeschnittener Spitze aufragenden Roden-Crater. Die durch architektonisch gestaltete Aushöhlungen im Vulkangestein gebildeten Räume lassen

¹⁷ Rex Raab, Arne Klingborg, Äkne Fant: *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete*, Dornach 1972, S. 15f.

Bildeindrücke entstehen, die an manche der ›Altarbilder‹ der schwedischen, zunächst der Theosophie, dann der Anthroposophie verbunden Künstlerin Hilma af Klint (1862-1944) erinnern, die mit Steiner über ihre Kunst im Gespräch war.^{18, 19} Von ihr als Medium geistiger Lehrer geschaffen, werden sie heute in der Kunstwelt als frühe abstrakte Kunstwerke gefeiert. So wie zu ihr geistige Wesen sprachen, so wird für Turrell das sich an Grenzen brechende Licht zur spirituellen Erfahrung.

Dienten Steiner im ersten Goetheanum Licht und Farbe in Verbindung mit der organischen Formgebung und dem im Bau erklingenden Wort dazu, die Wände wie durchsichtig in einen geistigen Raum werden zu lassen,²⁰ macht Turrell das farbige Licht selbst zum Gegenstand. Joseph Beuys geht noch einen Schritt weiter: »Zunächst also ist das [von ihm verwendete] Material farblos, Grau könnte man als [...] ein Bild der Neutralisierung im Bereich der Farbigkeit nehmen. Ich nehme dieses Grau, um etwas zu provozieren im Menschen, so etwas wie ein Gegenbild, man könnte fast sagen: den Regenbogen im Menschen zu erzeugen.«²¹

An anderer Stelle spricht Beuys davon, dass die in seinem Werk vorherrschenden Grau- und Brauntöne »immer als Substanz gemeint [seien ...], die man sich grundsätzlich frei schwebend vorstellen muß. [...] Nicht als Hernahme von Substanz, die schon vorhanden ist, sondern als Verwirklichung von Substanz [...], die durch den Menschen geschaffen wird. [...] Das ist also ein Versuch, einen Impetus, einen Impuls zu setzen auf eine andere Auseinandersetzung mit der Farbe als sie gemeinhin verstanden wird in den Farbenlehren usw. usf., die man kennt, oder Farbe als kompositorisches Element oder als Auseinandersetzung zwischen warm und kalt oder laut und leise.« Bei aller scheinbaren Materialität seiner Farben habe er keine »materielle Verwirklichung von etwas im Auge«. Und gerade dadurch könne im Betrachter ein »Gegenbild« entstehen.²²

In diesem Sinne führt Beuys im sogenannten »Block Beuys«, einer sich durch sieben aufeinander folgende Räume im Hessischen Landesmuseum Darmstadt erstreckende Installation, den von Steiner eingeschlagenen Weg, Materie durchsichtig zu machen, weiter – auf eine Weise, wie sie ohne Steiners experimentierende Verwendung des Betons kaum denkbar erscheint, ja diese vielleicht erst in ihrer Bedeutung besser verstehen lässt.

Monumente für die Zukunft

Entsprechend ist auch der zweite Goetheanumbau trotz seiner deutlichen Polarität nicht ohne den ersten denkbar; dieser ist in völliger Verwandlung in ihn eingegangen und bildet – nun in vergeistig-

18 Vgl. die Webseite zu diesem Projekt: <https://rodencrater.com>. Unter Umständen hat Turrell Werke von af Klint auf der 1985/86 in Los Angeles und Chicago gezeigten Ausstellung ›The Spiritual in Art – Abstract Painting 1890-1985‹ gesehen; vgl. die deutsche Ausgabe des Kataloges: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. von Maurice Tuchman und Judi Freeman, Stuttgart 1988.

19 Siehe Anne Weise: *Hilma af Klint und ihre Begegnung mit Rudolf Steiner*, in: *Stil Michaeli* 2023 (45. Jg. H. 4), S. 75-89.

20 Vgl. z.B. Vortrag vom 3.7.1918: Was beim ersten Goetheanumbau »als Außenwand auftritt, ist nicht so gedacht, daß sie den Raum abschließt, sondern so, daß sie den Raum gegenüber dem ganzen Weltenall, dem Makrokosmos, öffnet. Wer also in diesem Räume drinnen ist, soll durch das, was mit den Wänden gebildet ist, das Gefühl haben, daß der Raum mit dem, was er ist, sich durch die Wände hindurch in den Makrokosmos, in das Weltenall erweitert. Alles soll Verbindungen mit dem Weltenall darstellen. So ist die reine Wand in ihrer Formgebung gedacht; so sind die Säulen gedacht, die in einigen Abständen die Wände begleiten; so ist die ganze Bildhauerarbeit, die Säulen mit Sockel, Architraven, Kapitälern und so weiter gedacht. Also eine seelisch durchsichtige Wand – im Gegensatz zu der seelisch den Raum abschließenden Wand – ist gedacht. Man soll sich frei fühlen im Unendlichen des Weltenalls.«, in: Rudolf Steiner: *Erdensterben und Weltenleben – Anthroposophische Lebensgaben – Bewußtseins-Notwendigkeiten für Gegenwart und Zukunft* (GA 181), Dornach 1991, S. 305f.

21 Joseph Beuys im Gespräch mit Heiner Bastian und Jeannot Simmen 1979, in: Katalog: *Joseph Beuys. Zeichnungen/Tekeningen/Drawings*, Berlin/Rotterdam 1979, S. 33.

22 Joseph Beuys zu Ludwig Rinn 1978, in: *Kompass Beuys. Werke aus der Sammlung Rinn*, Kunstmuseum Marburg, München 2023, S. 65.

ter Form – seine Grundlage. So hat auch diesbezüglich nicht nur eine Integration des Ortes stattgefunden, sondern ebenso eine über die Zeit – ohne dass, wie in der Postmoderne, äußerliche Reminiszenzen erkennbar sind.²³

Insofern tritt mit dem zweiten Bau Rudolf Steiners sich entwickelnder Kunstimpuls in seiner höchsten Form in die Erscheinung: Inneres und äußeres Leben des gegenwärtigen Menschen, natürliche und kulturelle räumliche Umgebung sowie Impulse aus verschiedenen Zeiten finden in ihm eine Prozessgestalt voller produktiver Spannungen, die, nicht zuletzt durch Steiners Tod während der Ausarbeitung der Entwürfe, nach vorne offen ist.

Sollte der erste Bau in seiner »Vorgeburtlichkeit« nach Möglichkeit ein für die auf einen Krieg zu steuernde Welt sichtbares friedensstiftendes – gewissermaßen leuchtendes – Zeichen sein (was zeitlich nicht zu schaffen war),²⁴ so ist der zweite Bau durch seinen totes Material verwandelnden Einbezug von Mensch und Welt auf den verschiedensten Ebenen ein »Monument für die Zukunft« geworden.

Als ein solches bezeichnete Joseph Beuys seine 1976 auf der Biennale von Venedig errichtete »Straßenbahnhaltestelle«: ein aufgerichtetes Kanonenrohr, aus dem ein menschlicher Kopf ragt, ein liegendes Schienenteil und ein tief in die Erde gebohrtes Gestänge. Z.T. handelt es sich um eiserne Abgüssen eines barocken Siegesdenkmals an einer Straßenbahnhaltestelle in Kleve, mit dem für Beuys Kindheitserinnerungen verbunden sind. Auch dies ist ein verschiedene Dimensionen von Raum und Zeit verbindendes Werk, mit dem Beuys dem »Geist des Mars«²⁵ seinen neuen Platz im Innern des Menschen zuweisen wollte: »Man muss verstehen, die Kräfte vom äußeren in den inneren Krieg zu verlegen, also die Ichkräfte zu entwickeln und die ganze Sache als Kampf der Ideen auszubilden.«²⁶ Ein durchaus schmerzhafter Prozess, wie das aus dem drachenkopfförmigen Kanonenrohr ragende Menschenhaupt deutlich macht.²⁷ Von vornherein als eine Art statische Aktion angelegt, hat Beuys dieses Werk nach Ende der Biennale im Museum buchstäblich »abgelegt«. Nun ist es ganz auf den Betrachtenden angewiesen, der es in seinem Innern erneut aufrichten kann.²⁸

23 Das Verhältnis der beiden Goetheanumbauten zueinander scheint mir vergleichbar mit dem der beiden von Rudolf Steiner im *Heilpädagogischen Kurs zum Verständnis des Menschseins* gegebenen Meditationssätze: »In mir ist Gott« (für den Abend) und »Ich bin in Gott« (für den Morgen); 5.7.1924, GA 317, Dornach 1995, S. 154 und die zum Vortrag gehörige Tafelzeichnung

24 Vgl. Vortrag vom 19.9.1914: »Der Gedanke ging uns vor Jahresfrist bei der Grundsteinlegung durch die Seele – er lebte dann aber nicht mehr lange –, dass mit den letzten Tagen des Juli dieses Jahres unser Bau fertig stünde, damit in ihm gesprochen werden könne in dem Sinne, der eben als der von der Wirklichkeit des geistigen Lebens und seiner Entgegennahme durch den Menschen angedeutet worden ist«; GA 252, S. 116.

25 Joseph Beuys zu Caroline Tisdall, September/Oktober 1978, in: Katalog New York: *Joseph Beuys*, London 1979, S. 50.

26 Joseph Beuys im Gespräch mit Rainer Rappmann am 14.11.1975, in: Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg 1984, S. 42. Weiter heißt es in diesem Gespräch: »Das ist m.E. überhaupt das Grundlegende: dass man gar nicht davon ausgehen kann, dass es keine Gegensätze in der Welt gibt; denn die Gegensätze sind ja da, d. h. der Krieg existiert, auch dann, wenn die Menschen immer wieder sagen: »Wir wollen Frieden. Friedensforschung.« Das ist sogar genau das Falsche. Die Friedenseuphorie ist gar nicht der Weg, sondern der Weg ist, über den Krieg zu reden, also zu sagen: Setzt euch doch hin, ihr Krieger! Setzt euch doch an den großen runden Tisch, ihr alle mit euren ungeheuren Bärenkräften! Stellt die Kräfte mal heraus, aber jetzt nicht mit so einem dummen Ding, mit einer Maschinenpistole, sondern: Du stellst diese Idee hier hin, und du stellst sie auch hin! Dann wollen wir sehen, wo sich die Wege überschneiden, wo man gemeinsam gegen den eigentlichen Gegner gehen kann; denn der eigentliche Gegner ist ja vorhanden. Das ist doch klar. Aber der Gegner kann heute nicht mehr unter den Menschen gefunden werden.«

27 Siehe dazu auch Martin Kollewijn: *Beuys als Moses. Anmerkungen zur »Straßenbahnhaltestelle«*, in: *die Drei* 3/2021, S. 23-34.

28 In seinem letztem, im März 1925 erschienenen Leitsatzbrief *Von der Natur zur Unternatur* geht es Rudolf Steiner darum, »Erkenntniswege« und »Lebenswege« auf neue Art zusammenzuführen, um sich »in das rechte Verhältnis zu diesem Ahrimanischen zu bringen«. Dafür scheint es notwendig zu sein, dass sich der Mensch »mit gewissen Erdenkräften [verbindet], indem er seinen Organismus in diese Kräfte hineinorientiert. Er lernt aufrechtstehen und gehen, er lernt mit seinen Armen und Händen sich in das Gleichgewicht der irdischen Kräfte hineinzustellen«. Die Erfassung der Wirklichkeit solcher Kräfte, »die *bloß* irdisch sind« (Hervorhebung im Original), ist in heutiger Zeit of-



Joseph Beuys: Die «niedergelegte» «Straßenbahnhaltestelle», 1976 (Detail) in der Nationalgalerie für Gegenwartskunst Berlin – Hamburger Bahnhof. Foto: Stephan Stockmar. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Auf dem Weg zur Sozialen Skulptur

Steiner wie Beuys haben ihr künstlerisches Schaffen immer in einem geschichtlichen Entwicklungsstrom gesehen; sie haben es sowohl auf ihre konkrete Zeit bezogen als auch auf Offenheit in die Zukunft angelegt. Unter diesem Aspekt ist der Neubau alles andere als eine nicht brennbare »Notlösung«, auch wenn er von vielen in seiner harten Mächtigkeit als erdrückend erlebt wird, das Bedürfnis nach dem »schönen Schein« nicht auf den ersten Blick befriedigend.

Tatsächlich ist er für alle Beteiligten – die in ihm arbeitenden wie die ihn besuchend wahrnehmenden – eine immense Herausforderung. Während man den ersten Bau in andächtiger Stimmung wie ein unfassbares Wunderwerk betrat (so die Berichte), wie einen geistig-seelischen Innenraum, dem gegenüber man erst würdig werden muss, so gilt es nun, diesen zweiten – »praktischen« – Bau aus dem eigenen Innern heraus zu ergreifen und zu beleben. Ohne dieses bleibt er unvollständig (was er äußerlich sowieso ist). Hier deutet sich eine quasi »indirekte« Methode des Künstlers an, wie sie Joseph Beuys rund 50 Jahre später im Umgang mit Material in radikaler Weise praktiziert hat.²⁹

fenbar die Voraussetzung, um wieder zur »außerirdischen Über-Natur« heraufsteigen zu können und so dem Sog der in die Unter-Natur führenden, auf einer unvermittelbaren Polarität beruhenden Elektrizität etwas entgegenzusetzen. – *Anthroposophische Leitsätze* (GA 26), Dornach 1982, S. 255ff.

29 Beuys im Brief an Manfred Schradi vom 21.10.1971; in: Walter Kugler, Christiane Haid: Beuys im Goetheanum, Dornach 2021, S. 24.

Doch wo ist das »Allerheiligste« dieses Baues zu suchen? Es tritt nicht mehr unmittelbar in die Sichtbarkeit, sondern ist in jedem Moment von den in und mit dem Bau lebenden und arbeitenden Menschen neu zu bilden. In der parallel zum Neubau mit der Weihnachtstagung 1923/24 neu konstituierten, nun »Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft«, diesem Versuch eines sozialen Kunstwerks, entspricht dies der dieser eingestifteten »Freien Hochschule für Geisteswissenschaft«, die ganz auf das Vertrauen zwischen den in ihrem Sinne geistig strebenden Menschen baut.

Auch Gesellschaft und Hochschule sind Fragment geblieben. Immer wieder von neuem wird versucht, Rudolf Steiners damaligen Konstitutionswillen zu rekonstruieren. Selbst wenn dies gelingt, kann das heute nicht mehr direkter Maßstab für eine Erneuerung sein, sondern die Konstitution muss ganz neu aus der nach Steiners Tod sehr wechselvollen und auch problematischen Entwicklung der Bewegung bis heute und den gegenwärtigen Zeiterfordernissen gegriffen werden – so wie dieser den Bau des Goetheanum nach dem Brand ganz neu gegriffen hat, ohne das Urbild des Baues aufzugeben.

Beuys nimmt, wie wir gesehen haben, durch seinen Umgang mit unscheinbaren Materialien und mit Polaritäten die Gestalt- und Farbgebung ganz nach innen, so jeden Menschen in seinem Schöpfer-tum fordernd. In gewissem Sinne verwirklicht er so das fortbestehende »geistige Goetheanum« auf neue Weise – im Sinne seines erweiterten Kunstbegriffs, der in eine Soziale Plastik gipfeln kann. Diese benötigt in seinen Augen heutzutage weder einen besonderen Bau noch eine Institution, wohl aber eine kultivierte Begegnung von Mensch zu Mensch:

In seinem »Informationsmodell«³⁰ charakterisiert Beuys eine solche Begegnung, die sich zwar an der Materie, zu der für ihn auch die in Sprache und Schrift, in Farbe und Form geronnenen Intuitionen zählen, entzündet, von dort ausgehend aber die allen Menschen gemeinsame Sphäre des Geistes einbezieht. Während der Sprechende, Schreibende oder anderweitig Gestaltende sich die Herkunft seiner auf individuelle Weise ergriffenen Ideen zu Bewusstsein bringt, trägt der Hörende, Lesende oder Schauende das von ihm Wahrgenommene wieder – nun auf seine Weise – in die Sphäre der Intuition, lässt es dort durch sein Verstehen auferstehen: »Verständigung beruht auf einer Begegnung denkender Menschen an den Formen eines Mittels«,³¹ das dabei eine Art von Transsubstantiation erfährt. Beuys bezieht so Inkarnations- und Exkarnationsvorgänge mit ein, so die beiden Schwellen des Lebens überschreitend. Dies ist für ihn ein Mysteriengeschehen, das sich überall, auch auf dem Hauptbahnhof,³² vollziehen kann, denn: »Das Atelier ist zwischen den Menschen.«³³

Nur auf dieser Ebene lassen sich die Probleme unserer Zeit lösen. Und so regt Beuys immer wieder, insbesondere im Hinblick auf den in den 1970er Jahre höchst virulenten und ihn bewegenden Nordirlandkonflikt, »permanente Konferenzen« an, nach dem Urbild der Tafelrunde des König Arthus. Anhand einer Tafelzeichnung, die einen Doppelkelch zeigt, erläutert er:

»Das gehört mit in den Bereich einer permanenten Konferenz. Es ist ein alchemistisches Modell, das auf die Kreuzigung Christi zurückgeht, eigentlich auf Joseph von Arimathia. Die Idee des Grales ist, dass das Blut Christi aufgefangen und transsubstantiiert wird. Der Legende nach kommt es in den Mittelpunkt der Tafelrunde des Königs Arthus. Der kleine Gral im großen ist also eigentlich das Sinnbild für das Individuum in der Gesellschaft. Die Arthusrunde soll auf die permanente Konferenz erweitert werden. Der Mikrokosmos wird zum Makrokosmos.«³⁴

30 Vgl. Volker Harlan: *Mit Beuys Evolution denken*, München 2020, S. 203ff.

31 Joseph Beuys auf einem Notizblatt aus den Jahren 1961-1965 in: Joseph Beuys: *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941-1986*, München 2000, S. 434f; Unterstreichungen im Original.

32 »Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt«. *SPIEGEL-Gespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit*, von Peter Brügge, in: *Der Spiegel* 23, 24.6.1984, S. 178-186

33 Joseph Beuys im Gespräch mit Michael Ende; Joseph Beuys & Michael Ende: *Kunst und Politik – ein Gespräch*, Wangen 1989, S. 117.

Dieses Vorgehen, das auf eine Verlegung des Krieges in die eigene Seele baut und auf dieser Grundlage einen Kampf der Ideen am runden Tisch ermöglicht, hat Beuys in manchen von ihm eingerichteten Gesprächsräumen erprobt, z.B. auf der documenta in den Jahren 1972 und 1977. Mit solchen Versuchen erreicht das Goetheanum, nun als geistige Wesenheit aufgefasst, ein neues Stadium seiner Metamorphose: Das Esoterische vollzieht sich mitten im Leben, als Soziale Skulptur jenseits einer äußeren Sichtbarkeit. – Vielleicht kann man die sich derzeit auch am Ort des physischen Goetheanums bildenden Gesprächsräume als einen Schritt in diese Richtung ansehen.

Diese Dimension eines aus sich verwandelnder Seele an der sozialen Leiblichkeit gestaltenden Wirkens war von vornherein elementarer Bestandteil von Steiners Kunstschaffen. Es trat mit der Gestaltung der Räumlichkeiten für den Münchner Kongress der Theosophischen Gesellschaft und mit den auf ihn folgenden vier Mysteriendramen ausdrücklich in die Erscheinung: der individuelle Mensch als Kelch in der sich zum Kelch bildenden Gemeinschaft.³⁵ Der Weg dahin führt durch die Auseinandersetzung mit den irdischen Gegebenheiten und den durch sie wirkenden Todeskräften, diese aus geistigen Impulsen heraus gestaltend und so transsubstantiiierend. Vielleicht half Joseph Beuys durch sein Wirken, durch seinen Umgang mit Material und in den Aktionen auch mit dem eigenen Leib, dieses Anliegen von Rudolf Steiner besser zu erkennen und weiter zu entfalten.

Aktuelle Rezeption von Steiners Kunstimpuls:

Das Thema konnte bei dem zur Verfügung stehenden Umfang nur fragmentarisch behandelt werden. Mir geht es dabei vor allem um die Herausarbeitung eines Grundprinzips, das mir für den von Rudolf Steiner gesetzten Kunstimpuls konstituierend zu sein scheint. Die Entwicklung der Kunst nach Steiners Tod innerhalb der anthroposophischen Bewegung im engeren Sinne bleibt dabei unberücksichtigt. Zu dieser existieren jedoch schon manche Publikationen – über einzelne Künstlerinnen und Künstler wie auch Überblicksdarstellungen wie z.B. der umfangreiche Katalog *Änigma – Hundert Jahre anthroposophische Kunst*, herausgegeben von Reinhold Fäth und David Voda. Auch zum Umgang mit der Farbe im Anschluss an die goethesche und steinersche Farbenlehre existieren eine Reihe Schriften.

Zur Rezeption von Steiners Kunstimpuls in der Gegenwart: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985* (Katalog, hrsg. von Maurice Tuchman und Judi Freeman, dt. Ausgabe Stuttgart 1988), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* (Katalog, Ostfildern 1995), *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*, hrsg. von Walter Kugler und Simon Bauer (Köln 2007), *Rudolf Steiner. Die Alchemie des Alltags* (Katalog Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2010), *Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart* (Katalog Kunstmuseum Wolfsburg und Kunstmuseum Stuttgart, hrsg. von Markus Brüderlin und Ulrike Groos, Köln 2010).

Stephan Stockmar, geb. 1956, Studium der Biologie und Geographie, Promotion über ein pflanzenökologisches Thema. Langjährige Beschäftigung mit dem Entwicklungs- und Metamorphosegedanken bei Goethe und Rudolf Steiner. 1990–2000 Intendant des Rudolf Steiner Hauses Frankfurt, 2000–2015 Chefredakteur der Zeitschrift die Drei. Seitdem als freier Kulturwissenschaftler und Publizist tätig. Zahlreiche Artikel und Rezensionen in diversen Zeitschriften. Buchveröffentlichungen: »Ich bin ein Hase«. Die Polarität Männlich-Weiblich als »Generator« im »Lebenslauf/Werklauf« von Joseph Beuys, Regensburg 2025 (Reihe Philosophie interdisziplinär); Marianne Schubert, Stephan Stockmar: Man schaue was geschieht. Rudolf Steiner als Landschaftsarchitekt. Dornach 1922. – www.wortgartenwerk.de.

34 Joseph Beuys im Gespräch mit Antje von Graevenitz 1982, in: Antje von Graevenitz: *Erlösungskunst und Befreiungspolitik: Wagner und Beuys*, in: Gabriele Förg (Hrsg.): *Unser Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*, Frankfurt am Main 1984, S. 19

35 Vgl. Rudolf Steiners Ausführungen zum »umgekehrten Kultus«; 27.2.1923, in: *Anthroposophische Gemeinschaftsbildung* (GA 257), Dornach 1989, S. 104-124.