

**DIE GOETHEANUM-  
FENSTER-MOTIVE**

30348

INHALT:

Assja Turgenieff, Die Goetheanum-Fenster-Motive  
(52 Seiten Text mit 6 Bildbeigaben).

Neun Tafeln mit Radierungen der Fenster-Motive  
des ersten Goetheanum nach den Original-  
skizzen Rudolf Steiners von Assja Turgenieff.

Eine Orientierungstafel.

1935

PHILOSOPHISCH-ANTHROPOSOPHISCHER VERLAG, DORNACH/SCHWEIZ



# DIE GOETHEANUM- FENSTER - MOTIVE

Hinweise Rudolf Steiners

auf dem Gebiete des Hell-Dunkel

*Aus persönlichen Erinnerungen von*

*ASSJA TURGENIEFF*

---

*Mit vier Originalskizzen Rudolf Steiners*

*und photographischen Aufnahmen von Fenstern des alten und des*

*neuen Goetheanum (im Text), sowie neun Radierungen*

*der Fenster motive des ersten Goetheanum*

*von A. Turgenieff nebst*

*einer Orientierungstafel (zehn Tafeln in der Mappe)*

1 9 3 5

PHILOSOPHISCH-ANTHROPOSOPHISCHER VERLAG

DORNACH (SCHWEIZ)

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen, bleiben dem Verlag vorbehalten!  
Copyright 1955 by Philosophisch - Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach (Schweiz)

## I N H A L T

	Seite
I. Fragen des Hell-Dunkel (mit zwei Skizzen Rudolf Steiners) . . .	5
II. Kupferstich-Studien nach den Originalskizzen Rudolf Steiners der Fenster-Motive des ersten Goetheanum (mit zwei Teil-Skizzen Rudolf Steiners) . . . . .	12
III. Einiges über die »Schräg-Schraffierung« . . . . .	21
IV. Die Glasfenster am Goetheanum (mit zwei Bildbeigaben) . . . . .	29
V. Die Goetheanum-Fenster-Motive. (Dazu Orientierungstafel und neun Lichtdrucktafeln) . . . . .	34

### Original-Skizzen von Rudolf Steiner:

»Madonna auf den Stufen« (zu S. 8) . . . . .	zwischen SS.	8/9
»Die Kabiren« (zu S. 16) . . . . .	,,	,, 16/17
»Der Geist der Schwere« (2 Skizzen) (zu S. 18) . . . . .	,,	,, 18/19

## I.

»In klaren Worten dunkler Sinn«, sagt Rudolf Steiner in einem seiner Mysterien-dramen. Und Worte Rudolf Steiners, schlicht hingeworfene, scheinbar zufällige Bemerkungen, wie sie die Situation ergab — — hatte man das Glück, sie im Gedächtnis zu bewahren, auf sie immer wieder innerlich lauschen zu können, so entfalteten sie sich — oft nach Jahren — zu Antworten auf Fragen, deren Tragweite man kaum zu erahnen wagte. Sie wurden zum Freund und Führer, immer neu die alten Probleme vor das Bewußtsein hinstellend, neue Probleme erschaffend.

Denn nichts Verfestigendes lag in diesen Worten; sie waren selbst ein Suchen, ein Schaffen von Erkenntnisformen, und nahmen den Fragenden als tätigen Teilnehmer auf diesem Erkenntniswege mit.

Mag es auch noch so unvollkommen ausfallen, — es obliegt demjenigen, dem es vom Schicksal vergönnt war, bei einem Werdegang von Rudolf Steiners künstlerischem Schaffen auf dem Gebiete des *Hell-Dunkel* Zeuge zu sein, wenigstens zu versuchen, einiges von dem wiederzugeben, was das Gedächtnis hat bewahren können.

Es braucht Überwindung, um das, was durch Jahre als persönliches Gut Inhalt einer Arbeit geworden ist, in begriffliche Formen hineinzupressen, — und nur andeutungsweise wird es einem möglich, stimmungsgemäß Aussprüche wiederzugeben, die, nur als ein Erinnerungsinhalt aufbewahrt, nicht die wortwörtliche Genauigkeit beanspruchen können. Diese Erfahrung, die jeder künstlerisch Sachende machen muß, — die Notwendigkeit, immer wieder zu den Anfangsfragen seiner Studien zurückzukehren, sich mit den ersten Elementen seiner

Arbeit immer wieder zu befassen, sich an ihnen zu prüfen und neues von ihnen zu lernen, veranlaßt mich, auch solche Aussprüche, die scheinbar primitiv oder selbstverständlich sind, wiederzugeben. So mögen sie auch in dem Sinne aufgefaßt werden, in dem sie immer von Rudolf Steiner getan waren: nicht als Theorien oder Dogmen, sondern als Hinweise und Charakterisierungen, mit denen sich das Gefühl im Zwiegespräche auseinanderzusetzen, — die die Hand praktisch am Leben zu prüfen hat.

Denn erst dann entfalten sie sich dem persönlichen Erleben inhaltsschwer, seelenfördernd. —

Erst im Jahre 1916 brachten es die Umstände mit sich, daß ich mich mit meinen Hell-Dunkel-Problemen an Dr. Steiner heranwagte, zunächst in der stummen Form von ein paar Zeichnungen. Ein aus früheren Zeiten erworbenes Können war mir inzwischen fast völlig in Vergessenheit geraten, und so waren meine Blätter, der inneren Schauung getreu, zu meiner Befriedigung recht kunstlos ausgefallen.

Zunächst — eine Gestalt. Dr. Steiner maß sie mit der Hand und sagte — (diese Gespräche sind also nicht wortgetreu, sondern nur eine sinngemäße Wiedergabe dessen, was ich erfassen und behalten konnte): —

»Es sind mehr als acht Köpfe in der Körperlänge drinnen. Ich habe nichts dagegen, wenn man mit den naturalistischen Proportionen nicht rechnet. Nur muß es innerlich gerechtfertigt sein, im ganzen künstlerisch motiviert werden.« —

Meinte er damit, daß das Nicht-Naturalistische schwerer, verantwortlicher zu gestalten sei als das Naturalistische? Wie soll man *diese* Gesetzmäßigkeiten suchen? —

An einem Madonnenkopf freute er sich: —

»Da ist nichts ausgedacht, da ist kein Gedanke drin. Aber haben Sie dieses Licht auf dem Schleier bewußt gemacht?« —

Glücklicherweise war es bewußt; doch warum sollte ich den Hauptwert auf dieses Licht legen? Und was heißt: »bewußt« und »ohne Gedanken« arbeiten? —

An einem Motiv des »Guten Hirten« lobte Dr. Steiner den Versuch, ein inneres Leuchten durch die ganze Gestalt durchzuführen.

»Es ist sehr wichtig«, sagte er, »daß das Aurische an dem ganzen Körper empfunden wird. Das hängt mit den geistigen Impulsen zusammen, die jetzt eingreifen müssen, mit den *nachtodlichen* Impulsen, die die Menschheit sich aber bewußt erobern muß. Die bisherige Geistigkeit ist an den Kopforganismus gebunden. Die brachte der Mensch mit aus dem *vorgeburtlichen* Leben. Von Osten her, von Asien leuchtet dies Licht. Eine hohe Tradition, ein Wissen davon ist auf dem Athos bis jetzt\*) vorhanden. Aus diesen Impulsen malte die mittelalterliche Kunst ihre Heiligen mit durchgeistigten Köpfen, mit der Glorie um das Haupt, und schweren, ungeschickten Körpern. — Sehen Sie sich meine »Kabiren« an\*\*). Nur solche Ungetüme würden die Menschen aus ihren eigenen Kräften heraus werden. Durch das Kosmisch-Geistige bekommen sie erst ihr wahres Menschtum. Die neuen »nachtodlichen« Impulse aber muß man aktiv erkennen.

Doch diese Kopfaure sieht aus wie aus Stroh, — das müßte man anders machen.« —

Darin lag eine Frage. Zu einer Antwort aber kam es erst nach längerem Suchen. Noch andere Zeichnungen schaute sich Dr. Steiner im Laufe der Zeit an und schrieb darunter: Eine Vision — Ein Erleben — Eine Träumerei —

»Warum gefällt Ihnen das nicht?« fragte er. »Es ist wichtig, gerade in unserer Zeit die Menschen darauf aufmerksam zu machen, daß

\*) Im Jahre 1917.

\*\*\*) Vergl. Seite 16 und siehe die Bildbeigabe ebenda.

künstlerische Impulse aus der geistigen Welt wirklich kommen können. Und wenn es auch hier nicht in vollem Bewußtsein geschehen ist, so lebt darinnen doch eine höhere Weisheit als die, zu der Sie in Ihrem gewöhnlichen Bewußtsein fähig sind. Für Plato bedeutete das Wort »Träumerei« einen Seelenzustand, der höher ist, als das tägliche Bewußtsein.« —

Noch eine »Madonna auf den Stufen«, wie er es nannte, zeigte ich Dr. Steiner. »Das Kind ist ganz russisch«, meinte er. »Aber diese Aura ist wie Draht. Ich werde Ihnen zeigen, wie Sie es in der Strichlage radieren sollen.« —

Und mit Strichen kreuz und quer in allen Richtungen zeichnete er das Bild auf ein Blatt Papier von neuem (s. Bildbeigabe). Der regelmäßige aurische Kreis wurde dabei um die Gestalt des Kindes ausgebogen. Das entsprach auch meinem Empfinden, doch hatte ich mir diese Freiheit nicht erlaubt.

»So ist es aber künstlerisch richtig«, erwiderte er mir. »In dieser Strichlage kommt es mir darauf an, daß es zu einer *intensiven* Wirkung kommt; ich meine damit, daß es von *innen aus leuchtet*; das ist, was ich suche, — im Gegensatz zum *extensiven*, dem von außen Beleuchteten.« —

Doch als die Radierung fertig war, schaute Dr. Steiner sie sich lange an und sagte etwas enttäuscht, daß diese Art zu zeichnen noch nicht die richtige sei. Er wisse noch nicht, wie man geistige Lichteindrücke im Künstlerischen wiedergeben könne. Er wolle darüber nachdenken.

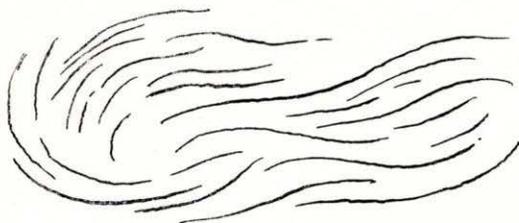
So rührte ich an diese Schraffierungsart zunächst nicht weiter. Es blieb dem Empfinden ein fernes Ziel: das »intensive«, das von »innen aus Leuchtende«. —

In der Erwartung, neue Angaben zu erhalten, brachte ich immer wieder meine Zeichnungen zu Dr. Steiner, unter anderem das Bild von einem Kind in hellem Licht, auf Stroh liegend. Diesmal benützte ich das Stroh absichtlich, um den Schein zu verstärken. Doch wieder gefiel es nicht:



»So naturalistisch brauchten Sie dieses Stroh nicht zu machen. Sie könnten es benützen, um ätherisch-wolkenartige Strömungen her auszubringen, so daß man nicht recht weiß, was das ist. Studieren Sie die Farbenbewegungen in der Malerei der kleinen Kuppel. Was um die Dinge herum ist, *was zwischen den Dingen ist*, was ins Ätherische führt, das sollte man suchen.« —

Und Dr. Steiner zeichnete weiche, ineinanderfließende Formen, mit der Strichrichtung ganz der Bewegung dieser Formen nachgehend, ungefähr in der folgenden Weise:



»Was zwischen den Dingen liegt . . .«, — ein Zukunftsbild trugen diese Worte in sich, ein Bild, dem Bewußtsein nicht sichtbar, zu dem nur das Empfinden sich herantasten konnte. Sollte man es sich jetzt schon zu einem Arbeitsfeld machen? Sollte das einfachste künstlerische Gefühl als geeigneter Weg dazu dienen? — Schon zum zweiten Mal zeigte mir Dr. Steiner, indem er meine Bilder umformte, wie das wenige an Eingebung, was diesen zuerteilt war, dem einfachen künstlerischen Empfinden zu unterwerfen sei.

Doch nicht nur eigene Unfähigkeit, auch ein unbestimmtes Gefühl blieb an dieser Angabe unbefriedigt. Wohl versuchte ich, webende, wolkenartige Bewegungen zu zeichnen, doch immer wieder wurde die Hand dahin abgelenkt, mit schrägen Schattierungen das Papier zu bedecken. Irgend einen Sinn damit zu verbinden, fiel mir aber nicht ein.

Zu dieser Zeit ungefähr — es war Ende Januar 1918 — begegnete mir Dr. Steiner mit einem Zeichenblock in der Hand; und wie er so oft den andern gerne zeigte, was er eben gearbeitet hatte, hielt er auch mich damit an. Es war eine Zeichnung von den Kabiren, die er für die Faust-Aufführungen früher plastiziert hatte.

»Photographien von Plastiken sind immer ein Greuel«, sagte er.  
»Ich habe hier gesucht, wie man das Plastische im Zeichnerischen wiedergeben kann.« —

Daß in dieser Skizze sein künstlerisches Schaffen für das Zeichnerische überhaupt schon einen Weg gefunden hatte, wurde auch ihm selber erst viel später klar.

In diesem Zeitabschnitt, also zwischen den Jahren 1917 und 1918, war mir noch mehrfach Gelegenheit geboten, mit Rudolf Steiner über künstlerische Fragen zu sprechen. Einiges davon möchte ich hier noch erwähnen.

In Bezug auf illustrative Kunst sagte mir Dr. Steiner einmal, daß Werke, deren Inhalt sich auf dem Gebiete des rein Seelischen abspielt, wie z. B. die »Chymische Hochzeit«, nur durch das farbige Element wiederzugeben sind. Dagegen sei die Schwarz-Weiß-Technik geeignet für solche Werke, die an das Geistige, also an das Gedankliche appellieren. Seine »Philosophie der Freiheit« hätte er gerne in Schwarz-Weiß illustriert gesehen.

Einige Kompositionsversuche, die ich ihm brachte, veranlaßten ihn zu sagen, daß es gut sei, solche symbolische Motive zu gebrauchen wie die vier apokalyptischen Tiere: — Das müsse man schon tun; aber man solle nicht an das Symbolische unmittelbar herangehen, sondern es im Bilde auflösen, verbergen, wie er es z. B. mit den vier Tieren in der Zeichnung des roten Fensters gemacht habe.

»Der Verstand ist ein böser Feind im Künstlerischen«, sagte er ein anderes Mal. »Gewiß müssen Sie einen Gedanken, eine Idee gehabt haben. Aber Sie müssen Sie dann hinter sich lassen, *sie vergessen* und nur aus dem Gefühl arbeiten. Sie dürfen nie vorher

wissen, wie das Bild, die Komposition fertig ausschauen wird. Zuerst machen Sie eine Figur, und auf die müssen Sie sich ganz konzentrieren; dann kommt die zweite Figur, und dann sehen Sie zu, wie sie zu der ersten steht und so weiter; — zum *Schluß* haben Sie eine Komposition. Die Komposition müssen Sie erwarten, nie sie vorstellen und festlegen.« —

Wieder stand man ratlos vor solchen Worten und konnte nur innerlich auf sie lauschen. Und doch war das Kompositionelle in seinen Bildern so vollkommen gesetzmäßig, so rätselhaft mathematisch aufgebaut. —

Einmal bei unserer Schnitzarbeit am Goetheanum, die er oft besuchte, um Rat und Korrektur zu geben, erzählte Dr. Steiner von einer Malereiausstellung, die er eben in Deutschland gesehen hatte. Einiges davon ist mir in Erinnerung geblieben:

»Die Impressionisten haben in der Kunstgeschichte schon ihr Wort gesprochen. In der Farbgebung, in Plein-air-Farben haben sie etwas Neues geschaffen, nur reichte es nicht: — den Menschen selbst haben sie ausgeschlossen, und so konnte sich diese Kunstrichtung nicht entwickeln und mußte ins Nichts zerfallen. Die Expressionisten bauen nur auf sich selbst; sie schaffen die Welt ab und werden dadurch am Ende völlig phantasielos, — völlig abstrakt. Zum Schluß können sie nur Linien und geometrische Figuren zeichnen. Diese Leute haben *schon* manchmal Einblicke ins Geistige; aber es sind nur Bruchstücke, *Momente*. In einem Moment aber ist nichts Künstlerisches. — Ein anthroposophischer Stil wird gerade *zwischen* diesen beiden Richtungen liegen.« —

In einem Gespräch über Dichtkunst sagte er unter anderem:

»Bei einem Dichter, mag er auch unvollkommen sein, schätze ich, wenn er die Einsicht und den Mut hat, sich auf geisteswissenschaftlichen Boden zu stellen. Denn einen zweiten Goethe wird es nicht

mehr geben. Die geistige Welt hat *gar kein Interesse* daran. — Vielleicht noch bei jüngeren Völkern, wo die Sprache nicht ausgebildet ist. Das größte Interesse aber hat die geistige Welt daran, daß es Geisteswissenschaftler gäbe. Daran arbeitet sie. Und aus dem werden neue Impulse in alles künstlerische Leben kommen.« —

## II.

Als ein Gebiet, an das mich heranzuwagen ich mir lange glaubte versagen zu müssen, standen für mich innerhalb meiner Studien, auf dem Gebiet der Hell-Dunkel-Kunst, die *Fenster-Motive des Goetheanum*. Schon im Jahre 1913, als ich den Wunsch äußerte, in Dornach zu arbeiten, bestimmte Rudolf Steiner mich für die bevorstehende Glasarbeit, und so hatte ich öfter Gelegenheit, seine Original-Skizzen zu sehen.

Rasch hingeworfen, fast kindlich ungeschickt, und doch: je näher man sie betrachtete, um so größer, unerreichbarer wurden sie, um so mehr wurde man diesen Skizzen gegenüber der eigenen Unzulänglichkeit sich bewußt. Und nach vielen Jahren, beim Ausführen der Fenster für das zweite Goetheanum, mußte ich noch konkreter erfahren, wie man an einer Skizze durch Monate hindurch jeden Tag neues entdeckt, seine Arbeit von neuem zu prüfen hat, ohne jedoch dem Original künstlerisch wirklich nahezu kommen. Doch, daß man von Rudolf Steiner rein künstlerisch lernen kann, war anfangs — und besonders für ausgebildete Künstler — nicht immer leicht einzusehen. —

Eine Gruppe von Künstlern hatte damals sich mit diesen Skizzen auseinanderzusetzen:

»Es ist genial wie Kinderzeichnungen«, sagte der eine, »nur dürfen wir es nicht in derselben Weise wiedergeben, wir müssen es durch unser künstlerisches Können umarbeiten.« — »Es ist überhaupt nichts Künstlerisches drinnen« meinte ein anderer, »es sind nur Ideen, zu denen wir ein Künstlerisches erst hinzuschaffen müssen.« —

Der feinsinnigste unter ihnen bemühte sich vergebens, künstlerisch annehmbar und doch dem Originale getreu, einen im Originale zu lang geratenen Hals wiederzugeben. Doch merkte ich, daß Dr. Steiner über diese Bemühungen heiter lächelte.

Am wenigsten sagten mir die modernistischen Ausdeutungen zu; das so fein Charakterisierende der Zeichnungen wurde durch sie in mehr oder weniger brutale Stilisierung umgebogen.

Zwischen diesen entgegengesetzten Ansichten selbst das Richtige zu treffen, traute ich mir nicht zu, und so kehrte ich, trotzdem Dr. Steiner mich mehrfach zur Arbeit an den Fenstern ins Glashaus schickte, immer wieder zu den schon früher angefangenen Holzschnitzarbeiten am Bau zurück. —

Erst als die fertigen Fenster schon einige Zeit im ersten Goetheanum eingebaut waren, schien mir, da meine zeichnerischen Studien mit Dr. Steiner ihren Weg weitergegangen waren, der richtige Augenblick gekommen zu sein, mein Versäumnis den Fenstern gegenüber studienmäßig nachzuholen. — An Hand ihrer Motive hoffte ich Neues über Hell-Dunkel zu erfahren, und so entschloß ich mich, Dr. Steiner zu fragen, ob ich eine Radierung von dem roten Fenster machen dürfe.

»Warum wollen Sie sie nicht alle machen?«, fragte er darauf. »Diese Motive sind richtig für Radierung gedacht. Es ist gut, sie zu radieren.

Doch dürfen Sie nichts von sich in diese Arbeit hineinbringen.« —

Als die erste Zeichnung (das rote Fenster) fertig war, schaute Dr. Steiner sie sich längere Zeit an, nahm einen Stift und fing an hinein zu zeichnen. Zuerst vereinfachte er einige Details in den unteren Motiven von Michael mit dem Drachen. — Ich versuchte sie zu verteidigen.

»Ich weiß, Sie haben es genau gemacht; aber ich will es anders haben«, sagte er.

Durch diese Korrektur paßte auch das Detail besser in das Gesamtbild hinein. Noch änderte er die Linie der Augenbrauen, zog zwischen ihnen eine Falte und verwischte die Kontur der mondartigen Form in der Halsgegend. Diese Änderungen von Dr. Steiner scheinen mir wichtig erwähnt zu werden.

»Herr Doktor, sind diese drei Tiere menschliches Denken, Fühlen und Wollen«, — so stellte die Frage jemand, der daneben zuschaute.

»Machen Sie nur kein Schema«, erwiderte er, »damit verbauen Sie sich den Zugang zu diesen Dingen. Diese »Viecher« sind Realitäten, es sind keine abstrakten Gedanken.« —

Das war eine Warnung. So fragte ich, ob nicht etwas unter dem Bilde geschrieben sein solle. Er überlegte — und schrieb unter die Zeichnung: zuerst

*ICH SCHAU*

und dann *ES offenbart*

*ES HAT geöffnet*

Frei und kräftig, schien mir die Strichlage im mittleren Motive des Originals besonders gelungen zu sein. So kopierte ich sie in der Radierung so gut ich konnte und trug den ersten Probedruck zu Dr. Steiner.

»Die Strichlage eignet sich aber gar nicht für eine Radierung«, war das erste, was ich hörte. »Für Malerei wäre das richtig. Im Schwarz-Weiß müssen Sie aber anders suchen. Nie dürfen Sie in einer Fläche die Strichlage ändern, umbiegen, — die muß in jeder Fläche einheitlich in einer Richtung verlaufen. Zum Beispiel von oben nach unten, oder schräg, oder horizontal. Sie können auch die Striche kreuzen, doch muß jede Fläche ihren Charakter behalten. Das Geistige, wie z. B. diese Sterne oder Strahlen — (er zeigte auf meiner Zeichnung nach dem Geburtmotiv) — müssen ganz scharf geformt werden, — wie herausgeschnitten aus dem Hinter-

grund. — Da, wo es auf das Seelische ankommt — (er zeigte auf die Engel) —, da muß man in weichen Übergängen die Formen mit der Umgebung verweben, — ineinandergehen lassen.« —

Verständnislos ging ich an diese neuen Angaben heran. Ich bemühte mich, sie in den nächsten Radierungen von »Geburt und Tod« durchzuführen; es wollte aber nicht gelingen; die einzelnen Flächen wurden langweilig, — ohne Zusammenhang mit dem Ganzen, die scharf konturierten Sterne ungeschickt. — Dr. Steiner stimmte meiner Unzufriedenheit bei und versprach noch einmal, sich mit der Frage, wie man an das Hell-Dunkel herankommt, weiter zu beschäftigen, — er wisse es noch nicht.

An diesen toten Punkt gekommen, konnte ich mich nicht entschließen, an die nächsten Motive vom grünen Fenster heranzugehen. Und so verging einige Zeit, als ich von einer Freundin hörte, daß Dr. Steiner über die Stiche eines modernen Künstlers mit großer Begeisterung gesprochen habe. Durch diese hoffte ich, einen neuen Wink für meine Arbeit zu bekommen und hielt Dr. Steiner an, um den Namen des Künstlers zu erfahren.

»Sie müssen aber nie denken«, sagte er lächelnd, »wenn ich etwas schön finde, daß es deswegen auch richtig ist. Das sind zwei verschiedene Sachen. Man kann immer einen Gesichtspunkt haben, von dem aus man etwas schön findet: diese Dinge sind ja relativ. Bei diesem Künstler brauchen Sie aber nichts zu lernen.

Doch jetzt weiß ich«, setzte er fort, »jetzt weiß ich ganz sicher, wie man in Hell-Dunkel arbeiten muß. — Sie müssen das ganze Bild durchgehend in *einer* Strichrichtung durchführen. Und die Richtung geht schräg, geht so: — (er zeigte mit der Hand von oben rechts nach unten links). Das gilt für alles, was in Hell-Dunkel gearbeitet wird. Das ist die richtige Art, es wiederzugeben. Jetzt bin ich ganz sicher«, wiederholte er. —

Um durch das Gegenüberstehen nicht irreführt zu sein, stellte ich mich

neben ihn: »Wenn ich aber in dieser Richtung arbeite«, sagte ich und zeigte es auf meiner Hand, »so kommt es im Druck umgekehrt heraus.« —

»So müssen Sie es umgekehrt auf der Platte arbeiten, damit es richtig herauskommt«, war die Antwort. »Denn es kommt nicht auf Sie an, sondern auf die letzte Wirkung. Der Zuschauer muß es so haben. Studieren Sie die Zeichnung von den »Kabiren«, die ich gemacht habe. Es liegt schon in der Richtung, wie ich es meine; es ist noch nicht ganz durchgeführt, Sie werden es selber schon finden: — es sind Fehler darin; aber man kann schon sehen, was dabei gewollt ist.« —

So verschaffte ich mir bei der Besitzerin eine Photographie von dieser Zeichnung (s. Bildbeigabe). —

Etwa vor einem Jahre hatte sie Dr. Steiner mir schon gezeigt und wußte selber noch nicht, daß er damit einen neuen Weg für das Zeichnerische überhaupt gefunden hatte. Denn seitdem ließ er mich mehrere Versuche machen, die mit dieser Art völlig im Widerspruch standen. — Ein neues Beispiel, wie im künstlerischen Schaffen das Schaffen dem Wissen bei ihm voranging. —

Abgesehen von dem so Lebendig-Charakteristischen in dieser Skizze ist in ihr etwas vorhanden, was ich ein plastisches Element in der Luft nennen möchte, — etwas, was die Gestalten als Ergebnis von Licht und Schatten in den zweidimensionalen Raum hineinprojiziert. Sie behalten ihren bildhaften, flächenhaften Charakter, — sind flächenhaft, doch die Fläche selbst wird wie durchbrochen zu einer außer-dimensionalen Luft-Perspektive. So bringt diese Zeichnungsart eine neue Wirkung des Plastischen, in dem der zweidimensionale Charakter des Bildhaften gerade betont wird. Und tatsächlich wirken darin die Stellen, die von der Gesamtrichtung der Strichlage abweichen, als Fehler.

Das alles war mir noch wenig bewußt, indem ich mich an den »Geist der Schwere« (grünes Nord-Fenster) heranmachte. Durch die Zuversicht, mit der Dr. Steiner über diese neue Art sprach, ließ sich aber hoffen, daß auf diesem Wege sich etwas finden lassen werde.



Am Wandertag treten an  
Die Wandersüßer süßler Zeit  
Gedanken der Liebe tragen Sie  
Von Berg zu Berg  
Und Sie mögen die Gedanken  
Festhalten zu tragender Erinnerung an des Wandertag  
23. Januar 1918 für Helene Röckling.

Zunächst kam die Radierung meiner Ansicht nach langweilig heraus, — erst später verstand ich, worin die Fehler lagen; doch Dr. Steiner, trotz meiner Einwände, war sehr zufrieden, und in derselben Art mußte ich die weiteren Radierungen, so gut ich konnte, fertigmachen.

Etwas zurückgreifend möchte ich noch einige Bemerkungen Dr. Steiners erwähnen anlässlich der Vorbereitungszeichnungen für die Fenster-Radierungen, die ich ihm zu verschiedenen Zeiten zur Korrektur brachte. Bei diesen Gelegenheiten gab er auch die weiteren Inschriften, die unter den Radierungen stehen.

Künstlerisch war über diese Zeichnungen wirklich nicht viel zu sagen. — Ich bemühte mich darin, die letzten Reste eines früheren Könnens fernzuhalten; ein Neues hatte ich nicht. Dr. Steiner schaute nur darauf, ob das Hell-Dunkel richtig verteilt sei und machte einige kleine Änderungen oder gab neue Skizzen. —

So gab er eine neue Skizze zu dem »Geist der Schwere«:

»Der ist Ihnen nicht gut gelungen«, sagte er, »der Ausdruck ist nicht richtig; er sieht zu fidel aus. Das ist doch ein großer Herr, er muß Würde, Erhabenheit haben. Diese Formen hinter dem Menschen sind zwei Aspekte vom Monde, der eine glitzert, bei dem anderen sind Flammen. Einer stärkt das Gedächtnis, der andere wirkt auf die Instinkte.« — Er zeichnete diese Formen auch deutlicher auf.

Viel läßt sich lernen beim Vergleich dieser zwei Köpfe von dem »Geist der Schwere«. Diese sind von Dr. Steiner in einem zeitlichen Abstand von etwa 5 Jahren gezeichnet (s. Bildbeigabe). Der erste mühsam, fast kindlich ungeschickt, schematisch gezeichnet, — doch groß und ausdrucksvoll wie eine Hieroglyphe des Geistes; der andere ein in voller Sicherheit und Beherrschung der Form frei und leicht hingeworfenes Bild. — Was in dem ersten sich nur erahnen läßt, ist in dem zweiten voll zur Entfaltung gekommen. Auch an den auf der Tafel während seiner Vorträge hingeworfenen Skizzen konnte man sehen, wie groß die Beherrschung des Zeichnerischen im Laufe der Jahre bei ihm geworden war.

Ich hatte viel Mühe, die Gestalt des Menschen in dem grünen Süd-Fenster,

der in einer Art von Feuerbusch brennt, wiederzugeben. Er hatte nichts von Naturgesetzmäßigem an sich, — wie ein Frosch sah er aus.

»Nun, wenn man in einem Feuerbusch sitzt«, meinte Dr. Steiner, »da darf man schon wie ein Frosch aussehen.« —

Zu der Säule in den Seiten-Motiven gab er eine Lichtform an:

»Das Licht kommt in beiden Fällen von oben«, sagte er, »nur ist es hier mehr nach unten gerutscht«, — und gab mir dabei an, eine Lichtaura um die Säule zu zeichnen.

Bei einer Engelsgestalt, die leicht abgeschattiert aus dem hellen Hintergrund herauskam (im blauen Süd-Fenster), kamen durch mangelhafte Ätzung die Hände nur als undeutliche Schatten heraus. — Ich korrigierte es nicht und wartete ab, was Dr. Steiner darüber sagen würde.

»Das ist sehr schön«, meinte er, »diese Stelle ist besonders gut gelungen.« —

Mit einer Figur — den Zwillingen im Tierkreis-Motiv — konnte ich nichts anfangen. Sie schien mir nicht zu stimmen. Dr. Steiner überlegte es sich und zeigte die Stellung, wobei die Hände mehr nach vorne gestreckt waren:

»Diese Stellungen sind nicht im Zusammenhang mit den Lauten zu denken«, antwortete er auf meine Frage; »es sind rein willensmäßige Bewegungen.« —

Eine neue Skizze machte Dr. Steiner noch zu dem rosa Fenster von der über den schlafenden Menschen sich neigenden Geistgestalt:

»Es wirkt zu persönlich, zu lebendig«, sagte er; »es muß ein Schema, ein Bild sein — ganz objektiv.« —

Um konkretere Angaben über die neue Schräg-Schraffierungs-Technik zu bekommen, brachte ich noch zwei Zeichnungen zu Dr. Steiner. Die erste — zwei größere Köpfe (die Striche deutlich voneinander abgetrennt), die zweite — eine Gestalt auf dem dunklen Hintergrunde (die Striche undeutlich übereinander schraffiert).



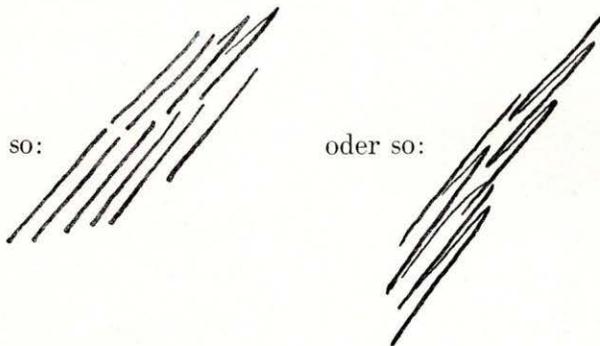
Darauf sprach er über die Strichbehandlung und verdeutlichte es noch durch kleine Zeichnungen:

»Die Striche dürfen nie mit der Form gehen, — sie müssen nichts mit der Form zu tun haben. Sehen Sie, wie bei Ihnen die Striche, wenn auch ganz leise, mit der plastischen Form sich biegen. Das sind Fehler. Man muß lernen zu schraffieren ganz unabhängig von der Form. Also niemals solche Striche machen:



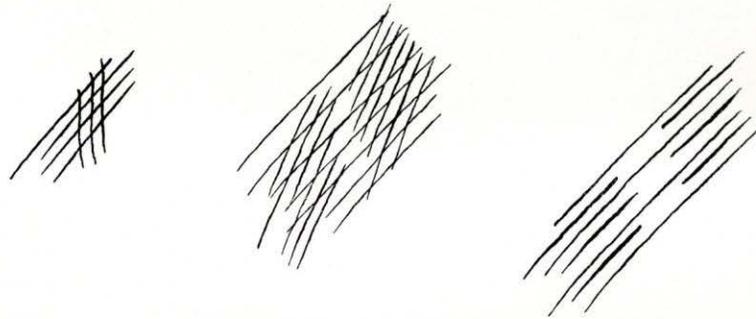
sonst kommt man zu der Linie; — die Linie aber ist eine Lüge im Künstlerischen. — Die Linie dürfen Sie wohl zum Aufbau einer Zeichnung gebrauchen, — aber nicht weiter als ein Architekt ein Gerüst gebraucht, um ein Haus zu bauen. Wenn das Haus fertig ist, sind die Gerüste weg. So dürfen Sie nicht von der Linie ausgehen, und am Ende der Zeichnung muß jegliche Spur von Konturhaftem verschwinden.

Die Striche müssen ganz deutlich sichtbar sein, frei, charakteristisch \*),



\*) Von der Originalzeichnung Dr. Steiners abgenommen.

Es muß aber Charakter in den Strichen selber sein, möglichst variiert; darauf kommt es an, sie möglichst verschieden zu machen, — leicht, fest, eng oder breit gelegt usw., das gibt das Künstlerische. Wenn Sie eine Fläche allmählich abdunkeln wollen — — meinetwegen; wenn Sie es nicht anders herauskriegen, so können Sie auch kreuzen; aber ganz schräg kreuzen — — niemals unten einen Winkel. Versuchen Sie es aber dadurch zu erreichen, daß Sie die Striche verengen, neue Striche zwischen die Striche legen, damit die Strichrichtung immer dieselbe bleibt.



Damit befreien Sie das Zeichnerische von der Linie; denn die Linie im Künstlerischen ist nirgends schön.« —

Um darüber klarer zu werden, zeigte ich ihm während einer Eurythmie-Probe eine Eurythmie-Form, die er eben gezeichnet hatte. Hier war alles Linie, und sie war doch künstlerisch schön.

»Das glauben Sie nur, daß sie schön ist«, erwiderte er; »sie ist erst schön, wenn sie im Raume abgelaufen ist. Das ist im Zeitlichen gemeint. Eine Linie ist künstlerisch berechtigt« setzte er hinzu »nur in der Karikatur; denn die Karikatur ist rein intellektuell. Da ist die Linie am Platze.« —

Als die Unterschriftfrage für die Herausgabe der Fenster-Radierungen aufgeworfen wurde, sagte mir Dr. Steiner unter anderem:

»Es ist gut, wenn die Impulse, die hier am Goetheanum gegeben sind, weiter von den Menschen verwendet werden, — dafür sind sie auch da. Zum Beispiel, wenn Menschen sich von der Gruppe — (der plastischen Holzgruppe) — inspirieren lassen. Nur müssen sie auf irgend eine Weise bezeugen, daß sie die Impulse vom Goetheanum geholt haben, sonst ist es ein Plagiat.« —

Noch einmal, nachdem die Fenster-Motive fertig waren, fragte ich Dr. Steiner, ob er mir noch Angaben für neue Arbeit machen wolle.

»Sie haben jetzt schon genug, um allein weiterzukommen«, sagte er darauf. »Sie haben schon alles, was Sie dafür brauchen.« —

Durch die Zustände, die die Kriegsjahre mit sich gebracht hatten, dauerte es längere Zeit, bis die fertige Radierungs-Serie herausgegeben werden konnte\*). Noch konnte ich Rudolf Steiners Genehmigung für die Ausstellung dieser Serie bei seinem letzten Kurs, dem »Dramatischen«, erhalten. Den öfters in Aussicht gestellten Vortrag über die »Fenster-Motive« erhielten wir nicht mehr.

### III.

In Gesprächen über diese Technik, namentlich mit Künstlern, die gerade auf dem graphischen Gebiete tätig sind, stieß ich öfters auf Widerstände. Sie lassen sich etwa so zusammenfassen:

Daß der Künstler sich nicht einem aufgezwungenen Gesetze zu unterwerfen brauche, sondern nur frei seinem Temperamente zu folgen habe, — daß diese An-

\*) September 1924.

gaben keine neuen künstlerischen Impulse seien, — viel eher eine spezielle Technik\*), die — sollte man sie wirklich durchführen — langweilig sei, ja abtötend wirke. Daß eine besondere Strichlage zu wählen keine Berechtigung habe, — daß überhaupt auf diese Weise zu einer wirklichen Gestaltung zu kommen unmöglich sei. —

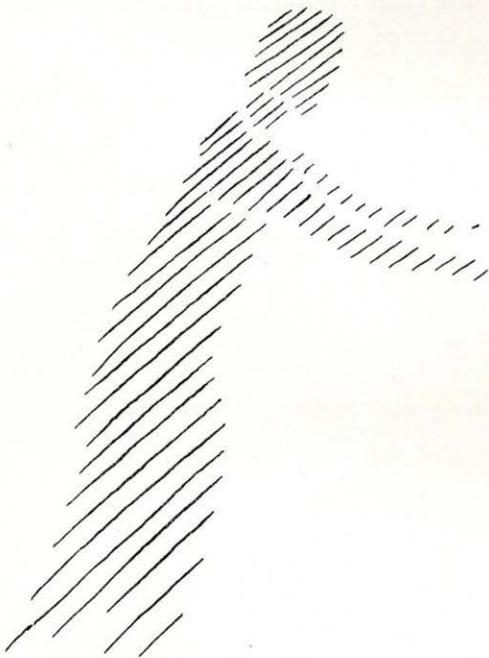
Da diese Einwände immer wieder vorkamen, so glaube ich, daß es angebracht ist, einiges von den Erfahrungen, die ich an der Hand dieser Technik gemacht habe, noch zu erwähnen. Denn kein Dogma und keine Kunsttheorie hat Rudolf Steiner damit gegeben, sondern nur konkrete Ratschläge, an denen man im praktischen Üben neues erlernte, neues sich erarbeitete. So wird auch jeder, der sich entschließen will, diese Angaben konkret zu prüfen, auf eigenen

Wegen zu eigenen Resultaten kommen.

Vieles wurde mir klar an einer zufällig hingeworfenen, kaum angedeuteten Skizze von Dr. Steiner. Ich habe sie später nirgends mehr wiedergesehen. Er hatte sie für die Bildhauerin Miß Maryon, die sie mir zeigte, gemacht, und diesmal in reiner Strichtechnik.

Es war dies ungefähr in der Zeit, als Dr. Steiner mit mir über die Schräg-Schraffierung gesprochen hatte.

Die Skizze stellte eine Frau dar, die sich gegen eine Gruppe von Kindern neigt. Nach der Erinnerung zeichne ich es auf (s. Skizze). Nur ein Schatten, — aber schon



\*) Der Ausdruck »Technik« wird hier im umfassenden Sinne gebraucht. Man kann von einer Radierungstechnik, wobei das äußere Werkzeug bezeichnet wird, man kann aber von Rembrandts Technik oder der Technik einer Schule, z. B. der Impressionisten sprechen, in dem es auf die *Art*, also das Künstlerisch-formelle ankommt.

war die ganze Gestalt und Bewegung da. Und doch hatte man das Gefühl: die Gestalt kann sich ändern, sich tiefer neigen, die Hände weiter strecken. Sie ließ den Zuschauer frei. Sie ließ auch dem Künstler die volle Freiheit, bis zum Fertigwerden im Gesamtbilde zu ändern, die Gestaltung zu suchen. Eine festgelegte Kontur hätte das nicht erlaubt. Es gehört auch in die ersten Erfahrungen, die durch diese Methode zu machen sind: — eine im voraus gezogene Kontur empfindet man als eine Versklavung. Ein Künstler, der als Ausgangspunkt sein Bild in Konturen fixiert, nimmt damit das rein künstlerische Element vorweg, schwächt auch seine Aktivität ab. Durch ein konturloses Suchen der Form hat er die Möglichkeit, bis das Bild fertig ist, im *Werde-Element*, im Entstehen sein Werk zu gestalten.

»Sie müssen eine Fläche machen und auf sie Ihr ganzes Gefühl, Ihre Aufmerksamkeit richten, und dann die andere Fläche«, — sagte uns oft Dr. Steiner bei der Schnitz-Arbeit an den Architraven im Goetheanum, »und neugierig, gespannt darauf warten, was für eine Grenzlinie zwischen den beiden Flächen entsteht. Die sollen Sie *nie* vorausbestimmen.« —

Im übertragenen Sinne läßt sich dieser Ausspruch auch auf das Zeichnerische anwenden. Ein Verzicht auf das Festlegende der Linie bringt mit sich ein Element des Unerwarteten, das einem in der Arbeit entgegenkommt — möchte man sagen —; ein Unbekanntes, das gerade eine größere Wachsamkeit und innere Aktivität erfordert. Es bringt mit sich — kommt man wirklich dazu, in dieser Methode zu arbeiten — eine Befreiung von dem im Künstlerischen so störenden Festnageln der intellektuellen Vorstellung, vom Kopfmäßigen überhaupt, und konzentriert, verinnerlicht das Bewußtsein auf eine Tätigkeit im Gefühl selber, die die Gegensätze von kalt und warm, leicht und schwer miterlebt und aus diesem inneren Tasten die Formen gestaltet, — nicht voraus vorstellend, sondern unmittelbar schaffend.

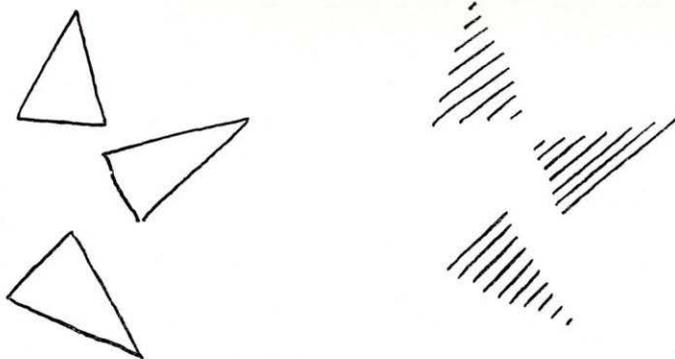
»Nur in Ihren Köpfen sind Sie sentimental«, sagte uns Eurythmistinnen Dr. Steiner; »das Herz weiß schon das Richtige«. —

Eine Art Rhythmus, rhythmische Gesetzmäßigkeit, in die man bei der Schraffierungs-Technik hineinkommt, trägt dazu bei, unser rhythmisches Erleben in das bildende hinein zu beziehen.

»Nicht mit der Form gehen«, — diese Angabe machte mich für das Zeichnen der Bäume besonders unglücklich. Die Wachstumskräfte in ihren Bewegungen durch Stamm und Zweige mit dem Stift zu verfolgen, war doch so selbstverständlich. In der Zeit, wo ich mich mit dieser Frage befaßte, fiel mir ein alter Stich von Piranesi ein. Sonst in dessen gewohnter Art gestochen, war doch mitten im Bild ein Bäumchen durchgehend in schräger Schraffierung. Ganz kräftig stand das Bäumchen da, — wie wenn es der Form nachgehend gemacht wäre; doch viel lebendiger, von Licht und Luft durchflutet. Auch das ist eine der ersten Erfahrungen, die man auf diesem Gebiete machen kann, daß gerade diese Art zu zeichnen der beste Weg ist im Suchen nach dem, was Rudolf Steiner die »intensive« Wirkung, das von »innen aus Leuchtende« nannte. —

An einem einfachen Beispiel möchte ich noch zeigen, daß ein scheinbares Sich-Beschränken auf *eine* angenommene Schraffierungsrichtung tatsächlich dem Künstler reichere Gestaltungsmöglichkeiten darbietet, trotzdem der einheitliche Charakter des Ganzen gerade durch sie im höchsten Maße betont wird.

Nehmen wir drei gleiche Dreiecke, in verschiedene Richtungen gewendet, einmal den Konturen nach und einmal in schräger Schraffierung gezeichnet:



Im ersten Falle, wie auch das Dreieck gerichtet ist, wird die Form in gleicher Weise wiedergegeben. Im zweiten Falle liegt die Notwendigkeit vor, es jedesmal anders zu gestalten, je nach dem es in die Gesamtkomposition eingegliedert ist. Wird man statt des einfachen Dreiecks z. B. ein Gesicht in verschiedenen Richtungen in dieser Weise zeichnen, so wird man sehen, wie unendlich mannigfaltig, wie freiheitfördernd gerade dieses einheitliche Prinzip sich erweist.

Nur ein Zeichen von Mangel an Selbstvertrauen ist es, zu glauben, daß eine erkannte Gesetzmäßigkeit die Freiheit des Künstlers, sein subjektives Erleben beeinträchtigen kann. Viel mehr als der bildende Künstler hat der Musiker die Quellen seines Schaffens in seinem inneren Erleben zu suchen; und doch hat er keine Angst, sein Erleben abzuschwächen, indem er die objektiven Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Welt studienmäßig verfolgt. Nur eine Steigerung des subjektiven Erlebens bedeutet aber auch für den bildenden Künstler die Verobjektivierung des Erlebens, — eine innere Bereicherung, wenn er sich entschließt, sein Temperament an der Formenwelt zu schulen; ein Erringen auch einer größeren Freiheit im Ausdruck, als jemals die persönliche Willkür es erreichen kann. Doch erfordert des Künstlers Weg »zwischen Expressionismus und Impressionismus« ein intensiveres, aber auch geduldigeres Studium.

»Fünfzig Mal sollten Sie dies Bild malen, — dann wird es richtig«, hörte ich Dr. Steiner zu einer Künstlerin sagen; und zwar zu einer Künstlerin, die durchaus Können und Begabung besaß.

Vergleicht man den Charakter der Linienführung in den ersten christlichen Jahrhunderten, einschließlich Byzanz und bis in die Vor-Renaissance-Zeit hinein mit der unsrigen, so hat man eine ganz verschiedene Empfindung. Es ist, als wenn der mittelalterliche Mönch aus einem in das Unbestimmte, in das — sozusagen — Gesamte ausgegossene Empfinden dieses innere Leben oder Schauen befestigen, sich dessen bewußt werden wollte in der vom Umkreise aus bestimmten Linie. Von dem Goldgrund aus, in dem er sein Sinnen ertastete, wachte sein Bewußtsein auf an dem hineingeschriebenen Zeichen. Wenn gewisse moderne

Richtungen wieder versuchen, diesem Erleben des Zeichenhaften näher zu kommen, so wird ihre Linienführung einen gewollten, einen erzwungenen Charakter tragen; denn das Bewußtsein, aus dem der Künstler jetzt schaffen kann, ist diametral entgegengesetzt diesem vor der Renaissance liegenden Bewußtsein. Es hat naturgemäß die Tendenz zum Abgrenzenden, Abtrennenden, — Verabstrahierenden, und ein Ausdruck dafür ist die Linie:

»Nur im Intellektuellen ist die Linie wirklich am Platze«, — meinte Dr. Steiner.

Es gehört ein Willensentschluß und Arbeit im Erleben selbst dazu, um vom Gegenstande, an dem wir haften, wieder zu dem zu kommen, »was zwischen den Dingen liegt«. Aus diesem eroberten Erleben des *Gesamten* wird uns die Möglichkeit gegeben, die Grenze als ein Zeichen des Geistes wieder zu finden. Gehen wir aber mit unseren Schraffierungen »mit der Form«, so kommen wir unwillkürlich doch dazu, die Grenze als eine Linie zu gebrauchen. Damit hängt ein anderes zusammen.

Richtunggebend wird von Rudolf Steiner oft angeführt auf allen Gebieten der Kunst der Satz von Goethe aus seinen »Sprüchen in Prosa«:

»Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.« — »Das Schöne ist die Manifestation geheimer Naturgesetze, die ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben«, sagt Goethe an einer anderen Stelle. Sucht man den geheimen Naturgesetzen im Hell-Dunkel näher zu kommen, so findet man zwischen diesen und der Farbenwelt einen wesentlichen Unterschied. Die Farben haben die Eigenschaft, eins mit den Formen zu werden. Nicht nur an den festen Formen haftende Farben — zum Beispiel die des Incarnats oder der Pflanzen —, sondern diese Tendenz, eins zu werden, mit den Formen und Bewegungen zusammenzufluten, sieht man zum Beispiel auch an flüchtigen Erscheinungen des Himmels. Schaut man aber ein beleuchtetes Antlitz sich im Lichte langsam bewegen, so sieht man unmittelbar an dieser ganz primitiven

Beobachtung, daß Licht und Schatten nichts mit der Form gemeinsames haben. Nur ihre Wirkungen ragen in das Sichtbare hinein, sie bringen die Dinge zur Erscheinung, gehören aber selbst einer Welt an, die mit den Formen nichts gemeinsam hat, die *nicht* »mit der Form geht«.

Versucht man diesen beiden Elementen von Licht und Schatten näher zu kommen, so findet man als erstes, was schon in den einfachsten optischen Versuchen bekannt ist, daß das Helle die Tendenz hat, sich auszubreiten, größer zu erscheinen; — das Dunkle aber wirkt nach innen sich verkleinernd.



Das Größerwerden des Hellen kann man zugleich als eine Tendenz charakterisieren des Sich-Verflüchtigens, des Leichtwerdens, Nach-oben-Strebens, — wie das Dunkle als eine sich verschließende, sich ballende Kraft empfunden werden kann, die nach unten in die Schwere zieht.

Versucht der Mensch, diese Dualität in sich selber zu fühlen, sich damit auseinanderzusetzen, so kann er eine Empfindung in sich wahrnehmen, daß seine linke Hälfte mehr den sich verflüchtigen Kräften, die rechte aber den sich verfestigenden Kräften verwandt ist. Die innere Geste, die eine Beziehung zu diesen beiden Kräften herstellt, — die Geste eines lebendigen, bewegten Gleichgewichtes, ergibt für den Menschen selbst die schräge Richtung von oben links nach unten rechts.

Der »von oben rechts nach unten links« — für den Zuschauer — geführte Strich, der die Wechselwirkung von Licht und Schatten herstellt, gleichgültig, ob man aus dem Hellen ins Dunkle arbeitet, oder umgekehrt, steht im Zu-

sammenklang mit den »geheimen Naturgesetzen«, deren Auslegerin zu sein die Aufgabe des Künstlerischen wäre.

»Glauben Sie, daß man nach dieser Methode jetzt Größeres in Hell-Dunkel würde erreichen können, als Rembrandt es getan hat?«, — wurde ich einige Male gefragt.

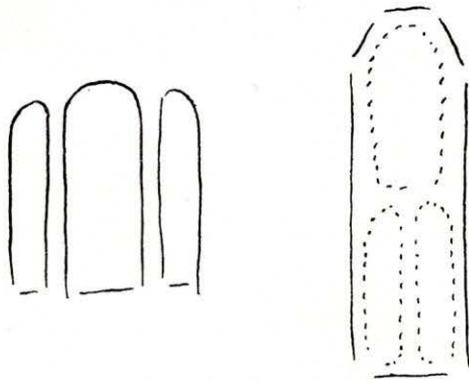
Ganz gewiß nicht. — Rembrandt's gottgegebenes Künstlertum ist und bleibt einzigartig. Und bis eine erkannte, anders gesagt: in bewußtem Gefühl ertastete Methode so weit innerlich erarbeitet ist, daß sie zu einer neuen Schöpferkraft in uns sich umwandelt, gehört eben noch ein sehr langer Weg persönlicher Erfahrungen, gehört eine der Arbeit entgegenkommende Eingebung. Außerdem gehören aber auch vielleicht diese künstlerischen Möglichkeiten, die wir jetzt nur erahnen können, einer nicht von uns zu bestimmenden Zukunft an. Nur müßten wir auf diese Zukunft eines in der Realität des Geistes wieder begründeten Künstlertums überhaupt verzichten, wäre uns nicht die Möglichkeit gegeben, an der Geistigkeit der Elemente selber, die eine Kunst ausmachen — sei es Wort, Ton, Farbe oder Licht und Schatten —, zu lernen, sie zu unserem »Lehrmeister zu machen«, wie Rudolf Steiner es einmal ausgedrückt hat.

Diese Dinge können hier nur mangelhaft skizziert werden. Andere werden an diesen Erkenntnissen andere Erfahrungen machen. Damit sollte nur angedeutet sein, warum es wichtig schien, die scheinbar zufälligen, einfachen Bemerkungen Rudolf Steiners, so gut es ging, wiederzugeben.

#### IV.

Im Frühjahr 1927 trat die Aufgabe an mich heran, mich mit den Vorbereitungsarbeiten für die Fenster des *zweiten* Goetheanum zu befassen. Diese Aufgabe war mit großen Schwierigkeiten verbunden.

Die hochgezogene Form der Fenster (2 m breit, 6 bis 8 m hoch) war noch von Dr. Steiner durch eine Skizze festgelegt. Wie sollte man die breite Triptichon-



Komposition der früheren Fenster in die neue Form hineinbringen? Dr. Steiner hätte wahrscheinlich andere Zeichnungen dafür gegeben; diese aber selber machen zu wollen, wäre eine Vermessenheit gewesen. Ein einzelnes Motiv aus der *Dreiheit* herauszunehmen, die Komposition völlig zu ändern, wäre genau so unmöglich gewesen; einzelne Motive durch einen Rahmen abzutrennen, stand im Widerspruch mit der einheitlich gegebenen Fensterform. So blieb nichts anderes übrig, als die einzelnen Motive nur durch unberührtes Glas getrennt aus der Glasfläche entstehen zu lassen. Ich erinnerte mich auch, daß Dr. Steiner dieser Art im Zeichnen den Vorzug gab vor dem festen Abgrenzen in einer Umrahmung.

Das mittlere Motiv in der Fenster-Anordnung jeder *Dreiheit*, — als dasjenige, das einen in großen Zusammenhängen gehenden Welten-Einschlag im Werde-

gang der zwei Seitenmotive enthält, — eignete sich besser, auch künstlerisch-kompositionell gedacht, für oben. In dieser Höhe wären die Details der Seitenmotive wegen ihres kleineren Formats auch nur noch undeutlich zu sehen gewesen.

Eine Selbstverständlichkeit war es für mich, die Fensterskizzen in der von Rudolf Steiner angegebenen Schräg-Schraffierung auszuarbeiten.

»Sie sind richtig als Radierung gedacht« —

hatte er doch mehrfach wiederholt; auch wurde mir klar, was er noch im Jahr 1914 zur Zeit, als an den Fenstern des früheren Goetheanum gearbeitet wurde, einige Male gesagt hatte:

»Es ist nicht gut, diese neue Technik »Glasschleiferei« zu nennen; damit verbindet man mit dieser Arbeit einen falschen Begriff. Es ist doch nicht Ein-ins-Glas-»Schleifen«, — es ist ein richtiges Gravieren.« —

Dabei hatte er mit der Hand eine Geste gemacht, die die Strichführung verdeutlichte. Doch blieb ich damals diesen Äußerungen gegenüber völlig verständnislos, — so entfernt schien mir die Art, wie die Glasfläche behandelt wurde, von einem in Schraffierungen ausgeführten Kupferstiche. Auf dem Glas es auszuprobieren, hatte ich damals nicht die Gelegenheit, und erst später kamen die Jahre, in denen Dr. Steiner mit mir den Fragen der Hell-Dunkel-Technik nachging.

Würden nun die Maschinen, wie sie früher verwendet waren, für diese Strich-Technik geeignet sein, würde das Glas erlauben, eine genügende Bildwirkung ohne Konturen zu haben? — das alles blieb eine Frage, bis ich es praktisch versuchen konnte. Und überraschender Weise zeigte es sich, daß die biegsame Welle mit dem darauf befestigten Carborundumstein durch die Art, wie sie an der Arbeitsstätte angebracht ist, *nur* für die von Dr. Steiner angegebene Schräg-Richtung (von oben rechts) geeignet ist, — eine andere Strich-Richtung könnte kaum ausgeführt werden. — Auch erwies sich die kantige Scheibenform des Steines als geeigneter für eine Strich-Behandlung der Fläche wie für die Schleifbehandlung. Es ergab sich auch, daß die Stärke des farbigen Glases (1½ cm

dick), wenn auch durch die Konturlosigkeit zartere, so doch für das Arbeiten in Schraffierung unendlich reichere Schattierungsmöglichkeit hergeben konnte.

Mehrfach ist die Prioritätsfrage in dem Benützen der biegsamen Welle zum Glasradieren aufgeworfen worden. Prof. Pazaurek (†) hat schon im Jahre 1905 auf ihre Verwendungsmöglichkeit hingewiesen als auf eine technische, um zu neuen Resultaten zu kommen. Am Goetheanum hat der Gebrauch der biegsamen Welle nicht unmittelbar auf Anweisungen Rudolf Steiners beruht. Er ergab sich ganz natürlich als das Einfachste beim praktischen Verwirklichen seiner Forderungen, und am meisten hat dazu der Rat eines befreundeten Arztes beigetragen. Die technische Installation für Glasradieren ist nach dem Prinzip eines Zahnarztapparates gebaut.

Das Primäre in Rudolf Steiners Angabe liegt darin, daß durch das herausradierte Material in der farbigen Glasplatte ein im durchscheinenden Lichte entstehendes Bild — *eine Lichtradierung* — zustande kommen kann.

Das negative Relief, kameeartige Gravierungen oder die böhmische Glasbearbeitung, die dieser Kunst am nächsten stehen, sind, wenn sie auch eine minimale, durchscheinende Lichtwirkung manchmal erhalten, doch nur als schattenhafte negative Plastik gedacht und als solche gearbeitet. Die Glasgravierung dagegen, wie sie von Rudolf Steiner angegeben wurde, ist — von Anfang des Arbeitens an — im Arbeitsprozesse selber eine Bildgestaltung aus durchscheinendem Lichte. Das gibt dieser Technik einen völlig neuen Charakter.

Das Gestalten der Fenster im Licht kann zu einem besonderen Erlebnis werden. An der Arbeitsstelle, in unmittelbarer Nähe des Glases, sieht man die Bildwirkung kaum, — nur auf die Lichtverhältnisse kann man sich dabei verlassen, auf eine Art abwiegenden Gefühls, ob das Helle leicht genug ist, ob das Dunkle nicht zu schwer nach unten lastet. Im farbigen Lichte der Glasscheibe, die durch rieselnde Wasser vor Erhitzung bewahrt und vom Glasstaube befreit ist, wird das immer weiter zum Bilde sich formende Licht zu tragender, lösender Kraft in der Anstrengung, die das harte Material des Glases dem Radierenden abfordert.

Doch darf der Sonnenstrahl, der helfend von der anderen Seite der Scheibe dem Arbeiten entgegenkommt, nicht in unmittelbare Berührung mit dem Glas selber treten. Wird der schützende Fenstervorhang nicht sorgfältig zugezogen, so kann nach einigen Minuten die wärmesaugende Glasplatte die Spannung nicht mehr ertragen, — ein nicht aufzuhaltender Riß läuft durch die Scheibe.

Sind in der Glasplatte selber solch unsichtbare Spannungen schon vorhanden, so wird die Wärmeausdehnung zu einer besonderen Gefahr, vor allem, wenn die einzelne Platte mit ihrem bis zu 150 kg schweren Gewichte nur auf zwei kleinen in dem Fensterrahmen befestigten Konsolen zu ruhen hat. Dieser Umstand erlaubte auch nicht, in die neuen Goetheanum-Fenster tiefer als 8 mm hinein zu gravieren.

Großen Schwierigkeiten begegnete man auch in bezug auf die Färbung. Besonders für die Herstellung der warmen Farben violett, rosa, rot ist der Stand der heutigen Spiegelglas-Industrie ungünstig geworden. Die alten Rezepte eignen sich nicht für die modernen auf große Quantität eingerichteten Verfahren.

Erst als die fertigen Glasradierungen im Saal des neuen Goetheanum eingesetzt wurden, konnte man sich Rechenschaft geben, wie günstig der frühere Bau für die Licht- und Farbenwirkung der Fenster gewesen war, vor allem durch seine Gestaltung als Rundbau, der alle Farbenstrahlen der Fenster in der Mitte vereinigte; ferner auch durch den niedrigen Umgang, der das farbige Licht der Fenster vor der abschwächenden Wirkung der künstlichen Innenbeleuchtung — es gab wie im heutigen Bau nur eine solche — beschützte.

Beim Eintreten in den Saal war man jedesmal von neuem erstaunt über das Farbenspiel im Licht und im Schatten in einem Raume, der schon durch seine Proportionen so ausgleichend harmonisch und zugleich lebendig wirkte durch die leicht auf den Säulen ruhende Kuppel mit der sich immer weiter entwickelnden Perspektive der Säulen und Architrave. Eine eigenartige *Bildwirkung*, etwas, was den Raum aus der dreidimensionalen Gesetzmäßigkeit in den zweidimensionalen Charakter hinüberführte, entstand durch das in der Entfernung — bis zur Öffnung des kleinen Kuppelraumes — immer *Größer*-Werden der Gesamt-



Photographische Aufnahme  
eines Fensters des alten Goetheanum  
(zu Seite 29 und 44)

proportionen. Diese Wirkung eines Raumes, der künstlerisch in andere Raumesgesetzmäßigkeiten gestellt ist, war noch erhöht durch die perspektivischen Eindrücke der Formen und Proportionen in dem kleineren Kuppelraum; er mache den Eindruck, zugleich ganz nah und ganz fern zu sein.

Aus dem durch die Architravwölbungen abgedunkelten Rundgang leuchtete das konzentrierte Licht der Fensterfarben wie das von Edelsteinen. Ihre Strahlungen spiegelten sich auf den glatten Flächen der Säulen, färbten die plastischen Formen der Sockel und gossen sich aus wie ein farbiges Wogen im Raume, sich treffend, sich gegenseitig neutralisierend zu einem weichen warmen Lichte in der Mitte. Doch umso intensiver, mannigfaltiger war das Spiel der Komplementärfarben im Schatten. Ein leuchtendes Wechselspiel, nach dem Stand der Sonne immer verschieden. Jedes Menschenantlitz wurde zu einem Gemälde, — in jeder Bewegung immer neu nüanciert. In der abgedunkelten Rundung der Bühne wogten die reflektierten Strahlen vom Saal aus in einem unendlichem Reichtum von zarten Farbenschattierungen.

Wenn in einen geistigen Zwecken gewidmeten Bau das weiße Sonnenlicht, das Licht, der »König dieser Welt«, wie ein mittelalterlicher Spruch es nennt, — erst durch das Medium der Farbe eintreten soll, als Sinnbild des farbigen aurischen Lichtes, der geistigen Sonne, die uns von dem weißen Lichte verdeckt ist, so bedeuten die Goetheanum-Fenster einen völlig neuen Einschlag in diesem Bestreben. Schon das Gotische Vitrail suchte dies zu erreichen. Nur in einem tief religiösen Zeitalter, wie es bis zum XIV. Jahrhundert bestanden hat, konnte die wunderbare Kunst des Vitrail aufblühen; eine weitere Entwicklung hat es nicht mehr mitgemacht. Und ein Ausdruck seiner Zeit, ein Ausdruck der von außen empfangenen Offenbarung, in feste Formen geprägt, unabänderlich in der Farbenpracht der Bilder, sind die Fenster des Gotischen Domes.

Im Goetheanum war alles Bewegung und Wandlung, auch in den Farbenwirkungen der Fenster. Hier hatte man den farbigen Regenbogen nicht festgefroren im Glase, sondern sein Leben und Werden als »Taten und Leiden des Lichtes«.

Der einheitlichen Wirkung einer, nur durch Lichtnuancierungen des Bildes differenzierten Farbe setzt sich der Beschauer einer Fenster-Radierung aus. Das Erleben der Farbe wird ihm ein Weg zu dem Bilde, — das Bild wird zum Weg, durch den sich die Seele erweitert und bildet.

## V.

Schwer ist es, die Rätselsprache der Bilder in Worte zu bringen. Aus dem ganzen Umfang der Geisteswissenschaft mit dem inneren Erkenntniswege, die das persönliche Erleben darin beschreiten kann, mußte man die weitesten Zusammenhänge zu Hilfe nehmen, um diesen Weltenbildern von den verschiedensten und immer neuen Seiten näher zu kommen. Ein Festlegen der Deutung würde dem unmittelbaren Erlebnis der Bilder zum Hindernis werden. *Nur als Anhaltspunkte* für ein solches Erleben möchten diese Bemerkungen, da ein Bedürfnis danach vorhanden ist, dienen.

Unbefangenes Wahrnehmen und vor allem bewegliches Wahrnehmen sind die beste Hilfe dafür. *Ein* Motiv beleuchtet das andere, trägt das andere, wie eine Erkenntnis die andere. Ein Motiv zunächst als einzelnes zu nehmen, dann auf den Übergang zum folgenden zu achten, dann sie als Dreiheit zu fassen, diese Dreiheit mit der der gegenüberliegenden Fenster in Beziehung zu bringen, und wiederum jede Einzelheit in das Ganze zu stellen, — das ist, was versucht werden sollte. Denn als Ganzes sind die Fenstermotive gedacht, und vom Ganzen ausgehend findet man einen Entwicklungsweg von einem Motiv zum anderen.

Oftmals wurde die Frage gestellt: Warum sind gerade diese fünf Farben gewählt worden, — warum mit der roten Farbe im Fenster des Westportals begonnen?

(siehe die Orientierungstafel). — Von verschiedenen Gesichtspunkten kann man an diese Frage herankommen. Würde man z. B. darauf eine Antwort suchen aus dem Zusammenklang der Farben, wie sie in ihrer Wirkung als sinnlich-sittliche von Goethe charakterisiert sind, mit den in den Farben erscheinenden Motiven, so könnte man sagen:

Im *Rot* erlebt der Mensch in Furcht und Ehrfurcht die Offenbarung des Göttlichen an der Bewußtseinsschwelle zwischen sinnlichem und übersinnlichem Wahrnehmen;

im *Grün* sucht der Mensch das Gleichgewicht seiner Persönlichkeit zu stärken den Gegensätzen gegenüber, die er hinter der Bewußtseinsgrenze erkennt;

*Blau, Violett* und *Rosa* helfen ihm, dem Rätsel des Daseins durch Erleben von Raum, Zeit und eigenem Bewußtsein näher zu kommen.

Das rote »Initiations«-Motiv, wie es früher genannt wurde, war für den Haupteingang des Baus im Westen gegeben (s. die Bild-Tafel) —

Rotes Fenster  
Westen

eine Aufforderung zur Selbsterkenntnis, zur Selbstwandlung, die den Menschen in dem Suchen nach seinem wahren Wesen begleiten mußte, die ihm die Hindernisse seiner Erkenntniswege zeigt.

## ICH SCHAUE

*ES offenbart*

*ES HAT geoffenbart\**

Im mittleren Motive schaut der Mensch auf seinen göttlich-geistigen Ursprung. Er erkennt die Göttlichkeit seines Menschens im Weltenall, von kosmischen Kräften umgeben, mit Löwe und Stier im Priestergewande, die ihm auf den Wellen des Klangäthers die Weltengeheimnisse zuraunen, — so ungefähr charakterisierte Dr. Steiner das Bild gegenüber einem Besucher, den er durch das Goetheanum führte.

\*) Vergleiche a. o. S. 14.

Unterhalb der Strömungen in der Kehlkopfgegend findet sich das kleinere Motiv des »Michael im Kampfe mit dem Drachen«, — eine lichtspendende Gestalt, sich aus eigener Kraft tragend, das Haupt über das sich ballende Böse hin auf das Göttliche gerichtet. — Würde Michael auf den Drachen herunterblicken, so würde er ihn bejahren müssen, sagte uns Dr. Steiner. —

In den Seitenmotiven kommt dem tragischen Ernst der Erkenntnis des Bösen gesundend zu Hilfe eine fast humoristische Note durch den enttäuschten Mienenausdruck, mit dem die überwundenen Tiere sich in den Abgrund zurückziehen müssen, während der Mensch vom Engel getragen sich zur Sonne wendet.

Grüne Fenster

Als erstes begegnen dem Menschen auf seinem Geisterkenntniswege die Wesenskräfte der Dualität, in der sein irdisches Dasein verläuft.

»Die beiden Mächte stehen vor der Seelenwelt:  
die Eine lebt im Innern als Versucher,  
die andre trübt den Blick,  
wenn er nach außen ist gerichtet«,

sagt Johannes in dem ersten Mysteriendrama von Rudolf Steiner.

Im Mittelmotiv des südlichen grünen Fensters nimmt die menschliche Gestalt selbst einen luziferischen Charakter an, während vor ihr aufsteigen Lichtgestalten der Geistwelt. Ein kosmischer Aspekt der ahrimanischen Kraft zeigt sich im gegenüberliegenden Mittelmotiv (Norden) dem Menschen von außen aus den Erscheinungen der Natur: der »Geist der Schwere«. Vom Irdischen aus hat dieser in seine Bahn das Planetensystem einverwoben.

Grünes Fenster  
Norden

*Und der Geist der Schwere  
sammelte den Widerspruch,  
Und der ward  
in der Menschen Wille  
Widerstand . . .*

schrrieb Rudolf Steiner an den Rand der Originalskizze.

Bewußt im geistigen Erkenntnismomente, unbewußt durch die Erfahrungen des Lebens, formt der Mensch seinen eigenen Willen in den Begegnungen mit dieser Kraft. Auf die Zusammenhänge des menschlichen Willens mit den Kräften der Elektrizität wie auch der Schwerkraft des Irdisch-Materiellen weisen uns die geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse.

### *Die Welt erwirkt den Willen*

*Es gebiert sich der Wille Es ist der Wille geboren*

schrrieb Dr. Steiner unter den Kupferstich, der nach diesem Motiv gestochen wurde.

Im Überwinden der Furcht vor der Tiefe, im Erkennen der in die Tiefe ziehenden dämonischen Kraft der Schwere erobert der Mensch seine eigene freie Bewegung zum Lichte, die sein Schreiten auf Erden von dem aus dem Irdischen heraus ihn Fesselnden, von den hinter dem Irdischen verborgenen Kräften erlöst. Und auch hier müssen, ganz enttäuscht, die schneckenartigen ahrimanischen Wesen ihre unterirdischen Strahlen von dem Menschen abwenden. Würde keine herunterziehende Kraft im irdischen Wesen vorhanden sein, so hätte der Mensch seinen Fuß auf die Erde nicht stellen können. Wäre ihr nicht entgegengestellt die hinaufziehende Kraft des Lichtes, die polare Kraft der Schwere, so würde er die aufrechte Menschenhaltung nicht erlangen können, würde am Irdischen haften.

*Und das Licht*

*der Geister*

*Es ward das Licht*

*der Menschen . . .*

Grünes Fenster  
Süden

ist der Spruch, der zu der Originalskizze von diesen dem Geist der Schwere gegenüberstehenden Motiven gegeben war.

Rein künstlerisch-formal durch die Komposition selbst ist in ihr ein Bild der nach oben ziehenden Kraft des Lichtes gegeben in dem immer Größer- und Heller-

werden der drei übereinander schwebenden engelartigen Gestalten. Ihre nach oben weisende Geberde verdeutlicht noch die hinaufziehende Kraft des Lichtes.

### *Die Liebe der Welt wirkt*

*Und Menschenliebe  
entsteht*

*Und Menschenliebe  
ergreift ihn*

Auch in diesem mittleren Motive hat man mit einem Einschlag der Weltenkräfte zu tun: den von Erdenfesseln hinweg, nach dem Geiste sich sehnenenden befreienden Kräften des Licht-Luft-Elementes und des Feuers. Im Seitenmotiv formt sich in dem Lichte, das der suchende Mensch von oben empfängt durch die sich kristallisierenden Formen des Denkens — im Entstehen noch undeutlich von seelischen Spiegelbildern seiner selbst umgeben — im Geiste das Bild seiner Wesenheit. Ein Aufwachen im Geiste, ein vom Geiste aus Schaffen, Licht von oben Senden in das vom Selbst gelöste Werk, ist das dritte Moment dieser Komposition.

In dem gesamten künstlerischen Werk Rudolf Steiners haben wir ein klares Vorbild dafür, was »aus-Erkenntnis-schaffen« heißt; dies darf aber nicht verwechselt werden mit »intellektuellem Schaffen«. Zuerst *schuf* Rudolf Steiner die plastischen Formen der Sockel im großen Kuppelraume, und erst als sie fertig waren, sah er, daß in diesen Formen sich widerspiegelt die Entwicklungsgesetzmäßigkeit des organischen Werdens. Bis ins kleinste Detail auch in diesem Fenster ist alles notwendig, alles innerlich begründet. An der Stelle, wo im Motive links die Gestalt eines orientalischen Greises im langen Gewande steht, erscheint in dem rechten die Merkur-Säule mit dem plastischen Motive des Caducäus-Stabes auf dem Kapitäl, — dem Zeichen der Dualität, die im Bewußtsein zum Ausgleich gebracht wird. Aus der Geisteswissenschaft wissen wir, daß dieser Impuls des alten Orientes (Ormuzd und Ahriman der persischen Kultur) in unserer Zeit wiederum in einer neuen Form als Erkenntnisaufgabe auftritt. Erst seit dem

15. Jahrhundert etwa haben sich in der Malerei die Probleme von Licht und Schatten geltend gemacht.

---

Nur einige Hinweise auf die großen Zusammenhänge, in denen die Bilder verwurzelt sind, können diese Bemerkungen geben. Weltenbilder sind nicht durch *einen* Aspekt zu enträtseln. Sie sprechen im Schweigen eine immer neue Sprache, aber diese Sprache verstummt, wenn Deutungen ihnen entgegengebracht werden. Mit Hilfe von geistgetragenen Worten Rudolf Steiners sei noch versucht, von einer anderen Seite diesen Bildern näher zu kommen.

Bringt man sie in Einklang mit der »Einweihungsszene im Ägyptischen Tempel« aus dem 4. *Mysteriendrama*\*), so findet man da in den den Neophyten leitenden Weisungen Worte, die für die Betrachtung der Fenster Wegführer sein können. Es handelt sich nicht darum, einzelne Zitate an einzelne Bilder zu klammern. Wiederum als ein Ganzes genommen steht der Läuterungsweg des Bewußtseins zwischen den Widersprüchen der Elemente, ihren bildenden und vernichtenden Kräften, die dem Menschen die Grundlage seines Erdenlebens geben, vom Erd-Erleben durch Licht und Ton zum Welt-Erleben, zum Wahrnehmen des Weltenwortes. In Vergangenheitsbildern ist im Drama der Einweihungsweg in dieser Szene gegeben; er steht aber im Einklang mit den Erkenntnissen, die unserer Zeit gemäß in Farbe und Form der Fenster-Motive gegeben sind.

Wie die warnende Stimme des Gewissens aus den Tiefen des göttlichen Daseins spricht zum Neophyten am Eingang zum Tempel der Schwellenhüter die Worte der Selbsterkenntnis:

»Du, Schein des Scheines, lerne dich erkennen« — (Würde dem roten Fenster entsprechen.) Durch das *Schwergewicht* dieser Worte geleitet, betritt der Schüler seinen Weg vom Schein zum Sein durch den Widerspruch, durch die im Widerspruch ihn bildende Sprache der Elemente (Grüne Fenster).

\*) Siehe u. S. 48 ff.

Der Vertreter des Erdelementes spricht (Grünes Fenster, Norden: Geist der Schwere):

»Im Schwergewicht des Erdeseins ergreif'  
Den Schein des eignen Wesens schreckenlos . . .«

.....

. . . in Weltentiefen, . . . in Finsternis, . . . im Lasten.

Der Vertreter der Luftelemente erwidert (Grünes Fenster, Süden: Licht der Geister):

»Es tötet deines Selbstes Sein im *Sinken* . . .

In Weltenweiten such' das Sein im *Leuchten*«

(also im Leuchten: die »*Schwingekraft*« [Worte des Mysten] im Gegensatz zur Schwerkraft).

»Denn *finstrer* Irrtum *lastet* noch in dir« (Worte des Opferweisen)

»Den Irrtum deines Selbstsinns laß verbrennen

Im Feuer, das im ~~Opfer~~ dir entzündet«

sagt der Vertreter des Feuerelementes.

Der Neophyt muß sich zur Flamme bilden, der »Weisheit Lichteskraft« in sich erleben, damit ihn die Worte der Vertreter des Wasserelementes in die Raumesweiten geleiten können:

»Der Schein entsteht zum Sein dir anders nicht,

Als wenn des Weltenwassers Wellenschlag

Dich mit dem *Sphärenton* durchdringen kann.«

Blaues Fenster  
Norden

In diesen Worten ist der Übergang vom Weisheitslicht der grünen Fenster zum Sphärenton der planetarischen Welten gegeben. Schwebende Engelgestalten mit Musik-Instrumenten — ein Bild des Sphärenreiches, in dem der Neophyt selbst als Sphärenton erklingen soll — sind das mittlere Motiv des blauen Fensters im Norden.

Im Sphärenreich wird der Neophyt wesenhaft gelenkt durch die Stimmen der eigenen Seelenkräfte. *Philia*, *Astrid*, *Luna* und die andere *Philia* geben ihm die Worte, die ihn auf seinem Wege der Selbsterkenntnis durch Welterkenntnis

führen sollen. — Aus dem Lichte der planetarischen Welten senden drei Engelwesen ihre Strahlen zu dem Bilde des menschlichen Wollens, Fühlens und Denkens, die als die drei apokalyptischen Tiere über seinem Haupte aufsteigen. In dem ersten Strahl sieht man mondartige Formen, in dem zweiten — Sterne, im dritten ein wellenförmiges Licht. Auch diese Komposition hat eine nach oben sich öffnende Perspektive, ein Größer- und Hellerwerden der Gestalten, die die aufsteigende Bewegung geben durch die reine Geistigkeit der oberen Planeten zu den Fixsternen, in denen der Welten-Ton zum Welten-Worte führen soll.

### *Die Welt gibt ihm das Sehen*

*Und er sieht*

*Und er macht sich sehend...*

sind die Worte, die zu diesem Motiv gegeben waren.

Auch schrieb Dr. Steiner auf den Rand der Skizze das Wort:

#### *Denken*

Im menschlichen Organismus beruht das Denken auf Abbauprozessen. In der Welt aber ruft es aufbauende Bildekräfte hervor. In den Seitenmotiven dieser Fenster wie auch in den Seitenmotiven der violetten Fenster (Süden) schreiben sich geometrische ins Organische übergehende Formen in den Mutterboden ein. Erneuernde Ätherformen — Augen und Arme — tragen Einzelwesen an den Findenden und den Suchenden, — an den Sehenden und den Tastenden heran.

#### *Wollen*

ist das Wort, das auf der Skizze des gegenüberliegenden Motives hingeschrieben ist. Wollen als kosmische Wirksamkeit der Fixsterne im menschlichen Organismus — im Erleben und Tun.

Blaues Fenster  
Süden

## *Die Außenwelt im Entschluß*

*Sich entschließend*

*Er hat gewollt*

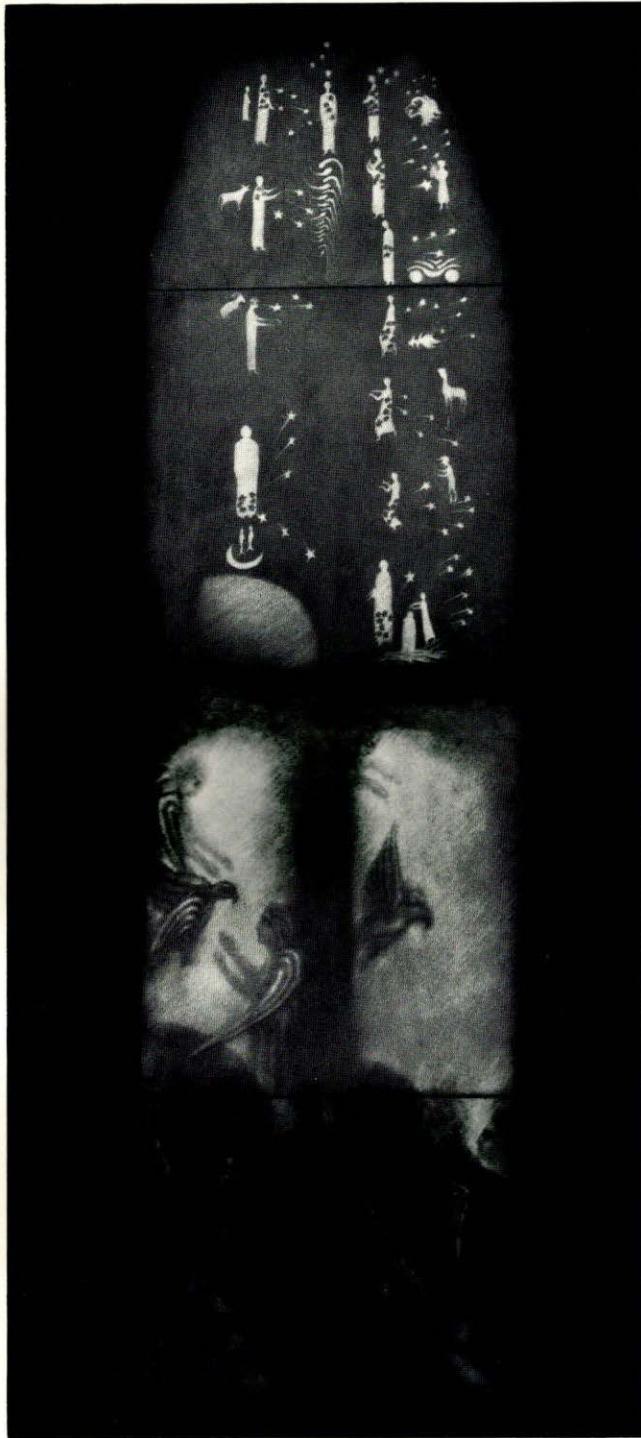
Bei diesem Motiv der durch Sternkräfte gebauten und bewegten Menschenform muß man besonders an ägyptische Hieroglyphen denken. Die Unmittelbarkeit des Geist-Erlebens, die Geist-Sicherheit, aus der die Kompositionen der Fenster geschaffen sind, kann man nur mit geist-erschauenden Zeiten ferner Vergangenheit vergleichen. Auch ins harte Material hinein gravierten die Ägypter ihre Bildsprache, doch im dunklen undurchsichtigen Material des Steines haben sie den Schatten zu Hilfe genommen, um ihre Zeichenschrift in Erscheinung zu bringen. — Lichtdurchlässig, durch das Sonnenlicht selbst in Erscheinung getreten, Zeichen des Lichtes sind die Fensterbilder des Goetheanum, die vor unser Zeitbewußtsein treten, — eine neue Sprache des Lichtes.

In die unbewußten Aufbaukräfte des menschlichen Organismus, des menschlichen Wollens schreibt das Welten-Denken der Fixsterne unsere Schicksale hinein.

»O Schicksal, du ertönst als Weltenwort . . .«

sagt der höchste Opferweise im Augenblicke, wo er einsieht, daß alte Einweihungsformen in Zukunft sich wandeln müssen. (So sind auch die anschließenden Motive der violetten Fenster von Tod und Geburt ein Erkenntnisweg für Schicksalsgesetzmäßigkeiten).

Eine sichtbare Sprache, ein Bild von dem, was Rudolf Steiner das Welten-Wort nennt, — die kosmischen Aufbaukräfte des Tierkreises und der Planeten im menschlichen Körperbau, hat er in den eurythmischen Bewegungen gegeben. Sucht man mit eurythmischen Kenntnissen die reinen Willensbewegungen, wie sie in den zwölf Tierkreiszeichen der blauen Südfenster gegeben sind, zu verstehen, so findet man darin eine neue Gesetzmäßigkeit, die eine Metamorphose ist der zwölf Tierkreisstellungen und der damit verbundenen Konsonanten. Das wird besonders deutlich, wenn man den Übergang, die Intervalle von einer Bewegung



Photographische Aufnahme  
eines Fensters des neuen Goetheanum

(zu Seite 29 und 42/45)

zur anderen beachtet. Diese Intervalle geben ein Entwicklungsbild innerhalb der Sternkonstellationen, das hier nur angedeutet werden kann.

Die drei ersten Zeichen stellen den Menschen von außen in den dreidimensionalen Raum hinein. Im Krebs schließt er sich ab und von dort aus fängt er von innen heraus seine eigene Bewegung an, die durch die Waage mit der Schwere in Verbindung tritt und immer intensiver ins Willensmäßige übergeht. In den Fischen findet der ganze Mensch seinen Abschluß.

Die Kräfte des Wollens beruhen auf Aufbauformen im Menschen; in der Ausübung wirken sie durch Zerstörung. Dies charakterisiert das Jagd-Motiv der Seitenbilder. Es ist einer der drei Aspekte des mondhaften Wollens im Menschen: Diana, der Jagdtrieb, mit den sich spannenden, zueinander strebenden Kräften — sei es in der Seele selbst oder außerhalb — (im linken Seitenbild) im Augenblick, wo der Entschluß gefaßt wird; im rechten Bild das Auseinanderreißen dieser Kräfte durch die ausführende Tat. Um diesen Moment festzuhalten, verlangte Dr. Steiner von den Künstlern, daß die Kugel, die aus der Flinte fliegt, wirklich sichtbar sei.

Mit innerer Notwendigkeit wird man von dem ins Unbewußte des Willens hineingeschriebenen Schicksal zu seiner Erkenntnis geführt, im Werdestrom des menschlichen Lebens durch die Grenzen von Tod und Geburt. —

Die vertiefte, verinnerlichte Violett-Farbe der nächsten Fenster gibt stimmungsgemäß den Weg aus den blauen Weiten des Raumes zu den Rätselfen der Zeit.

Violette Fenster  
Norden

---

*Es ist gewesen*

*Es war geworden*

*Es war*

Im mittleren Motive macht der Tote, dessen Leib auf der Bahre liegt, in der Rückschau der auf den Ätherwellen aufsteigenden Erinnerungsbilder sein Erden-schicksal durch bis zu dem Moment, wo er als Kind in der Wiege durch die Kind-

heitskräfte in die Welt der Geistigkeit eintreten kann. An dieser Grenze begegnet er dem Gesetz der Gerechtigkeit, dem Gesetz des Gewissens auf den Tafeln des Moses, das die ausgleichenden Impulse für sein künftiges Leben weist.

Zwei Momente im Todesdasein geben die Seitenmotive. Ein Bild des Loslösens der Entelechie aus den sterblichen Hüllen mit dem Stier unten als Repräsentant der irdischen Kräfte, ist das eine. — Auf dem anderen ist der Löwe der Ausdruck der kosmischen Kräfte des irdischen Umkreises, den die Seele im Tod auf dem Wege zur neuen Geburt durchwandert hat. Dafür wählte Dr. Steiner die Legende von »Barbarossa mit den Raben« als diejenige, durch welche zum ersten Male der europäischen Menschheit der Wiederverkörperungsgedanke nähergebracht wurde.

### *Es entsteht*

*Es wird sein*

*Es ist*

Violettes Fenster  
Süden

Die zur Wiederverkörperung niedersteigende Seele sendet ihre Kräfte zwischen die zwei Menschen, die ihre Eltern werden sollen. Sie hat das doppelte Janus-Antlitz — zu den Vergangenheitszusammenhängen und zu den bevorstehenden zugleich gewendet (auf diese verlorene Erkenntnis der früheren Kulturepoche sind die Janusköpfe zurückzuführen). Das Haupt ist noch nicht abgeschlossen, noch den umgebenden Strömungen der Geistwelt angegliedert, die Gestalt übergehend in pflanzenartige Formen der ätherischen Reiche. Im ersten Seitenmotiv steigt die Geistgestalt des Kindes von zwei Engeln getragen in die Wirksamkeit der organischen Materie. In dem zweiten Motive erinnert die Hell-Dunkel-Verteilung künstlerisch an ikononenartige\*) Eindrücke: das schattenhafte Bild des Ungeborenen, der auf dem Lichtes-Hintergrund zurückbleibt, während die geistigen sternhaften Formkräfte im Materiellen runde, organische Formen gestalten.

---

\*) Die Ikonenkunst weist überhaupt auf *vorgeburtliche Kräfte des Hellsehens* hin.

Durch Raumes- und Zeit-Erleben sucht das Streben nach der Erkenntnis des Menschen die Wirksamkeit des Geistes in den Rätseln des Bewußtseins selber zu ergründen, — die Wirksamkeit des Geistes in den zwei polarischen Zuständen unseres Bewußtseins: Schlafen und Wachen wurden die zwei letzten Fenster genannt.

Aus den weitesten Zusammenhängen der Geisteswissenschaft müßte man Erkenntnisse heranziehen, um diesen Motiven näher zu kommen. Nur durch Vergleich, durch den Übergang von einem Motiv zum anderen kann versucht werden, einige Richtlinien anzudeuten zum Studium dieser Bilder der Menschenseele, die »von Raumesweiten unbegrenzt und unversehrt durch Zeitenlauf« ihres »eigenen Wesens tiefsten Grund«\*) im Geistgebiete zu finden hat.

### *Die Welt weht Frommsein*

*So wird er fromm*

*Die Frommheit wirkt*

sind die Worte zu den Radierungen der rosa Nord-Fenster-Motive.

Für das rechte rosa Fenster (Süden) lauten sie:

### *Die Welt baut*

*Ich schaue den Bau*

*Und der Bau wird Mensch*

Auf die Originalskizzen der Seitenmotive schrieb Rudolf Steiner noch:

*Die Schwelle verhüllt sich*

*Die Schwelle offenbart sich*

Hier im mittleren Motive neigt sich wachend ein Wesen — die mit der menschlichen Individualität verbundene Geistigkeit — über den Ruhenden, sei es im Schlafe oder in dem von äußerem Sinneswahrnehmen abgeschlossenen Bewußtsein. Ein halbverwester Totenkopf steigt neben dem Menschen aus den Tiefen, — ein Bild für die zerstörenden Abbauprozesse, die an den Organismus herantreten,

\*) Wahrspruchworte Rudolf Steiners.

wenn die an die Sinne gebundene Tätigkeit sich von den Sinnen abtrennt. Ihnen wäre der Schlafende ausgeliefert, wenn nicht die schützenden Kräfte seines Geistwesens sich mit ihm verbinden würden. Im inspirativen Bewußtsein erlebt der Meditierende diesen Zusammenhang.

Im Seitenmotive — der am Abgrundrande auf einem Felsen sinnend liegende Mensch. Diese Körperlage, die den ganzen Körper in die Gesetzmäßigkeit der Schwerkraft hineinbringt, löst für die imaginative Schau des Ruhenden ein Bild des dreidimensionalen Raumes als qualitative, moralische Kräfte, die dem Körperbau geistig zugrunde liegen: das architektonische Bild der aufsteigenden tragenden und lastenden, sich zum Kuppelbau abschließenden Formkräfte. Ein aus organischen Gesetzmäßigkeiten empfundener Bau ist das Bild der Menschengestalt, wie sie vom Kosmos gedacht ist. Diese Erkenntnisse geben uns eine neue Beleuchtung des Bibelwortes auf dem rosa Südfenster.

Durch die innere Aktivität des Schauens — wie eine Art Orpheus-Gestalt mit der Lyra in der Hand (s. rechtes Seitenmotiv) — steht der Sinnende auf, — das Bild der schaffenden architektonischen Kräfte wandelt sich ins Wesenhafte. An der Stelle der in die Unterwelt stürzenden riesenhaften Totenschädel-Gebilde erscheinen aufsteigend, auf dem jetzt hell, durchsichtig gewordenen Felsengrunde, jugendlich ideelle Bilder des Menschen. Aus den nächtlichen Tiefen, im Lichte der die Nacht durchstrahlenden Sonne, offenbart sich dem schaffenden Schauen — das Antlitz des Göttlichen.

Rosa Fenster  
Norden

Im weißen Tageslichte verblaßt dem Wachenden das Bild seiner Geistigkeit. Wie entschlummernd verblaßt es in den blendenden Strahlen der Sonne. Auch die Sonnen- und Mondstellung zum Menschen ist in diesem Motiv entgegengesetzt dem gegenüberliegenden Motiv des Schlafens («So bleibe denn die Sonne mir im Rücken« sagt auch der der geistig erwachte ins Tagesbewußtsein zurückkehrende Faust und wendet sich dem spirituellen Bild des im Sprühregen des Wasserfalls erscheinenden Regenbogens zu). Schreitend streckt auf dem Fensterbild der Erwachte die Hand nach einer Pflanze aus. Ein Bild des Schlafens in der

Natur ist die Pflanzenwelt, eine Aufforderung zu höherem Wachen, das sich dem gewöhnlichen Wachen gegenüber verhält wie das Wachen zum Schlafen.

»Sie scheinen wachend, weil sie *immer* schlafen«

sagt Maria in den Mysterien-Dramen von den Menschenwesen.

Hinter dem Menschen, durch den von ihm zurückgeworfenen Schatten den geistigen Blicken sichtbar geworden, steht eine undeutliche schattenhafte, geflügelte Gestalt. Zwischen dieses Schattenwesen und das im Lichte verwehende Geistesbild seines höheren Selbstes gestellt, sucht der Aufwachende die erlösenden Sühnekkräfte des Frommseins: »Die Welt weht Frommsein.« —

Ein neues Bild, einen neuen Aspekt von dem zentralen Motiv des Goetheanum, wie es in der Malerei der kleinen Kuppel gegeben war, wie es in der uns vom Brande erhalten gebliebenen Holzgruppe plastisch gestaltet ist, hat Rudolf Steiner in den *Seitenmotiven* dieser Fenster gegeben, das Auseinandersetzen der »Frommheit« mit der hinter der Schwelle des Bewußtseins, hinter der Sinneswahrnehmung verborgenen Dualität: den in Erdenflammen verbrennenden, von der Erde abziehenden Lucifer und den vom Sonnengolde gefesselten, sich im Irdischen verkrampfenden Ahriman (den »unsterblichen Gefangenen« nennen ihn die russischen Volkssagen). Zu diesen beiden neigt sich in Mitleidsgeist eine Gestalt als Bild der erlösenden Kraft, die durch die Erdentat von Golgatha dem Licht und der Finsternis einen Ausgleich gegeben hat. —

*Licht* und *Finsternis*, in die das Menschensein sich zerspalten würde, hätte das Ich nicht die Kraft, diese Dualität im Leben wie im Künstlerischen, im Dienste einer ausgleichenden Einheitsmacht zu gestalten.

WORTE RUDOLF STEINERS  
AUS DER ÄGYPTISCHEN EINWEIHUNGS-SZENE  
(4. MYSTERIENDRAMA, 8. BILD)

DER SCHWELLENHÜTER:

Aus jenem Scheingewebe, das du Welt  
in deines Irrtums Finsternis genannt,  
hat dich der Myste uns hieher gebracht. —  
Es war die Welt aus Sein und Nichts gewoben,  
die dir im Weben sich zum Schein gebildet.  
Der Schein ist gut, wenn er vom Sein erschaut;  
doch du erträumtest ihn im Scheinesleben;  
und Schein vom Schein erkannt, entsinkt dem All. —  
Du, Schein des Scheines, lerne dich erkennen.

DER MYSTE:       So spricht, der dieses Tempels Schwelle hütet,  
erleb' in dir des Wortes Schwergewicht.

DER VERTRETER DES ERDELEMENTES:

Im Schwergewicht des Erdeseins ergreif'  
den Schein des eignen Wesens schreckenlos,  
daß du versinken kannst in Weltentiefen — —.  
In Weltentiefen such' das Sein im Finstern;  
verbinde, was du findest, deinem Schein;  
im Lasten wird es dir das Sein gewähren.

DER WORTEBEWAHRER:

Verstehn, wohin wir dich im Sinken führen,  
du wirst es erst, wenn du sein Wort befolgst.  
Wir schmieden deines eignen Wesens Form;  
erkenne unser Werk, du müßtest dich  
im Weltennichts als Schein sonst völlig lösen.

DER MYSTE: So spricht, der dieses Tempels Worte hütet,  
erleb' in dir der Worte Schwergewicht.

DER VERTRETER DES LUFTELEMENTES:

Dem Schwergewicht des Erdeseins entflieh';  
es tötet deines Selbstes Sein im Sinken.  
Enteile ihm mit Lüfteleichtigkeit. —  
In Weltenweiten such' das Sein im Leuchten;  
verbinde, was du findest, deinem Schein;  
im Fluge wird es dir das Sein gewähren.

DER WORTEBEWAHRER:

Verstehn, wohin wir dich im Fluge führen,  
du wirst es erst, wenn du sein Wort befolgst.  
Wir leuchten dir in deines Wesens Leben;  
erkenne unser Werk; du müßtest dich  
im Weltgewicht als Schein sonst völlig lösen.

DER MYSTE: So spricht, der dieses Tempels Worte hütet,  
erleb' in dir der Worte Schwingekraft.

DER HÖCHSTE OPFERWEISE:

Mein Sohn, du wirst auf edlem Weisheitspfade  
der Mysten Worte sinngerecht befolgen. —

In dir kannst du die Antwort nicht erschau'n.  
Denn finstrier Irrtum lastet noch in dir,  
und Torheit strebt in dir nach Weltenfernen.  
Drum schau' — in diese Flamme, die dir näher  
(es entzündet sich die helleuchtende, züngelnde Opferflamme,  
die sich auf dem Altar, der in der Mitte steht, befindet)  
als deines eignen Wesens Leben ist.  
Und lies die Antwort aus dem Feuer dir.

DER MYSTE: So spricht, der dieses Tempels Opfer leitet,  
erleb' in dir des Opfers Weihekraft.

DER VERTRETER DES FEURELEMENTES:

Den Irrtum deines Selbstsinns laß verbrennen  
im Feuer, das im Opfer dir entzündet.  
Verbrenne selbst mit deines Irrtums Stoff. —  
Im Weltenfeuer such' dein Sein als Flamme;  
verbinde, was du findest, deinem Schein.  
Im Brennen wird es dir das Sein gewähren.

DER SIEGELBEWAHRER:

Verstehn, warum wir dich zur Flamme bilden,  
du wirst es erst, wenn du sein Wort befolgst.  
Wir läutern deines eignen Wesens Form. —  
Erkenne unser Werk, du müßtest dich  
im Weltenwasser formlos sonst verlieren.

DER MYSTE: So spricht, der dieses Tempels Siegel hütet,  
erleb' in dir der Weisheit Lichteskraft.

DER VERTRETER DES WASSERELEMENTES:

Der Flammenmacht der Feuerwelt verwehre,

des Eigenseins Gewalt dir aufzuzehren.  
Der Schein ersteht zum Sein dir anders nicht,  
als wenn des Weltenwassers Wellenschlag  
dich mit dem Sphärenton durchdringen kann.  
Im Weltenwasser such' das Sein als Welle;  
verbinde, was du findest, deinem Schein.  
Im Wogen wird es dir das Sein gewähren.

DER SIEGELBEWAHRER:

Verstehn, warum wir dich als Welle bilden,  
du wirst es erst, wenn du sein Wort befolgst.  
Wir bilden deines eignen Wesens Form;  
erkenne unser Werk, du müßttest dich  
im Weltenfeuer formlos sonst verlieren.

DER HÖCHSTE OPFERWEISE:

Mein Sohn, du wirst mit starker Willenskraft  
auch dieser Mysten Worte recht befolgen.  
In dir kannst du die Antwort nicht erschauen.  
In feiger Furcht erfriert noch deine Macht;  
die Schwäche kannst du nicht zur Welle bilden,  
die dich im Sphärenreich erklingen läßt.  
Drum höre deine Seelenkräfte sprechen;  
erkenn' in ihrem Wort die eigne Stimme.

PHILIA: Im Feuer läut're dich; — — als Weltenwelle  
verliere dich im Ton der Geistessphären.

ASTRID: Erbilde dich im Ton der Geistessphären; —  
in Weltenfernen fliege lüfteleicht.

LUNA: In Weltentiefen sinke erdeschwer;  
erkühne dich als Selbst im Schwergewicht.

DIE ANDRE PHILIA:  
Entferne dich aus deinem Eigensein;  
vereine dich der Elemente Macht.

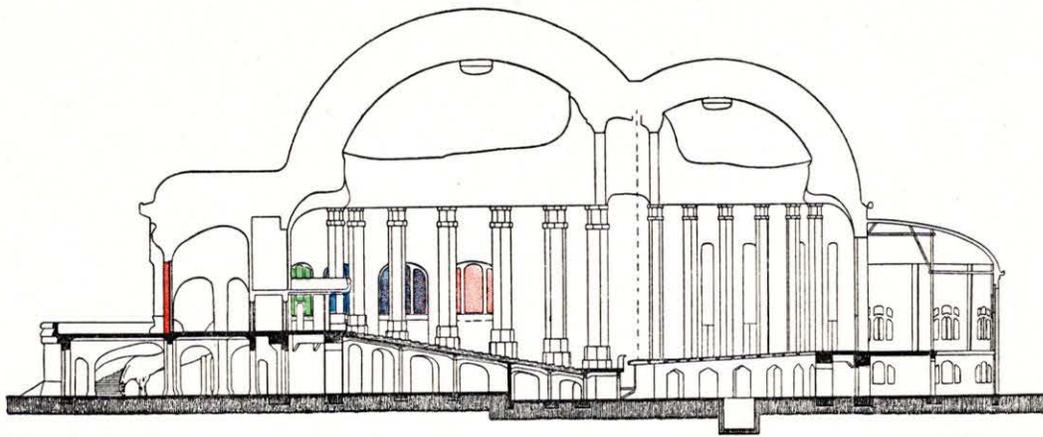
DER MYSTE: So spricht im Tempel deine eigne Seele,  
erleb' in ihm der Kräfte Lenkemacht.

DER HÖCHSTE OPFERWEISE:  
Gefährte Opferweiser, diese Seele,  
die wir zum Weisheitspfade führen sollen,  
ergründ' in ihren Tiefen, — künde uns,  
was du erschaut als ihre Gegenwart.

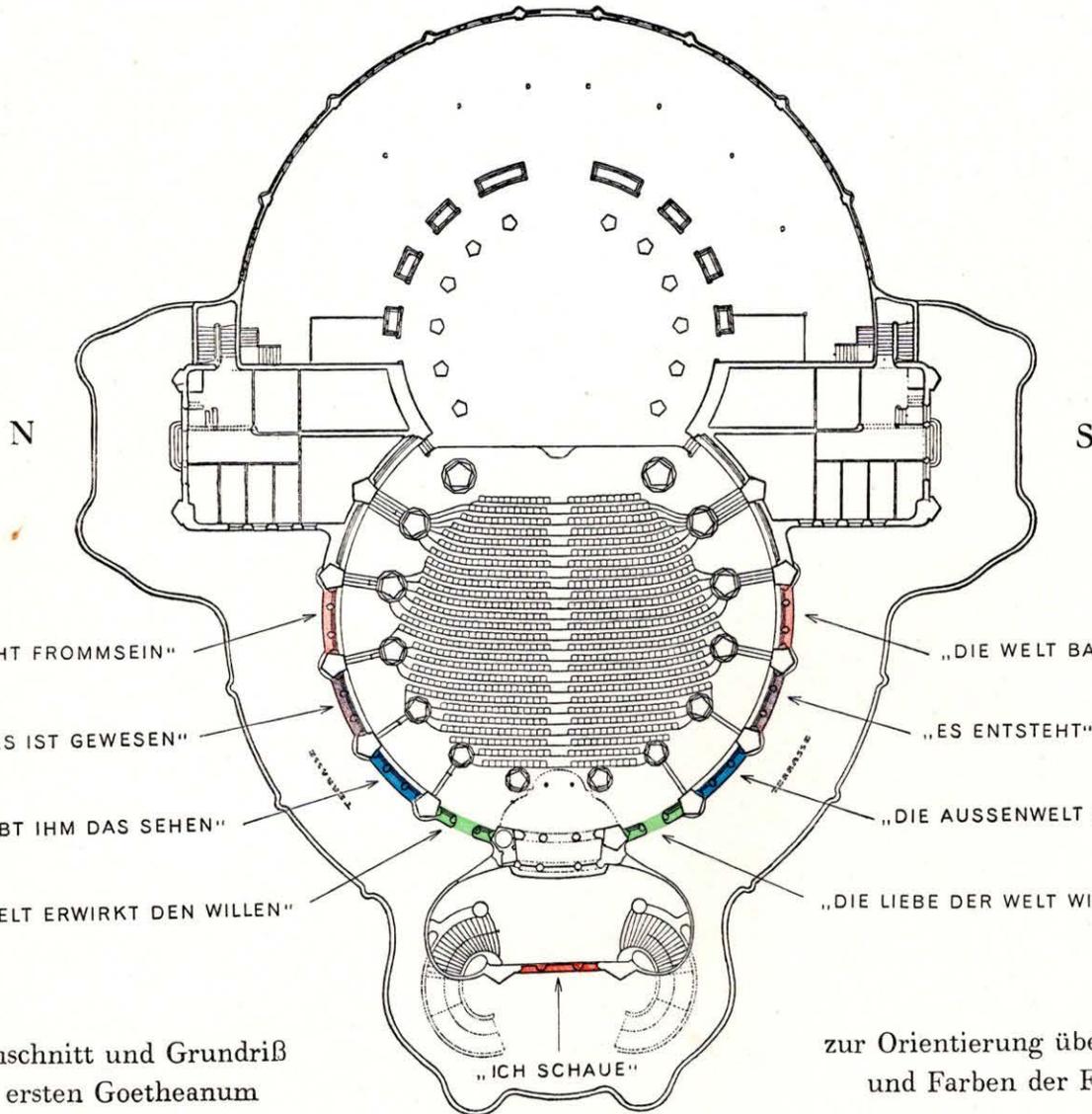
DER OPFERWEISE:  
Es ist geschehn, was unserm Opfer frommt.  
Die Seele hat vergessen, was sie war.  
Der Elemente Widersprüche haben  
des Irrtums Scheingewebe ihr getilgt;  
der lebt im Streit der Elemente fort.  
Gerettet hat die Seele nur ihr Wesen.  
Und was im Wesen lebt, sie soll es lesen  
im Weltenwort, das aus der Flamme spricht.

DER HÖCHSTE OPFERWEISE:  
So lies, du Menschenseele, was die Flamme  
als Weltenwort im Innren dir verkündet.

---



O



N

S

„DIE WELT WEHT FROMMSEIN“

„DIE WELT BAUT“

„ES IST GEWESEN“

„ES ENTSTEHT“

„DIE WELT GIBT IHM DAS SEHEN“

„DIE AUSSENWELT IM ENTSCHLUSS“

„DIE WELT ERWIRKT DEN WILLEN“

„DIE LIEBE DER WELT WIRKT“

Durchschnitt und Grundriß  
des ersten Goetheanum

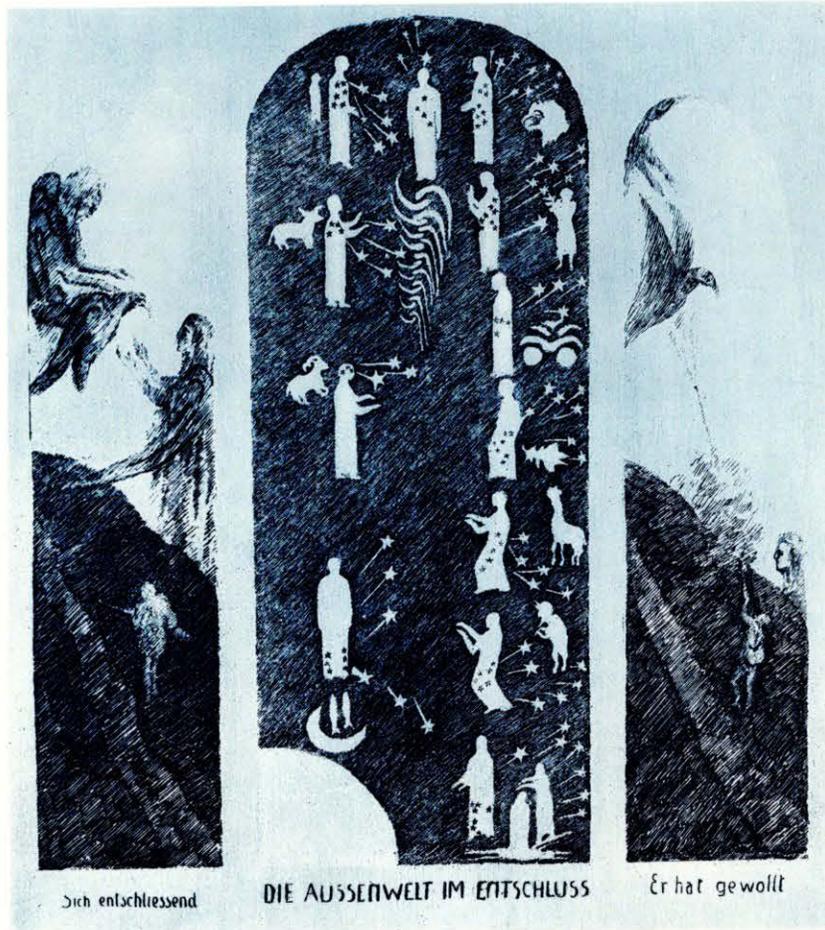
zur Orientierung über Einbau  
und Farben der Fenster

„ICH SCHAU“

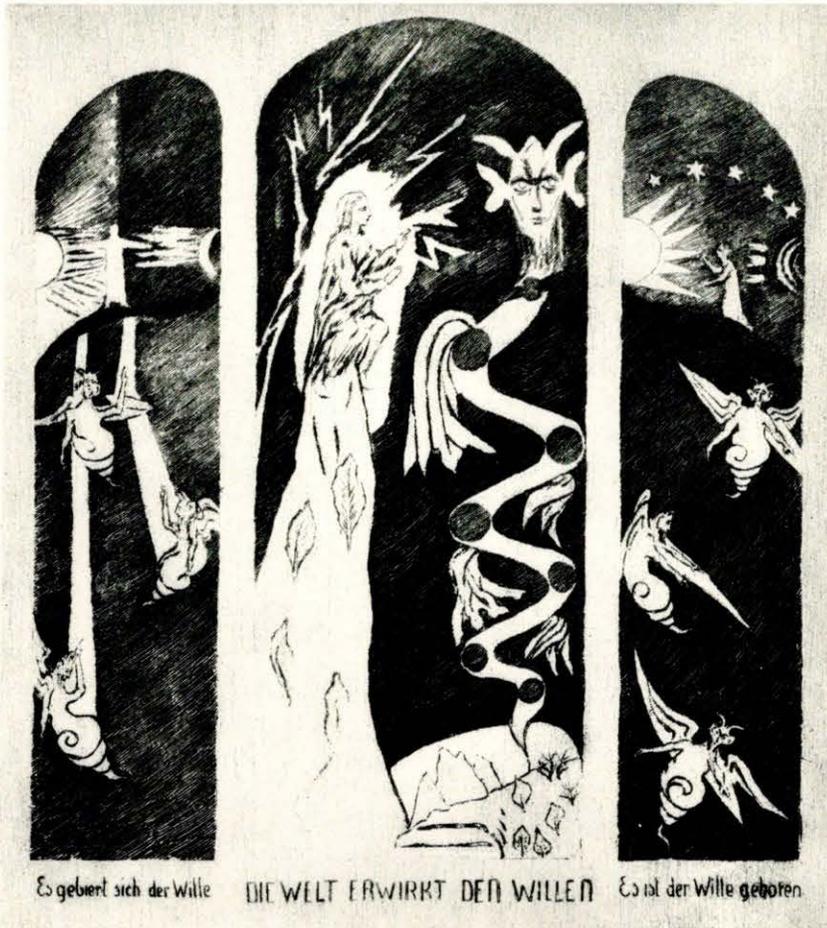
W



Motive von Rudolf Steiner, entworfen  
für das Goetheanum (Dornach, Schweiz)  
wiedergegeben von Assja Jürgemeier



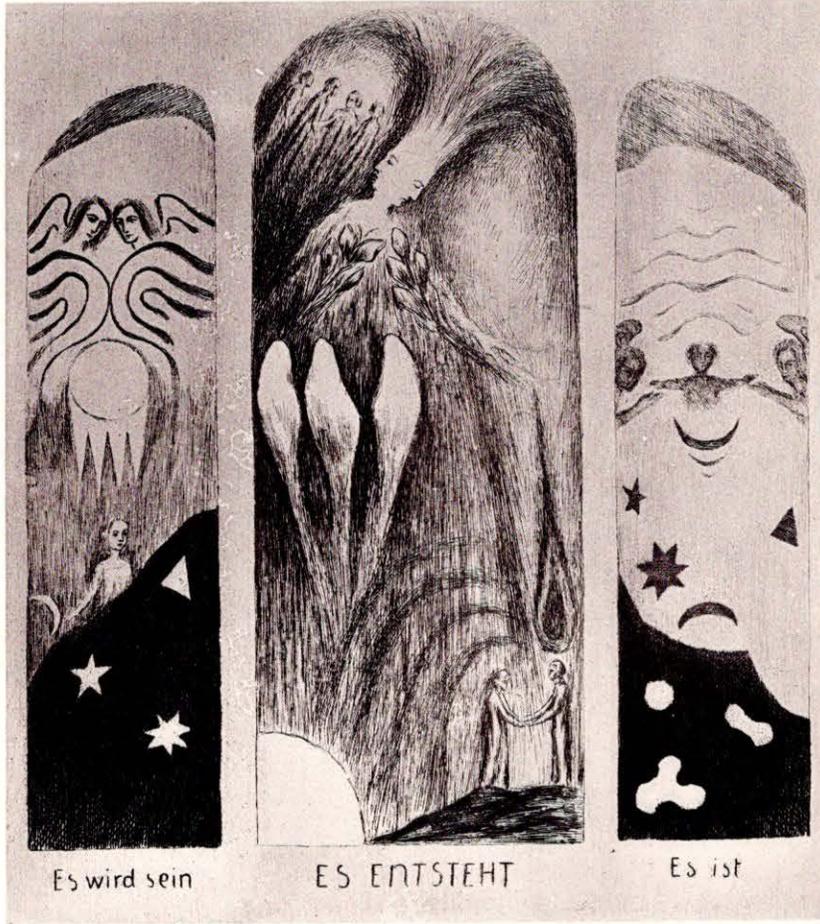
Motive von Rudolf Steiner entworfen  
für das Goetheanum, Darmstadt, Schweiz,  
wiedergegeben von Assja Furgacseff



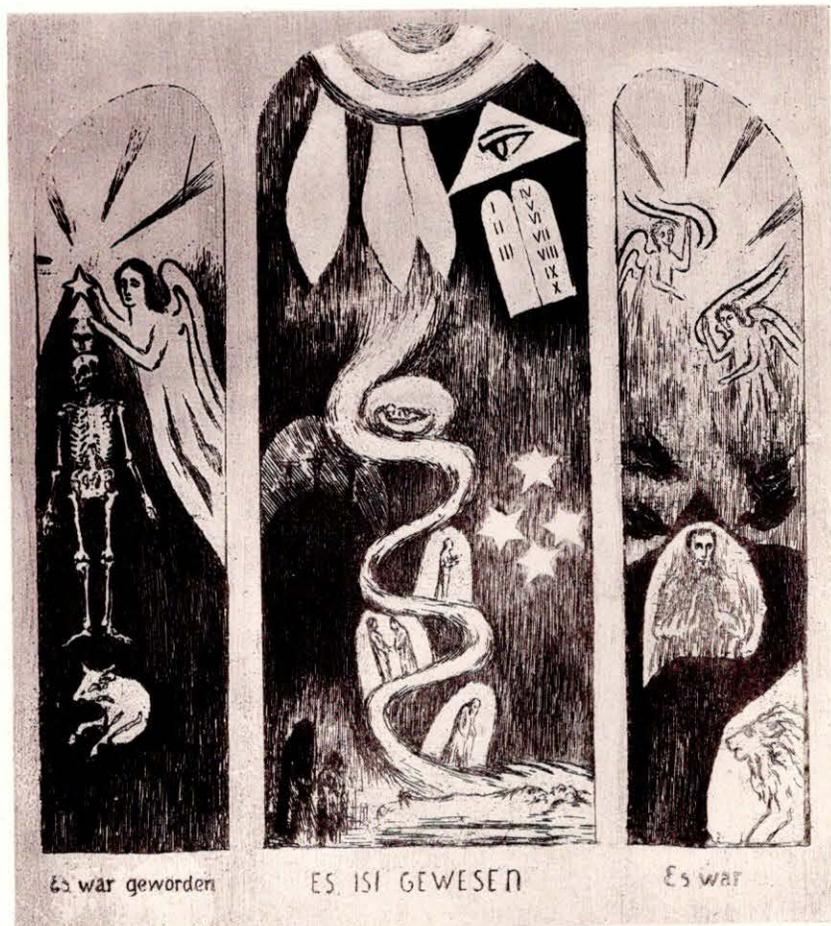
Motive von Rudolf Steiner entworfen  
für das Goetheanum in Dornach Schweiz,  
wiedergegeben von Assja Jürgenshoff



Motive von Rudolf Steiner entworfen  
 für das Goetheanum (Dornach Schweiz)  
 wiedergegeben von Assja Turquemetff



Motive von Rudolf Steiner, entworfen  
für das Goetheanum (Dornach Schweiz)  
wiedergegeben von Assja Turgenieff.



Motive von Rudolf Steiner, entworfen  
für das Goetheanum (Dornach Schweiz)  
wiedergegeben von Assia Turquemoff



Maler von Rudolf Steiner, entworfen  
 für das Goetheorum (Darmstadt) von  
 den Architekten von Fritz Torgler

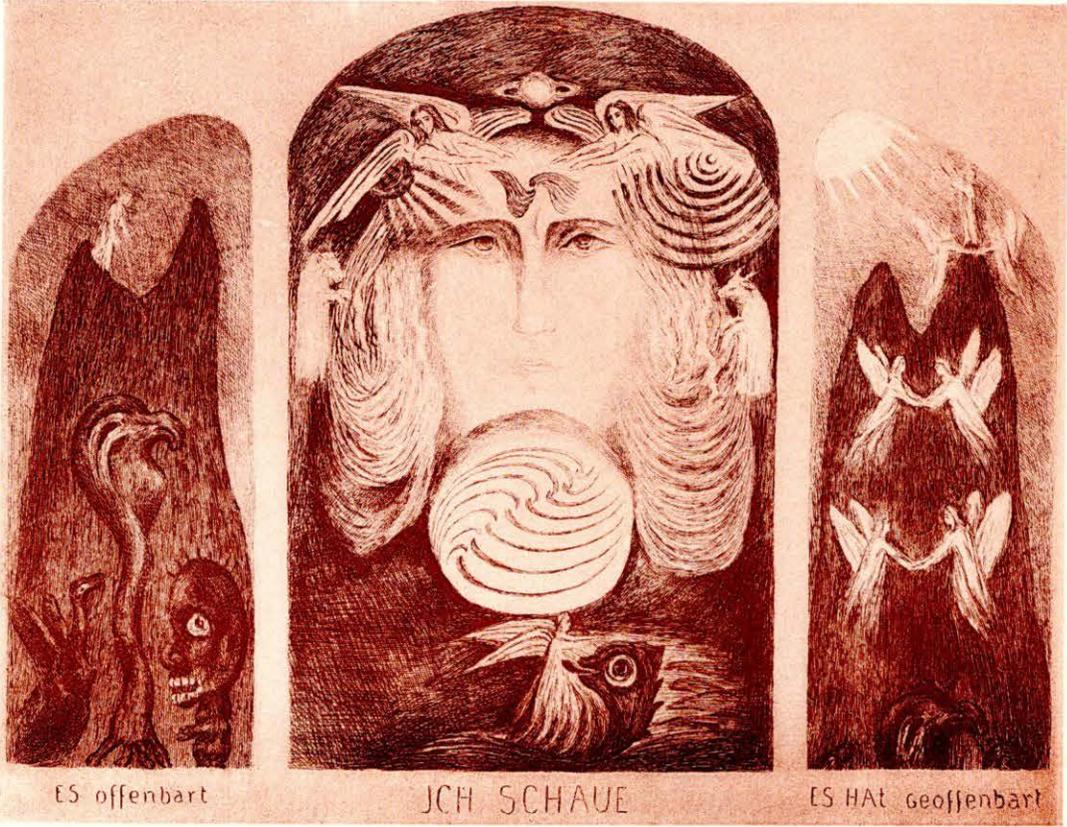


Jeh schaue den Bau

DIE WELT BAUT

Und der Bau wird Mensch

Motive von Rudolf Steiner entworfen  
für das Goetheum (Bernach Schweiz)  
wiedergegeben von Assja Jurgeneff



Motive von Rudolf Steiner entworfen  
für das Goetheanum (Donauschwarz)  
wiedergegeben von Hans-Joachim Tietze