Das Goetheanum in Dornach als Beispiel der Integration der Künste

Autor(en): **Rotzler, Willy**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 8: **Synthese der Künste**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-36786

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

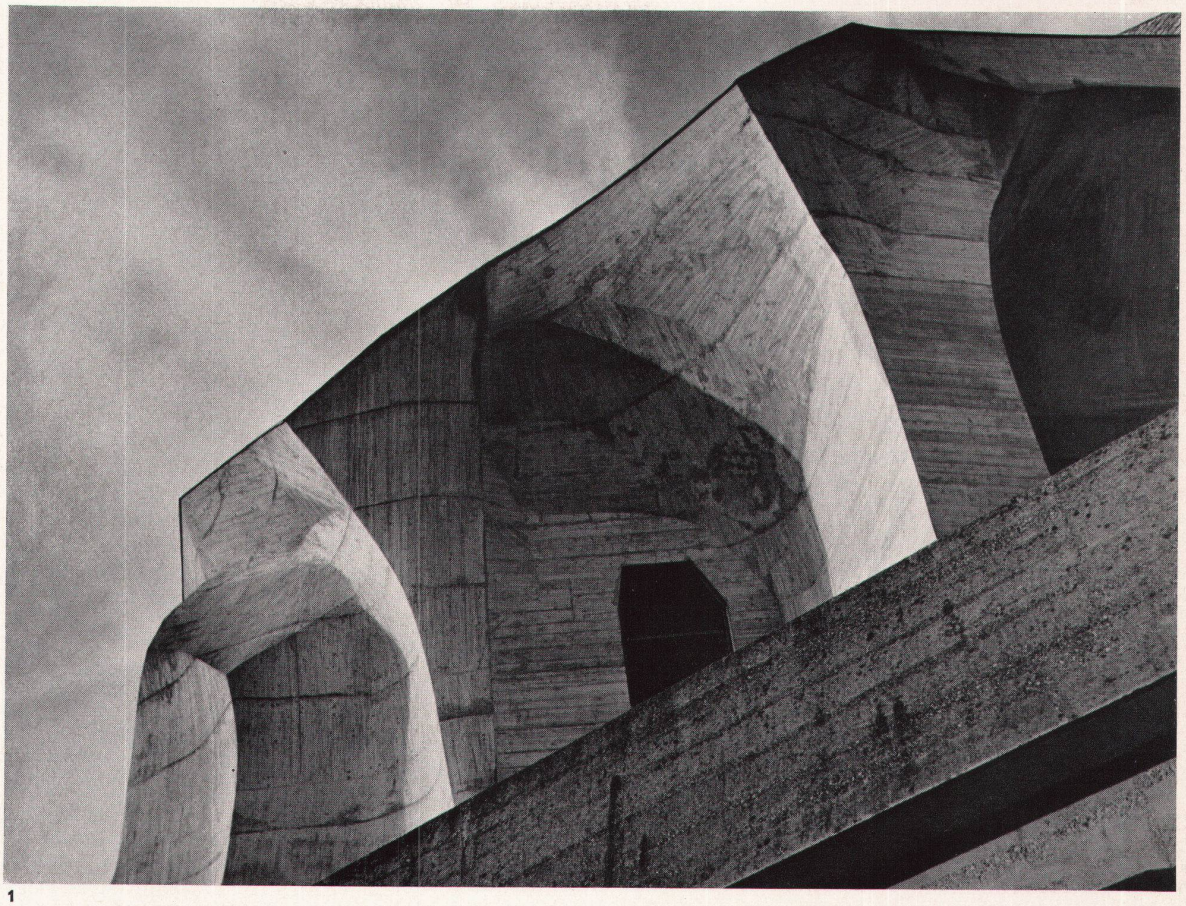
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Willy Rotzler

Das Goetheanum in Dornach als Beispiel der Integration der Künste



1

2

Das Postulat einer «Integration der Künste» oder eines «Gesamtkunstwerkes» ist aus einer Sehnsucht nach dem Verlorenen geboren. Es fordert nicht etwas Neues, noch nie Dagewesenes, sondern die Wiederherstellung und Wiederholung von etwas einst Gewesenem. Stets werden, wenn dieses Postulat erhoben wird, Werke oder Epochen der Vergangenheit im Sinne des Beispiels aufgerufen, der griechische Kultbau, die gotische Kathedrale, der Kirchen- und Schloßbau des Barocks etwa. Wo die Frage aufgeworfen wird nach den Perioden und den Gründen der «Desintegration» der Künste, erscheint stets das 19. Jahrhundert als der Bösewicht.

Daß in den verschiedenen, reich verzahnten Phasen des Historismus im 19. Jahrhundert, damit aber auch in einem Zeitalter betonter Dokumentation des Individualismus, Höhepunkte der «Desintegration» liegen, ist offensichtlich. Das wurde schon den großen Neuerern um die Jahrhundertwende bewußt, die sich von einem Zeitalter der Stil-losigkeit oder der bloßen Addition heterogener Stilelemente abzusetzen suchten. Damals ist, aus tiefer Einsicht in das herrschende Stilgestrüpp,

1
Detail der Nordwestecke
Détail de l'angle nord-ouest
Northwest corner detail

2
Das Goetheanum von Süden. Aufnahme vom 14. April 1928, aus dem Archiv des Goetheanum-Baues
Le «Gœtheanum» de Dornach vu du sud
The " Goetheanum " in Dornach from the south

3

ein «neuer Stil» gefordert worden. Die Meinung war: ein Stil, der alle gestalterischen Äußerungen, von den traditionellen «freien» Künsten über die erstmals wieder als gleichberechtigt angesehenen «angewandten» bis zu den – von Semper schon studierten – «technischen» Künsten umfaßt. Ja man ging noch weiter, bezog einerseits das rein Technische der Ingenieurbauten und der Maschinenkonstruktion in das Wunschbild dieses neuen Stiles ein, anderseits auch die Mode, die Elemente der Bekleidung überhaupt, den Stil der menschlichen Bewegung, der Gestik und der Mimik, den «Lebensstil» insgesamt. Mit Recht ist vielfach von den Pionieren der Jahrhundertwende festgestellt worden, daß nur ein «neuer Mensch» überhaupt zu einem «neuen Stil» fähig sei. Stil wurde damals wieder als das Verbindende, als die integrierende Kraft empfunden, die jeder Äußerung der Zeit zugrunde liegen sollte. Meist unausgesprochen, gelegentlich aber auch deutlich formuliert, ist das Fernziel aller Bemühungen der Jahrhundertwende um einen neuen Stil das «Gesamtkunstwerk». Wohl als erster hat bereits 1895 der junge Henry van de Velde in seinen «Aperçus en vue d'une synthèse d'art» den Gedanken des Zusammenwirkens der einzelnen Gattungen formuliert und eine «Synthese der Kunst» gefordert. Dieser Gedanke durchzieht sein eigenes Schaffen ebenso wie seine programmatischen Schriften. In den «Prinzipiellen Erklärungen» zu den «Laienpredigten» stellt er 1902 fest: «Nur die Werke, einerlei aus welchem Gebiet, deren sämtliche Teile in Einklang stehen, rufen den Eindruck hervor, daß sie unabänderlich sind, und verursachen eine unvergleichliche Erschütterung derer, die dafür empfänglich sind. Durch sie allein ist es uns vergönnt, die Ewigkeit zu spüren und die Weihe alles Unwandelbaren und Heiteren zu genießen.»

In diesen Äußerungen wird schon spürbar, was in der Folge immer deutlicher wurde, wenn das Postulat der Integration der Künste erhoben und ein «Gesamtkunstwerk» gefordert wurde: Zunächst kommt stets der Architektur als Rahmen die entscheidende Bedeutung bei Integrationsversuchen zu. Sodann sind die verschiedenen Bauaufgaben der Zeit unterschiedlich geeignet zu Bemühungen um ein Gesamtkunstwerk: Wohnbauten, Industriebauten, Bauten desVerkehrs, der Verwaltung, selbst der Erziehung bieten geringere Ansatzpunkte als Bauten des kulturellen und des kultischen Lebens. In Van de Veldes Äußerung klingt unausgesprochen das Element gerade des Kultischen besonders stark mit.

In Bauwerken dieser Gattung sind denn auch die weitestgehenden, umfassendsten Versuche der Integration der Künste und des Gesamtkunstwerkes gemacht worden: etwa im Kölner Werkbund-Theater Van de Veldes von 1914 oder in der Sagrada Familia von Antonio Gaudi in Barcelona, vielleicht auch in Versuchen Hans Poelzigs, wie dem Innenraum des Schauspielhauses in Berlin von 1918/19. Und genau hierher gehören die Bemühungen von Rudolf Steiner (1861–1925), dem Begründer der Anthroposophie und Erbauer des ersten und des zweiten Goetheanums in Dornach. Gerade in diesen Bauten wird erkennbar, daß für die Annäherung an das Ziel «Gesamtkunstwerk» bestimmte geistige Voraussetzungen förderlich sind, eine bestimmte «Weltanschauung», aber auch eine besondere Zweckbestimmung der Bauanlage, nämlich als Ort der Besammlung, des gemeinsamen Erlebens einer engverbundenen, geistig gleichgerichteten Gemeinde oder Gemeinschaft, im weitesten Sinne also ein Kultbau.

Auch wenn man der Anthroposophie, das heißt der «Menschenweisheit» oder der «Geisteswissenschaft», wie Rudolf Steiner seine Lehre genannt hat, fernsteht, wird bei Betrachtung der Goetheanum-Bauten sofort erkennbar, daß bestimmte geistige Voraussetzungen für die architektonisch-gestalterische Konzeption maßgeblich waren. Zugrunde liegt hier letztlich ein «Wissen» um geistige, übersinnliche Welten, ein Wissen, das durch eine – grundsätzlich jedem zugängliche – «geistige Schau» erworben wird. Durch eine planmäßige Geistesschulung, durch Konzentration, Kontemplation und Meditation sollen die Anhänger zur Erkenntnis dieser höheren Welten gelangen. Der Bau des Goetheanums als Versammlungszentrum, als Stätte musischer Manifestationen bildet den Mittelpunkt einer Art anthroposophischer Hochschule. Ein wichtiger Zweig der musischen Betätigung ist die «Eurythmie», eine Ausdruckskunst, die sich auf beseelte Bewegung konzentriert. Dabei wird das Wort als Rezitation, mit tanzartigen Formen eigener Gesetzlichkeit verbunden, zum Ausdruck gebracht. Steiners Lehre bezieht alle künstlerische Äußerung ein, neben dem Theater (Aufführungen von Goethes «Faust» u. a.), neben Tanz und Musik vor allem auch Malerei, Plastik, Architektur. Hier, wie im antikisierenden Gewand für Bühne, Zusammensein und Alltag, aber auch in Besonderheiten der Ernährung, Körperpflege und im «Lebensstil», ist ein Nachhall des Jugendstils zu verspüren.

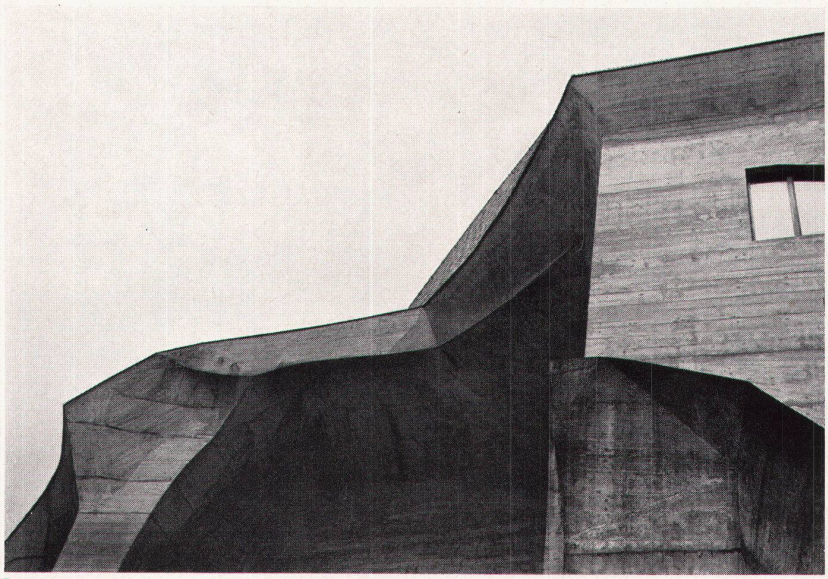
3
Ausschnitt aus der Westfront
Partie de la face ouest
West elevation detail

4
Treppenhaus an der Westseite. Die rohe Betonkonstruktion soll später leider mit Gips verkleidet werden
Escaliers de la face ouest. Malheureusement le béton brut sera recouvert plus tard par un enduit de plâtre
West face staircase. Unfortunately, the raw concrete structure will subsequently be covered with plaster

5
Detail des Dachansatzes
Détail de la jonction du toit
Roof attachment detail

Das Goetheanum in Dornach als Beispiel der Integration der Künste

4



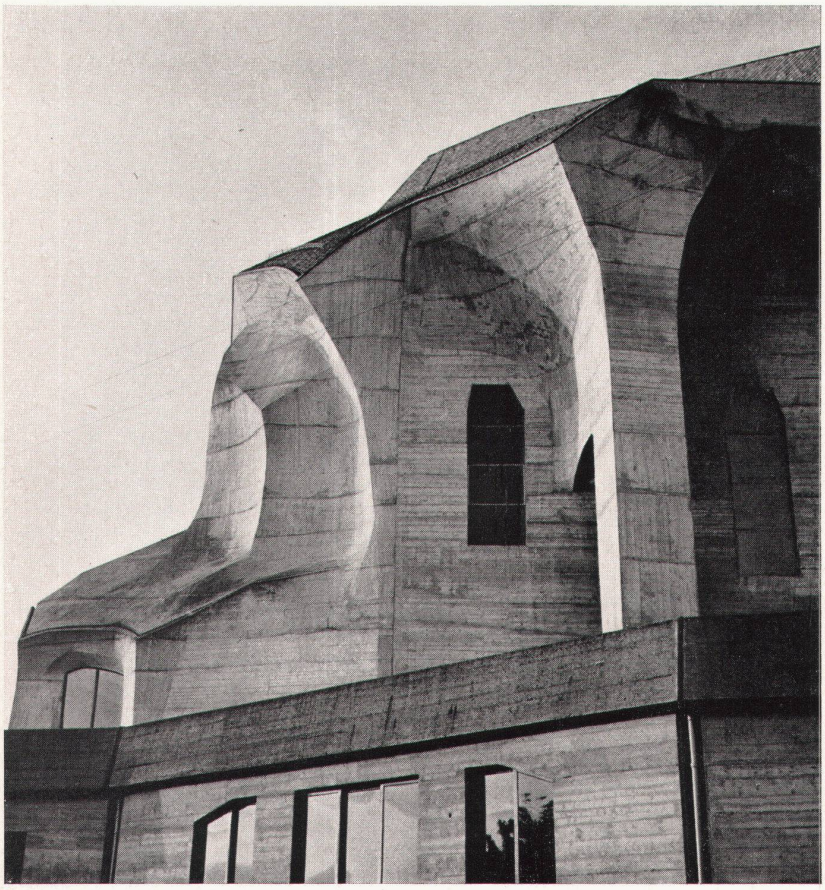
5

Funktionell ist der Bau des Goetheanums ein Theater- und Versammlungsraum, ein kultisch-kulturelles Zentrum einer Gemeinschaft. Seine Grundriß- und seine Volumengestalt sollen der Zweckbestimmung, aber auch dem von der anthroposophischen Bewegung vertretenen künstlerischen Stil entsprechen. Dem Außenstehenden erscheint dieser anthroposophische Stil eindeutig als ein Derivat des Jugendstils und zugleich als eine Sonderform des Expressionismus.

Der Bau des ersten Goetheanums stand unter einem wenig glücklichen Stern. Im Jahre 1913 begonnen, wurde dieser über einem massiven Sockel in Holz errichtete Kuppelbau bald nach der Feier der Vollendung seiner Ausstattung in der Neujahrsnacht 1922/23 durch Brand vollständig vernichtet. An seine Stelle trat, wiederum nach den Entwürfen Rudolf Steiners in den Jahren 1924 bis 1928 errichtet, der heutige Bau aus armiertem Beton.

Das erste Goetheanum zeigte im Grundriß einen aus zwei ungleich großen, sich durchdringenden Kreisen (für Bühne und Zuschauerraum) bestehenden Gesamtraum und in der Außenansicht einen eigenartigen Kuppelbau mit den beiden aneinandergewachsenen ungleich großen Hauptkuppeln und drei halbkuppelartig geschlossenen, mit dem Hauptbau verschmolzenen Vorbauten für Eingänge und Verwaltung. Bemerkenswert war schon in diesem Bau das Streben, die einzelnen Baugruppen, ja Bauglieder zu einem Ganzen zusammen- und ineinanderzuschmelzen, wobei die Grenzen architektonischer Elemente verunklärt wurden. Mit andern Worten: Es herrschte das Streben, den Bau als Ganzes im Sinne einer monumentalen Plastik zu gestalten. Von ferne mochte die Anlage mit ihren Kuppelelementen an gewisse frühchristliche Kuppelbauten Syriens erinnern, wo ebenfalls, wie so oft beim Kuppelbau, das plastische Element ein gewichtiges Wort spricht. Von nahem besehen, zeigte das erste Goetheanum die für Jugendstilbauten charakteristische Tendenz der Verschleifung aller Grenzen zwischen einzelnen architektonischen Elementen und ihrer Einbindung in Gesamtformen. Die plastische Formensprache stellte insofern eine Weiterbildung der irrationalen organischen Formen des Jugendstils dar, als das Fließende, Strömende hier stärker aufgelöst in kantig aufeinanderstoßende, facettenartige Flächen von expressivem Charakter erschien. Es wäre zu untersuchen, wie weit diese plastische Sprache von den skulpturalen Arbeiten des in München lebenden Schweizers Hermann Obrist (1863–1927), eines genauen Altersgenossen Steiners, direkt und indirekt beeinflußt war. Der Zuschnitt der aus Holz aufgeschichteten Baukörper und Bauglieder entsprach zudem präzis der Technik expressiver Holzskulptur: der direkten Bearbeitung des Holzblockes mit der Axt, die aus dem Material schnittige Flächen herausschlägt. Überspitzt gesagt, war das erste Goetheanum ein schichtweise aufgebauter und verleimter mächtiger Holzkörper, dessen Außen- und Innenseiten holzbildhauerisch die endgültige Form erhielten. Die Gesamterscheinung einer großen Skulptur (und einer Hohlskulptur) war der sichtbare Niederschlag der Steinerschen Konzeption eines «seelischen Raumes» im Menschen selbst, in dem sich die geistigen Vorgänge abspielen. Das Goetheanum sollte gewissermaßen die Materialisation, die Verkörperung dieses seelischen Raumes sein. Beigefügt sei noch – das gehört durchaus zu solcher Verwirklichung einer Vision –, daß Steiner mit seinen Schülern und Mitarbeitern selbst tätig Hand anlegte, sich als ausübender Baumeister und Baubildhauer betätigte. Der Gedanke der mittelalterlichen Bauhüttengemeinschaft fand damit eine moderne Parallele.

Für den 1924 in Angriff genommenen Neubau des zweiten Goetheanums fiel die Wahl auf Eisenbeton. Äußerlich mochte dazu die Brandkatastrophe den Anlaß gegeben haben. Wegweisend war aber wohl vor allem der bildsame Charakter des Betons, seine plastische Formbarkeit. Während der erste Bau aus Holz geschnitten war, diente hier nun das für die irratio-



6

6
Detail der Südseite
Détail de la face sud
South face detail

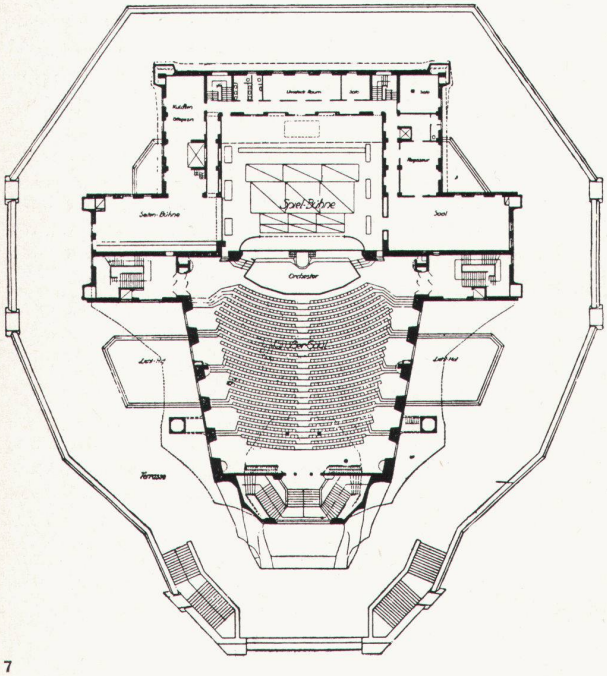
7
Grundriß 1 : 1000
Plan
Ground plan

8
Längsschnitt durch Zuschauerraum und Bühne 1 : 1000
Coupe de la salle du théâtre et de la scène
Longitudinal cross-section of theatre and stage

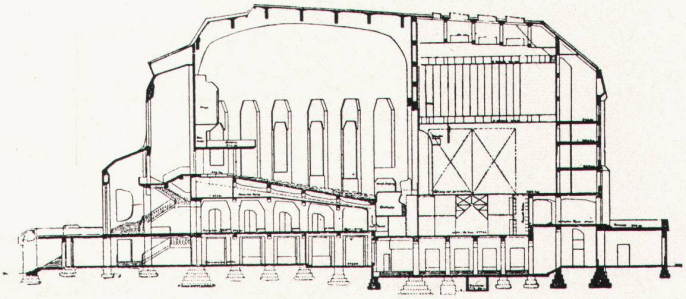
9
Detail des Treppenhauses
Détail des escaliers
Staircase detail

10
Treppenhalle mit Ausgang auf umlaufende Balustrade
Escalier conduisant à une galerie extérieure
Landing with exit to outdoor gallery

Photos: Merkle, Basel

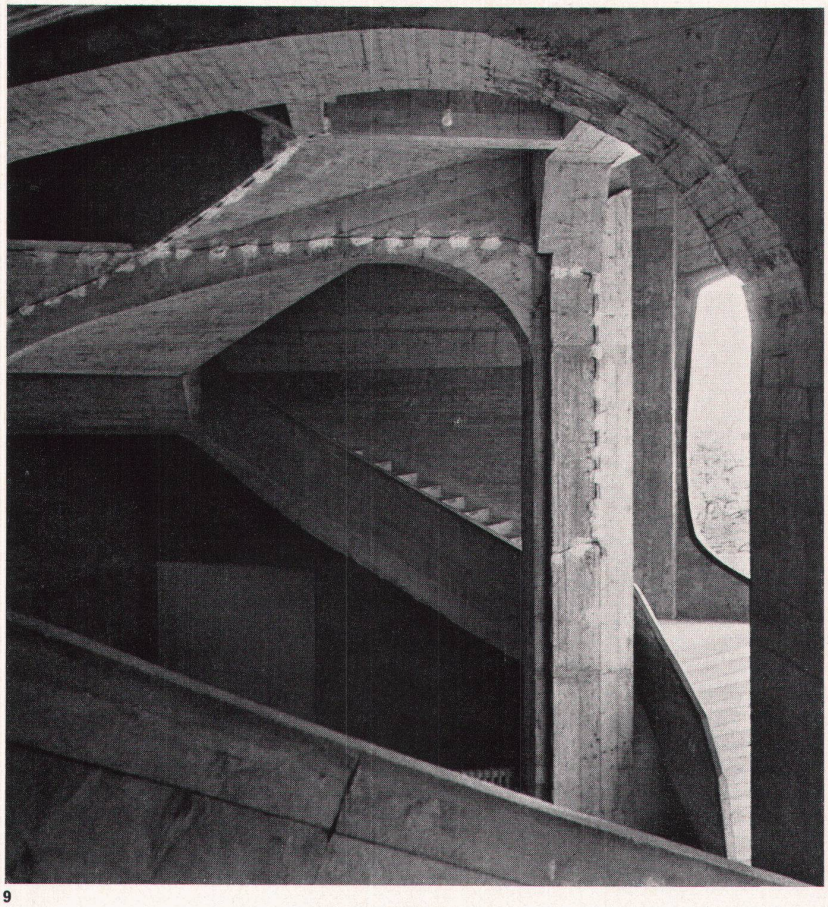


7

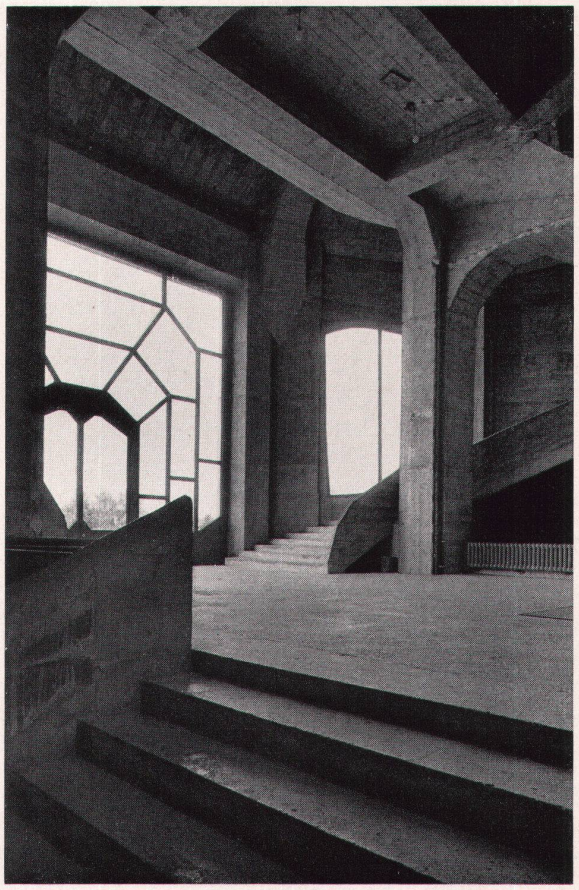


8

nalen expressiven Formen ingeniös zusammengefügte Holz als Schalung für den irrational-unkonstruktiven und gerade darum erstaunlichen Betonguß.
In weit stärkerem Maße als beim ersten Bau ließ beim zweiten das Material Beton die Verwirklichung der Baukonzeptionen Steiners zu: ein gewaltiger Baukörper, weithin sichtbar als monumentale, expressiv abstrakte Plastik, als «Monolith» in Beton gegossen, in die Landschaft gestellt, als von Menschenhand geschaffener Respons zu den Ausläufern des Juras mit seinen abfallenden Kalkflühen, insbesondere zur Formation des Gempenstollens.



9



10

Als eigentliche Architektur läßt sich dieser wuchtige irrationale Baukörper nicht einordnen in die Architekturgeschichte des zweiten und dritten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts. Das Schwerblütig-Dumpfe seiner Erscheinung, das man nach den Festungsbauten des zweiten Weltkriegs beinahe als «bunkerartig» bezeichnen möchte, hat gewiß seine Vorläufer in Bauten des Jugendstils, die gelegentlich eine verwandte Tendenz haben, zu reich facettierten Monumentalplastiken zu werden. Doch geht das zweite Goetheanum weit darüber hinaus. Ausdruck bestimmter philosophisch-weltanschaulicher Strebungen und zugleich der gestalterischen Konzeptionen einer eigenwilligen starken Persönlichkeit ganz außerhalb der allgemeinen Architektur- und Kunstentwicklung, stellt es einen Einzelfall innerhalb der Formenwelt von Jugendstil und «symbolischem» Expressionismus dar*.

Einen Sonderfall bedeutet die Anlage des Goetheanums aber auch insofern, als hier der Gedanke des «Gesamtkunstwerks» eine Verwirklichung von seltener Kraft und Reinheit gefunden hat. Außenbau und Innenanlage sind vollkommen einheitlich angelegt. Der Bau ist eine große, reich artikulierte Plastik, innerhalb welcher jedes Element (das ja auch hier seine praktischen Funktionen hat: Fenster, Türe, Heizkörper usw.) seine Selbständigkeit vollkommen aufgegeben hat. Dieses Eingliedern bis zur völligen Verschmelzung, diese Integration bezieht sich nicht nur auf die Bauelemente selbst, sondern auch auf das geringste Bestandteil. Was der Architekt üblicherweise aus dem Katalog bestellt, Beschläge etwa, ist hier, immer im Hinblick auf das Ganze, in den eigenen Werkstätten geschaffen worden. Diese Integration bezieht sich aber auch auf die anderen Künste, insbesondere auf die Malerei, die hier als Glasfenster von abstrakt-expressiver Haltung erscheint.

Und durchaus zum gesamtheitlichen Bild gehört es, daß die Geschlossenheit der Anlage, ihr prägnanter Stil, erst dann voll in Erscheinung tritt, wenn sie ihre Funktion als Versammlungs- und Veranstaltungsort der anthroposophischen Gesellschaft erfüllt: wenn eine von gleichgerichtetem Lebensgefühl erfüllte Gemeinschaft (weitgehend gleichartig gewandet) einem Spiel beiwohnt, das in seinem Geist, seiner szenischen Darbietung, seiner bewegungsmäßigen, sprachtechnischen und kostümlichen Gestaltung ebenfalls Ausdruck dieses Stilwillens ist. Das Erlebnis dieser vollkommenen Einheit teilt sich, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, auch dem Außenstehenden mit, dem diese Welt fremd und vielleicht auch anachronistisch erscheint.

Die Anlage des Goetheanums schlägt die Brücke von den Forderungen der Jahrhundertwende nach einer Synthese der Künste zu unserer Zeit mit dem erneuerten Postulat einer Integration der Künste. Sie wirft die Frage auf, wie weit ein solches Postulat vom Einzelnen, gewissermaßen am Zeichentisch, verwirklicht werden kann, wie weit umgekehrt ein bestimmtes geistiges (ja weltanschauliches) Klima dazu die Voraussetzung bildet, wie weit es einer Gemeinschaft bedarf, als deren kultisches Zentrum das Gesamtkunstwerk seine Bedeutung hat. Le Corbusiers Anlage von Ronchamp ist eine andere Antwort auf diese Fragen.

* Im engeren Bereich des Plastischen sei an gewisse Parallelen außer bei Obrist auch bei den Futuristen erinnert, bei Raymond Duchamp-Villon, Archipenko, bei dem vergessenen Rudolf Belling, vielleicht auch bei Zadkine.