LÆGEKUNSTENS RUM III

Jens Hvass jens@jenshvass.com www.jenshvass.com

LÆGEKUNSTENS RUM III

et perspektiverende kapitel
til et case-studium opbygget omkring
det antroposofiske sygehus
Vidarkliniken

Kunstakademiets Arkitektskole, København, august 2004

DEN ANTROPOSOFISKE ARKITEKTURS OPSTÅEN

Vidarkliniken er et lille antroposofisk hospital, tegnet af arkitekt Erik Asmussen. Det er beliggende sammen med Rudolf Steinerseminariet i Järna syd for Stockholm, hvor der siden 1960erne er vokset et helt samfund op som den antroposofiske bevægelses nordiske hovedkvarter. Vidarkliniken har fuldt udbygget 74 patientpladser og et personale på omkring det dobbelte. Det er et ganske lille sygehus, hvor kirurgiske operationer og andre tekniktunge behandlinger må henvises til større sygehuse, og det repræsenterer en interessant udvikling set i lyset af, at vi i Danmark i de senere år systematisk har lukket vores små sygehuse. Vidarklinikens mål og speciale er med udgangspunkt i den antroposofiske medicin at møde *mennesket* i sine behandlinger og håndtere sygdom som en del af den menneskelige situation, hvor måske særlig Vidarklinikens håndtering af kræftsyge patienter sætter det etablerede sygehusvæsens apparatfejlsparadigme i et lidet flatterende lys.

Vidarkliniken blev taget i brug i 1987 efter en ganske lang proces forud, hvor mange kræfter ud over tilvejebringelsen af de nødvendige ressourcer og supplerende uddannelse ligger bundet i overhovedet at få tilladelse til at opføre en sådan klinik. Det svenske velfærdssystem var ikke umiddelbart indstillet på at acceptere et sådant supplement til skole-medicinen, som det etablerede sundhedsvæsens metoder og maskineri under ét betegnes i Sverige. Overalt i den vestlige verden genfindes denne modsætning mellem det etablerede sundhedsvæsen og en lang række alternative behandlingsformer. Dette bunder i fundamentale forskelligheder i livs-, menneske-, sygdoms- og sundhedsopfattelse og afspejler for så vidt meget præcist modstridende kræfter, udspændt i både det moderne samfund og hvert enkelt af dets individer. De to behandlingskulturer har gensidigt svært ved at sige noget pænt om hinanden, og der eksisterer i dagens samfund et reelt modsætningsforhold mellem det paradigme, som vores etablerede behandlingssystem opererer efter, og de efterhånden store dele af befolkningen, som søger alternative behandlinger,[1] hvor de mødes som menneske og deres sygdomsbillede ses i relation til tilværelsen som sådan. Indtil nu har det etablerede med ganske få undtagelser stillet sig særdeles afvisende op overfor dialogen med de alternative. Trods det, at stort set alle bevillinger stadig tilflyder apparatfejlsparadigmets institutioner og udøvere, så må man af de reaktioner på det alternative, som denne verden leverer overfor det alternative, formode, at den fornemmer, at dens dage som eneherskende er talte. For der ligger, udover de stadige nedgørelser og latterliggørelser af kvaksalveriet og den dermed følgende totale afvisning af overhovedet at gå ind på at udforske de mangfoldige nye impulser, en stadig stærkere undertone af frygt og fortvivlelse over, at noget, der i et oplyst land fornuftigvis ikke skulle have nogen chance, har så gennemgribende et omfang. I tilfældet Vidarkliniken er denne diktonomi gennem årene gradvist afløst af en mere konstruktiv dialog. At dette overhovedet er lykkedes, hænger også sammen med, at man ved Vidarkliniken konsekvent har set sig som og præsenteret sig som et *komplement* til og ikke som noget *alternativ* til samfundets allerede etablerede sundhedssystem - et dialogsøgende komplement. Dette er understreget i det forhold, at Vidarklinikens personale ud over sine antroposofiske uddannelser har det etablerede systems etablerede uddannelser som læger sygeplejersker osv. Med sine behandlingsresultater overfor kræftsyge mennesker, sin bevidste brug af arkitekturens helende potentiale, med indarbejdelsen af en række kunstterapier, sin erklærede dialogsøgende rolle og sin systematisk-alternative tilgang står Vidarkliniken som et substantielt bidrag til udbygningen af denne dialog.

Man kan umiddelbart aflæse af Vidarklinikens fremtræden, at arkitekturen er en anden end skolemedicinens ideal-sygehuse. Formerne, farverne, materialerne - alt synes et udspringe af andre overvejelser. Det følgende case-studie er et forsøg på at aflæse arkitekturens rolle i Vidarklinikens arbejde - og dermed at forsøge at forstå, hvorledes det aktiviteter og de ideer, der bærer Vidarklinikens daglige arbejde, er modsvaret i denne arkitektoniske form.[2] Alle aspekter af Vidarkliniken, dens ledelsesform, arbejdsbegreb, sygdoms- og sundhedsopfattelse, menneske- og livssyn osv. har udgangspunkt i et antroposofisk idéunivers, og alle disse aspekter virker tilbage på Vidarklinikens arkitektur, ligesom arkitekturen omvendt definerer et mulighedsfelt for disse forskellige aspekters udfoldelse. Det har derfor været naturligt at indlede dette case-studie med et rids af det antroposofiske kunst- og livssyns fremkomst og tidlige udvikling.[3]

Som en del af den antroposofiske bevægelse havde en særlig antroposofisk arkitekturstrømning med et karakteristisk organisk formsprog sin fremkomst i begyndelsen af dette århundrede. Ordet antroposofi har græske rødder og betyder *læren om* (sofia) *mennesket* (antropos).[4] Midt i det centrale Europas turbulente kulturelle landskab tog den antroposofiske bevægelse form under inspiration og ledelse af Rudolf Steiner (1861-1925).[5] Antroposofiens fremkomst sker således i tidens udtalte brudflader mellem feudale, romantiske, idealistiske og materialistiske, liberalistiske og socialistiske menneskeopfattelser og samfundsvisioner. Tidens store opbrud i spørgsmålene om, hvilken størrelse mennesket og kunsten er, den bratte opvågnen efter 1. verdenskrigs syndefald og fascismens fremspiren virker med i det yderst komplekse baggrundsbillede.

Antroposofien har stærke forbindelseslinjer tilbage i europæisk kultur- og åndsliv, og den bygger i sin åndsvidenskab og sine kulturelle impulser i høj grad videre på det perspektiv, som Goethe formulerede. Men antroposofien rummer derudover både direkte og indirekte en række kunstneriske, filosofiske og livsanskuelsesmæssige elementer fra Østen, som de kom til Europa fra anden halvdel af det nittende århundrede - den antroposofiske

bevægelse udsprang af, men brød i 1913 definitivt med den teosofiske bevægelse.[6] Antroposofiens menneskesyn og verdensanskuelse er således indlejret i en omfattende, kosmologisk konstruktion, som åbent håndterer størrelser som astrologi, reinkarnation og karma og opererer med en lang række begreber som åndevæsener og æterlegemer, der traditionelt har været tabuiseret af både naturvidenskaben og den kanoniserede kristne teologi og følgelig op gennem århundrederne havde være henvist til en smal esoterisk understrøm i europæisk åndsliv.[7] Antroposofiens arkitektur- og kunstsyn har således et vidtforgrenet rodnet i kultur- og åndslivet, måske med en særlig genklang i de store transcendental-romantiske vingesus.

Efter de borgerlige revolutioner i forlængelse af den franske revolution havde bredt sig til store dele af Europa, syntes den næste uafviselige bølge at ligge i den socialistiske tankes kraft i tiden. Men som en række af den tids kunstnere, skriver Klingborg, var Steiner overbevist om, at et rent materialistisk syn på mennesket og tilværelsen ikke kan udvikle en kunst, der kan spille en meningsfuld rolle i samfundet.[8] Han fokuserede på den levende form, hvor arkitekturens former udtrykker og afspejler de levende kræfter. Hans arkitektur kan ses som en uendelig bevidst videreudvikling af jugend- og art nouveau-strømningerne fra omkring århundredeskiftet, ligesom den i sin senere udvikling har mange fælles træk med den ekspressive gren af den tidlige modernisme.[9] Men den stadige insisteren på at man måtte bygge ud af åndsvidenskabelige rationaler og med opgøret med materialismen, ateismen og jeget som udgangspunktet for skabende virksomhed - størrelser, som om mere eller mindre bevidst konstituerer den modernistiske arkitekturs udtryksmodus - skilte Steiner fra den fremvoksende modernisme, hvis menneskebillede fremtonede som en overvejende politisk og socialt forstået størrelse med konkrete, objektivt retfærdige, materielle fordringer til det gode liv. I det antroposofiske perspektiv på tidens fremspirende funktionalisme måtte også menneskets åndsliv næres og sikres værdige rum for udfoldelse og mennesket tilvejebringes betingelser for at fungere også på et

'Doctor Faustus ', det evigt søgende menneske i sit studerekammer, radering af Rembrandt fra ca. 1652. Faust-skikkelsen var stadig inspirationskilde for Goethe

åndeligt plan - ikke som noget eksklusivt højere, men som noget basalt og for menneske- *og* samfundslivet uomgængeligt nødvendigt. Selv i en situation med kummerlige livsvilkår, hårde arbejdsforhold og små ressourcer måtte menneskets spirituelle behov betragtes som fuldt så fundamentale som lys og luft, sanitære forhold, grønt mellem husene og en lang række facilitære fordringer. For Steiner måtte hele kulturlivet og samfundets sociale organisation tjene også vores åndelige udvikling. Arkitekturen og samfundets indretning måtte således ikke bare acceptere og anerkende, men også afspejle og understøtte mennesket som åndsvæsen. For Steiner, skriver Kenneth Bayes, var arkitekturen den inkarnerede sjæls bestræbelse på at genvinde et forhold til kosmos.[10] At forstå den antroposofiske arkitekturs egenart indebærer således i høj grad at forstå det antroposofiske livs- og menneskesyn og det kosmologiske perspektiv, som dette er indlejret i.[11]

Rudolf Steiner efterlod sig et stort forfatterskab og en omfattende foredragsvirksomhed med i alt omkring 5.900 foredrag og 20 bøger, som tilsammen former en vifte af kulturelle impulser indenfor nær sagt alle menneskelivets områder: Landbrug, lægekunst, psykologi, kunst, socialvidenskab, åndsvidenskab osv., og karakteristisk for Steiner, så opstod impulserne i forhold til konkrete behov. Der var en gruppe mennesker, som i deres tilværelse stod med eksistentielle spørgsmål indenfor på pågældende område, og Steiner gensvarede fra sit perspektiv med en række foredrag til en interessegruppe, som konkret arbejdede med problemstillingerne. Landbrugsimpulserne f.eks. gik i retningen af jordbrugs*kunst,* at bibringe en given aktivitet en opmærksomhed, som det mest sublime kunstværk og vække en stadig opmærksomhed på de væsenskræfter, der i hvert øjeblik virkede i alle levende processer. Ofte ses begrebet *gesamtkunstwerk* knyttet sammen med en sådan bestræbelsen. *Gesamtkunstwerk*-ideen kan spores flere hundrede år tilbage i tiden, men den fik sin første mere teoretisk funderede formulering af komponisten Richard Wagner (1813-83) i midten af 1800-tallet. Ideen var levede i art nouveau-sammenhæng og fik en meget håndfast form i den tidlige Bauhausbevægelse: en kunstnerisk inddragen af og opmærksomhed på alle facetter i værket (eller tilværelsen).[12] Gennem denne kunstnerisk bårne gesamt-opmærksomhed på samtlige en situations enkeltheder kunne mennesket håndtere sine omgivelser på en måde, som havde retning - hvilket i det antroposofiske gesamtkunstwerk indebar en retning mod større forståelse af den åndelige verden, vi som moderne mennesker næsten havde tabt forbindelsen til. Gesamtkunstwerket kunne, på en måde, som ingen tale eller skrift formåede, indgydes med og videregive åndsvidenskabens indsigter. Så det kunstneriske blev med årene uomgængeligt for Steiner. I Steiners perspektiv havde de „æstetiske formlove på den ene side ... sin begrundelse i kosmos, på den anden side i mikrokosmos, i menneskets natur."

„Mennesket kan arbejde sig frem til at blive klar over, at der også på det kunstneriske område eksisterer faste love og regler, som er vel begrundede i kosmiske væseners dybere lovmæssighed," siger Steiner i foredraget 'De sande æstetiske lovformer', som han holdt under opførelsen af det første Goetheanum: „Man kan i løbet af livet komme til den overbevisning, at de højere lovmæssigheder ikke kan åbenbares uden kunsten, og at kunsten er - for igen at bruge Goethes ord - en manifestation at højere naturlove."[13] „Det kan ikke var længe, før det, vi idag kalder videnskab, vil få et langt videre perspektiv end nu. Først da vil man få tag i de sande æstetiske lovmæssigheder."[14]

I bestræbelsen på at nå frem til en enhed mellem kunst, videnskab og religion havde kunsten og det æstetiske således en uomgængelig rolle. Men Steiner fandt ingen kunstteori nødvendig, kunst og arkitektur skulle sanses og opleves, ikke blot forstås, skriver Hagen Biesantz: Kunstvidenskab forstået som uddybende indsigt i den kunstneriske skabelsesproces tillagde han derimod stor værdi.[15] Steiners skulptur og arkitektur er ikke primært noget personligt udtryk og ikke primært noget enkelt menneskes idéunivers, men en formverden, som rummer en fortættet indsigt i naturen og universet, og bringes til i alle henseender systematisk at afspejle og understøtte antroposofiens kosmologi, menneske- og livsanskuelse.

Steiners tilgang til det kunstneriske har således stærke paralleller til yantra- og mandalauniverset, uden dog at følge deres geometriserede formalisme. De var på samme måde indsigtsmættede sammenfattende indblik i verdensaltets sammenhænge og lovmæssigheder. De var ikke symboler på universet, de *var* universet - de rummede i en slags præ-holografisk forståelsesform hele universet i sig. Ligesom nadverens vin og brød i den kristne mystik ikke *symboliserer* Jesu blod og Jesu legeme, men *er* Jesu blod og Jesu legeme, eller at vi i den kristne jul fejrer ikke nogen historisk begivenhed, men at „Jesusbarnet bliver fød pany", som det hedder i julesalmerne, og dermed stiller os midt i en mystisk virkelighed, så søgte Steiner til stadighed udenom symbolet, som det trygt distancerende stillede sig mellem mennesket og den mystiske realitet. Selvom hans arkitektur og formverden konstant håndterer arketypisk materiale, synes Steiner tilsvarende at have været forsigtig med omgangen med arketyper. Steiners bygninger var således ikke blot bygget ud af en åndsvidenskabelig forståelse, de var ikke blot en sum af åndsvidenskabelige symboler, de *var* denne forståelse, de grundlæggende *var* åndsvidenskab. I sådanne kunstudtryk står både symbolet og kunstværkets dimension af personligt udtryksmedie i vejen for den direkte erfaringsudveksling mellem betragter og værk - om man vil, sjælens genforening med kosmos. Hertil må føjes dels, at selvom sådanne værker ikke begrænser sig til sine symboler, så er de heller ikke symbolfri og kan dermed et stykke af vejen aflæses symbolsk.[16] Dels mister kunstværket ikke det personlige 'fingeraftryk' ved tilbageholdelsen eller transcendensen af det individuelle i det kunstneriske udtryk, men fører sin reference fra kunstnerens individuelle personlige rum til et universelt rum, som findes i og tager farve af hvert individ.

Steiner gik imod den fremherskende subjektivisering og individualisering af det kunstneriske udtryk. „Vi har i dag brug for at indstifte et ægteskab mellem kunsten og livet. Hvilken jammer er det ikke, mine kære venner, at vore børn bliver ført ind i skolestuer, som i sandhed er barbariske omgivelser for de unge sind. Man skal ikke tænke sig enhver skolestue udsmykket kunstnerisk på

den dekorative som man ofte forestiller sig det i dag; man skal tænke sig den udformet af en kunstner på en sådan måde, at denne kunstner har bragt de enkelte former i harmoni med det, som øjet falde på, men den lille tabel læres ... I dag vil jo netop den, som, man kunne sige, sporer den kunstneriske trang i sig, slet ikke få muligheder for at komme livet nær," siger Steiner i et foredrag om folkepædagogik i 1919. Senere i samme foredrag påpeger han, at ved at for eksempel malerne idag „leverer landskaber til de mennesker, som alligevel ikke forstår ret meget af dem, fremmes kunsten ikke, men kastes i afgrunden. På den måde har vi en unødvendig luksuskunst ved siden af en barbarisk udformning af vore omgivelser i livet."[17]

To skikkelser fra tysk kulturliv står centralt for udviklingen af Steiners kunstopfattelse, Wolfgang Goethe (1749-1832) med hans betragtninger over naturens urbilleder og Friedrich von Schiller (1759-1805) med hans tanker om det skønnes illusion. Hos Schiller fandt Steiner et begrebsapparat, der om end ufuldstændigt udfoldet gav ansatser til en fyldestgørende æstetik. I Schillers refleksioner over æstetisk tilblivelse ses mennesket gennem legen skabe et frihedsfelt mellem fornuftens formdrift og naturens stofdrift.[18] „Schiller mener, at mennesket er karakteriseret ved to drifter, stofdriften og formdriften," skriver Oskar Borgman Hansen: „Stofdriften hersker i os som de materielle nødvendigheder, som vi nødvendigvis må tilfredsstille for at kunne eksistere. Formdriften finder vi i den logiske tænknings love. Ingen af de to drifter giver mennesket nogen mulighed for frihed. Vi er i dem begge underkastede en tvang, åndens tvang og materiens tvang. Men de to drifter kan indarbejdes i hinanden gennem trangen til leg, 'Spieltrieb'[19] kalder Schiller den. Ved hengivelsen til den bliver mennesket frit, idet det skaber et tredje rige ved siden af naturnødvendighedens og den logiske nødvendigheds riger, 'det skønne skins rige'."[20] Hengivelsen til leg ligger således, ifølge Schiller (og Steiner), til grund for den kunstneriske skabelse. „Menneskets væsen virker på dette trin, så dets natur samtidig virker som åndelig og dets ånd som naturlig," siger Steiner: „ Naturen hæves til ånden, ånden sænker sig ned til naturen. Derved adles naturen, og ånden rykkes fra sin uanskuelige højde ned i den synlige verden. De værker, som opstår på den måde, er nu ganske vist ikke ganske sande i naturens forstand, fordi ånd og natur aldrig kommer fuldstændig til dækning af i virkeligheden; når vi derfor sammenligner kunstens værker med naturens, så viser de sig blot som skin for os. Men der må være et skin, fordi de ellers ikke ville være sande kunstværker."[21] Det var dette perspektiv, Steiner byggede videre på. Den åndelige konstitution i vores omgivelser og tilværelse, som umiddelbart i sin helhed var ubegribelig, kunne gennem kunsten synliggøres, og den åndelige dimension i naturen kunne begribes gennem kunsten og bringes i tale.

I Steiners perspektiv har mennesket ikke altid været afskåret fra at sanse den åndelige dimension i den virkelighed, som vi var født ind i. Denne menneskelige konstitution, at vi ikke med vore sanser umiddelbart evner at sanse det åndelige i naturen, er tværtimod en relativt kort periode af menneskets historie, hvor vi har været så forbundne med vores fysiske eksistens og fremtræden og med sansningen heraf, at vi har mistet forankringen i den åndelige virkelighed. Dette vendepunkt indtrådte i og med den klassiske græske kultur, og i Steiners kosmologiske udsyn står vi idag overfor endnu et vendepunkt, hvor mennesket igen bliver sig sin åndelige eksistens bevidst.[22] I denne erkendelsesproces har kunsten en vital rolle. Det kunstneriske udtryk formåede i Schillers illusionens felt slå bro mellem ideen og sanseverdenen og udfri os af stof- og formdriftens slagskygger. Her kunne, med Hagen Biesantz' ord „mennesket tage del i verdens skabelse, igennem at det åbenbarer en højere virkelighed i virkeligheden."[23]

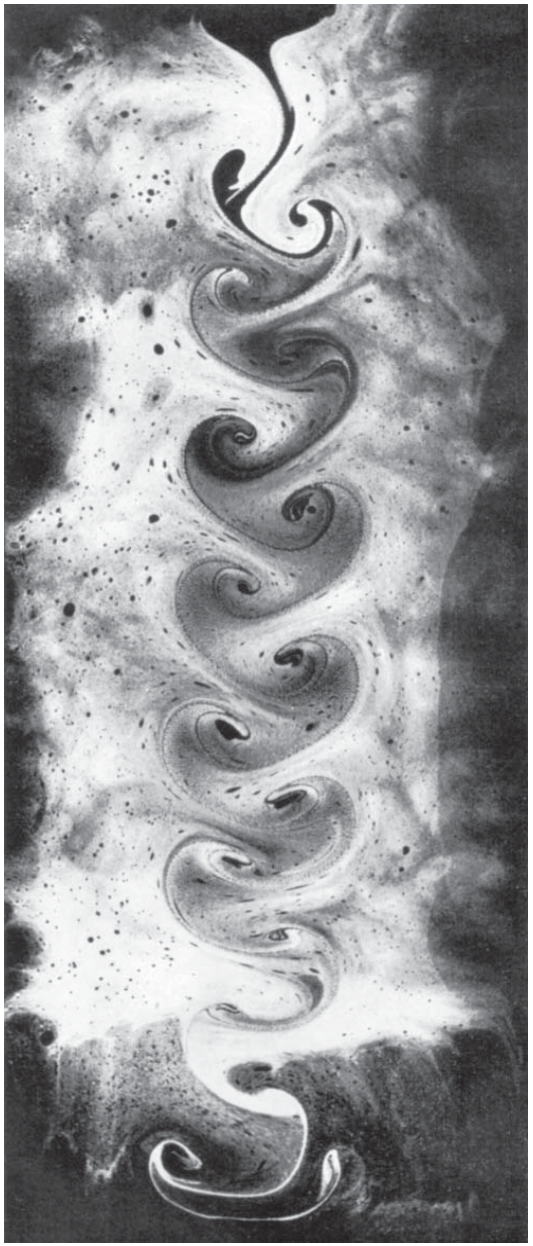
Legens frugter, det kunstneriske udtryk, som opstår i frirummet mellem formdriften og stofdriften, havde ifølge Schiller en illusorisk karakter - og følgespørgsmålet blev for Steiner, om eller rettere hvordan der gennem denne kunstneriske illusion kunne fremtræde en objektiv virkelighed af en ny type.[24] Bekræftelsen af det mulige heri fandt Steiner i *Goethes Naturstudier.* Goethe blotlagde heri, at naturen ikke i nogen af sine fremtrædelses-

To blad-metamorfosestudier af skovsalat, udført af Walter Liebendörfer, hvor den øverste plante har vokset i solen, mens den nederste plante har vokset i skyggen, se note 191

former kan opnå sine egne intentioner, eftersom hver eneste af dens skabelser forhindres i at frembringe sit eget væsen i sin fuldkommenhed på grund af det miljø, som de er indvævede i. Kunstnerens opgave er at „finde det punkt ved objektet, fra hvilket dette lader sig udvikle til sin fuldkomne form." Dette indebærer, at kunstneren må komme overens med, hvad der er den fremherskende tendens i naturens virksomhed, dens 'hensigt', og hjælpe med til at virkeliggøre den i sanseverdenen."[25] Steiner citerer Goethe for, at „det skønne [kunsten] er en manifestation af hemmelige naturlove, som ville være forblevet evig skjulte uden det skønnes fremtræden."[26]

Gennem systematiske iagttagelser af naturens formverden afdækkede Goethe et metamorfose-princip, hvor kæder af samhørige eller beslægtede former skildrer vækstprincipper og udviklingsmønstre. Med metamorfosen som nøglebegreb betones det processuelle og det både tidsligt og formmæssigt dynamiske i naturen og fokus rettes mod forandringens natur og indre lovmæssighed. Metamorfosen fandt i den fremspirende antroposofiske bevægelses kunstneriske bestræbelse sin kunstneriske forædling og udfoldelse. „En organisk arkitektur uden metamorfose-princippet bliver stående halvvejs - den er som en plante, der er ophørt med at vokse. Kraften i en sådan stil ligger i forbindelsen med plantens sande vækstlove."[27]

Studiet af de kræfter, der virker i naturen og aflæsningen af naturens stadige udviklingsmønstre, bliver herved det stadig tilbagevendende udgangspunkt for det antroposofiske menneskes skabende proces. Hvordan udfoldede en given plantes formverden sig, fra frø over spire og kimblad til rosetblade, blade op ad stænglen, blosterblade, blomst, kronblade, frølegeme og frø. Alle dele var forskellige, og dog beslægtede. Selv bladenes former gennemløb en metamorfose efter årstid, funktion på planten og lokalitetens varians, men bag alle disse fremtrædelsesformer fandtes et fælles formende princip, en fælles formkraft, som Goethe kaldte 'urplanten', og alle planterigets former var afledt af denne urplante.[28] Urplanten var en idealform, som dog i naturen var uopnåelig. De stedse forskellige vækstbetingelser påvirkede, hindrede og modificerede urplantens formende princip, hvilket ledte til



Hvirveldannelser i en vædske, når en bred (tv.) hhv. en smal (th.) pind trækkes gennem vædsken, se note 192

planterigets og den enkelte plantes kolossale formmæssige mangfoldighed.

Naturens formsprog havde i årtierne forud fascineret og inspireret det kunstneriske udtryk indenfor jugend- og art nouveau-bevægelsen og leveret en stadig strøm af motiver dertil. Disse retninger tenderede dog i deres kunstneriske udtryk mod at dyrke en dekorativt-ornamental, eksotisk uforpligtigende naturform. Steiner derimod ønskede gennem sit kunstneriske udtryk at forklare og fuldbyrde naturens indre lovmæssigheder, dens formverden og kosmologiske orden. Med det kunstneriske udtryk kunne han nærme sig urplanten. „Enhver naturalisme er en modstander af sand kunst," fastslår Steiner i et foredrag under opførelsen af det første Goetheanum: „Det er noget uhyre visdomsfuldt og intimt, som vil søge sit udtryk i vores bygning. Disse former er ellers ikke at finde i den ydre verden. Når noget kan sammenlignes med en form i dyrets eller menneskets legeme, beror det på, at de højere ånder, som former i naturen, skaber efter samme kræfter, således at naturen udtrykker det samme, som her er kommet til udtryk. Det drejer sig ikke om at efterligne naturen, men om at udtrykke det som er til stede i ren æterisk form."[29]

„For Goethe bliver iagttagelsen (betraktandet) en skabende handling, som har sin plads mellem den naturvidenskabelige iagttagelse og det idealistiske tænkende," skriver Åke Fant: „Derfor mener Steiner med Goethe, at kunstneren kan skabe efter samme principper som naturen, men at kunstneren i sin virksomhed interesserer sig for det individuelle, mens naturen overhovedet ikke interesserer sig for dette, men for det universelle. Steiner går et skridt videre, kommer ind på kunstneren som alkymist og siger, at det skønne er mere sandt end naturen, eftersom det gestalter det, som naturen vil være, men ikke kan [være]."[30] Som Hagen Biesantz udtrykker det, tager „kunstneren, som i sin egenskab af menneske selv i højeste grad er naturens værk, ... således denne opgave på sig og fuldender gennem sit kunstværk det skabendes hensigt."[31]

Steiner synes i den første del af sit liv at have været drømmeagtigt til stede - mere fortrolig med en åndelig

Goethes urplante, tegnet af Rudolf Steiner

virkelighed end med landsbylivet og sine jævnaldrende kammeraters virkelighed - og mere fascineret af ideernes verden og mulighederne for at forstå omverdenen. Som ni-årig fandt han hos landsbyskolens hjælpelærer en geometribog. „Med begejstring kastede jeg mig over den," skriver Steiner i sin selvbiografi, *Mein Lebensgang*: „... den pythagoræiske læresætning virkede fortryllende på mig. At kunne fatte noget rent åndeligt, det gav mig en indre lykke. Jeg ved, at jeg ved geometrien første gang lærte lykken at kende."[32] Som 12-årig stødte han i skolens årsberetning ind i en artikel om atomer og molekyler. Han blev så grebet deraf, at han måtte læse andet og mere, for virkelig at forstå. Han blev hurtigt blandt de fremmeste elever og begyndte som 14-årig at studere filosofi.[33]

Steiner mødte allerede Goethes arbejder i skoletiden, først som digter, siden i sine fritidsstudier i optik, botanik og anatomi. Han nåede herigennem, skriver Carlgren: „til den overbevisning, at den åndsfornægtende betragtningsmåde i den moderne naturvidenskab i grunden kun kan begribe det døde i naturen, aldrig det levende, - og at Goethe i sine naturvidenskabelige skrifter har vist en farbar vej ud af det organiske og dermed en bro mellem natur og ånd."[34] Og Goethe vedblev livet igennem at være en grundpille i Steiners udsyn. Steiner startede i 1879 ved Den tekniske Højskole i Wien,[35] og mødte dér gennem sin litteraturlærer Karl Julius Schröer en dyb og levende optagethed af Goethe. På Schröers anbefaling fik Steiner som 21-årig til opgave at forestå udgivelsen af Goethes værker indenfor udgivelsesrækken Tysk Nationallitteratur. I forordet skrev han, at „Goethe er den organiske verdens Kopernikus og Kepler."[36] Parallelt med udgivelsesarbejdet skrev Steiner sin første bog, om Goethes erkendelsesteori.[37] For Steiner var der med Goethes videnskabelige arbejde åbnet en mulig anden vej end den fremherskende reduktionismes stadige dissekeren, når det gjaldt at møde og forstå det levende.[38]

I 1889 blev han, igen på Schröers foranledning, opfordret til at deltage i arbejdet ved det nyligt oprettede Goethe-arkiv i Weimar med at udgive Goethes samlede værker. I årene fra 1890 til 1897 var Steiner derfor bosat i Weimar, optaget af Goethe-forskning. Det var også i disse år - i samarbejdet med mange andre forskere på stedet - at Steiners videnskabelige udsyn modnedes. Han ville ikke blot klassificere og kommentere, skriver Carlgren: han ville bringe Goethes videnskabelige vision i dialog med samtidens videnskabelige verdenssyn. Han ville en kulturfornyelse i Goethes ånd og oplevede derfor en stadig større modsætning til de øvrige forskere ved Weimar, der ville bevare - ikke forny. For Steiner kom det ikke an på at henvise til og redegøre for Goethes mange enkelte opdagelser *som sådanne,* men på at vise, at de var „blomster på en åndsmæssig naturanskuelses plante."[39] Men han stod alene med sin Goethe-forståelse. Goethe-arkivets øvrige forskere var med Hemlebens ord kun optaget af at bedrive en pedantisk filologi.[40]

Goethes videnskabelige tilgang var en radikalt anden end den fremvoksende newtonske naturvidenskabs, hvis rigide undersøgelses- og beskrivelsesprincipper blev applikeret en lang række videnskabsgrene, hvor de var knapt så indlysende for ikke at sige direkte afsporende.[41] „Man tror, at man må tænke på en bestemt måde over objekterne og vel at mærke over dem alle - over hele universet på samme måde," skrev Steiner: „[Men] fysikkens metode er slet og ret et særligt tilfælde af den almindelige videnskabelige forskningsmetode, hvor der er taget hensyn til naturen af de genstande, der kommer i betragtning, på det område, som denne videnskab tjener. Bliver denne metode udvidet til det organiske, da udslukker man dettes specielle natur. I stedet for at undersøge det levende i overensstemmelse med dets natur, påtrykker man det en fremmed lovmæssighed. Men således vil man - ved at benægte det organiske - aldrig nå til erkendelse af det."[42]

Goethe „blev den nye videnskabs modstander," skriver Olav Ødegården: „Han brød sig ikke om den måde, hvorpå man med en rent manipulatorisk beherskelse som mål aftvang naturen dens hemmeligheder. Burde videnskaben om naturen ikke hellere søge at forstå naturen i dens uendelige, kvalitative mangfoldighed?"[43] Selvom Goethes 'urplante' og metamorfoselære i hele sit natursyn har stærke stridspunkter med både den darwinistiske evolutionsteori og den newtonsk afledte biologi, så har den videnskabsparadigmatiske konflikt tegnet sig langt stærkere omkring Goethes Farvelære.[44] „Understregningen af farvens subjektivt-objektive dobbeltnatur står centralt i Goethe farvelære," skriver Sven Oluf Sørensen, og dette „kommer til udtryk i hans stadige vekslen mellem subjektive og objektive eksperimenter."[45] Goethe mente, modsat Newton, at farverne ikke var indeholdt i det hvide lys, men var et produkt af lysets møde med mørket, skriver Lone Schmidt: „I sin søgen efter urfænomenet bag farvernes opståen vendte han sin opmærksomhed mod selve livets opståen: lysets møde med mørket. Han så farvens opståen som resultatet af kræfternes modsætning, polaritetens princip."[46] For Goethe, som det blev det for Steiner, var kunsten og videnskaben en udforskning af samme ene virkelighed.

Efter årene ved Goethe-arkivet i Weimar bosatte Steiner sig nogle år i Berlin som udgiver af et litteraturtidsskrift, *Magazin für Litteratur.* Det var en på mange leder vanskelig periode, som han siden karakteriserede som en sjæleprøvelsens tid - men samtidig som sin „mest intensive åndelige periode."[47] Det var i forlængelse af denne periode, at et af Steiners vægtigste værker, *Frihedens filosofi* (1894), blev til. Og det var igennem disse års både indre og ydre prøvelser, at Steiners kristne livssyn uddybedes og dermed også, at hans livssyns forskellighed fra meget af samtidens prædikede og praktiserede kristendom uddybedes. Kristendommen var ikke en lære om en hinsidig åndsverden, som var uopnåelig for mennesket, skriver Steiner i sin selvbiografi, *Mein Lebensgang:* „Mod dette vendte sig min åndsanskuelse, der ville opleve verden nøjagtigt som den sanselige verden ved det, der frembyder sig for iagttagelsen hos mennesket og i naturen. Mod dette vendte sig også min etiske individualisme, som ikke lader det moralske liv holdes oppe ved ydre bud, men ved udfoldelse af det sjæleligt-åndelige menneskevæsen, hvori det guddommelige lever."[48] Det var også i disse år, at sanseverdenen for alvor træder frem for Steiner. „Min iagttagelsesevne over for ting, væsner og tildragelser i den fysiske verden forandrede sig i retning af nøjagtighed og klarhed. ... En tidligere ikke eksisterende opmærksomhed for det sanseligt-iagttagende vågnede i mig," skriver han i sin selvbiografi.[49] Dette skridt videre - fra et ideernes bø-

gernes, ordets og tankens verden - var en anden forudsætning for de følgende års mere konkrete interesse for det kunstneriske univers og for det enkelte andet menneske. Sammen med tidsskriftsarbejdet fulgte et omfattende kontakt til de meget forskelligrettede kræfter, som fra hver sit udgangspunkt var aktive i samfundsudviklingen.

I år 1900 gav Steiner de redaktionelle tøjler til gå videre. Det gav et frirum til hans forfattervirksomhed og til hans efterhånden omfattende virksomhed som foredragsholder - både ved en arbejderhøjskole i Berlin, hvor han fra 1899 underviste en årrække,[50] og en række forskellige videnskabelige selskaber.

Særlig synes en række forelæsninger i vinteren 1900-1901 for et publikum, der overvejende kom fra Teosofisk Samfund, at have vakt gensidig genklang. For Steiner var det en befrielse i denne sammenhæng at kunne tale frit om også hvad, der åndeligt lå ham på sinde. Så efter en foredragsrække på 27 foredrag i vinteren 1900-01 om middelalderens store mystikere og vinteren efter en tilsvarende række om kristendommen som mystisk kendsgerning blev Steiner opfordret til at blive generalsekretær for en kommende tysk sektion af Teosofisk Samfund. Steiner tog mod opfordringen under forudsætningen af, at han (og den tyske sektion) ville have et opfattelsesmæssigt frirum. På en række centrale områder havde der allerede på det tidspunkt manifesteret sig en vis forskellighed i opfattelsen mellem det internationale Teosofiske Samfund og hvad Steiner stod for og gennem de mange foredragsaftener havde oplevet genklang for i den vordende gruppe af tyske teosoffer. Følgelig blev den tyske gren af Teosofisk Samfund stiftet 20.10. 1902 med Steiner som generalsekretær, og Teosofisk Samfund blev de næste ti år rammen for Steiners virke.[51]

To uger inden havde Steiner i Giordano Bruno-forbundet, en anden af de kredse, hvor Steiner i disse år var hyppig foredragsholder, holdt foredraget 'Monisme und Theosophie', hvori han proklamerede, at retningslinjerne for sit kommende virke ville være „at finde nye metoder i sjæleforskningen på naturvidenskabeligt grundlag"[52] - en situation, som Steiner senere karakteriserede som antroposofiens begyndelse.[53] Steiner håbede at kunne bidrage med en dybere Kristus-forståelse i Teosofisk Samfund, skriver Frans Carlgren, men efter Annie Besant (1847-1933) i 1907 blev præsident for det internationale Teosofiske Samfund uddybedes forskelligrettetheden. Samarbejdet holdt dog frem til 1912, hvor modsætningerne blussede op. Annie Besant førte på dette tidspunkt den unge indiske vismand Krishnamurti (1897-1986) frem som tidens lysende skikkelse,[54] og man havde fra det internationale teosofiske samfunds side ikke megen forståelse for Steiners de tyske teosoffers hægen ved Kristus og den kristne mystik.[55] Hun tilbagekaldte derfor i januar 1913 den tyske sektions stiftelsesdokument, og kort tid efter konstituerede den tyske sektion sig som Antroposofisk Selskab.[56] Men det var i årene med Teosofisk Samfund, at Steiners første kunst- og arkitekturimpulser foldede sig ud.

I pinsen 1907 var man i den tyske sektion af Teosofisk Samfund vært for en stor international konference i München. Selvom man måtte afholde konferencen i lejede lokaler, søgte Steiner at vække forsamlingen til den rette stemning gennem konferencelokalets udsmykning. Lofter og vægge blev draperet med rødt tekstil, og langs hver side blev der stillet en række søjleattrapper med mellemliggende segl-motiver. I de syv søjler, han udarbejdede til konferencen, gennemløb sokkel- og kapitælmotiverne en metamorfose-agtig udvikling. Hvor Goethes metamorfoseprincip hidtil havde været en aflæsning af naturens dynamik og formkraft, fik det med disse søjler første gang kunstnerisk udtryk.[57] Som allerede diskuteret lå der i tidens jugend- og art nouveau-strømninger en stærk optagethed af natur-udtrykket, men oftest i en dekorativt æstetiserende, statisk og ikke særlig dybt reflekteret form. Med metamorfosen og sit åndsvidenskabelige perspektiv gav Steiner natur-udtrykket en ny dimension, hvor naturens dynamik, formkraft og 'natur' kom til kunstnerisk udtryk - man kunne sige, at han fandt veje for at udtrykke den esoteriske natur.

Med sine søjleattrapper foregreb Steiner væsentlige aspekter i dét arkitektoniske formsprog, som han siden udviklede. Steiner var selv bevidst derom, og udtalte senere samme år, at „der findes nu syv søjlemotiver til den tid, hvor man kan opføre et hus for teosofien."[58] I det første Goetheanum i Dornach, som blev påbegyndt seks år senere, udfoldede Steiner disse søjlemotivers fulde kunstneriske potentiale, ligesom man i de mellemliggende år kunne se de elementer, som München-konferencen havde foregrebet, afprøvet i en række projekter.[59]

Ved samme konference indgik en recitation af Edouard Schurés 'Det hellige drama fra Eleusis', foretaget af Marie von Sievers, Steiners medarbejder ved Teosofisk Samfund. Her blev tilsvarende taget de tidligste skridt til det, som skulle blive en særlig tale- og bevægelseskunst, eurytmien, hvis udtryksformer nøje modsvarede sprogets og musikkens natur.[60] De antroposofiske kunstimpulser opstod delvist i spændingsfeltet med Marie von Sievers, der siden giftede sig med Steiner. Det kunstneriske sprogs uomgængelighed for den antroposofiske bevægelses udvikling synes for Steiner at have stået lysende klart ved denne tid. Efter München-konferencen skrev han i en opfølgende artikel, at: „en sjælens sande harmoni kan man kun opleve, når menneskesindet møder et miljø, hvor form, figur og farve er behandlet således, at det spejler det, som sjælen kender som sine mest værdifulde tanker, følelser og viljesimpulser."[61] Ved samlinger i de følgende år fik de kunstneriske elementer en stadig stærkere plads.

I årene 1910 til 13 skabte Steiner fire mysteriespil, *Die Pforte der Einweihung, Die Prüfung der Seele, Der Hüter der Schwelle* og *Der Seelen Erwachsen,* 'Indvielsens port', 'Sjælens prøvelse', Tærskelens vogter' og 'Sjælene vågner' - som alle blev opført i München under Steiners ledelse. Et femte mysteriespil var planlagt, men blev på grund af verdenskrigens udbrud i 1914 aldrig udarbejdet.[62] Disse mysteriespil var for Steiner et forsøg på gennem dramatikken konkret at vise, hvorledes hvert menneske måtte finde sin vej til højere erkendelse. Alle de menneskeskæbner, man møder i mysteriespillene, er elever af den esoteriske lærer Benedictus, og mennesket træder i mysteriespillene frem med sin kosmiske baggrund, skriver Oddvar Granly.[63] Ud over dramaets personer, medvirker en lang række skikkelser, som repræsenterer reelle åndsmagter, „gnomer, undiner, sylfer og salamandere og de ondtvirkende kræfter Lucifer og Ahriman, som stadig

Goethes Faust blev opført første gang i Dornach i 1915 og har siden været fast del af repertoiret. Her ses en scene fra 'Prolog i Himlen', med Himlens hærskarer og den i antroposofien centrale Ahriman-Mefistofeles-skikkelsen i forgrunden

vil sætte mennesket på prøve - enten lokke det op i sværmeriske højder, så det glemmer sine jordiske opgaver (Lucifer) eller forblinde mennesket overfor det åndelige, så man opsluges af det materielle (Ahriman)."[64]

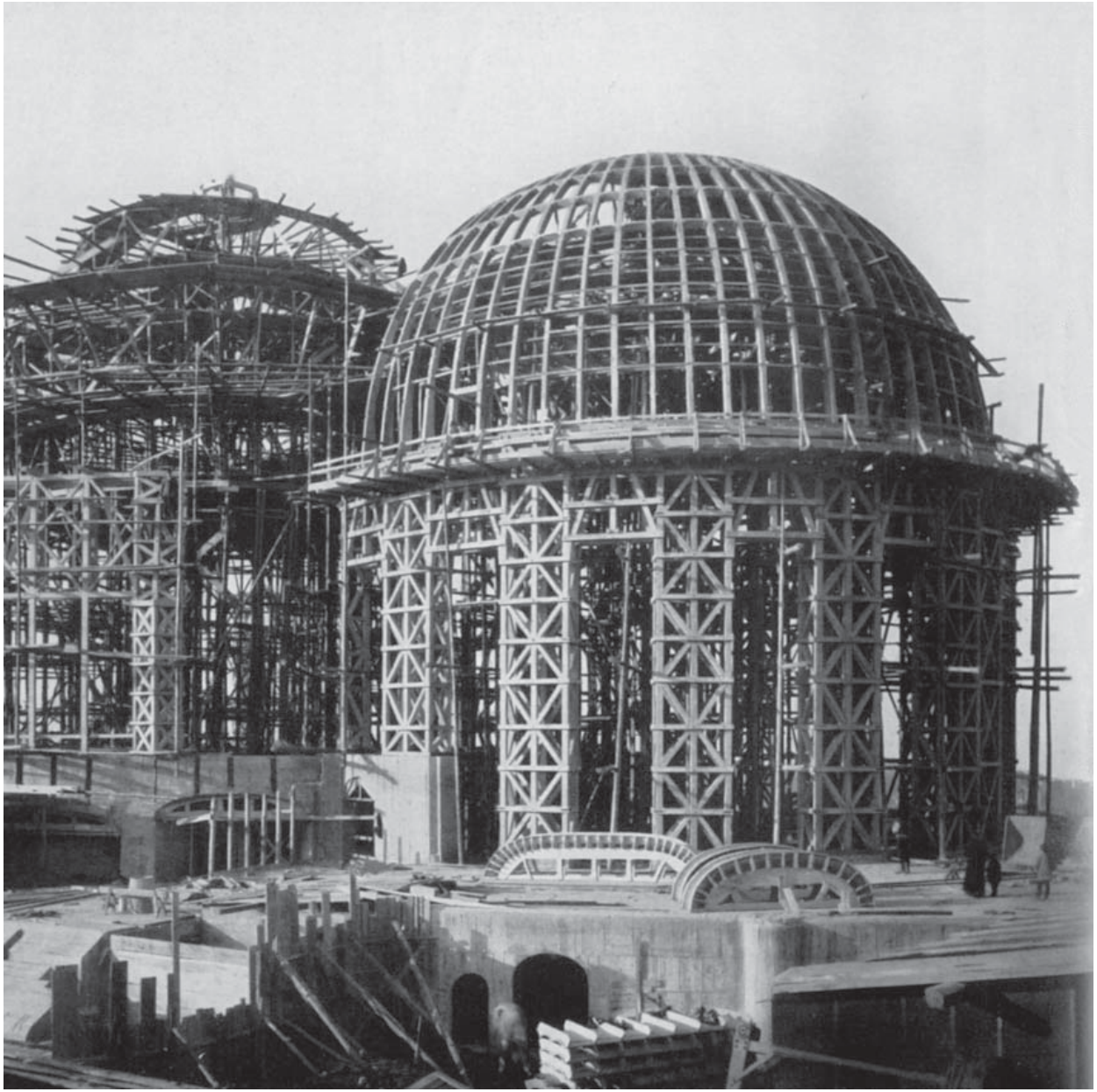
Mysteriespillene var til dels bygget regressivt op. Så de personer, man i 'Indvielsens port' mødte i en samtidig situation, kunne man i det efterfølgende 'Sjælenes prøvelse' møde i inkarnationer[65] tilbage i middelalderen, og i to akter af det sidste mysteriespil, 'Sjælene vågner', møder vi mysteriespillenes hovedskikkelser i ægyptiske inkarnationer omkring 3.000 år tilbage. Steiner kunne hermed i dramaets form synliggøre, hvorledes vore livsskæbner beror på forhold, der rækker langt ud over det enkelte liv. De særlige forhold, de konflikter og mulighedsfelter, som omgærder det enkelte liv, har rod i mønstre gennemspillet i tidligere inkarnationer, hvorfor menneskeskæbnen og det enkelte livsforløbs hovedtemaer grundlæggende var underlagt karmatiske lovmæssigheder.[66]

Steiner ville 'forsone' kunstarterne - lade dem virke sammen, så de nærede og understøttede mennesket på sin vej mod højere erkendelser. Han tog udgangspunkt i at man, når det gælder skulptur og arkitektur, oplever den ydre gestaltning som noget, der er dybt forbundet med det indre. Digtekunsten derimod oplever man i det ydre, ligesom musikken beliver omgivelserne. De (ifølge Steiner) 12 kunstarter havde hver deres forskelligartede fremtrædelsesformer. De enkelte kunstarter så han forbundne med hver sine sanseorganer og som forbundne med forskellige væsener i den åndelige verden. For eksempel var dansen således forbundet med ligevægtssansen - og dét åndelige væsen, der træder frem gennem dansen, hører til bevægelsens ånder.[67] Ud af en sådan forståelse af mennesket og kunsten formuleredes gradvist indenfor rammerne af den antroposofiske bevægelses arbejde en bevægelseskunst, eurytmien. Med sine stadig kredsende og pulserende bevægelsesmønstre afspejler eurytmien ud fra en række forud givne lovmæssigheder musik og tale. Hver tonehøjde og interval havde sine modsvarende bevægelsesmønstre, ligesom der til hver vokal og konsonant var knyttet modsvarende bevægelser. Eurytmien udfoldede sig først som kunstart, og indgik i det

antroposofiske arbejdes tidligste kunstneriske aktiviteter. Senere udviklede der sig af denne eurytmi en terapiform kaldet læge-eurytmi, hvor udførelsen af en række særlige bevægelser kan stimulere ligevægts- og helingsbestræbelser i mennesket.[68]

Med det kunstneriske virkes stadig mere centrale placering i det antroposofiske arbejde oplevede man stadig mere påtrængende begrænsningerne i lejede lokaler og behovet for passende arkitektoniske rammer. I forbindelse med en grundstensnedlæggelse i Stuttgart i 1911 siger Steiner: „Vi må gøre os kart, at så længe vi er tvungne til at samles i rum, hvor formerne hører sammen med en kultur, der er ved at gå under, må vort arbejde mere eller mindre støde på det nedbrydende hos det, der går sin undergang i møde. Den åndelige strømning kan kun efterkomme sit kald til at opbygge en ny kultur, om den gives mulighed for at blive virksom helt ind i den rent fysiske udformning til og med af de mure og vægge, som omgiver os. Og det åndelige liv bliver anderledes virksomt, om det strømmer ud af rum, hvor åndsvidenskab er målestokken, hvor åndsvidenskab står bag de former, som vokser frem.“[69]

Man havde en periode planer om at bygge i München og stiftede i 1911 en byggeforening, *Johannesbau-Verein,* med det mål at skabe en egen bygning og erhvervede sig i maj samme år en byggegrund til formålet. „Vor tidsalders opgaver er at gøre en begyndelse til en tempelkunst, som kan tale højt til fremtidens menneske,“ sagde Steiner ved generalforsamlingen for Johannnesbau-Verein om den forestående byggeopgave og fortsatte, at: „templet, det er mennesket, det som modtager ånden i sin sjæl.“ Steiner så for sig en bygning, der håndgribeligt forbandt mennesket med universet. „Af det, som åndsvidenskaben giver os, må vi finde muligheden for at skabe det indre rum, som i sine farve- og formvirkninger og i andet, som det indeholder af kunstneriske udtryk, er afsluttet - og alligevel ikke er noget afsluttet, men opfordrer os til, hvor vi end retter blikket, at gennemtrænge væggene med vores øjne og med hele vores følelse og fornemmelse, så vi både er omsluttet af, og i rummets omsluttethed står i forbindelse med det guddommelige, som væver



De to sammenskårne kuppelsale, som tilsammen danner det første Goetheanums store sal, er her under rejsning

i verdensaltet. Fremtidens tempelkunst vil indebære at have vægge, indre rum, som ophæver sig selv, som ikke længere udvikler nogen rum-egoisme, som er uselviske overfor alt det, som byder sig af farver og former, som bare vil være der for at lade verdensaltet ind."[70]

En model til *Johannesbau* blev udarbejdet, og projektet blev overgivet til arkitekten Carl Schmid-Curtius (d. 1931).[71] Steiners direktiver for *Johannesbau* var få og generelle. Den eneste anvisning, han gav, var at to i hinanden indskudte cirkler måtte udgøre tilskuerrum og scene, fortæller Carl Schmid-Curtius.[72] Men man stødte på tilsyneladende endeløse administrative vanskeligheder. En præst ved en nærliggende kirke klagede, og bygningsmyndighedernes kunstneriske udvalg barslede i begyndelsen af 1913 med afgørende indvendinger mod projektet. Så da man kort tid forinden havde fået et tilbud fra den schweiziske antroposof Emil Grossheintz om at kunne benytte en grund i Dornach, lige uden for Basel, og havde fundet stedet egnet, slog man til. Således fri af besværlighederne med de tyske bygningsmyndigheder og fri af den internationale teosofiske bevægelse efter et gennem årene stadig mere anspændt forhold kunne den antroposofiske bevægelse 20.09. 1913 lægge grundstenen til *Goetheanum,* som bygningen blev kaldt.[73]

Hér i Dornach, i det første Goetheanum, realiserede man Johannesbau-projektets to sammenskårne kuppelrum, hér sammenfattedes de scenografiske og interiørmæssige ideer, som havde modnet siden kongressen i 1907.[74] Udformningen af det første Goetheanum må i høj grad forstås i forhold til ønsket om en bygning, der var optimal ramme og bærebølge for kunstneriske aktiviteter som mysteriespillene og for en mellemmenneskelig kulturel og åndelig udveksling. Gennem alle aspekter i sin udformning og tilblivelsesmåde søgte man at bringe bygningen dertil, hvor den afspejlede og fokuserede den antroposofiske kosmologi. På den høj i Dornach, der med tiden udviklede sig til antroposoffernes vigtigste samlingssted indledtes derfor i 1913 et storstilet samarbejde mellem bygningshåndværkere og lægfolk, kunstnere og arkitekter om opførelsen af det første Goetheanum.[75]
Først måtte man støbe den store betonbasis, som hævede

Jupiter-kapitælen løftes på plads i det første Goetheanum

sig op til syv meter over jordoverfladen og ud over at danne fundament for hovedsalen med dens tilskuerrum og scenerum skabte en terrasse, som omsluttede hele den vestlige del af bygningen (se plan p. 20 & ill. p. 21). Ovenpå denne opførtes en trækonstruktion med kolossale laminerede træsøjler, der bar bygningens to i hinanden indskudte cirkelformede kuppelrum. Ydervæggene blev opbygget af amerikanske egeplanker, som lag på lag byggede de plastiske vægformer op til en kraftig massiv væg. Disse vægge blev siden bearbejdet med huljern, så bygningen fremstod som ét samlet billedskærerarbejde, hvor alle træflader blev modelleret til flader i fortsat strømmende bevægelser. Kuplerne var tækket med norsk skifer, og den samlede form voksede frem af landskabet med en naturlighed som en svamp på vej til at folde sig ud. Bygningen havde et udtalt harmonisk forhold mellem de skiferklædte kupler, platformens svungne betonformer og de mellemliggende trævægges plastisk flydende former.

Allerede i foråret 1914 kunne man fejre rejsegilde og lukke de to store trækupler over det første Goetheanums centrale rum. Men processen var stadig lang. Den skulpturelle bearbejdning af alle bygningsdele var uhyre tidskrævende. Byggearbejdet med det første Goetheanum blev vanskeliggjort af 1. verdenskrig, som brød ud året efter byggeriet blev påbegyndt. Materialeleverancer blev besværliggjort, mange mænd var indkaldt til krigstjeneste, ligesom byggeriets fremskriden var afhængig af stadig tilflydende donationer fra antroposoffer i hele det krigshærgede Europa. Men en men en gruppe mennesker, hvoraf mange var kvinder, fra 17 forskellige lande, hvoraf en del formelt lå i krig med hinanden, holdt den omfattende byggeopgave i gående.

„Det indvendige må altid have karakter af at være hulet ud", siger Steiner i 1914 under et af de mange foredrag han gennem hele byggeprocessen holdt for bygningsarbejderne, og arbejdet hermed måtte udføres i et særligt perspektiv: Man måtte forestille sig, at: „de levende åndsvidenskabelige ord stødte mod disse vægge og udhulede dem med ordets egentlige urindhold - da opstår en form, der svarer til ordet." Hvert enkelt værktøj havde sin sym-

bolske forbindelse til naturens kræfter, hver enkelt lille arbejdsopgave havde sin særlige betydning i den store byggeopgave. „Jeg beder særlig dem, som arbejder så offervilligt på vor bygning, at gå ud fra en inderlig fornemmelse i al formgivning, og at føle i det, som skal blive, virkelig at leve med i det, for at gøre sig fri af meget af det, der kaldes kunst i samtiden. Da vil vi måske på en ny og frugtbar måde få fat i det som er kunst, den kunst som er opstået i og båret frem fra dybet af menneskets væsen.“[76] „Selvom det bare bliver en primitiv begyndelse, så en begyndelsen dog gjort til en spirituel kunst.“[77]

Det første Goetheanum blev opført med støtte af byggefirmaet Baseler Baugesellschaft, men det havde ikke været muligt at opføre denne ekstraordinære bygning uden stor deltagelse af frivillig arbejdskraft - en række af bygningens særlige kvaliteter kunne kun blive til i kraft af den særlige tilblivelsesform, hvor byggearbejdet gik hånd i hånd med foredragsvirksomhed, kulturel og åndsvidenskabelig skoling. Processen, der ledte til det første Goetheanum, fremstår med en stadig opmærksomhed på arbejdsattituden - på ånden i den måde, hvorpå man udførte arbejdet - som kan lede tankerne hen på middelalderens katedralbyggerier. Men arbejdet var præcist orienteret nutidens menneske og tilrettelagt, så det frembød optimale muligheder for selverkendelse og dybere kunstnerisk forståelse. Byggeprocessen var for alle involverede en stadig læreproces, hvor kurser, foredrag og diskussioner om menneskets, kunstens og arkitekturens væsen gik hånd i hånd med det konkrete bygningsarbejde.

„Lever man sig ind i formen, har man umiddelbart oplevelsen af, at den bevæger sig. Og i formen selv finder vi det karakteristiske for formen.“[78] „Gennem at leve med i det som tynger, det som bærer, det som krummer, det der danner flader, det der hvælver, det der åbner sig, det der samler sig i lukkede former, kommer vi til at leve med i polariteter og kræfter som konstituerer verden,“ siger Steiner i et af de mange foredrag, han holdt for bygningsarbejderne: „Og vi kommer derigennem til med vor fantasi og kunstneriske skaben at frembringe uendelige metamorfoser. Men ... denne formverdens hemmeligheder kommer vi ikke til, før vi til en vis grad har forvandlet os

Tilhørere i snedkeriet ved et af Rudolf Steiners mange foredrag under opførelsen af det første Goetheanum

selv, så vi ikke bare selv taler gennem det vi gør, men lader det, der lever og skaber i verden, tale."[79]

„Se på vores bygnings former," siger Steiner i et andet foredrag under byggeriet: „Overalt hvor den lige linje løber over i kurven, er balancen søgt; overalt er tilstræbt at smelte det stivnede, så det igen måtte strømme, - overalt er skabt hvile i bevægelsen, der så igen er bragt i bevægelse."[80] Overalt søgtes indlevelsens udtryk, hvert materiale, hver træsort afsøgtes deres iboende formtendenser. Hvert enkelt værktøj havde sin symbolske forbindelse til naturens kræfter, hver enkelt lille arbejdsopgave havde sin særlige betydning i den store byggeopgave. „Jeg beder særlig dem, som arbejder så offervilligt på vor bygning, at gå ud fra en inderlig fornemmelse i al formgivning, og at føle i det, som skal blive, virkelig at leve med i det, for at gøre sig fri af meget af det, der kaldes kunst i samtiden. Da vil vi måske på en ny og frugtbar måde få fat i det som er kunst, den kunst som er opstået i og båret frem fra dybet af menneskets væsen."[81]

„Farver De en form, beliver de den med det, som er sjæl i verden, verdenssjælen - fordi farven ikke bare tilhører formen, og fordi farven sætter formen ind i sammenhæng med omgivelserne, ja, ind i verdenssammenhængen," sagde Steiner til sine medarbejdere på det første Goetheanum: „Man må fornemme følgende, når man giver en form farve: 'Nu beriger du den med sjæl.' Vi blæser sjæl ind i den døde gestalt, når vi beriger den med farve."[82]

Steiner slutter et foredrag om 'De sande æstetiske lovformer': „og når vi ved: 'Du lader dine hænders, din sjæls arbejdskraft bevæges af det, som arbejder i dig af ånd,' da kan den levende følelse, den begejstrende impuls være i os. I dette sindelag vil vi arbejde videre."[83]

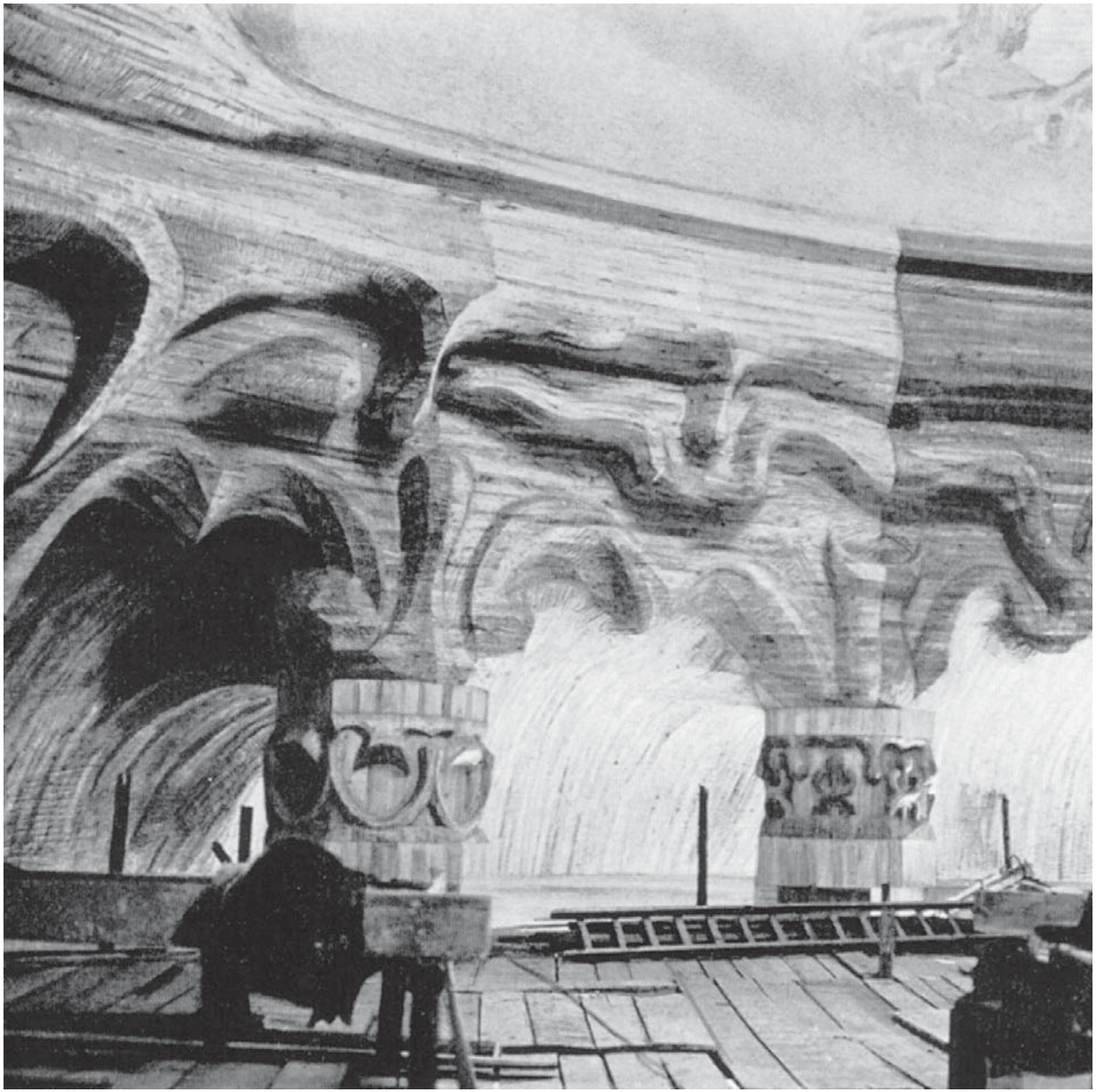
En bevægelse, som blot udtrykker sig i ideer og maksimer, kan holde til i hvilke som helst omgivelser, siger Steiner. Men for en åndelig bevægelse som den antroposofiske, som vil lade sine impulser tilstrømme hele kulturlivet såvel som det sociale område, religion, kunst og videnskab, er dette ikke tilfældet. Når den markerer sig, må dens ord og ideer udspringe af hele menneskevæsenet og disse udtryk blot være det ydre sprog for en erfaret åndelig virkelighed, men at dette også kan også tale igennem den

Store dele af det første Goetheanum var mejslet ud i træ. Fladerne kunne herved gives retning og bevægelse. I forgrunden ses den første søjles Saturn-kapitæl

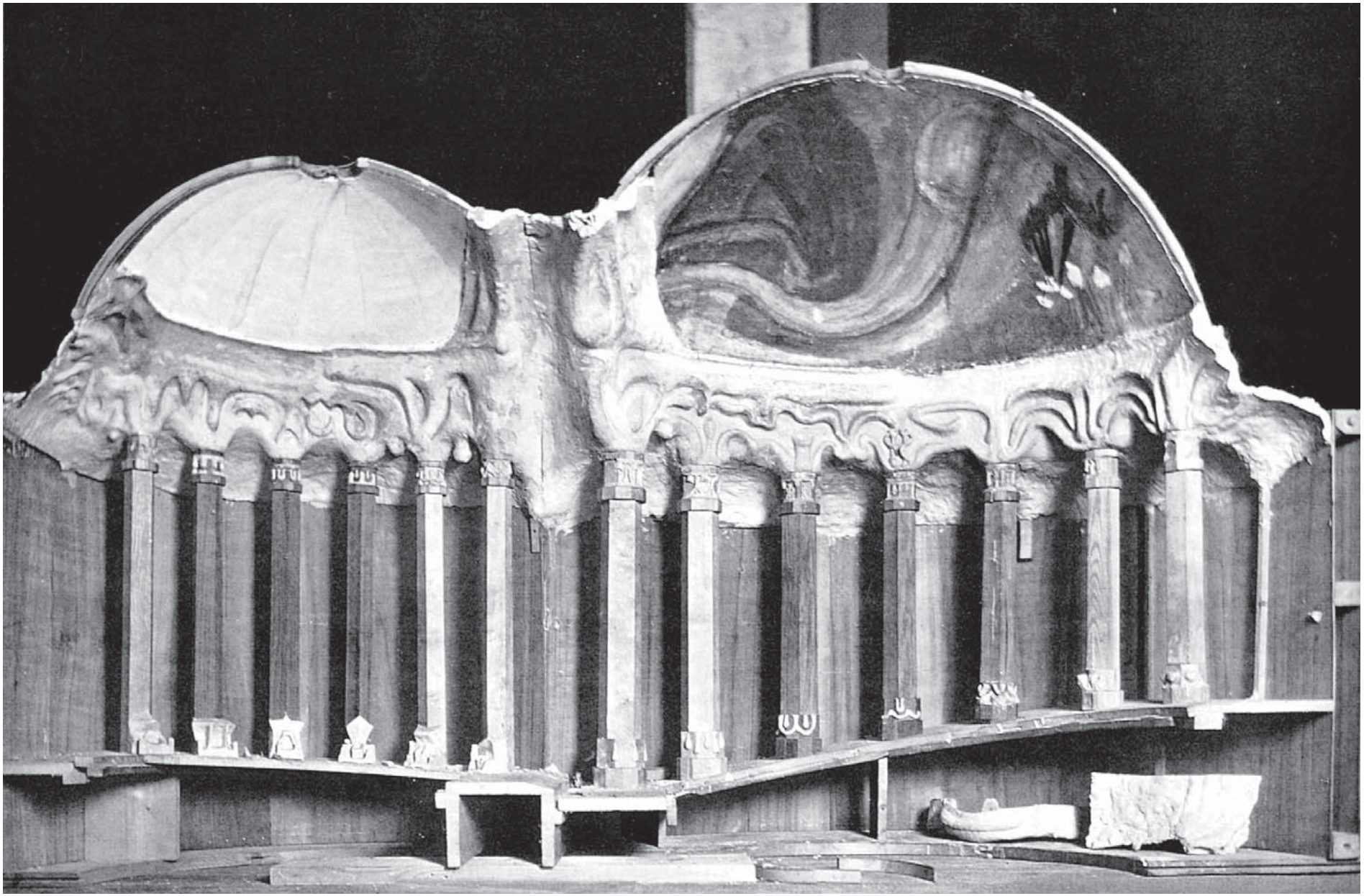
kunstneriske form.[84]

Steiner karakteriserer direkte det første Goetheanum som *Haus der Sprache,* 'Sprogets Hus', et kraftfuldt, om end stilfærdigt sprog. „Lad bare menneskene vride deres hjerner med hvordan de skal skaffe forseelser og forbrydelser ud af verden: en sådan helbredelse fra det onde til det gode ligger for fremtidens menneskesjæle i, at den sande kunst som et åndeligt fluidum virker ind i menneskesjælene og -hjerterne, når de bliver forståelsesfuldt omgivet med det, der er opstået i arkitektoniske former og skulpturer. Så vil dem, der er løgnagtigt anlagt, ophøre med at lyve og dem, der er fredsforstyrerisk anlagte, vil ophøre med at forstyrre deres medmenneskers fred. Bygninger vil begynde at tale. De vil tale et sprog, som menneskene idag endnu ikke engang aner."[85]

Parallelt med det første Goetheanum opførte man i nærheden af hovedbygningen Glasatelieret, der stod færdig i 1914, samt Varmecentralen, der stod færdig i 1915.[86] Steiner så det tekniske som værende så ahrimansk, at det ville tage overhånd i helheden, hvis Varmecentralen var blevet integreret i selve hovedbygningen.[87] Mellem hovedbygningen og disse to bygninger findes et metamorfosisk udviklingsmønster, hvor hovedbygningens to i hinanden indskårne kupler af forskellig størrelse i Glasatelieret bevæger sig fri af hinanden og holdes sammen af en lav mellembygning, hvorfra siden varmecentralens store manende skorsten udvikler sig.[88] Steiner bruger som metafor, at ligesom han har skabt det første Goetheanums dobbelte kuppelsal som en nøddeskal om den kerne af kunstneriske og åndsvidenskabelige aktiviteter, som den skal omslutte, så er varmecentralens skorstensgestalt den for røgaftrækket nødvendige (nötige) form.[89] Men ét niveau er metamorfosen mellem de enkelte bygningsvolumener, et andet er den enkelte bygnings artikulation af metamorfosisk beslægtede former og figurationer. F.eks. danner Glasatelierets dør- og vindueskonstellationer en hel kæde af metamorfosisk beslægtede konfigurationer.[90] De udvækster på varmecentralens skorsten, som modsvarer ryghvirvlernes opadstigende bevægelse, går igen i varmecentralens dør- og vinduesindfatninger. Denne form for metamorfose, hvor et motiv indenfor samme bygning går



Billede fra færdigtildannelsen af arkitraven i det første Goetheanums store kuppelsal - her fra højre mod venstre den femte og sjette søjle, Merkur- og Jupiter-søjlen



Interiørmodel til det første Goetheanum, hvis søjler, arkitrav og kapitæler dannede et metamorfoseagtigt forløb. Det centrale rum var dannet af to overlappende cirkulære kuppelrum. Det største rummede tilskuerpladser, det mindste rummede scenen. Samtlige arkitraver og søjlebasis er gengivet pp. 50-53

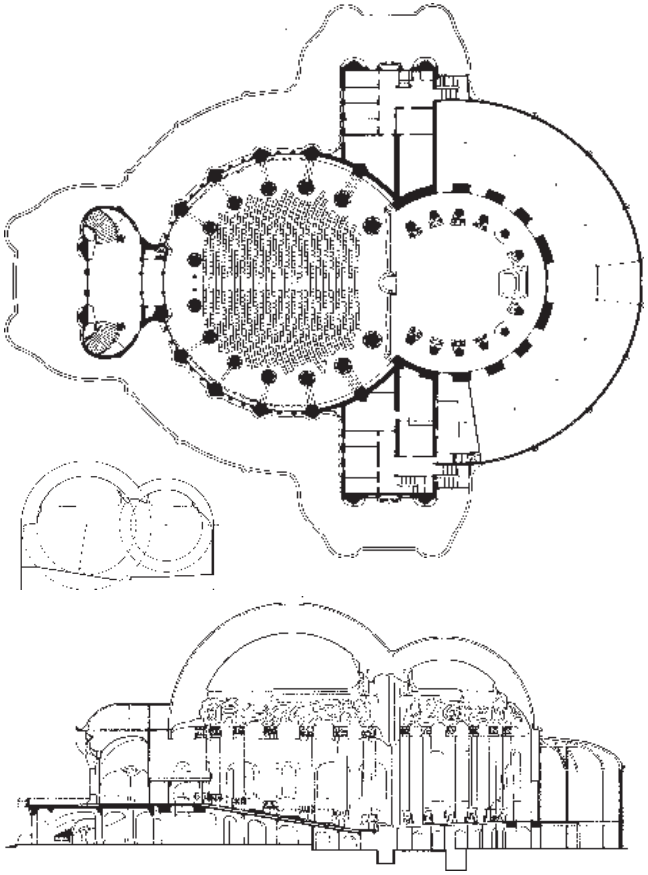
igen i forskellige sammenhænge og danner udviklingsmønstre herved, er et af den goetheanistiske arkitekturs helt grundlæggende karakteristika.

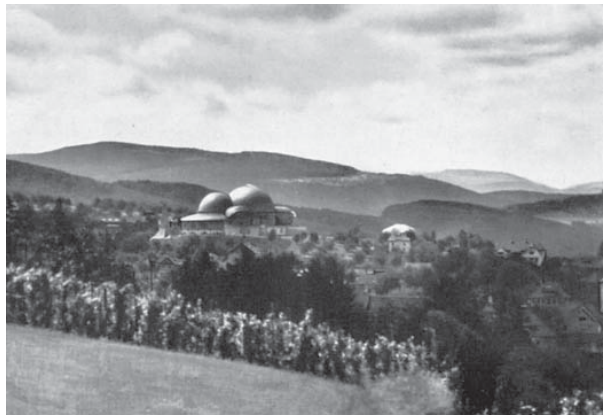
Ved indvielsen af Glasatelieret, der var opført for at kunne udføre den store kuppelsals høje vinduespartier i farvet glas, holdt Steiner et af sine mange foredrag for de mennesker, der deltog i tilblivelsen af det første Goetheanum. Han talte her om den vordende bygning som en 'Sprogets hus'. „Vores bygning skal tale gennem sine indre former, men den skal tale gudernes sprog," siger Steiner i et foredrag: Mens vi stadig var i Paradis så vi Jordens vidunderlige relief med alle dens planteformer. Efter vi selv blev placeret deri, overtonede Jordens sprog gudernes sprog, men „lever vi os ind i vores vægformer, som er gudernes strubehoveder, da søger vi vejen tilbage til Paradis."[91] Men til forskel fra forholdet mellem skib og kor i den kristne kirke, så er der i Goetheanums to i hinanden indskudte cirkler tale om et fuldstændigt ligeværdigt forhold, siger Steiner: „Forskellen i størrelse betyder blot, at i den store kuppelsal er det fysiske større, mens det i den lille kuppelsal er forsøgt at gøre det åndelige til det største. Gennem denne form er der givet udtryk for en opløftelse mod ånden. Denne opløftelse modsvarer, at bygningen er skabt som et organ, hvor guderne kan tale til os, [og] dette må komme til udtryk i alle enkeltheder."[92]

Han sluttede foredraget ved indvielsen af Glasatelieret med at sige, at: „Bedre end med ord indvier vi dette arbejdssted som et arbejdssted skulle være ved at vi, idet vi nu om lidt går ud gennem denne dør, koncentrerer os af alle vores hjertes kræfter om kærlighed til menneske- og åndsverdenen, for at vejen til ånden vil blive fundet gennem det, som skal ske i disse rum. ..... Måtte vi omfatte det levende i dette værk med et sådant harmonisk og kærligt sindelag, at vi opnår at ønske dette arbejde som noget, der vokser levende ud af tidens ånd, og måtte det blive et taleorgan for ånden og en vejviser for den."[93]

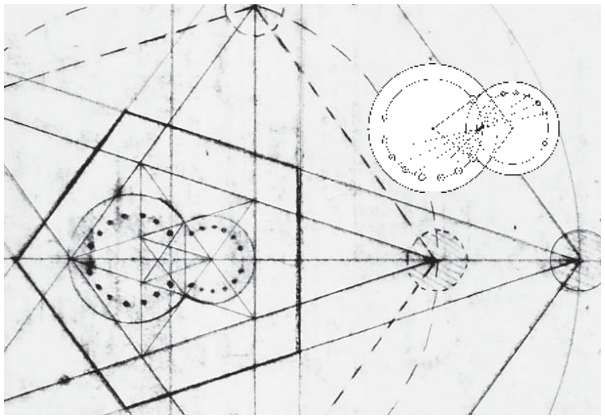
I 1920 blev det første Goetheanum, stadig under færdiggørelse, for første gang taget i brug som ramme om et højskolekursus.[94] Men bygningen blev aldrig helt færdig. To et kvart år senere, nytårsnat 1922-23, brændte det første Goetheanum ned til grunden - efter en påsat brand. Man ved ikke hvem, der påsatte branden, men den antroposofiske bevægelse havde mange modstandere i både religiøse og politiske kredse. Og den antroposofiske bevægelse blev erklæret forbudt i nazi-Tyskland i 1935.

Det første Goetheanum var orienteret øst-vest som en kirke, hvor man entrer fra vest. Allerede vestgavlens store vinduesparti anslog et af bygningens hovedtemaer, metamorfosen. Som alle bygningens øvrige dør- og vinduespartier var det trefløjet med midterfaget som den dominerende figur. Som samlende figur var der over vestgavlens vinduesparti anslået et *hovedmotiv* - et tredelt form-



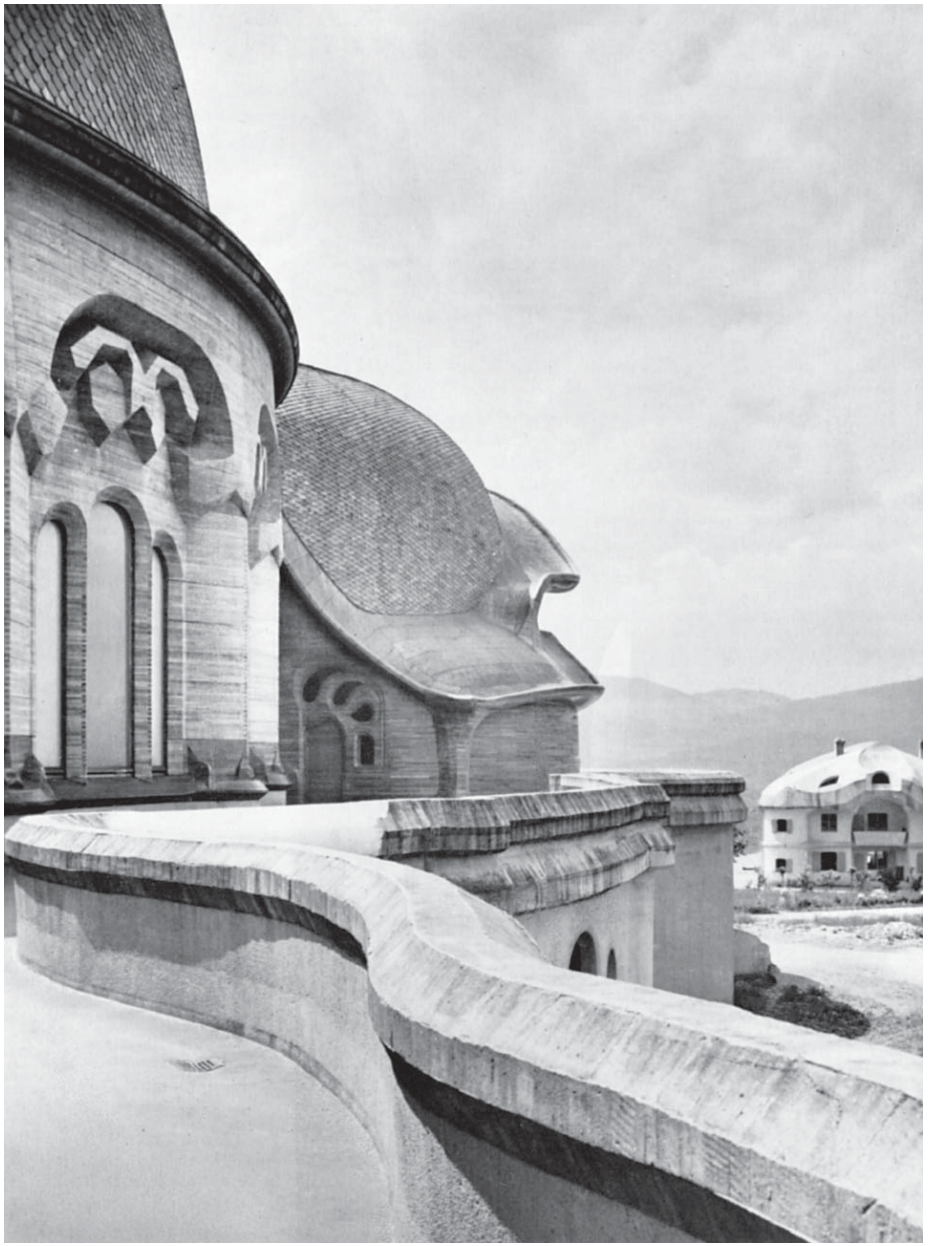


Det første Goetheanum med Jurabjergene i baggrunden

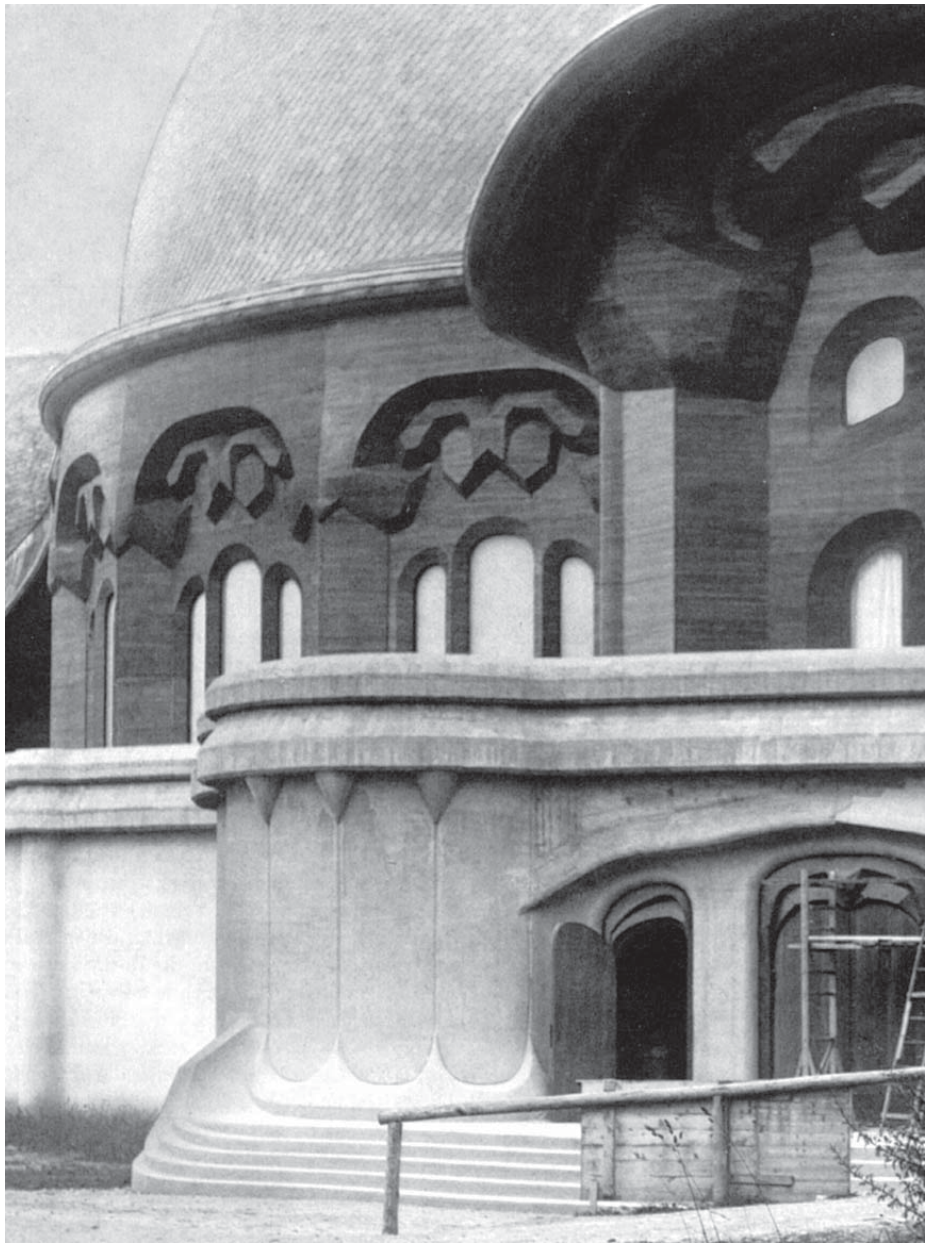


Plan og snit fra det første Goetheanum, nederst to diagrammer over nogle af de kuplede rums geometriske forhold

Det første Goetheanums sydfacade



Den nordlige terrasse ved det første Goetheanum i Dornach

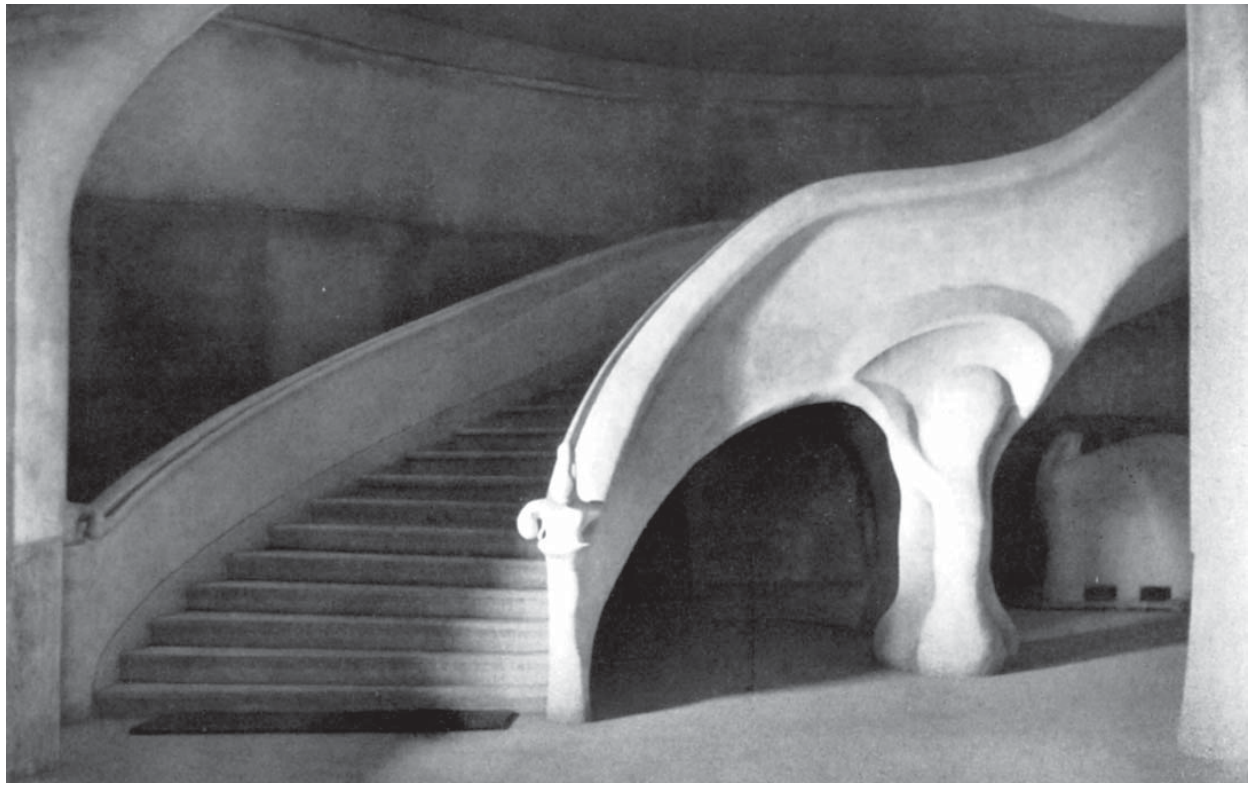


Sideindgangen ved sydgavlen

motiv med en vingeagtig gestalt over to kugler. Med dette hovedmotiv, siger Steiner, var det bestræbt at gestalte en form, der voksede ud af bygningens helhed.[95] Dette motiv genfindes i metamorfosiske afledninger over alle bygningens dør- og vinduespartier - som et mangetydigt, universelt skrifttegn, hvis stadige forvandling genererer resulterende former med stadig vekslende relationer af tryk og træk, det bærende og det bårne, det opadstigende og det nedtyngende, det luciferske og det ahrimanske.[96]

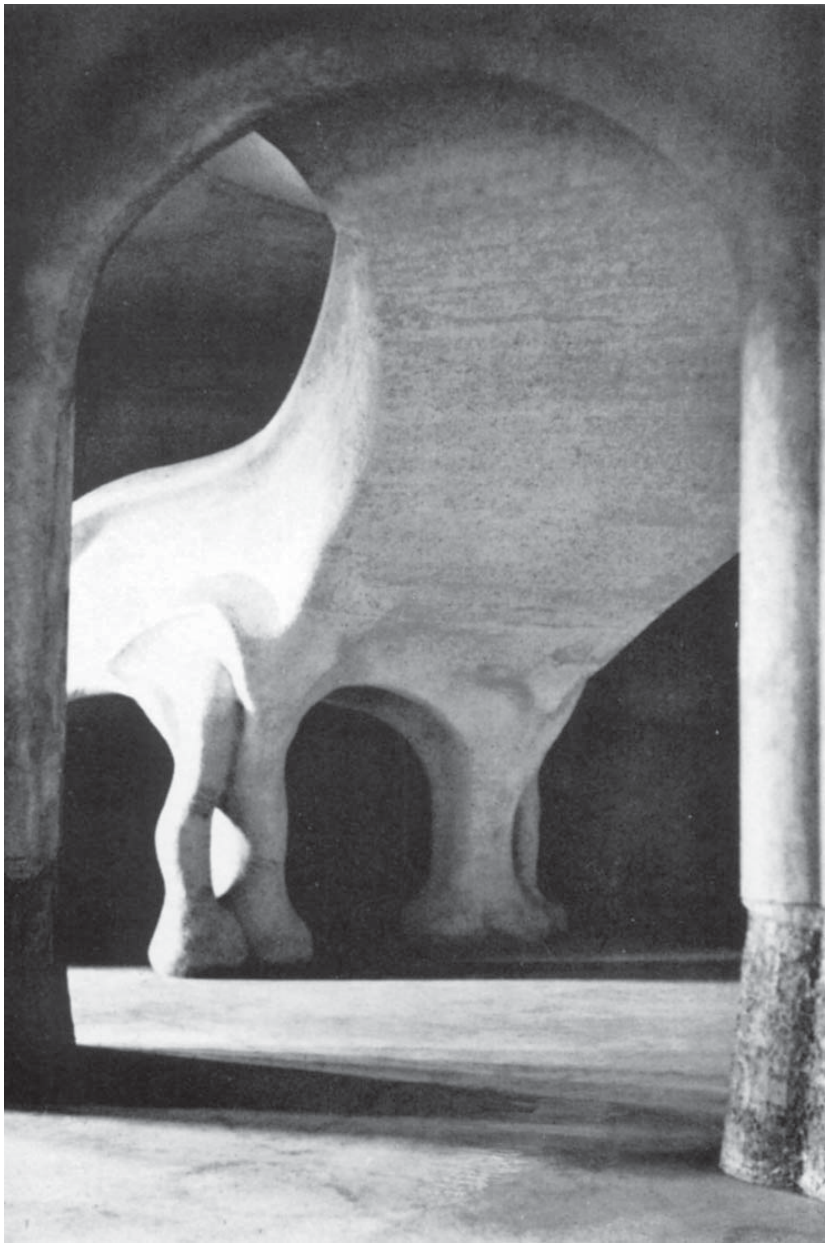
Hovedindgangen til det første Goetheanum var en åbning i vestenden i den betonplatform, hvorpå bygningen var placeret. Fra foyeren var der adgang til garderober, anlagt under tilskuersalens store cirkelform, og man kunne ved at følge denne figur rundt bevæge sig frem til nord- og sydgavlenes indgange, hvorfra der i stueplan var forbindelse til salen ved de forreste rækker. Fra foyeren ledte to svungne betontrapper, en i hver side, ovenpå til det såkaldte Rødbøgrum, hvorfra der var indgang til salens øvre rækker. Man fornemmer af disse trappers udformning (se ill. pp. 22-23), hvordan det var magtpåliggende at vise kræfternes arbejde og bevægelser i formen og at lade formen understøtte den, der bevægede sig ad trappen. Men frem for visuelt af uddifferentiere og præcisere det bærende og det bårne som to væsensforskellige, på hinanden vinkelret stående systemer, der var indordnet et overordnet koordinatsystem - en udtryksform, som blev rendyrket i den universelle modernismes æstetik - så skildrede både denne trappes betonsøjle og træsøjlen ovenfor trappeløbet (se ill. p. 24) kræfter, som i et fortsat strømmende formsprog forbandt modsætninger som det bærende og det bårne i en samlet, skulpturel gestalt, som forenede alle bygningens elementer til én samlet organisme. Håndlisten var en indfræset beskyttende hulhed, hvis gribekant for neden afsluttedes i en gestalt, som forbandt og udtrykte stedets tre bevægelsesretninger i en slags ligevægtsmotiv.[97] Det farvede lys fra Rødbøgrummet ovenover var med til at accentuere den hvidlaserede trappeskulpturs svungne former. Stueetagens betonsøjler blev mod basis tykkere ligesom en træstamme, og mange af de mellemliggende buer havde forskudt toppunkt, hvilket gav den i udgangspunktet statiske bueform en vis dynamik.

„Når (soweit) man studerer mennesket stående og i be-

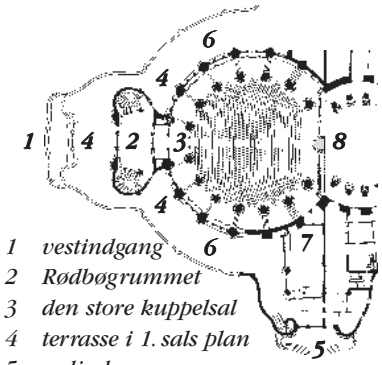


Den nordlige af de to trapper i vest-indgangen, som leder til Rødbøgrummet, hvorfra der er adgang til den store kuppelsal

Detalje af trappegelænderet, der nedadtil er afsluttet i en gestalt, der opsamler bevægelsesretningerne



Trappeunderstøtningen visualiserer i sin gestaltning kræfternes bevægelse i formen (samme trappe som tv.)



1 vestindgang
2 Rødbøgrummet
3 den store kuppelsal
4 terrasse i 1. sals plan
5 sydindgang
6 forbindelsesgang i grundplan
7 indgang til kuppelsalen i stueplan
8 talerstol

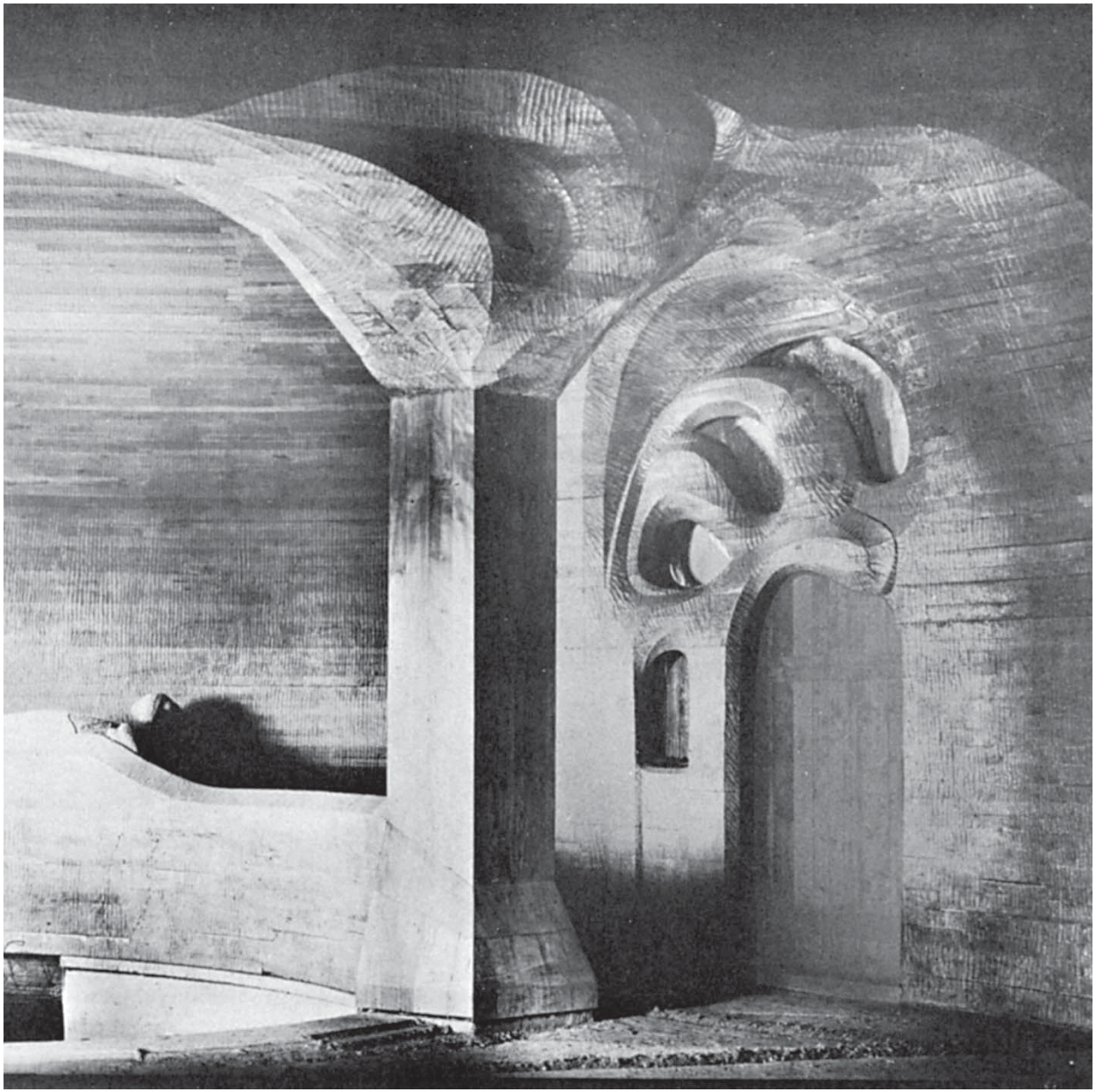
Søjlerækker under den store kuppelsal set fra vestindgangen. Under salen var der garderober, og rundganger herover forbandt til nord- og sydgavlen, hvorfra der var adgang til salen i stueplan

vægelse," siger Steiner: „bliver man arkitekturens form. En fuldkommen bygning er intet andet end menneskets fuldkomne ståen og gåen. Dette statiske og dynamiske i mennesket har alle kulturer på en eller anden måde opfattet og fremstillet."[98] Steiners funktionalisme byggede snarere end på rationel forståelse på en intens indlevelse i situationen, som var funderet på en dyb forståelse af situationens åndelige og sjælelige aspekter.

I Goetheanum søgte man at give udtryk for de i arkitekturen iboende kraftforhold, skriver Biesantz: „Det funktionalistiske princip, som bygger på at forenkle efter formålet, har Steiners bygningsornamentik hævet til et højere niveau - til en åndeligt levende funktionalisme."[99]

Rødbøgrummet lå bag vestgavlens store trefags vindue, som med dets dybrøde slebne glas gav dette rum en intens farveoplevelse. Disse vinduespartier var, ligesom de store vinduer i salen, udført i en teknik, der blev udviklet i forbindelse med det første Goetheanum. I det tykke, ensfarvede glas havde man slebet dybe relieffer, så figurtegningerne fremstod som lysere partier i samme farve. Indgangen til salen fandtes midt overfor vestgavlens røde vinduesparti, og til hver side for indgangen var der mindre lysåbninger med gult glas samt adgang til den terrasse, som omsluttede den store kuppelsal højt hævet over det omgivende terræn.[100]

Bevægede man sig fra Rødbøgrummet videre ind i salen, entrede man salen i det vestligste punkt af dens øst-vest-orienterede symmetriakse. Herfra kunne man skue ned over de omkring 900 siddepladser og videre frem til scenen under den lille kuppel. Tilskuerpladserne var i en blidt omsluttende gestik omfavnet af en søjlegang med syv søjler begge veje rundt, fra de to søjler, hvor vi netop var trådt ind, til det syvende søjlepar, som formede sceneåbningen. Umiddelbart over os var orglet placeret, men blot få skridt længere fremme fornemmede man det store kuppelhvælv, med dets frit flydende bemalinger. Kuplerne var laseret i lysende farveflader, der optog og fortsatte bygningens organiske bevægelser frem for at relatere og definere kuglehvælvets geometriske orden. Alle materialer og flader var udsøgt forarbejdede, blankhøvlede, rundede, ciselerede og reliefdannede, og former-

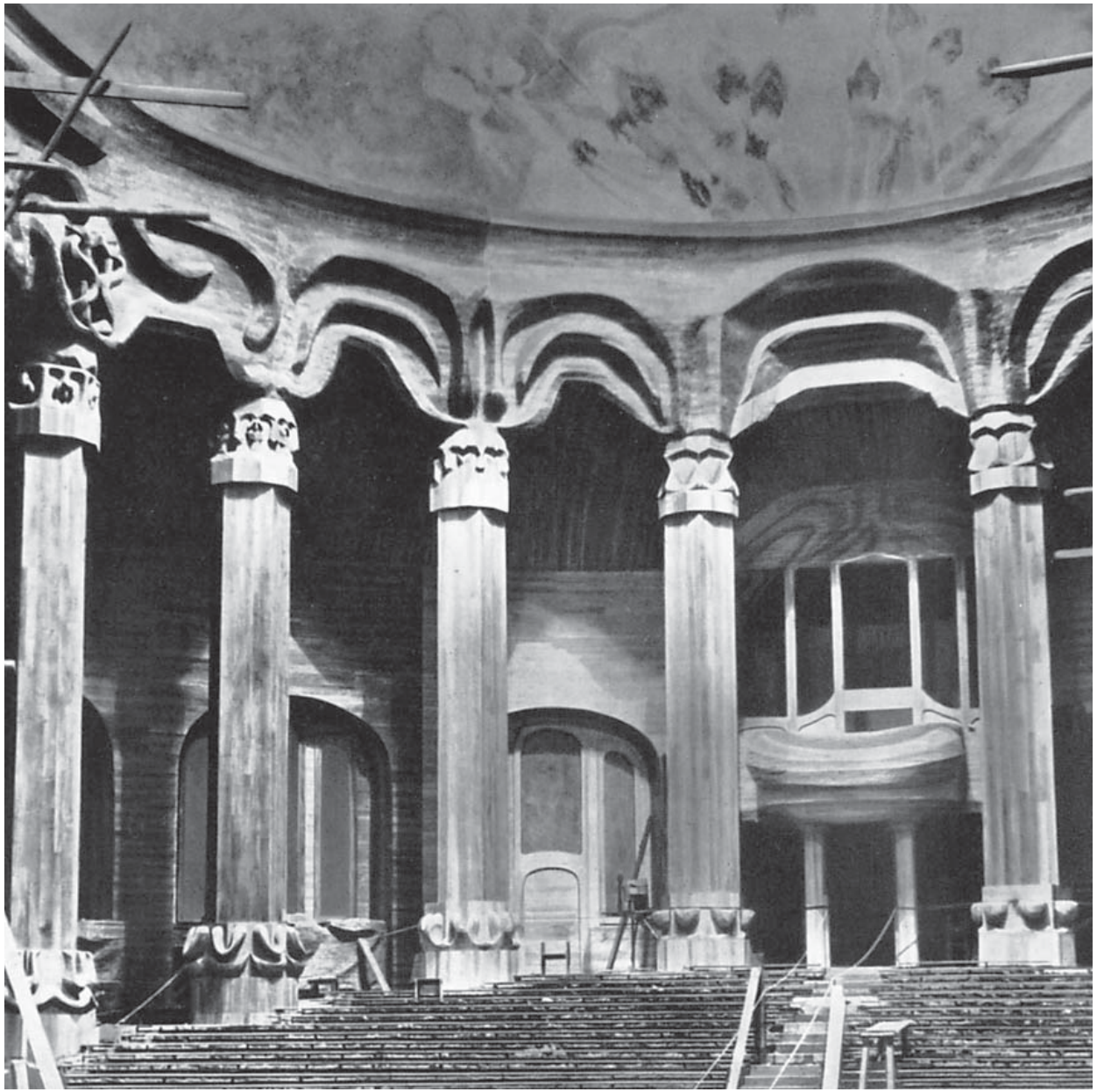


Rødbøgrummet med sin karakteristiske søjle ovenfor den nordlige af hovedindgangens to trapper. Døren (som på ill. p. 177 th. ses udefra) fører til terrassen på 1. sal. Th. for billedet findes det røde vestvindue, tv. leder en trefags dør til den store kuppelsal

ne var overalt artikuleret i menneskelig skala - i forhold til et menneske, der ikke blot var forstået som en i oprejst tilstand næsten to meter høj skabning, men som et unikt væsen, hvor hver del har sin form og sine egenskaber udviklet, så det nøje korresponderer sin særlige funktion i den samlede organisme, og dette på en måde, så ikke to ben, arme, øjne eller fingeraftryk blandt klodens milliarder af mennesker er ens. Tager man luppen frem, åbenbares nye niveauer af formdannelser. Den før glatte hud bliver et veritabelt landskab, hudens dunhår bliver en beskyttende skov, i hvis beskyttelse forunderlige sansninger kan finde sted. I den forstand var det første Goetheanum som en organisme - det formelig *var* en organisme, som talte til den, som entrede med lydhørt sind. Steiner brugte selv til stadighed organ-metaforer, når han omtalte bygningen.

Lydrummet var varmt og på én gang sprødt og klangfuldt af de allestedsnærværende taktile træflader. Lyset formeligt vibrerede af dybe farveklange fra de store trefløjede vinduespartier, som parvist overfor hinanden havde samme farve - med Rødbøgrummets røde farve på nethinden var det første par vinduesfag grønt, dernæst kom i hver side et blåt og et violet vinduesfag, hvor det sidste nærmest scenen havde en rosa tone. Midt i volumenet nærmede det resulterende lys sig det hvidlige, men dette, at lyset havde forskellig farve efter hvilken retning, det kom fra, lagde et særligt spil over de mange reliefdannede flader.

Den store kuppelsals højde var givet ved, at kuppelformens geometrisk præcise kugle med dens diameter på 21 meter netop ville kunne stå i rummet (se det lille principsnit p. 20). Rummets hovedform med dets to de sammenskårne kuplede cirkler skabte med sin syntese af Pantheon-rummets stoisk-statiske ro og basilika-rummets fremadskridende kraft en forunderlig samtidig oplevelse af stilhed i bevægelsen og bevægelse i stilheden.[101] Hvor arkitrav og søjler tilsammen definerede rummets struktur, så lå der yderligere lag af fortællinger, jo nærmere man kom, og på helt tæt hold skabte huljernenes facetteringer af fladerne uendelige nuanceringer af træets åretegninger. Efter tusindvis af meditative timer med at færdigdan-



Den store kuppelsal i vestenden, med orglet mellem de to saturn-søjler til højre

ne træfladerne mødte man overalt, hvor end opmærksomheden blev rettet, en fortættet tilstedeværelse. Alle former og flader synes at tage del i samme stadige, rolige bevægelse. Om end formverdenen udfoldede et hidtil ukendt univers, så vakte det en umiddelbar genklang - ikke en intellektets genkendelse og forståelse, men en kropslig og sjælelig resonans, som var det noget, vi kendte og havde fortrolighed med fra drømme eller måske tilbage fra fostertiden. Blikket søgte til stadighed videre på opdagelse i de fascinerende, talende former, som alle syntes at hvile i og udspringe af samme dynamiske balance. „I denne arkitektur virker ingenting for sig alene," siger Steiner i et foredrag: „Intet er således anordnet, at det alene er noget for sig selv. Det ene stræber mod det andet, og alt stræber mod det andet."[102] En sådan holistisk bestræbelse var konsekvent tilstræbt og forløst i det første Goetheanum.

„I alle former derinde vil De fornemme noget, som kan fremtvinge en oplevelse af at det hele bevæger sig fra vest til øst. Skrider De fra vest-indgangen [frem] mod den lille kuppelsal, vil det ideelt kunne opleves, som om De sad i en vogn og den førte Dem fra vesten til det åndelige østen. Og hensigten med disse relieffer er ikke, at de bare skal optage os som døde dynamiske eller mekaniske former, men at de vil være et befordringsmiddel for os, en vogn, som vi går ind i og som fører os videre. Åndelig set er det ikke sandt, at vi er i ro derinde i vores bygning. Åndeligt bliver vi ført videre i ordets egentlige betydning."[103]

„Når de kommer ind fra vest, kan de sige til Dem selv: Frem til første søjlepar oplever jeg, hvorledes mennesket udvikler sig i de første 7 år af sit liv, frem til andet søjlepar hvordan det udvikler sig til det 14. år - indtil det 21. år osv. Og altid har De omkring dem hovedets æterdække. De har det levende menneske indgydet i formen, sådan som det er og lever i sit æterlegeme."[104] Søljernes basis, kapitæler og arkitrav var skulpturelt bearbejdede til en metamorfosisk udviklingsrække, som skildrede livsprocessernes udfoldelse i det enkelte liv. Aflæst fra vest mod øst repræsenterede den store kuppelsals syv søjlepar en viljesmetamorfose, en forvandlingsproces af den menneskelige viljes karakter, fra instinktet over, begæret, motivet, ønsket til tilslutningen.[105] Hver af den store kuppelsals syv søjlepar korresponderede med sin planet, første søjlepar var Saturn, andet søjlepar Solen, dernæst Månen, Mars, Merkur og Jupiter frem til syvende søjlepar, som var Venus - og man taler i den skulpturelle bearbejdning af søjlernes basis, kapitæler og arkitrav om Saturn-motivet, Venus-motivet osv.[106] Søjlerne forankrede således bygningskroppen i en omfattende kosmologi.

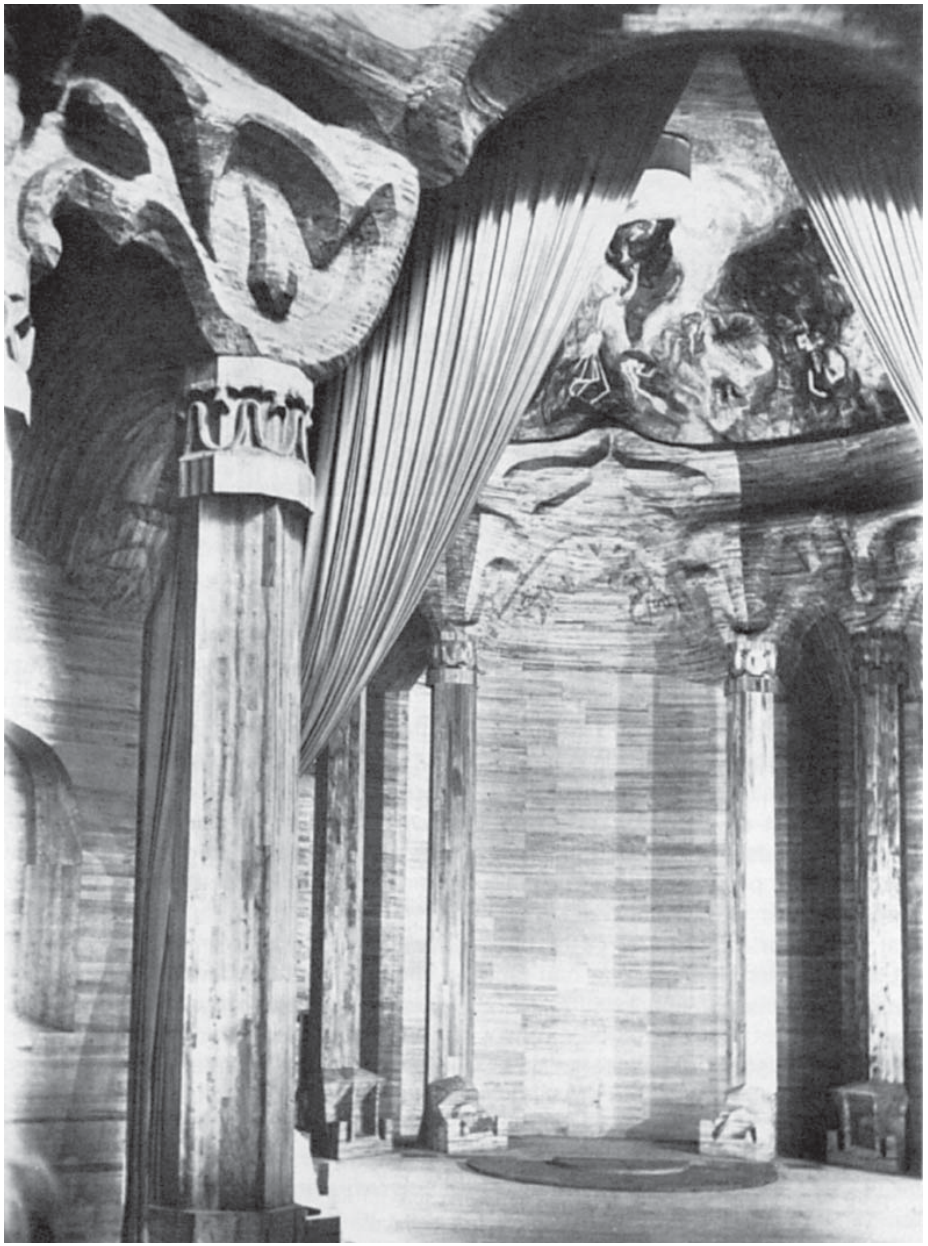
Alle den store kuppelsals søjler havde samme proportionering. Forholdet mellem højden og søjleskaftets diameter var én til syv, selve søjleskaftet udgjorde de fem syvendedele, mens basis og kapitæl udgjorde hver sin syvendedel af højden. Hvor søjleskaftet var femkantet, var fundamentskiven under sokkelmotivet og de skiver, som indrammede kapitælmotivet i den øverste syvendedel tikantede, mens søjlernes skulpturelt bearbejdede sokkel- og kapitælmotiver havde udgangspunkt i en syvkantet geometri. De femkantede søjleskafter var stillet, så en kant var rettet mod centrum og en flade mod periferiens søjlegang, og søjlerne var som klassiske græske søjler let tilspidsede opefter for optisk at virke opløftende. Femkanten afspejlede den meget komplekse femkant-geometri, som omspændte bygningens plan-orden og definerede størrelsesforholdet mellem de to kuplede rum.[107] Da gulvniveauet i den store kuppelsal var aftrappet for at give bedst mulig udsyn fra de 900 pladser, var det første søjlepar blot 10,68 meter højt, hvor det syvende søjlepar på hver side af sceneåbningen var 14,21 meter. For at opretholde proportionsforholdene var alle søjlerne forskelligt dimensionerede, ligesom åbningen mellem søjlerne gradvist blev større frem mod sceneåbningen og det syvende søjlepar.[108]

Talerstolen stod mellem store og lille kuppelsal

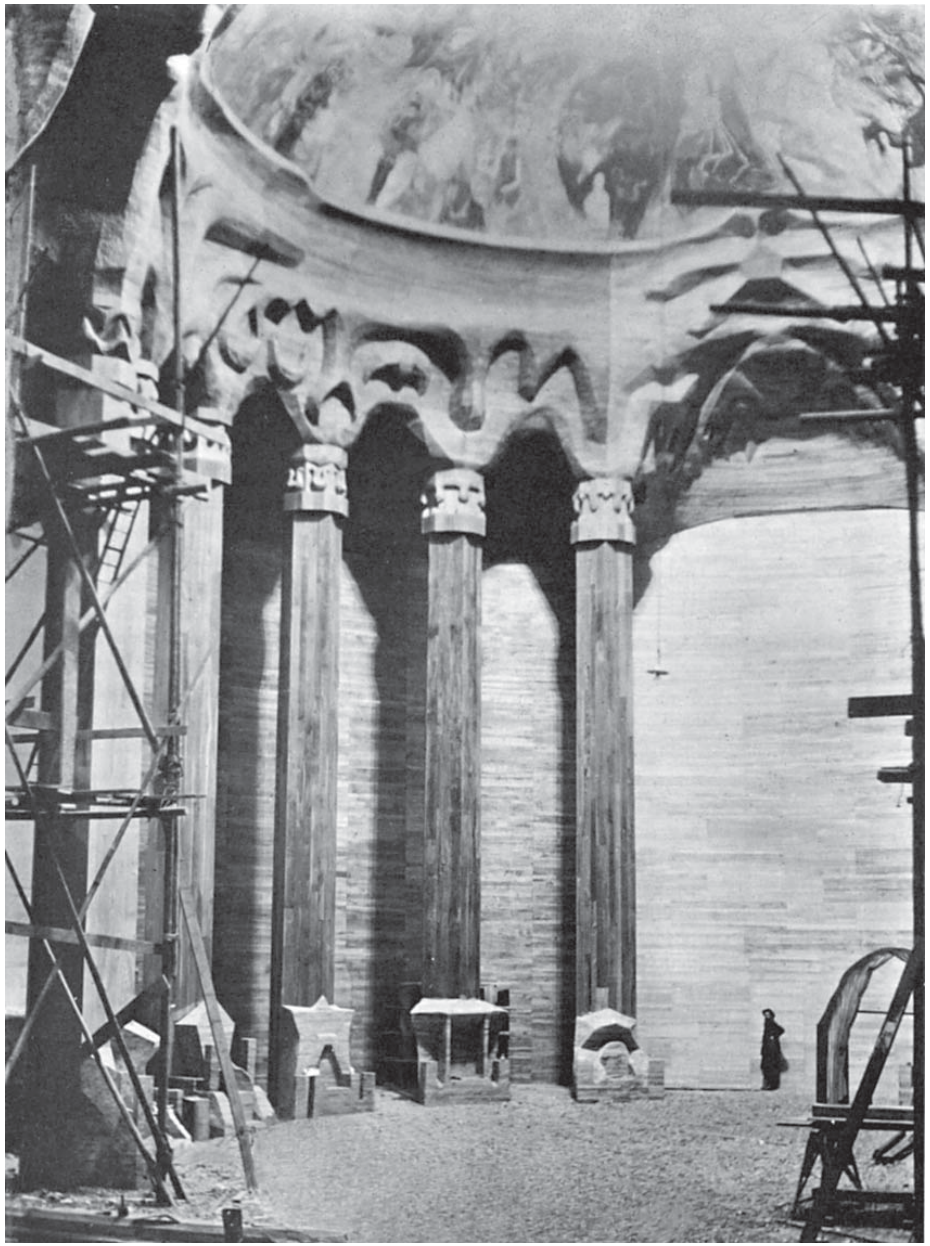
Hver bygningsdel blev udformet i overensstemmelse med dens væsen og plads i det samlede bygningsværks organisme, således var hvert søjlepar sammen med den tilhørende sekvens af arkitraven udført i sin særlige træsort - i den store sal var det fra første til syvende søjlepar hvidbøg, ask, kirsebær, eg, elm, ahorn og birk.[109] Af illustrationen p. 18 fornemmer man for eksempel over Merkursøjlen til højre i billedet overgangen mellem eg og elm, og over Jupiter-søjlen overgangen mellem elm og ahorn.

Skafternes diameter var i det syvende søjlepar oppe på to meter, så det ville have virket meget voldsomt at bruge samme søjleorden i den lille kuppelsal som i den store. I den lille kuppelsal var der således kun seks søjlepar. De havde samme lodrette orden som den store kuppelsals, men var væsentligt slankere - forholdet mellem højde og diameter nærmede sig her én til ti.[110] Søjlerne var ligesom i den store sal placeret i cirkelform, i skæringen med en linje dannet af de to cirklers brændpunkt og midtpunktet af den store kuppelsals søjlemellemrum (se den lille planskitse p. 20). Tilsvarende var den lille kuppelsals søjler opbygget af træsorterne fra begge de søjler, som denne linje pegede imellem - den ene som kerne, den anden som periferi.

Hvor Goethe først og fremmest erkendelsesmæssigt udviklede begreber for det organiske, så kan det også komme til udtryk i kunsten, siger Steiner i foredraget 'Det organisk-levendes stilformer': „Det væsentlige i et sådant [kunstnerisk] arbejde er, at det danner en helhed. Hvert enkelt del må på den ene eller den anden måde blive sådan, at den kun kan være på lige præcis på dette sted, og



Den lille kuppelsal i det første Goetheanum med nichen til det store skulpturtableau af Ahriman, Lucifer og Menneskehedens Kristus



I den lille kuppelsal var de tolv sokkelstykker udviklet som en metamorfose af tronstolsagtige gestalter. Øverst på modstående side ses et modelfoto heraf

ikke bare en gentagelse af noget forudgående. Den kunstneriske udførelse stemmer da overens med naturen. Søjlerne viser dette. Normalt er søjler bygget efter det geometriske gentagelsesprincip. [Men] den organiske byggestil tillader ikke dette. I vores bygning er søjlekapitæler, sokler og arkitrav underlagt lovene for organisk vækst."[111]

Hvor hierarkiske og matematisk lineære ordenssystemer typisk entydigt bevæger sig fra det enkle til det komplekse, så udviser metamofosiske udviklingsrækker en cyklisk rytme af udfolden og indfolden, hvor kompleksiteten gradvist udbygges til et vist punkt for derefter at forløses og vende tilbage til enklere fremtræden. I den store kuppelsal kulminerede kompleksiteten i fjerde og femte søjles Merkur- og Jupiter-motiver, for i de sjette og syvende søjlepar at bevæge sig en ny enkelhed, som forbandt tilbage til det første søjlepars Saturn-motiv. Denne proces har genklang i de blad-metamorfoser, som allerede Goethe opstillede, hvori bladformernes kompleksitet typisk er størst i midtersekvensen. For både den store og den lille kuppelsal er samtlige søjlepars kapitæler og basis gengivet pp. 48-55.

Den første kapitæl rummer en form, som sænker sig ovenfra og nedad, og en modsvarende form, som kommer den i møde, fortæller Steiner og understreger, at selvom han i foredraget må bruge mange og komplekse ord og begreber for at give en idé om søjlerækkernes metamorfose, så er dette ikke udtænkt - hver flade og hver linje er følt frem.[112] Ved anden søjle kommer det, som sænker sig ned oppefra, og det, der bevæger sig nedefra, i bevægelse. De gennemløber en metamorfosisk udvikling.[113]

Gennemgående og ikke blot i søjlemotiverne var det første Goetheanums orden en metamorfosisk orden, som til forskel fra gotikken og klassicismen undsagde sig det hierarkiske og det repeterende.[114] De enkelte elementer var i deres forskellighed beslægtede, og disse hvad man kunne kalde kvalificerede eller interrelaterede forskelligheder formede tilsammen udviklingsrækker af metamorfosisk karakter. Det dynamisk-organiske aspekt fik således gennem udviklingen af den kunstnerisk dimension af metamorfosen en plads i arkitekturen, som ikke var set tidligere.

Udsnit af freskomalerierne i den lille kuppelsal umiddebart over den niche, hvor skulpturtableauet skulle have stået

Under foredrag blev talerstolen, som havde fået sin plastiske gestik (se ill. p. 26), stillet frem på scenekanten midt i sceneåbningen, præcist i brændpunktet mellem de to cirkler, og forhænget blev trukket for som bagvæg. Men ved mysteriespil, eurytmi-forestillinger og en lang række andre aktiviteter indgik begge kuppelsale i rummet. Kiggede man ind i den lille kuppelsal, så man hvordan søjlernes basis var udviklet til en serie tronstole.[115] Disse tolv tronstole ledte med deres stjerneformationer klart tanken hen på dyrekredsen. Hvor metamorfosen i den store kuppelsals syv søjlesokler var forbundet med planternes og livsprocessernes metamorfose, så „må de seks kapitælmotiver i den lille kuppelsal forstås, som hvordan den kosmiske tolvhed virker og udtrykker sig."[116]

Her i den lille kuppelsal viste loftfladerne sig at være mere udførligt bemalede. I den lille kuppelsals hvælv kunne man møde bygningens eneste ord,'Ich', jeg. En lang række væsener og figurer - engle, kentaurer, barnet, døden, en Faust-gestalt, en russer og hans skygge, Athene- og Apollo-skikkelser og skikkelser tilbage fra den ægyptiske periode - befolkede kuplen i et fabulerende fortællesprog, hvor farven havde en vigtig rolle i gestaltningen af de mange skikkelser og mægtige kræfter. Steiner har „med den lille kuppelsal forsøgt at virkeliggøre, hvad en person i mysteriedramaet 'Indvielsens Port' udtrykker om det nye maleri, at man virkelig skal involvere ??? (aufraffen sich) den totale farveverden som sådan."[117] Hvert af billedfladens elementer fik en farve, der modsvarede elementets væsen, døden var brunligsort, Faustskikkelsen blå, barnet var i orangegule nuancer, Athenegestalten i brunorange, Apollogestalten i lysegul, de ægyptisk indviede i rødbrun osv. Farverne var for Steiner „natursjælens sprog, sproget for universets sjæl."[118]

Længst mod øst hvor de to søjlerækkers arkitraver mødtes, opstod i arkitraven en figur med resonans på bygningens hovedmotiv, som vi ved ankomsten mødte det i vestgavlen i den diametralt modsatte ende af bygningen. Herovenover fandtes kuppelmaleriets centrale figur,'Menneskehedens Kristus', omgivet af Lucifer og Ahriman.[119] Bagest i den lille kuppelsal, i den niche, hvor de to søjlerækker mødtes, var det meningen, at der skulle have

Skulpturtableau til det første Goetheanum med Ahriman, Lucifer og 'Menneskehedens Kristus'

være opstillet et stort skulpturtableau med samme figuration. Steiner arbejdede da også på skulpturerne gennem mange år, men da det første Goetheanum nedbrændte nytårsnat 1922-23, var skulpturtableauet endnu under udarbejdelse og ikke stillet på sin blivende plads, så det overlevede branden og står idag i et særligt rum i det andet Goetheanum.[120]

Skulpturtableauet var udarbejdet i elmetræ. Massive planker af 3-5 centimeters tykkelse blev vandret lamineret sammen i samme teknik, som lå til grund for samtlige det første Goetheanums massive trævægge.[121] Skulpturtableauet var ni en halv meter højt og fremstillede 'Menneskehedens Kristus', omgivet af Lucifer og Ahriman, det opadstræbende og det tyngende. Denne trilaritet eller trepolede konstellation af det tyngende, det opadstræbende og det harmoniserende er gennemgående i Steiners kosmologiske perspektiv på, hvordan mennesket er sat i verden og blev dermed også grundlæggende for udviklingen af et arkitektur- og formsprog, som talte til og modsvarede mennesket af idag. Blandt antroposofiske arkitekter - og dermed også for Vidarkliniken og Erik Asmussens øvrige bygninger i Järna, som vi skal møde i de følgende kapitler - er håndteringen af og aflæsningen af det opadstigende, det tyngende og det harmoniserende i en bygningens eller en forms udtryk ligeså selvfølgelig som aflæsningen af det bærende og det bårne. Blot præciserer det opadstigende, det tyngende og det harmoniserende forhold i det åndelige og det dynamisk æstetiske, hvor det bærende og det bårne karakteriserer forhold i det statiske og det formelt-æstetiske.

Lucifer og Ahriman møder os som et omfattende felt af dualistiske modsætninger. Hvor Ahriman afvisende genner os tilbage (zurückwerfen), løber Lucifer bort; hvor Ahriman stivner og størkner, fordamper Lucifer og går i opløsning; hvor Ahriman er ydre form, er Lucifer formløst flydende og bevægelig; hvor Ahriman elsker regler, hader Lucifer dem; hvor Ahriman er til lige linjer og krystallinske former, er Lucifer til krumme og bølgende bevægelser og runde former.[122]

Ahriman[123] bogstaveligt tynger os ud af kontakten til, eller blot bevidstheden om den spirituelle verdens eksi-

Detalje af Kristusfiguren i det første Goetheanums skulpturtableau

Rudolf Steiner under arbejdet med Kristusfiguren til det første Goetheanums skulpturtableau

stens, og lænker os til jorden, skriver Bayes: „Han indgyder apati, ligegyldighed, koldt intellekt, indre stagnation og hjertets hårdhed. Han er blevet stadig mere dominerende de sidste 450 år og vil fortsætte at være det, hvis ikke vi handler. Steiner advarer os imod den åndelige krysteragtighed i at flygte fra Ahriman ved at forhindre hans mange manifestationer. Vi må møde ham på hans eget område.“[124]

Lucifer[125] derimod forfører mennesket gennem sine idé- og tankemæssige forblindelser. „Lucifer vækker trangen til selvstændighed i mennesket, giver det en frihedsimpuls, giver det stolthed. Og med disse egenskaber kaldes den selvstændige tænkning frem i mennesket,“ skriver Borgman Hansen: „det oplever ikke mere som i en tidligere tid den guddommelige verden i from hengivenhed, uden at spørge om noget. Det har netop ‘spist af kundskabens træ’.“[126] Lucifer har i Steiners skulpturtableau to repræsentationer, den opstigende Lucifer og den nedstyrtende Lucifer. Lucifer styrter ikke fordi Kristus styrter ham, men fordi han ikke tåler at komme nær Kristi kropsliggjorte kærlighed (inkörperte Liebe). Skulpturtableauet udstråler en grundlæggende accept af disse tre størrelsers eksistens og tilstedeværelse i tilværelsen. Vi er, født ind i jordelivet, stillet mellem det luciferske og det ahrimanske - med ‘Menneskehedens Kristus’ som harmoniserende holdepunkt.[127]

I et foredrag 07.05. 1923 sammenfattede Steiner den ahrimansk-luciferske modsætning i følgende diagram.[128]

	ahrimansk	lucifersk
Kropsligt:	Forhærdning	Forsvagelse (verveichung)
	Forkalkning	Foryngelse
Sjæleligt:	Pedanteri	Fantasteri
	Filisteragtighed	Sværmeriskhed
	Materialisme	Mystik
	Tør forstand	Teosofi
Åndeligt:	Opvågnen	Indsoven

Steiners håndtering af arkitektur og formgivning var meget direkte præget af denne trehed af en polær modsætning og en harmoniserende Kristus. Blev for eksempel de to kuppelrum for langt skudt ind i hinanden, nærmede de sig det luciferske, blev de helt skilt fra hinanden ville det ahrimanske træde frem. En gennemtrængen i et harmonisk forhold mellem de to kuppelrum udtrykte det kristelige.[129]

Man skal ikke opfatte Ahriman og Lucifer som mystiske mytologiske væsener, men som noget man i åndsvidenskabelig sammenhæng har et kontant behov for at have et sprog for, det ahrimanske og luciferske, helt på linje med for eksempel magnetismens nord- og sydpol, siger Steiner i et foredrag om det første Goetheanum: Mennesket er udspændt i dette polære felt, som repræsenterer det dualistiske i menneskenaturen, og vi kan selv med opbydelsen af alle vore erkendelseskræfter ikke undgælde os dette forhold. Sværmerisk mystik og besnærende teorier og stræberiske tanker mod det uvirkelige og kropsløse er Lucifer, hvor det, der gør én til filister, pedant, materialist, hjerteløst forstandsvæsen og trækker tyngende skygger i ånden, er Ahriman.[130]

„I gruppens midte vil der stå en skikkelse, som i sin udfoldelse står som repræsentant for det højeste menneskelige på jorden,“ siger Steiner ved begyndelsen af arbejdet på skulpturtableauet: „Derfor vil man også kunne fornemme denne skikkelse som Kristus, som har levet tre år i Jesus fra Nazareths legeme. Det vil blive en særlig opgave at forme Kristusskikkelsen, så man på den ene side kan se, hvorledes dette væsen, som der er tale om, bor i et menneskeligt jordisk legeme. Men også hvorledes dette jordiske legeme, som Kristus har taget bolig i, i hver mine er gennemåndet af det, som kommer fra kosmiske højder.“[131] ‘Menneskehedens Kristus’, siger Steiner, kan man med rette betragte som kronen på værket.[132] Kristusimpulsen og Kristusgestalten var i Steiners perspektiv det, som kunne føre menneskeheden videre i sin udvikling.

Steiner så samtiden i et omfattende kosmologisk perspektiv. Vi var (og er) i Jordens æra, den midterste af 7 æraer. Jordens æra består af 7 epoker, hvoraf vi idag befinder os i den femte, den post-atlantiske. Den post-atlantiske epoke rummer igen 7 faser, hvoraf vi befinder os i den femte, den angelsaksiske. (se ill. p. 32) Hver af disse faser modsvarer forårspunktets vandring gennem ét tegn i zodiakus og dermed en periode på omkring 2160 år.[133]

Menneskets selvopfattelse og forståelse af sin omverden er ikke nogen konstant, men har gradvist ændret sig gennem tiderne, og modsvarende har også menneskets opfattelse af, relation til og møde med det guddommelige ændret sig gennem tiderne. Dette kan aflæses i arkitekturen, som igennem tiderne har indrammet og iscenesat dette møde.

I antroposofien har arkitekturen således en fundamental betydning for menneskets forankring i universet - en betydning, der rækker ud over det enkelte liv og forbinder os til den åndelige eksistens’ store cykli. „Det forhold, at menneskeheden har frembragt arkitektur og skulptur under hele sin kulturudvikling, kan i væsentlig grad henledes til eftervirkningerne af livet mellem død og genfødsel,“ citerer Biesantz & Klingborg Steiner for og fortsætter: „Dette resulterer i den indre drift at åbenbare de førfødslige oplevelser. Af samme nødvendighed, med hvilken edderkoppen spinder, har mennesket en drift til at udforme arkitektur og skulptur.“[134]

I en række foredrag for bygningsarbejderne ved det første Goetheanum præsenterede Steiner den vordende bygning i dette perspektiv: „Den kunstneriske intention bag den græske bygningsform var: ‘Vi lever i landskabet, men ånden er iblandt os.’ Intentionen for den kristne bygningskunst var: ‘Vi opholder os i rummet, og ånden kommer til os her.’ Tanken bag den gotiske bygningskunst var: ‘Vi opholder os i bygningen, men vi løfter sjælen anende til ånden.’ Og tanken bag den nye byggestil er: ‘Vi går i ærbødighed til ånden for at blive ét med den, idet den indgyder sig i formerne omkring os. Og den kommer i bevægelse, fordi bevægelsernes ånder står bag formernes ånder.’ Således skrider jordudviklingen frem, og mennesket har den opgave at fatte tilværelsens mening, indre betydning. Og kun da går mennesket virkelig med i udviklingen, når man anstrenger sig for til enhver tid at leve med i det, som den åndelige verden skænker i derefter hinanden følgende udviklingsepoker.“[135]

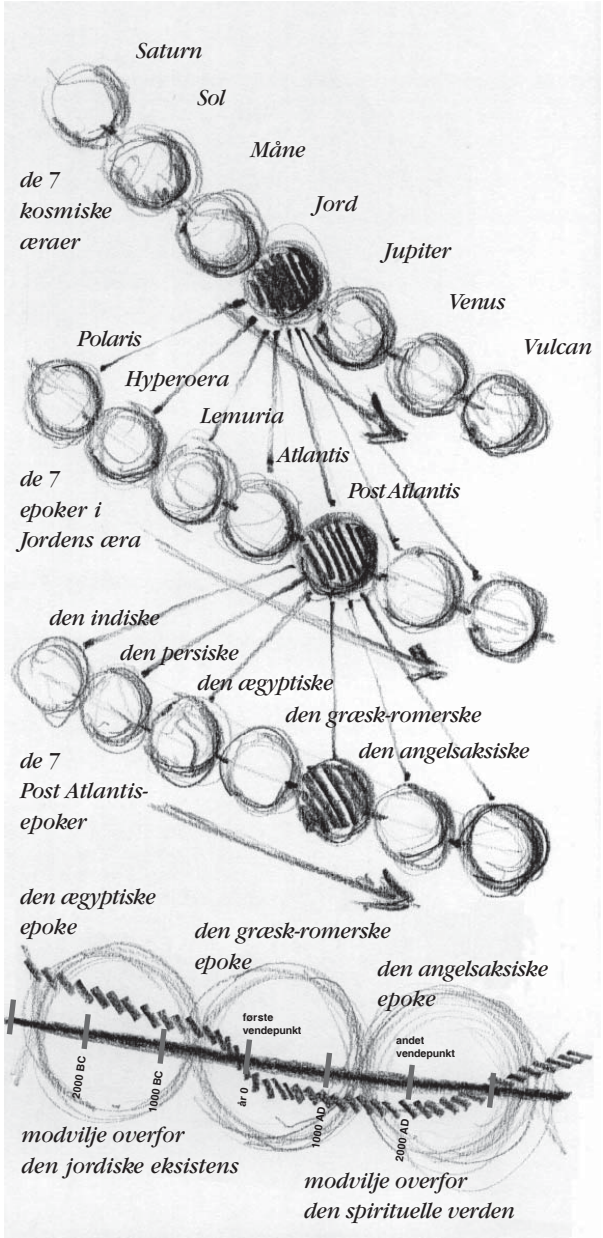
„Hvorfor går vi som sjæle gennem forskellige inkarnationer? Ikke for at opleve renæssancen om og om igen. Men for i vore sjæle at optage det nye, som strømmer ud

fra åndelige verdener. Og vi står nu virkelig ved et punkt, hvor ånden tydeligt taler til os om nye gåder - både i kunstnerisk henseende og i mangt et åndeligt forhold."[136]

„Det fysiske legeme, æterlegemet og det astrale legeme har udviklet sig gennem en Saturn-, Sol- og Måneperiode. Nu må mennesket finde muligheden for at åndeliggøre astrallegemet og gennemtrænge det med det, som er bearbejdet med jeget. Således finder mennesket tilbage til det flydende hav af farve „Vi lever i en tid, hvor en fordybelse i de åndelige, bølgende naturkræfter må begynde - d.v.s. en indlevelse i åndskræfterne bag naturen - hvis ikke menneskets medoplevelse i verden skal dø ud."[137]

I det antroposofiske menneskesyn har mennesket ikke blot legeme og sjæl, „det består af legeme, sjæl og ånd. Sjælen danner forbindelsen mellem legeme og ånd. Ånden er det evige i mennesket."[138] I antroposofien opererer man tilsvarende med et livs- eller formkraftlegeme, „et legemligt princip, som består af de formende kræfter, som opretholder individet, netop så længe som det lever. Det kan også kaldes et æterlegeme."[139] „Mennesket er bygget op af et fysisk legeme, af et æterlegeme, af et sjælelegeme, som med et gammelt udtryk også kaldes astrallegemet, og af jeget," skriver Borgman Hansen, hvor jeget indbefatter alt, hvad der er sammenfattet under betegnelserne sjæl og ånd."[140]

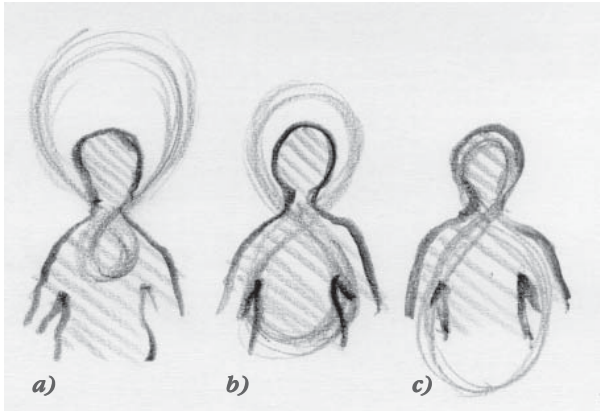
„Mennesket er i begyndelsen udgået fra den åndelige verden; lidt efter lidt er det så steget ned i den fysisk-sanselige verden. Men det, vi oprindeligt besad, det, der har levet i os, det er forsvundet, ligesom de livskim, der ikke har nået deres mål," siger Steiner i et foredrag til medlemmer af Teosofisk Samfund i København i 1912. Men under den menneskelige kulturs ydre udvikling, hvor den åndelige forbundethed gik tabt, udviklede Kristusimpulsen sig oventil. Med Golgatha-mysteriet træder Kristusimpulsen ind i verden. „Det er befrugtningen ovenfra af det, der er gået til grunde," siger Steiner og karakteriserer dette som den største begivenhed i jordens udviklingshistorie.[141] „I vor tidsalder kommer de kulturkim, der er gået til grunde i den gammelægyptiske kultur, frem. Thi de er indeholdt i jordudviklingen. Dér er nu Kristusimpulsen blevet sat ind og har befrugtet den, og derigennem indtræder hos os gentagelsen af den ægyptisk-kaldæiske kultur. I den kultur, der vil følge efter vor [i det sjette tidsrum], vil den urpersiske kultur optræde befrugtet af Kristuskimen. I det syvende tidsrum optræder den urindiske kultur ... befrugtet af Kristuskimen, i ny skikkelse."[142]



Samtidens indplacering i Steiners kosmologi

„Før jeget - bevidstheden om jeget - var født, udsprang kunsten - eller det, som vi kan sammenligne med kunst - af en umiddelbar belivelse af mennesket fra de åndelige væsener."[143] Et første vendepunkt optrådte i den græskromerske periode. „Det, som før kunne opleves i det indre, måtte nu mere og mere opleves gennem den ydre naturbetragtning."[144] Det er en tid, hvor mennesket overhovedet lærer at se sin egen og medmenneskets konkrete fremtræden, hvilket afspejler sig i det klassiske Grækenlands optagethed af - og nyvundne evne til at skildre - den sanselige menneskelige skønhed.

„I løbet af den græske kulturperiode (ca. 1721 f.Kr. - 1445 e.Kr.)," skriver den antroposofisk inspirerede astrolog, Ruth Heinze: „oplever mennesket for første gang sin inkarnationsproces, således at han sjæleligt-åndeligt er helt forbundet med sin fysiske krop, d.v.s. at hans bevidsthed nu er så præget af jordkræfterne, så al virkelig viden om de kosmiske kræfter og den åndelige visdom ligger udenfor hans bevidsthedsfelt. Endnu gennemskuer han de kosmiske kræfters virken i naturrigerne, men overblikket over sit eget livs forløb fra inkarnation til inkar-



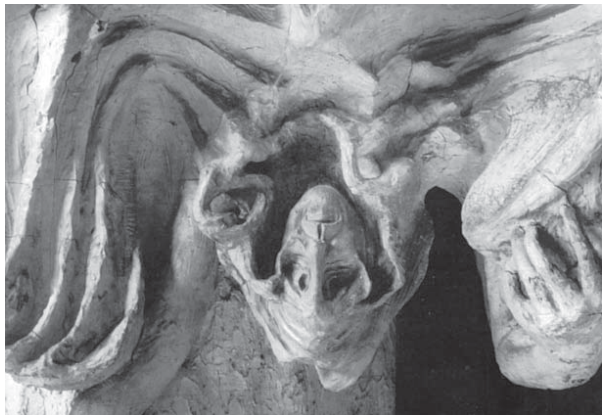
Æterlegemets nedstigen, a) før den græske kultur, b) ved midten af den græske kultur og c) idag

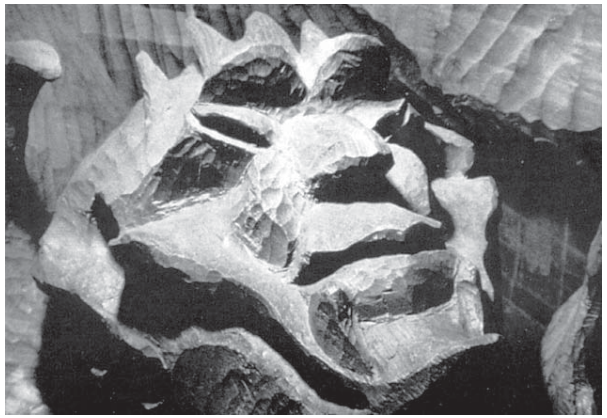
nation ejer han ikke mere."[145] Disse forskydninger gennem tid mellem menneskets selvopfattelse, verdensopfattelse og opfattelse af det guddommeliges natur kan umiddelbart fremstå som én stor spekulativ konstruktion, men hvis man se på verdensreligionerne, så taler de i deres udgangspunkt til et menneske, som modsvarer denne udvikling gennem kulturperioderne, og religionerne udvikler sig om end trægt i overensstemmelse med dette mønster. Den hinduisme, der praktiseres idag, taler således til et langt mere definitivt inkarneret menneske end den tidligste hinduismes æteriske væsener.

„Oprindelig lever al tilskyndelse til kunst i mennesket selv og dets bevægelighed," siger Steiner i et af sine foredrag for bygningsarbejderne: „Hvad mennesket fornemmede ude i verden, ville det eftergøre og forsøgte først at udtrykke med hånden, og så for bevægelsen ind i den som en kraft fra kosmos. Siden skulle det, som var udtrykt i gebærder, omsættes i form. Men det faldt ham ikke ind at efterabe noget. Det som levede og pulserede i ham, som voksede ind i ham fra kosmos, gennemglødede og gennemvævede værktøjet. Kosmos førte værktøjet i mennesket."[146] „Siden kom den tid i menneskeudviklingen, hvor klarsynet mere og mere forsvandt, og mennesket i stadig højere grad stilede mod blot iagttagelsen af sanseverdenen. Intet kom længere til det fra en åndelig verden og man måtte hente det, man ville udtrykke, andetsteds fra."[147] Dette med sit jordeliv stærkt identificerede menneske skabte, hvad Steiner karakteriserer som efterabende eller imitativ kunst, hvor motiverne måtte hentes i den konkrete sansbare verden.

På Rafaels (1483-1520) tid „opstod kunstværkerne stadig som udtryk for det almene, enhedslige åndsliv,"[148] og dette var også tilfældet for et enkelt menneske, Goethe, „på den måde, som det kunne ske i vendepunktet mellem det 18. og det 19. århundrede," siger Steiner.[149] Men denne evne eller tilskyndelse til at arbejde ud fra alment kulturelle erfaringslag synes gennemgående at blive fortrængt af kunstnerens udforskning af sit personlige ind- og udtryksrum. „I det 19. århundrede begyndte kunstnerne at søge efter indhold i det, de skulle skabe. Vi oplevede snart, at kunstneren var blevet en slags kultureremit, som i grunden bare havde med sig selv at gøre. ..... Da trådte det kolde forhold til kunsten ind i menneskeheden, som endnu består. Går et menneske idag igennem en moderne kunstudstilling, møder der ham ikke noget, som bevæger hans sjæl, som han er inderlig fortrolig med, men noget, som i en vis henseende, radikalt udtrykt, bliver en sum af gåder for ham og som han først kan øse, når han fordyber sig tilstrækkeligt i de specielle forhold, som den eller den kunstner har til naturen eller hvad som helst andet. Vi står foran udelukkende individuelle problemer. Og mens man tror sig at arbejde med kunstneriske opgaver, løser man psykologiske spørgsmål, en fuldstændig ukunstnerisk beskæftigelse."[150]

Set i ovenstående bevidsthedsperspektiv står mennesket efter selvopfattelsens materialisering i den græske periode overfor et nyt vendepunkt, hvor vi efter at have vundet vores fulde jordiske identifikation igen vender os mod vores åndelige og sjælelige eksistens. „Vi lever idag i en tidsalder, hvor menneskeheden igen må opnå kontakt med den åndelige verden, hvor den må overgå fra den imitative kunst til en sand skabende kunst, hvor alt må blive nyt. Den imitative kunst nåede sit højdepunkt med den antikke skulptur og i Rafael, Michelangelo osv." siger Steiner og understreger, at vores opgave er en anden: „En bevidsthed, som trænger ind i den åndelige verden og





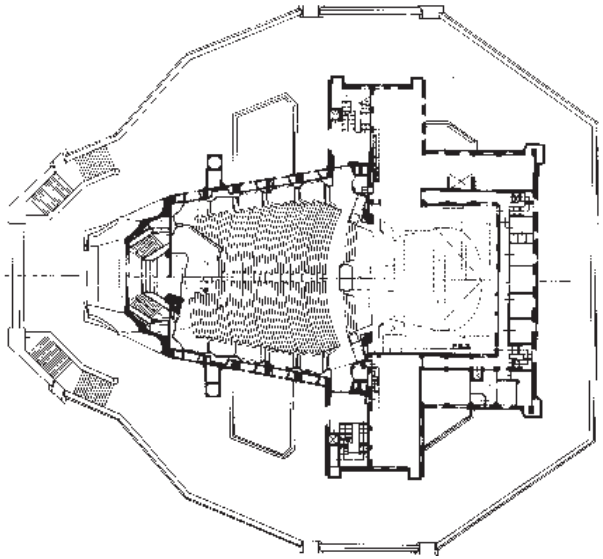
Øverst den opadstræbende Lucifer, herover den nedstyrtende Lucifer, begge fra 'den store model' (1916-17), sidste stadie før udarbejdelsen af den endelige træskulptur. Til højre ses Ahrimans ansigt fra den endelige skulptur

henter det ned, som i former og farver er i det kosmiske verdenshav, som strømmer omkring os. En begyndelse må gøres. Det, som opstår omkring os, må hentes ned fra de åndelige verdener og ikke blive til ved efterabelse."[151] Man fornemmer gennem hele Steiners arbejde en konsekvent afsøgen af en sådan begyndelse - til et kunstnerisk udtryk, som modsvarede og befordrede en ny tids menneske.

Biesantz skriver, at Steiner „betonede, at i fremtiden kunne et kunstværk helt enkelt ikke beskrives blot gennem at redegøre for de farver, former osv. som fremtræder for sanserne. Det egentlige kunstværk fremtræder først *efter* iagttagelsen, i sjælen hos den som oplever kunsten."[152] Et kunstværks egentlige kvaliteter var ikke en sum af egenskaber ved kunst-objektet, men lå i mødet, udvekslingen og foreningen mellem kunst'objekt' og betragter. Mennesket var en del af og ikke blot iagttager af det største gesamtkunstwerk - livet.

På årsdagen for det første Goetheanums nedbrænding 01.01. 1924 præsenterede Steiner i et foredrag i Dornach den første skitse til et nyt Goetheanum i form af et 'urmotiv' (se ill. p. 316). Den kommende bygning ville i en metamofosisk udvikling af dette motiv udfolde sig på tilsvarende måde, som planteriget udfoldede sig af 'urplanten'.[153] Materialet var nu beton, dette både ubrændbare og yderst formbare materiale, og han fortalte ved den lejlighed, at han har bestræbt sig på en bygning udformet „netop sådan som betonen vil kræve det" ... „og jeg vil gerne opnå, at det også inderlig spirituelt kommer til syne, at man har at gøre med noget, der modtager én som en portal, eller noget der som et vindue modtager lyset for at lade det komme ind i det indvendige rum. Men samtidig vil jeg gerne med denne form opnå, at det på en bestemt måde kommer til udtryk, hvordan Goetheanum skal være en slags ly for den, som søger noget åndeligt i dette Goetheanum."[154] Ved denne lejlighed traf man den endelige beslutning om at bygge et nyt Goetheanum og bad Steiner forestå genopførelsen - en næsten umenneskelig kraftpræstation for en ung bevægelse, der endnu på den tid kun havde omkring 10.000 medlemmer.[155]

I foråret 1924 havde Steiner en model til det andet Goetheanum færdig (se ill. p. 65). De første planer byggede videre på det gamle fundament, idet myndigheder og forsikringsfolk mente, at det måtte kunne genbruges. Men det viste sig at være ganske medtaget af ilden, hvorfor den nye bygning kunne formes frit. I et senere stadium blev grundplanen derfor gjort større og lidt højere ligesom terrassen blev bredere og blev ført hele vejen rundt. Hvor den gamle bygning havde plads til ca. 900 i tilskuersalen, fik den nye plads til omkring 1.100 tilskuere.[156] Sammenligner man de to planer (pp. 20 & 34), ser man, hvordan det første Goetheanums hovedgreb med svungne former og elementer omkring to i hinanden indskudte cirkler er forladt, og planen er præget af mere nøgternt rektangulære former - som ville man, uden helt at overgive sig til det retvinklede koordinatsystem, geometrisere den organiske form. Hvor den første bygning var aflæselig i sine enkeltdele med birum og indgange samlet og synliggjort i nord- syd- og vestfløje, der tydeligt var tilføjet de to kuppelrum, så var funktionerne i den nye bygning i højere grad indordnet en samlet bygningsgestalt.



Plan over det andet Goetheanum, ca. 1: 500

Wolfgang Pehnt beskriver overbevisende det andet Goetheanum. „Det ligger ikke så frit og flot, som da det i sin tid blev bygget, idet Basels forstæder for længst er kravlet op af de omgivende forbjerge," skriver han: „Men så snart perspektivet åbner og lader bygningen komme til syne, er den gamle magi der stadig. Den er forskellig på alle tider af døgnet og året: I tågede timer en monokrom silhuet; på fugtige dage mørkt elefantgrå med regnen strømmende ned af betongraterne; i lysere vejr er den norske tagskifer sølvglimtende; i solskin [er den] lysegrå med dramatiske skygger, fremhævede hulheder og fremspring. I morgentimer, der varsler en god dag, er den gårosa; når solen går ned, varmt orange. Om natten bliver bygningen et udhulet bjerg, og når der er aftenarrangementer formeligt gløder dens åbninger som en stor magisk lanterne - rødt i det store vest-vindue, samt grønt, blåt, gråpurpur og pink fra den store sals sidevinduer."[157]

Det andet Goetheanum ligger stadig flot på sin lille høj, selvom jeg gerne havde oplevet tidligere tiders storladne modspil fra det åbne landskabs store bølgende former. For oplevet på nært hold var det i mine øjne lidt af en kolos.

Beton som materiale har en tradition tilbage til romerriget, men beton som skulpturelt bygningsmedie var stadig ved begyndelsen af århundredet så godt som uprøvet. Det andet Goetheanum er ofte fremhævet for sit levende, organiske og plastiske formsprog som et tidligt eksempel på udnyttelsen af betonmaterialets plastiske muligheder. Bygningskroppen kan således mellem øst og vest aflæses som en overgang, forvandling eller metamorfose mellem den statiske bygningsblok og den organisk bevægede form. Denne organisk-levende virkelighed veksler med sekvenser, hvor der ikke er megen organisk livgivende form at spore, når man går rundt om bygningen, og den fremstår sine steder mastodontisk, næsten brutal i sin massevirkning. I østgavlen og sekvenser af langsiderne (se ill. p.

67) sidder de små koket vinklede vinduer som gidsler i store betonflader, og deres formvarianter søger forgæves at råbe de store næsten uartikulerede flader op. Enkeltelementer som disse vinduesformer, detaljeringen af terrassesøjler osv. genfindes som motiver i det meste post-Steiner antroposofiske arkitektur - næsten som et kanoniseret formvokabularium - men det kan umuligt være den endelige konklusion på den goetheanistiske arkitektur. Steiner så selv beskedent sine bygninger som en første begyndelse til en spirituel kunst.[158] - en begyndelse, hvor vi endnu kun kunne ane konturerne af det, der skal komme. Men den videre udvikling synes særlig i det centraleuropæiske område at have været fastlåst af Steiners forlæg. Erik Asmussens arkitektur, som den gennem de sidste årtier er vokset frem omkring Rudolf Steinerseminariet i Järna, er heroverfor et befriende eksempel på, at Steiners arkitekturimpuls kan fortsætte sin udvikling.

Da jeg en forsommerdag i 1986 besøgte Goetheanum, havde jeg det decideret dårligt med denne massive betonkolos. Det var for mig svært at spore noget som helst imødekommende eller modtagende i bygningen, som med sin defensive attitude ikke røber meget om, hvad der måtte foregå bag betonen. Og den knugende fornemmelse blev kun forstærket, når man bevægede sig ind i forhallen og videre ind i salen. Snarere end at udtrykke de levende, livgivende kræfter oplevede jeg det andet Goetheanums udstråling mættet af et knugende tungsind. Den defensive gestik var som en fæstning, der skulle yde beskyttelse mod tidens mørke vinde. Ligesom jeg dengang havde meget svært at forbinde denne bygning med noget som helst, jeg hidtil havde forbundet med antroposofi, har jeg idag meget svært ved at genkende Steiners visioner fra det første Goetheanum om et Sprogets Hus og ser dem slet ikke realiseret på samme dybgående måde i det nuværende Goetheanum.

Måske bunder den oplevede forskel i, at byggeriet kun blev fuldendt længe efter Steiners død i 1925, men snarere er det fordi det første Goetheanum - når der ses bort fra at træ er et brandbart materiale - var en klarere løsning på de to umiddelbart identiske opgaver. Rudolf Steiners enke, Marie Steiner, omtalte da også det andet Goetheanum som „dette mere jævne åndelige hus.“[159] Steiner selv talte om bygningen som „en langt mere primitiv, meget mere enkel form.“[160] Noget svært håndgribeligt skilte de to bygninger - en forskellighed, som jeg i det følgende vil fokusere lidt på.

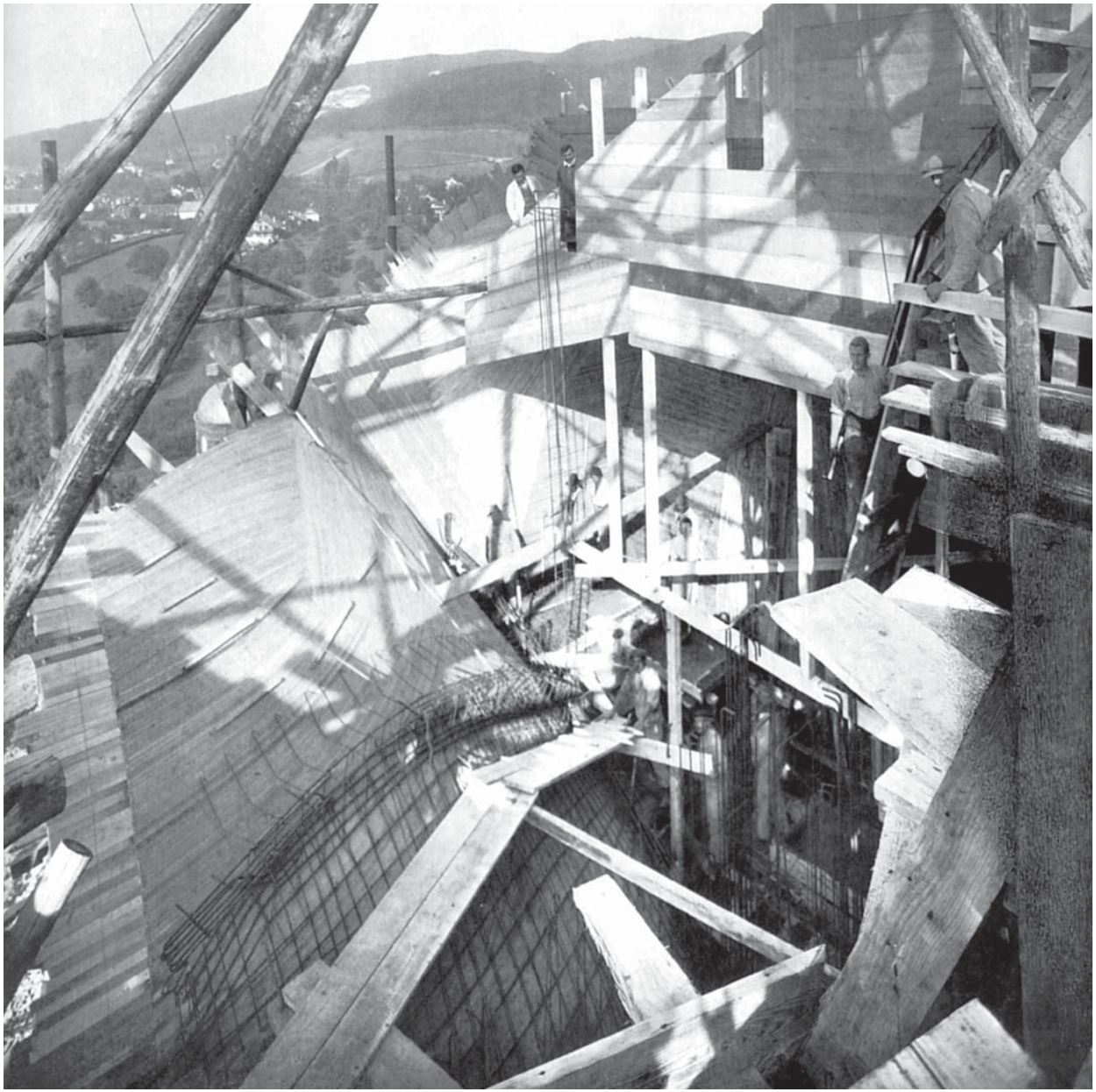
Hvor der synes at være en udtalt organisk sammenhæng i processen fra kongressen i München i 1907 over

Det andet Goetheanum set fra nord, omgivet af fra venstre varmecentralen (1914) og Glasatelieret (1914) samt fra højre Haus Brodbecks eurytmi-tilbygning (1924), alle formgivet af Steiner

Stockmeyers Malsch-model og Stuttgart-salen, som begge arbejdede med den ellipse-formede sal (se ill. pp. 56-57), til Johannesbau-projektet og det første Goetheanum, der begge opererede med de to i hinanden indskudte cirkler, så synes projektet til det andet Goetheanum at være tvangsmodnet - også qua den abrupte optakt. Hvor det første Goetheanum var frugten af en harmonisk-organisk proces, som udfoldede sig i nøje samklang med Steiners antroposofiske refleksioner - og som samtidigt nøje modsvarede den antroposofiske bevægelses tidligste udvikling, så var situationen med det andet Goetheanum en anden.

Steiner selv var helt på det rene med, at man ikke blot kunne reproducere det, der var brændt. Den bygning kunne aldrig få samme tilblivelsesproces som det første Goetheanum - den ville ikke kunne genopdages, og med forsikringsmidler involveret ville idealer fra den første bygning som at arbejde af hjertet, leve sig ind i træsorternes natur under arbejdet med dem og lade åndsvidenskabens ord føre værktøjet være meget vanskelige at fastholde. Tusindvis og atter tusindvis af kreative og beåndede håndarbejdstimer udført af hjertet var gået op i flammer og kunne ikke erstattes. Forsikringssummen på 3 mill. schweizerfranc ville dække en god del af byggeudgifterne,[161] men et nyt Goetheanum kunne ikke blot gennemføres med penge, fastslog Steiner: „den må støttes af en moralsk fond af det antroposofiske selskab. Ellers går det slet ikke. Denne moralske fond må være der."[162] Én gang til at skulle mobilisere samme inderlige medleven og etablere det første Goetheanums unikke kombination af byggeplads, kulturelt og åndeligt uddannelsessted ville være svært, for ikke at sige umuligt. Steiners død, mens bygningen stadig var under støbning, var også et stort tilbageslag for processen. Måske, hvis Steiner havde levet 5 eller 10 år mere, ville bygningen kunne have nærmet sig samme overvældende integritet i sit væsen og tilsvarende i hver detalje rumme samme åndsvidenskabelige gennemlysthed.

Det andet Goetheanum blev indviet i 1928, kort efter den ydre skal var endelig lukket af. Men færdiggørelsen af det indvendige stod på i årevis derefter. Den store sal var først endelig færdig i 1957, og trapperummet med



At støbe det andet Goetheanum var i 1920erne en beton-teknisk bedrift

vest fik først sin endelige form i 1964.[163] De forskellige etaper er gennem årene færdiggjort af forskellige arkitekt- og kunstnerkonstellationer. Og selvom det er hævet over enhver tvivl, at de alle har reflekteret over, hvad Steiner ville have gjort og hvad stedet lagde op til - Pehnt citerer Stockmeyer for gennem hele processen at have spurgt sig selv: hvad kan vi gøre for at opfylde Rudolf Steiners intentioner[164] - så fremstår det klart som et mere heterogent, mindre samstemmende projekt. Men uklarheden synes at ligge allerede i den ydre skal - i det betonråhus, som Steiner selv nåede at være med til at sætte i værk.

Steiners tid var hårdt spændt op med daglige foredrag og møde, en fortsat forfattervirksomhed og de mange organisatoriske spørgsmål, som han, selvom han søgte at undgå det, til stadighed måtte se sig involveret i. Ikke mindst tærede de mange mennesker, der til stadighed opsøgte ham med deres private problemer og udbad sig råd i deres tilværelse, på hans kræfter. Steiner har på et tidspunkt „udtalt, at han var vel rustet til de opgaver, som han selv havde påtaget sig, men ikke til det, som andre pålagde ham: de personlige samtaler," skriver Frans Carlgren: „Det var dem, der væsentligt bidrog til at undergrave hans helbred."[165] I september 1924, hvor Goetheanum nærmede sig sin definitive form og Steiner allerede var præget af sin stofskiftesygdom, holdt han over en periode på tre uger fire foredrag om dagen, og havde i samme periode havde omkring 400 private besøgende.[166]

Samtidig fornemmer man i Steiner en skikkelse, der har tillid til sine evner dertil, at han ikke øver sig forud. Åke Fant konstaterer, at Steiner til forskel fra sin samtids ekspressionistiske arkitekter, ikke var alment fabulerende.[167] Han arbejdede konkret på løsningen af konkret foreliggende opgaver. Medvirkende fra mysteriespillene fortæller, at man ikke kendte stykkets forløb forud. Under indstuderingen af mysteriedramaerne nedskrev Steiner først natten forud, hvad de skulle arbejde med den følgende dag,[168] og de sidste akter blev ikke færdigskrevet før få dage før premieren.[169] Steiner lod tankerne til det andet Goetheanum modne i et års tid, skriver Åke Fant, hvorefter han udførte den første model på tre dage.[170]

Således at ramme rigtigt første gang hver gang bygger på en parathed og indre forberedelse, som i langt højere grad var til stede ved det første Goetheanum, der fandt sin form på baggrund af 6 forudgående års målrettet arbejde frem mod at etablere egne, egnede rammer for den fremspirende antroposofiske virke, end for det andet Goetheanum, hvis nødvendighed blev til i løbet af en enkelt nat.

Pehnt skriver, at man ved beslutningen om at genopføre Goetheanum kontaktede „Herr Steiner med ønsket om, at han ville skænke os og verden et nyt Goetheanum og tillade os at hjælpe med arbejdet."[171] Steiners skabende virke var omgærdet med en kolossal respekt ikke mindst på grund af dens åndsvidenskabelige dimension. Men måske var det netop derfor for vanskeligt for menneskene omkring ham at give reelt modspil og gå ind i dialog med den mand, som så at sige lå inde med facitlisten. I hvert tilfælde havde man kun få pejlemærker af de indre rums fuldbyrdelse, da Steiner døde i marts 1925.

Selvom plastelina-modellen er et besnærende medium, når man vil skitsere skulpturel arkitektur, er det et værktøj med mange faldgruber. Den næsten inviterer til et modellerende af en indre situation, hvis organisation ikke er endelig afklaret, og den vægter modsat plantegningen den skulpturelle gestik langt højere end afklaringen af den indre strukturelle orden. Hvor relationen mellem den omsluttende ydre form og de indre rums form og konstitution nogenlunde kan overskues i små projekter med få og simple funktioner, så giver voksmodellen i sig selv ingen reel løsning på mere komplekse indre situationer som i det andet Goetheanum. Disse kan kun håndteres tilfredsstillende, hvor sådanne modeller løbende kontrasteres af plan- og snittegninger og interiørmodeller i en skala, så man reelt kommer ind i klumpen. Hvis ikke arbejdet med plastelinaen til stadighed suppleres med mere analytiske tegninger eller modeller i en skala og materialer, som giver en reel forståelse af bygningens indre rum, leder det let til skulpturelle løsninger, hvis gestik ikke reelt løser det problemsæt, den foregiver.

I de mellemliggende år medvirkede Steiner i større eller mindre grad i formgivningen af en række mindre bygninger i Dornach. Glasatelieret (1914) lå i materialer og udtryk tæt op ad det første Goetheanum, mens varmecentralen (1915), støbt i beton pegede frem mod det nye Goetheanum. Steiner synes allerede ved det første Goetheanum at have overvejet en betonbygning, men at have indvilliget i at bygge i træ efter medlemmernes ønske.[172] Andre bygninger i området, som Haus Duldeck (1916), Haus de Jaeger (1922) tre eurytmihuse (1921), en transformatorstation (1921) og Eurytmeums udvidelse, kaldet Haus Brodbeck (1924) foregreb på én måde opgaven at bygge i beton. Men der var problemer med materialeforsyninger og med konkret viden om at lave så komplekse former i beton, så mange af dem er opført i sten og pudsede, så de ligner beton. Åke Fant skriver, at Steiners modelforlæg da også antyder, at Steiner forestillede sig dem opført i beton, men at man i stedet måtte opføre bygningerne i sten og efterfølgende pudse dem.[173] Samme 'uærlighed' eller ønske om at give udtryk for et materiale, man reelt ikke byggede i, finder man i føromtalte Rietvelds 'Schroeder huis' (1924) i Ütrecht,[174] hvis fritstillede betonelementer, selvom de var udført i traditionelle materialer, foregreb betonelementets æstetiske mulighedsfelt.

Hele det arkitektoniske mulighedsfelt - forståelsen af, hvad et hus overhovedet kunne være - var radikalt forandret i de godt 10 år, der skiller de to Goetheanum-bygninger. Adolf Loos' konditorkunst-afpillede bygning fra 1906 havde fået adskillige efterfølgere. Schroeder Huis og Weißenhof-siedlungen, som har været nævnt i de foregående to case-studier, er begge fra 1924, og forestillingerne generelt om, hvad fremtidens arkitektoniske udtryk måtte være, var under radikal forandring. Så blot at genopføre det nedbrændte ville fremstå som en anakronisme. Det mellemliggende tiårs arkitektoniske udvikling synes da også at afspejle sig meget direkte, hvis man sammenligner de to Goetheanum-bygningers planer. Hvor det første Goetheanum tilsyneladende fuldstændig udfoldede sig af sin egen åndsvidenskab og sin egen virkelighed og dermed skabte noget nyt og unikt, så virker det andet Goetheanum mere forstået udefra. Hvor det første Goetheanum fandt sin form i en bevægelse indefra og ud, så blev den nye bygning i langt højere grad formgivet udefra og

ind[175] - også med en skelen til, hvad omverdenen gjorde og hvad omverdenen måtte syntes. Den oprindelige jomfruelige tilblivelsessituation var borte.

Ud af de godt to år, som det første Goetheanum havde fungeret, var der opstået en konkret brugserfaring, som gjorde det indlysende at forandre en række funktionelle forhold. Ikke mindst fik det nye Goetheanum større støttefaciliteter omkring scene og bagscene. Man behøvede flere forelæsningsrum og studier og øvesale til det daglige arbejde, hvilket førte til, at man indskød endnu en etage under den store sal. Dette greb om opgaven medførte behovet for omfattende trapperum og trappeforløb i den nye bygning. Scenefaciliteterne ændrede sig markant. Hvor det første Goetheanums runde scenerum havde rituel karakter og bygningen så at sige var scenografien, så blev den nye scene udstyret med moderne teaterudstyr og teatertekniske finesser, så man var i stand til at opføre store udstyrsstykker med kompleks scenografi og lyssætning. Med et volumen på 110.000 m^3 blev den nye bygning således næsten dobbelt så stor som det første Goetheanum, der havde omfattet et volumen på 65.000 m^3.[176]

Det firma, som stod for installeringen af sceneteknikken, måtte senere melde tilbage, at der ikke i den planlagte bygningskrop var højde nok over scenen til det ønskede udstyr. Man måtte derfor acceptere, at man hævede østendens tagform op, så den løb i ét med den tagflade, som spændte ud over nord- og sydfløjene.[177] Dette forrykkede hele blokkens balance og har givet medvirket til at gøre den østlige ende af bygningen mere bastant i sin fremtræden.

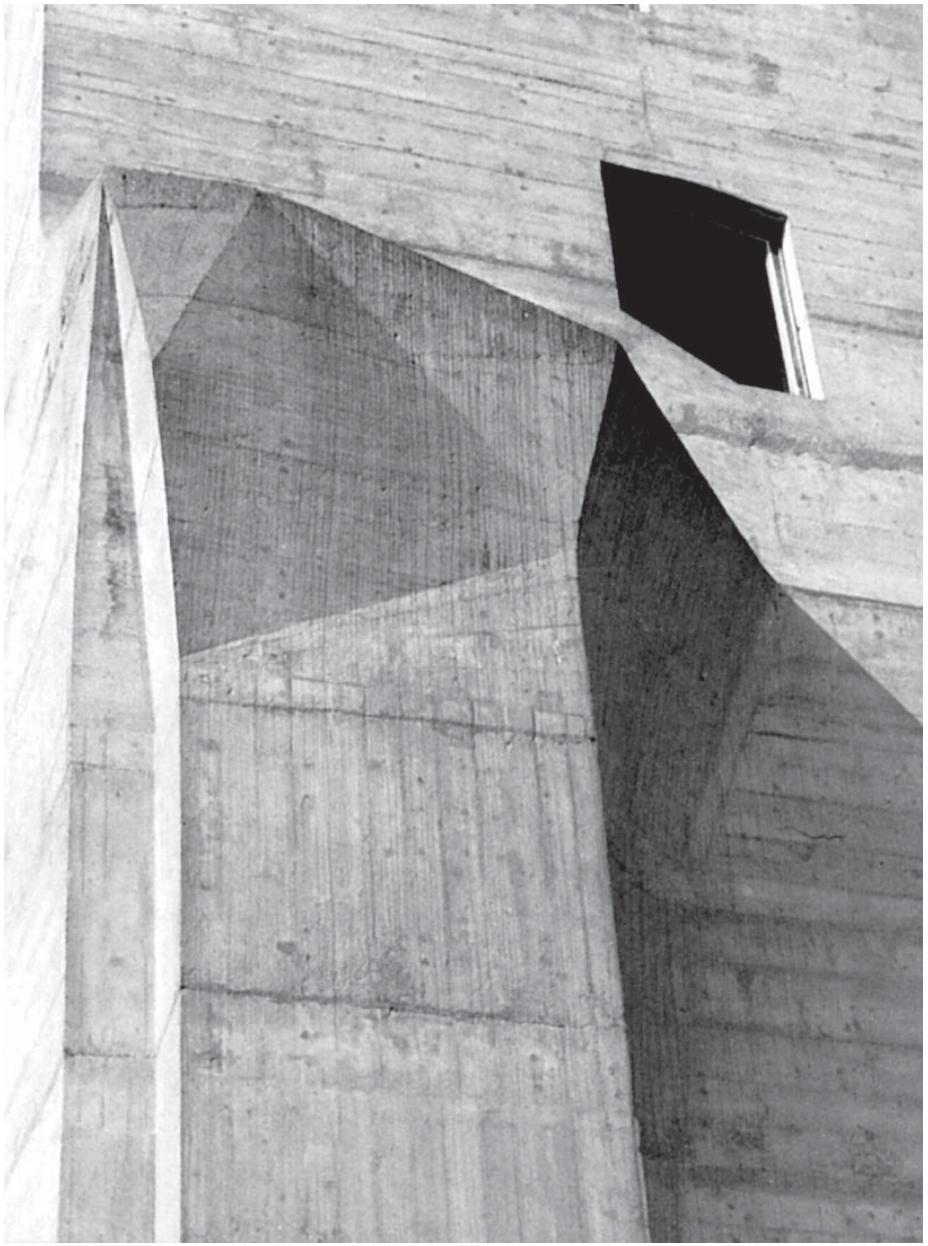
Selvom den nye scene givet havde muligheder, som den gamle ikke havde, så fremstår rummet idag mere som monument over 1800-tallets adspredelseskultur end som ramme for Steiners vision om en bygning for fremtidens menneske. For lidt paradoksalt medførte denne tilførsel af moderne sceneudrustning, at man teaterrummæssigt bandt sig til en bestemt tids teaterform, kukkasseteatret, der påtvinger scenekunsten et udtryksrum, som egner sig til forestillinger som de Wagner-festspil, man hvert år havde i Bayreuth, men som dårligt modsvarer Steiners intentioner om et 'Sprogets hus'. Hvad angår teaterformen, er det svært at spore samme klarhed, hvormed Steiner søgte at frisætte sin arkitektur udlevede tiders 'utidssvarende' udtryk.[178] Havde man derimod genskabt et teaterrum med arkaisk kultiske kvaliteter som det første Goetheanums scenerum, havde man haft en grundsituation, som også idag ville virke ansporende for kreativiteten og klarheden. Nu har man ikke blot fikseret en bestemt historisk betinget relation mellem scene-publikum. Wolfgang Pehnt påpeger, at man i det andet Goetheanum har alvorlige problemer med akustikken og en dårlig integration mellem tilskuerrum og scene.[179]

Det andet Goetheanum repræsenterer tydeligvis en mere moderne brug af beton. Hvor det første Goetheanums former hvilede i eller byggede på den murede bygningstraditions visuelle lovmæssigheder, som var intimt forbundne med murstenens muligheder og begrænsninger, så kunne den nye bygning ikke have være lavet af pudsede mursten - i hvert tilfælde en del af den var definitivt trådt ud af traditionens kendte billeder, selvom stadigvæk vinduesåbningernes placering og gruppering i høj grad er rodfæstet i traditionens billede. Man havde reelt kastet sig ud i noget nyt, uden traditionens sikre korrektiv, og i Carl Kempers bog, *Der Bau,* tilkendegives da også, at alle var forundrede over, hvilket overvældende hus, der åbenbarede sig, da det færdige eksteriør til julen 1927 blev befriet for stilladser og støbeforme.[180]

Hvor det første Goetheanum måske mere var en skulptur end et stykke arkitektur og i høj grad byggede på århundreders opsparede (og idag til dels glemte) viden om træ-håndværkets forfinede omgang med træsorterne, så gjorde det andet Goetheanum brug af et i hvert tilfælde til sit formål relativt nyt og uprøvet materiale, betonen. Benyttelsen af beton i den skala sker for tabet af de mange små taktile, sanselige detaljer, som det første Goetheanums flader var bygget op af. Det andet Goetheanum opleves ubehageligt stort - ikke på grund af størrelsen - men på grund af den manglende artikulation af delen.

Der synes at ligge et skalaproblem omkring beton-materialet - måske også fordi det i sin ophærdning så at sige cementerer magtforholdene omkring tilblivelsen. Én gang støbt bliver dette føjelige materiale indbegrebet af urokkelig magt. Selvom dansk 60er- og 70er-arkitektur har gjort, hvad der stod i dens magt for at bevise, at materialet er bedst til fundamenter, er dette ikke sagt ud fra nogen beton-fjendsk grundholdning. Men set i forhold til den lethed, elegance og utvungenhed, hvormed betonen håndteres idag i for eksempel den japanske arkitektur, så synes den vestlige håndtering af betonens mulighedsfelt at være noget begrænset. I den moderne japanske arkitekturtradition kan man møde et yderst forfinet beton-arbejde, hvor støbearbejdet er håndteret som det fineste kunsthåndværk, og betonfladerne nærmer sig hermed - i et righoldigt udtryksfelt mellem forfinet og råt, vægtløst og tungt - en betonens taktilitet og sanselighed.[181] Sammen med artikulationen af skalaen og en betonens stoflighed, har materialet nået en naturlighed og klarhed i anvendelsen, som givet ikke altid har Steiners kosmologiske dimensioner, men som gør betonen til et materiale, man har lyst til at nærme sig, røre ved og se på - og dermed er åben for at lade tale til sig. F.eks. Kenzo Tanges olympiske stadionbygninger til olympiaden i Tokyo 1964 er ganske store ved siden af Goetheanum. Men de opleves i sammenligning med det andet Goetheanum som sprøde te-pavilloner med papirskodder og strømåtter at nærme sig. De er konstruktivt aflæselige og fremmaner billeder af samme skrøbelige genialitet som en konkylie. Heroverfor bliver det andet Goetheanums to kæmpe søjlegestalter underligt tilfældige (se ill. p. 39).

I udviklingen fra det første til det andet Goetheanum metamorferede søjlerne så at sige indefra og ud, og søjlerne, der i den første bygning også konkret havde båret, blev i denne proces til dekorative udvækster på bygningen, som må forstås ud fra en række æstetisk-åndsvidenskabelige overvejelser. For disse to søjle-gestalter havde, til trods for deres kolossale dimensioner, ikke noget konstruktivt funktionelt formål. Hvor kuplerne i det første Goetheanum udtrykkeligt var båret af planeterne og dyrekredsen, og det metamorfosiske og det åndsvidenskabelige således var uløseligt forbundet med det konkrete - så kom det metamorfosiske og det åndsvidenskabelige i den nye bygning til udtryk i abstrakte udvækster



Detalje fra det sydøstlige hjørne af det andet Goetheanums sydfløj - de kraftige vandrette markeringer er støbeskel

Sydfacadens store søjlegestalt, som spiller en vigtig rolle i den organiske komposition

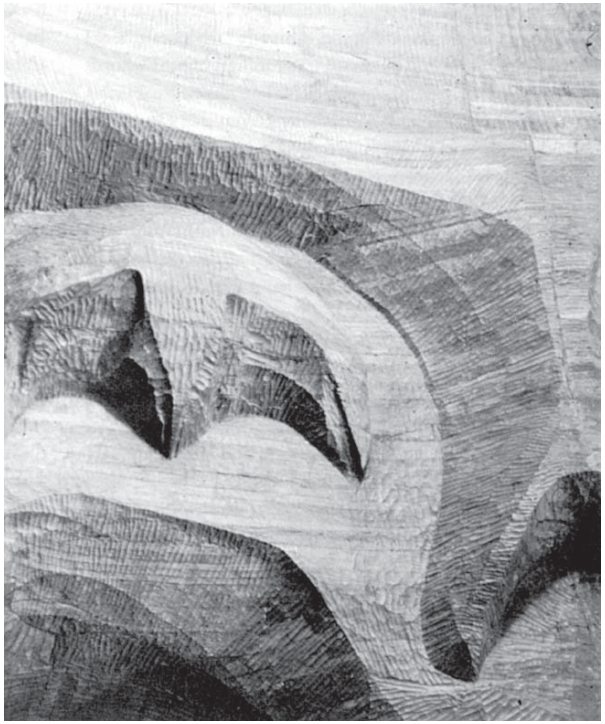
som disse forvoksede elefantsnabler - en i mine ikke uvæsentlig forskel. Den nye bygning byggede ikke på samme måde konkret på sin åndsvidenskab.

De mange opfattelige bygningselementer, hvortil metamorfosen og den åndsvidenskabelige forståelse i det første Goetheanum var knyttet, arkitrav, søjler, kapitæler, talforhold osv. var i den nye bygning afløst af en totalitet, som var, og er, svær at tage til sig og aflæse - en abstrakt totalitet, der ikke synes at tale til mennesket på samme umiddelbare måde.

Tager man en typisk flade fra det første Goetheanum, så tydeliggjorde huljernenes ciseleringer af trævæggene træets ådringer og anskueliggjorde 'fladens retning' og opbyggede en samlet ydre og indre flade med en hud af uendelig om end stilfærdig taktil og visuel variation.[182] I det andet Goetheanum har betonen sine steder, som i vesttrappen og vestenden som sådan, en dramatisk ekspressiv poesi, men i en klangfarve uden samme rigdom af over- og undertoner. Goetheanum er støbt på stedet, og oversættelsen af Steiners model, som bevidst dyrkede den dobbeltkrumme 'levende' flade, til først plan-, snit- og opstaltstegninger, hvor de ageometrisk dobbeltkrumme flader var præcist forankret i et geometrisk referencerum, og siden til de støbeforme, hvis hulhed modsvarede den ønskede resulterende form, krævede et omfattende arbejde. Ligesom i det første Goetheanum ønskede man at understrege fladens retning, hvorfor opmærksomheden naturligt blev fokuseret på den prægning, som forskallingsbrædderne efterlader. Men hvor fladeciseleringerne i den gamle bygning lydhørt kunne omspænde samtlige bygningens ydre og indre flader i et kontinuum af bevægelse, indebar støbeprocessens konstruktivt-praktiske betingelsessæt mange kompromiser - og betonforskallingen kunne ikke som huljernene lade flere retninger smelte sammen og flyde ud af hinanden.

Ser man nærmere på nogle af facadens store dobbeltkrumme partier, står de praktiske problemer forbundet med at opløse plastelina-modellens utvungne bevægelser til noget, som kunne dannes i forskallingsbrædder, sine steder lysende frem. Støbeformene blev på de mest krævende steder opbygget som ved bådebyggeri af tynde lister, der blev opfugtet for at kunne følge de dobbeltkrumme bevægelser.[183] Men på trods af alle anstrengelser er fladens dominerende prægning de vandrette bånd fra støbeskellene, der med deres tværstribning aldeles dominerer fladerne og bryder det, man søgte gennem forskallingsretningen. Man kunne kun støbe en begrænset højde ad gangen, hvorefter man måtte afvente ophærdningen. Ellers ville formene i bunden være udsat for så stort et tryk, at de ville briste.

Hvor man i det første Goetheanum efterbearbejdede betonen i stueetagens høje sokkel med hammer og mejsel for siden at slibe og polere - og hermed forholdt sig til betonen som et massivt størknet materiale, der ved møjsommelig viderebearbejdning gradvist kunne nå den ønskede form - så var bestræbelsen tydeligvis i det andet Goetheanum at arbejde *med* betonen og nå det ønskede udtryk gennem støbeprocessen.[184] Man forholdt sig således til beton som plastisk flydende. Det andet Gotheanums færdiggørelse er dog ikke klar eller entydig på dette område, og efterbearbejdningen af betonfladerne spænder vidt, fra sydtrappehuset færdiggjort af Carl Kemper i 1930, hvis beton er forædlet til det silke- eller voksagtige, næsten marmoragtigt slikkede, til vesttrappen, færdiggjort i 1972 af Arne Klingborg og Rex Raab, som med sin blottede rå beton fremstår med en æstetisk raffineret brutalisme og skarpskåret elegance, hvis beton-'natur' er en ganske anden.[185] Måske man leder forgæves, hvis man i et så vandagtigt flydende materiale som betonen vil afæske det en iboende formtendens. Måske er betonen først og fremmest formopfyldende eller formpåtagende - og indgår dermed subtilt i de former, vi påfører hinanden.

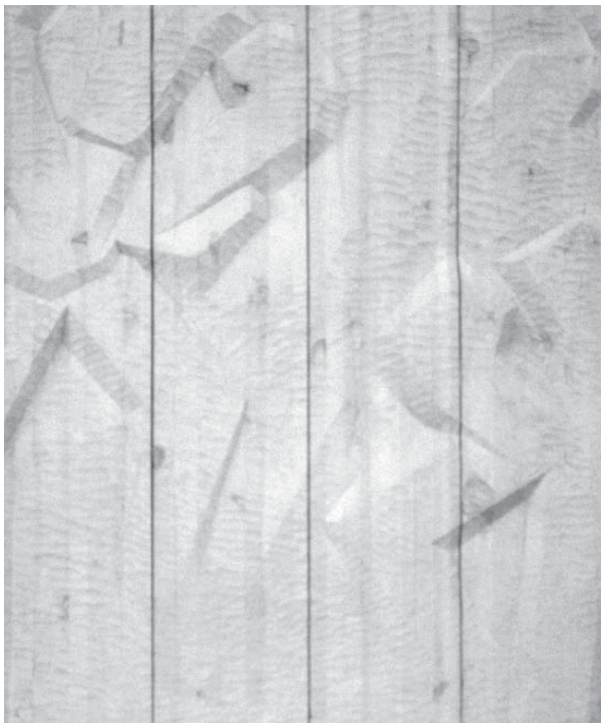


Udsnit af kapitælen i den lille kuppelsal, udarbejdet af Rudolf Steiner selv som eksempel på fladens retning

Med sporene efter forskallingen kunne fladens retning understrege - her loftflade i det andet Goetheanums vesttrappe

Det er lidt paradoksalt, når beton kaldes for et plastisk materiale, for den ejer intet af voksens føjelighed. Én gang ophærdet er betonen stærk, næsten klippefast og med sin hårdhed ikke noget oplagt materiale at viderebearbejde skulpturelt. Som våd derimod er betonen en tung, våd vædske, som er så aggressiv overfor den menneskelige hud, at man ikke er i direkte berøring med den. Støbningen kræver en kæmpe konstruktion, næsten som et hus i sig selv, og dette at få de kunstneriske skulpturelle kvaliteter fra en model som den til det andet Goetheanum, som er fortættet kunsthåndværk og hvor hver kvadratcentimeter er følt frem af sensitive fingre og modellerværktøjer, oversat til støbeformenes prosaisk-praktiske virkelighed, indebærer et kolossalt tab i intensitet og nærvær.

Hvor man i det organiske formsprog i den levende verden kan opleve en taktilitet og billedrigdom på alle niveauer mellem mikro- og makro-skala, så oplever jeg - på linje med store dele af den moderne arkitektur i øvrigt - det andet Goetheanum svigte på det område. Jeg oplever en om end stilfærdig form for dissonans mellem på den ene side teknik og på den anden side både intention og udtryk, som netop den japanske arkitektur i sin brug af betonmaterialet har evnet at overkomme. Her finder man betonflader så elegante, så subtilt kontrollerede, så oplevelsesmættede og alligevel så naturlige i udtrykket som modellen til det andet Goetheanum - uden det svækker de arkitektoniske virkninger i den større skala.



Udsnit fra vægbearbejdningen i den store sal i Kulturhuset i Järna

Det første Goetheanums overflader blev til i en lang, meditativ arbejdsproces, hvor det intentionelt var åndsvidenskabens levende ord, der drev værket, og hvor fladernes ciselering med et vågent øje for hvert snit gradvist voksede frem af åndsvidenskaben og *blev* åndsvidenskab. Det andet Goetheanum derimod blev støbt i mere forgrovede øjeblikke, hvor den tunge våde beton skulle vibreres ned i formerne, inden det var for sent. Det lange forudgående arbejdsopgaver var i forhold til det første Goetheanums træskærerarbejde dybt abstrakt, beregningerne af støbeformene, udførelsen af jernarmeringen og af forskallingen, hvor man systematisk står med bagsiden og arbejder på den negerede form. „Jeg beder særlig dem, som arbejder så offervilligt på vor bygning, at gå ud fra en inderlig fornemmelse i al formgivning, og at føle i det, som skal blive, virkelig at leve med i det, for at gøre sig fri af meget af det, der kaldes kunst i samtiden. Da vil vi måske på en ny og frugtbar måde få fat i det, som er kunst, den kunst som er opstået i og båret frem fra dybet af menneskets væsen," sagde Steiner i 1914 til sine bygningsarbejdere.[186] Det er endnu et åbent spørgsmål, om mennesket vil lære at fastholde denne meditative tilstedeværelse i mere abstrakte arbejdsgange.

„Når man taler om Rudolf Steiners kunstimpuls, særlig hvad angår arkitekturen, så opholder man sig ofte ved det første Goetheanum som et markant eksempel på en *organisk arkitektur* - hvor organisk arkitektur for de fleste er ensbetydende med det færdige formsprog, som man kan se det," siger Arne Klingborg i en samtale: „Men det, som jeg ser som det vigtigste, er, at det første Goetheanum var et resultat af en *organisk proces.* Rudolf Steiner begyndte med det menneskelige fællesskab, han tog udgangspunkt i en gruppe mennesker, som derefter gav udtryk for, at de havde behov. De beskæftigede sig med åndelige spørgsmål, udviklingsspørgsmål, bevidstheden og dens udvikling osv. på baggrund af det, som Rudolf Steiner skitserede i sine bøger, hvori der ligger et stort kundskabsarbejde bag. Og dette vækkede en række spørgsmål.

Men visse af disse spørgsmål kan man ikke forholde sig substantielt til, hvis man blot arbejder intellektuelt med materialet. For at forstå, hvad det drejer sig om, må man gå ind i processen. Og derfor sagde Steiner, at vi var nødt til at gå ind i kunstneriske processer, for ellers ville vi aldrig blive i stand til at håndtere nuancerne i disse spørgsmål - for eksempel i skæbne-forskningen, som vi også kalder karmaforskning. Med hele dette væv af menneskelige skæbner, som er tæt vævet sammen, kan man tænke sig visse lovmæssigheder, som man teoretisk kan fatte, men man forstår ikke, hvad det drejer sig om, hvis man ikke giver sig ind i processerne. For at udvikle sensitiviteten overfor sådanne spørgsmål, anbefalede Steiner, at man gik ind i kunstneriske processer. Så han begyndte med en gruppe mennesker, som fik et meget konkret udtryk i 1907 ved en international teosofisk kongres i München, hvor han med sin indretning af lokalet chokerede særlig dem, der kom vestfra, fra England. På meget enkel vis var hele kongressen gennemsyret af et kunstnerisk element. Han forandrede salens farve, han antydede nogle søjler, der var udført som attrapper, hele kongressen var gennemsyret af musik, recitation og skuespil, alle kunstarterne skulle kunne opleves [hvilket foregreb meget af det, der senere blev udfoldet i det første Goetheanum]. Af dette fremvoksede gradvist et formsprog, et farvesprog osv. Men uden menneskene var der ikke blevet noget ud af det.

Det er klart, at der i 1907 ikke var mange, der forstod, hvad han gjorde. Men der var et par stykker, heriblandt en ung mand, kaldet Stockmeyer, der spurgte: 'Dr. Steiner, er dette ikke noget, der foregriber en ny real-arkitektur.'

'Jovist,' svarede Steiner. Men havde denne unge mand ikke spurgt, var der ikke kommet noget ud af det.[187] Dette interesserer mig dybt, for alle menneskeligt organiske sammenhænge bygger på dette. Ud af menneskets spirituelle behov, som formuleres som spørgsmål, vokser noget frem - at jeg ikke bare teoretisk siger, at det skal være sådan og sådan, men gennem spørgsmålets alvor mærker, at arkitekturen, farverne, formerne og sproget kan være en støtte for mennesket i dets udvikling. Og her sker det vigtige i hele denne organiske proces. Asmussen og jeg og nogle stykker mere har været fascinerede af denne proces - ikke for at efterligne Goetheanum [men i forhold til situationen i Järna]."

Det var også gennem denne organiske proces, at Steiners kunstneriske sprog meget præcist adskilte sig fra art nouveau og jugend-strømningerne?

„Naturligvis - det er utrolig interessant, at man går til jugend-udtrykkets kilde (källsprång) og ikke til den dekadente side. Studerer man for eksempel Sullivan, som jeg har studeret ganske indgående,[188] så var han tydeligvis meget optaget af det levende liv - ikke af at afbilde blade og blomster, men af livsprocesserne. Dette gælder de fleste af dem, som siden kom til at tegne indledningen til art nouveau. Christopher Dresser var dybt optaget af sådanne overvejelser.[189] Han var botaniker, botaniker og kunstner, og han søgte nå frem til selve de livsprocesser, der siden blev til de forskellige bladformer osv. Det var dette, Rudolf Steiner fortsatte med, at afsøge processen. Jeg har undersøgt det, men har ikke kunnet finde tegn på, at Steiner direkte har studeret Christopher Dresser. Men han studerede Goethe, og for Christopher Dresser var Goethe den store mester, ligesom han var det for Sullivan. Goethe var ude efter livsprocesserne, og siden gik Steiner videre og bearbejdede også sjælsprocesserne, de åndelige processer og åndens udvikling."[190]

Skal man forstå de antroposofiske bebyggelser i Järna, er det således af stor betydning at se dem ikke blot som organisk arkitektur, men som rammen om en *organisk proces,* hvis organiske former er et gensvar, der på én grad udspringer af og understøtter en gruppe menneskers eksistentielle arbejde.

Rudolf Steinerseminariet set fra nordvest. Vidarkliniken ligger umiddelbart til højre for dette billede

ERIK ASMUSSEN OG JÄRNA

Erik Asmussen er født i København i 1913, men indvandrede i slutningen af 30erne til Sverige. I 60erne etablerede han egen tegnestue i Järna, hvor et antroposofisk centrum for hele Skandinavien var under tilblivelse omkring Rudolf Steinerseminariet, der for hele norden har til formål at uddanne lærere til Rudolf Steiner skoler. Asmussen, eller Abbi, som han for det meste kaldes i Järna, ha[illegible]udelukkende arbejdet med opgaver inde[illegible]vægelse. Når det langt hen a[illegible]roposofiske im-
p[illegible]ise
[illegible]
vilje til at la[illegible]
hold til Steiners byggeim[illegible]
gen anden arkitekt lykkedes at forløse [illegible]
sofiske arkitekturimpuls. Erik Asmussen siger selv [illegible]
arbejde, at de mange impulser, og hele den nytænkning indenfor arkitekturens område, som Rudolf Steiner har introduceret, endnu er meget lidt udforskede. Resultaterne, arkitekturen af den antroposofiske arkitektur impuls, er stadig kun ved sin begyndelse, og der forestår stadig et stort udviklingsarbejde.[22]

Seminariet i Järna, Rudolf Steinerseminariet, ligger som en række markant formede enkeltbygninger i det åbne landskab og er med Asmussen som arkitekt gradvist vokset frem gennem årene. Der er bygget musikhus, elevhjem, bibliotek, eurytmihus (hus for dans og bevægelse), kombineret spisehus og butik. Mange af bygningerne rummer kombinationer af boliger, undervisnings- og arbejdsfaciliteter. I området er bio-dynamiske gartnerier, mølle, folkeskoler og gymnasium efterhånden vokset frem. Et kulturhus med stor samlingssal er netop færdiggjort i 1993 og Vidarkliniken indviedes i 1987. Således rummer stedet i dag mere end 500 arbejdspladser. Seminariet søger man nu at få gjort til et statsanerkendt universitet, med dobbelt studietid og dobbelt kapacitet. Hvor man for blot et par år siden havde regnet med at holde skalaen og det private initiativs frihed, så virkede det nu (ifølge en række samstemmende samtaler sommeren 1994) som det rigtige at søge denne løsning for Seminariet. En sådan ekspansion kan synes at true med at give sammenbrud i det lille samfunds skala: undervisningsfaciliteter, sociale og organiseringsmæssige strukturer vil svulme, og der vil komme et stærkt øget pres på boliger i området. Det vil [illegible]tidig give en helt anden økonomi og dermed frirum [illegible] Ved Vidarkliniken derimod, ønsker man [illegible]tsvgehus, med de forodele [illegible] i Järna blevet til [illegible]rabede budgetter, [illegible]bejdskraft, og selv [illegible]hange etaper. Semi-[illegible]faciliteter og tilhø-
[illegible]Kulturhus er alle ble-
vet til uden [illegible]vel er Asmussens arbejdssituation er på en [illegible]t misundelsesværdig: Han behøver aldrig overfor sin bygherre kæmpe for de kunstneriske værdier, for godt håndværk eller gode materialer. Han står ikke ensom med sine visioner overfor såkaldt rationelle eller økonomiske hindringer, der ofte i andre sammenhænge gør arkitekturens tilblivelse til en stærkt entropisk proces, hvor allerede tilblivelsesfasen svækker og tærer på den oprindelige idés klarhed. I den antroposofiske bevægelse findes en udtalt opmærksomhed på- og værdsættelse af arkitekturens rolle. Indstillingen er, at når man laver noget, så skal det være godt, helt igennem rigtigt, selvom det så måtte tage mange år at realisere det fulde projekt. „I mit arbejde med at tegne bygninger til Järna-seminariet har jeg været i den lykkelige situation, at mine opgavestillere havde en klar opfattelse af den arkitektoniske udformnings betydning og en forståelse for, at virksomheden og aktiviteten i bygningerne i højeste grad er afhængige af den stemning, som den omgivende arkitektur kan frembringe. Denne indstilling strækker sig så langt, at den får lov at virke tilbage på byggeprogrammet. Man rendyrker de enkelte bygningers funktion, så hver enkelt bygning kun rummer en enkelt hovedfunktion. Derved er det muligt at individualisere udformningen, og muligt også stemningsmæssigt at udtrykke indholdet både i interiør og eksteriør.“[23] En sådan præcision i definitionen af det enkelte bygninger og rum har klart stærke potentialer, men må selvfølgeligt afvejes med faren for at et rum overbestemmes af funktionen, og derved mister sin fleksibilitet og evne til at forholde sig til sin funktions egen dynamik og metamorfose.

Bygningerne i området er placeret og orienteret, så de relaterer det østsvenske kystlandskabs markante geologiske linjer. Området var efter sidste istid så nedpresset, at det kun gradvist dukkede frem over havoverfladen som havpolerede, kuplede skærgårdsklipper, hvor med nogle tusinde års forsinkelse de mellemliggende arealer med rige leragre steg frem. Ttidligere oplevedes dette som et særdeles overbevisende koncept, hvor stærke bygningsvolumener fremstod i det nøgterne landskab som stærke monolitter, beslægtede med klippehellerne, som var de selv groet frem af landskabet. Men i takt med fremkomsten af flere og flere, større og større bygninger i området, særlig efter Kulturhusets opførelse, fremstår de mellemliggende arealers karakter uklare i deres gradvise overgang fra „uberørt“ landskab til urban park eller haveby. Den landskabsgeologiske relatering foregriber ikke nødvendigvis alle aspekter af den efterhånden byrumsmæssige problematik. De oprindelige landskabstræk med klippe- og skovpartierne viger sammen med nyttelandskabets brød-naturlighed og græsningsenge, i takt med de stadig øgede mængder have-elementer: espalier, blomster, buske, små søde skilte om hvad man ser, opstil-

fortsættelse følger

Det første Goetheanums lille kuppelsal set fra den store kuppelsal

NOTER

1 På basis af de foreliggende undersøgelser skriver Laila Skjerbæk skriver, at i 1991 havde hver fjerde dansker på et tidspunkt søgt alternativ behandling samt at brugen af alternative behandlinger er stadig stigende.
Launsø, L.: „Befolkningens brug af alternativ behandling“ in Launsø, L., Skjerbæk, K. og Annette Tingstad, Eds.: *Livskraft og mennesker,* Akademisk forlag 1995, p. 35.
Brugen af naturmedicin, urtemedicin og akupunktur er langt mere brugt i Norge og Sverige end i Danmark. Hvor der i Danmark gennemgående er det flere kvinder end mænd, der søger alternative behandlinger, så er den kønslige fordeling lige blandt dem, der søger alternativ behandling i Sverige. Og hvor flertallet af dem, der i Danmark søger alternativ behandling er erhvervsaktive, så er flertallet i Sverige at inde blandt de ikke-erhvervsaktive.
Op. cit. p. 37.

2 Denne følgeslutning ligger i tråd med den tilgang til mine case-studier, som er opridset i de indledende kapitler, at jeg ikke beskæftiger mig isoleret med arkitektonisk form, men ser den i dens egenskab af betingende form for den levende organisme Vidarkliniken.

3 Dette case-studie er bygget op, så det efter et indledende rids af antroposofiens opståen og tidligste kulturelle udtryk behandler det antroposofiske samfund i Järna, hvoraf Vidarkliniken er en tæt integreret enhed. Vidarklinikens arkitekt, Erik Asmussen, har også være arkitekt på størstedelen af de øvrige bygninger i Järna, så han bliver naturligt introduceret i denne sammenhæng.
På baggrund af disse indledende kapitler følger en række kapitler, der efter tur specifikt behandler Vidarkliniken, dens tilblivelsesproces, fremtræden, organisering, ledelses-, terapi- og arbejdsformer, sygdoms- og sundhedsperspektiv samt brug af farve i arkitekturen - med det mål at indkredse, hvordan Vidarklinikens arkitektur på forskellige niveauer afspejler og understøtter det arbejde, den menneskesyn og den sundhedsopfattelse, som bygningen omslutter.

4 Ses ofte også oversat til *menneske-visdom.*

5 Rudolf Steiner (1861-1925) blev født 27.02. 1861 i Kraljevec ved den Østrig-ungarske grænse - i hvad der senere blev Jugoslavien og idag hedder Slovenien.
Wilson, C.: *Rudolf Steiner. En mand & hans visioner,* forlaget Komma, København 1986, pp. 23-24.

6 Den teosofiske bevægelse (*teosofi* kommer af græsk, ‘viden om det guddommelige’) tog form i New York under navnet *Theosophical Society,* ledet af Helena Blavatsky og Henry Steel Olcott. Teosofien havde som udgangspunkt, at der i alle religioner findes en kerne af sandhed, og teosofien sammenfattede buddhistiske, hinduistiske, nyplatonistiske og kristne tankegange. I teoso-

Rudolf Steiner (1861-1925)

fien havde spiritistiske seancer omkring åndelige mestre en central placering.

Bang, J. (Ed.): *Gyldendals Tibinds Leksikon* vol. V, Nordisk forlag, København 1977, p. 435.

Der var et latent modsætningsforhold mellem Steiner og antroposofien fra begyndelsen i 1906, hvor Steiner blev leder af det tyske antroposofiske selskab, men i note 53 & 70 er der opsummeret nogle af de mere umiddelbare grunde til bruddet mellem teosofferne og antroposofferne.

Omvendt skriver Steiner i *Mein Lebensgang,* at han fra første færd åbent fremlagde, hvad han stod for, men fra teosofisk side kun oplevede genklang på sine foredrag og at en række ledende teosoffer reagereede på Steiners bog *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur modernen Weltaschauung* fra 1901 ved at sige, at heri stod den sande teosofi.

Rudolf Steiner in:

Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 65.

7 Først med det store ekumeniske kirkemøde i Konstantinopel i år 869, blev det slået fast, at mennesket (kun) havde krop og sjæl. Før den tid havde mennesket også ifølge den kristne teologi både krop, sjæl og ånd.

Bayes, K.: *Living Architecture, Rudolf Steiner's ideas in practice,* Floris Books, Edinburgh 1994, p. 17.

Selvom reinkarnationstanken idag betragtes som voldsomt kættersk i den kristne kirke, så har det ikke altid været sådan. Den havde en fremtrædende plads i oldkirken i det esseiske kristensamfund i Jerusalem. Men efterhånden fortrængte en teologisk kristendom med base i Vatikanet systematisk divergerende opfattelser, heriblandt meget af det, som karakteriserede den tidligste kristendom.

Høinæs, H.-J.: „Mellom et materialistisk og et svermerisk syn på kristendommen. En introduktion til antroposofiens syn på kristendommen" in *Janus* 1/1993, p. 10.

Essener-samfundet menes at være opstået omkring 150 f. Kr. omkring en lære, der kun var kendt af de indviede. Nogle forskere forbinder essenerne med Dødehavsrullerne og Qumran-sekten.

Bang, J. (Ed.): *Gyldendals Tibinds Leksikon* vol. II, Nordisk forlag, København 1977, pp. 61 & 179.

Ifølge Thomas-evangeliet er Kristi genkomst ikke den konkrete fysiske genkomst, men en altgennemlysende Kristusbevidsthed:

Løft træet, og jeg er der.

Løft stenen op, og du finder mig dér.

Her citeret fra:

Høinæs, H.-J.: „Mellom et materialistisk og et svermerisk syn på kristendommen. En introduktion til antroposofiens syn på kristendommen" in *Janus* 1/1993, p. 12.

Romerkirken (og senere den potestantiske kirke) har tilsvarende opbygget en voldsom antagonisme overfor astrologien, selvom det nye testamente udspiller sig i en tid, hvor astrologien var en integreret del af verdensbilledet, også selvom det kræver kraftige filtre ikke at se den astrologiske symbolik i det nye testamente - „stjernen ledte vise mænd

Treenigheden og de tolv apostle ordnet i relation til dyrekredsen i kuplen i Dormilion-klosteret i Jerusalem, fra en tid før den definitive adskillelse mellem astrologi og kristendom

[astrologerne], til vorherre Kristi hen".

8 Klingborg, A.: „Rudolf Steiners byggimpuls" in *Arkitektur (S)* 6/1984, p. 34.

9 Som berørt i Behnisch-case-studiet findes der to hovedstrømme i tysk modernisme. Om den antroposofiske arkitektur skal indplaceres som del af den ekspressive gren heraf, om den skal forstås som en dybgående gren af jugendstrømningerne eller som en egen størrelse skal jeg ikke afgøre. Der findes en række forskellige bud på dette. Der findes ligeledes overvejelser, om Steiners arkitektur overvejende er impressionistisk eller ekspressionistisk, hvilke leder til, at det kan man ikke afgøre.

Rex Raab skriver i forordet til bogen *Sprechender Beton,* at Goetheanum har været særdeles forskelligartet rubriceret, som hørende til tysk expressionisme, idiosynkratisk individualisme, Fantasterne, symbolisme, jugend-stilen, og endog som inspireret af både Gaudi og Corbusier, mens andre har hævdet, at bygningen er uklassificerbar.

Raab, R. in Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, p. 9.

Første kapitel af ovennævnte bog uddyber en række kategoriseringer gennem tiderne, hvor interessen for bygningen fra 1960erne og frem synes at være stigende.

Op. cit. pp. 11-22.

Jeg har i dette kapitel om de antroposofiske kunstimpulser lagt særlig vægt på Steiners videreudvikling af Goethes metamorfose-princip til en kunstnerisk udtryksform med vidtgående åndsvidenskabelige implikationer, idet det synes at være herfra, forskellighederne for alvor træder frem, og underbygger dermed måske indrekte at placere Steiners arkitektur i en særlig gruppe indenfor ekspressionismen, der kunne betegnes som Goetheanistisk derved, at den ikke blot uspecificeret udtrykker sig, men udtrykker sig i og med et ganske præcist sæt forudsætninger. Jeg vil dog ikke i denne sammenhæng gå ind dybere i diskussionen af den arkitektur- og kunsthistoriske indplacering af hverken Steiners eller Asmussens antroposofiske arkitektur.

Dem, der indplacerer, som f.eks. Wolfgang Pehnt i *Die Architektur des Expressionismus,* medregner Steiners arkitektur til den ekspressive strømning af den tidlige modernisme. Borgman Hansen stille spørgsmålstegn ved dette. Åke Fant skriver, at ud fra de opstillede kriterier, at en ekspressionistisk arkitekter lader sine enkeltdele komme til udtryk (på bekosttning af helheden), har Pehnt ret, men underkender kriterierne.

Åke Fant nævner muligheden af at karakterisere Steiners arkitekur som Goetheanistisk arkitektur, men afstår samtidig i sin afhandling om Steiners arkitektur i forhold til arkitektkredsen omkring Bruno Taut i perioden 1913-23 at foretage nogen definitiv indplacering. Han påpeger, at ingen af de arkitekter, som normalt kategoriseres som ekspressionistiske, opfattede sig selv som sådanne eller som del af nogen ekspressionistisk bevægelse. På bagrund af personlige samtaler med Scharoun og Finsterlein nævner Fant muligheden for at benævne tendensen som 'organisk arkitektur', iøvrigt en benævnelse som Steiner selv brugte, idet en af de få fællesnævnere for hele denne gruppe af arkitekter er inspirationen fra naturen.

Pehnt, W.: *Die Architektur des Expressionismus,* Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1972.

Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p. 192.

Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget,* Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, pp. 100-101.

Fant, Å.: „Rudolf Steiners Bidrag till den moderna Arkitekturhistorien" in Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, pp. 91-98.

Wolfgang Pehnt indplacerer i en senere bog Steiners Goetheanum-bygninger i en tradition karakteriseret ved sin længsel efter det ultimative tempel - en længesel, som gik tilbage til den hellige gral og i højere eller mindre grad kunne spores i værker som Bayreuths Festspielhaus til Wagners operaer, Peter Behrens' 'Temple of Art', Berlages 'Pantheon of Mankind' og en hel række af ekspressionist-generationens projekter.

Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 31.

Pehnt skriver videre, at det [andet Goetheanum] ikke nogen strukturel ekspressionisme, idet bygningen ikke udtrykker sit konstruktive princip eller de konkrete strukturelle kræfter, som virker i bygningen. Men den udtrykker den aktivitet, som bygningskroppen omskriver.

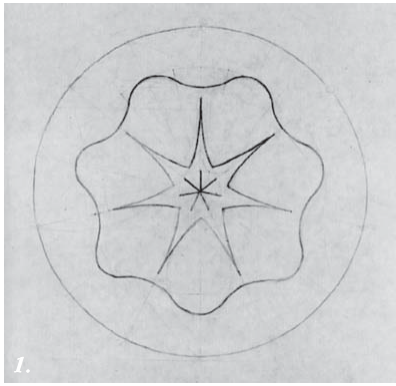
Op. cit. p. 37.

10 „Architectural creation, suggested Steiner, is the answer the human soul gives in order to regain a relationship, while on earth, with cosmos."

Bayes, K.: *Living Architecture, Rudolf Steiner's ideas in practice,* Floris Books, Edinburgh 1994 pp. 18-19.

11 Mod slutningen af dette kapitel vil Steiners kosmologiske arkitektur-perspektiv - om hvordan arkitekturens rolle i mødet mellem mennesket og det guddommelige gennem menneskehedens historie har vekslet - blive nærmere belyst på baggrund af den første Goetheanum-bygning i Dornach.

12 I et redaktionelt forord til en udgave af det norske tidsskrift *Libra* med temaet 'Allkunstverket' - en dansk oversættelse af ordet gesamtkunstwerk har jeg forgæves spurgt adskillige om og vil hér undlade at give noget bud på - refereres til et omfattende katalog til en udstilling, 'Der Hang zum Gesamtkunstwerk', som i 1983 blev vist i Zürich, Düseldorf og Wien. Walter Scheel, daværende forbundspræsident i Vesttyskland, beskriver i katalogets forord gesamtkunstwerket som en enestående europæisk idé, hvori alle kunstarter smelter sammen til et kunstværk som er så rigt og mangfoldigt som livet selv. Hvor hans billede er enkelt og flot, er jeg knapt så sikker på det særligt europæiske i gesamtkunstwerket - f. eks. havde te-ceremonien i sin formative



fase, som beskrevet i kapitlet *Refleksioner i te-rummet* i case-studiet om Shinju-an, mange af gesamtkunstwerkets træk.

Det omfattende udstillingskatalog belyser denne hang til eller dragen mod allkunstverket igennem en 200-årig periode, fra den franske oplysningstid til Josef Beuys, og fastslår, at allkunstverkideen for første gang fik sin teoretisk-visionære begrundelse med Richard Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft,* (Fremtidens Kunstværk) fra 1850.

I katalogets kapitel om Rudolf Steiner skriver Szeemann, ifølge det redaktionelle forord i Libra, at udstillingen retteligt burde have heddet „Hangen til og *ét* allkunstverk", idet Steiners åndsvidenskabelige verdenssyn med dets overbevisning om karma og reinkarnation har fået sit synlige udtryk i det organiske levende bygningsværk Goetheanum i Dornach.

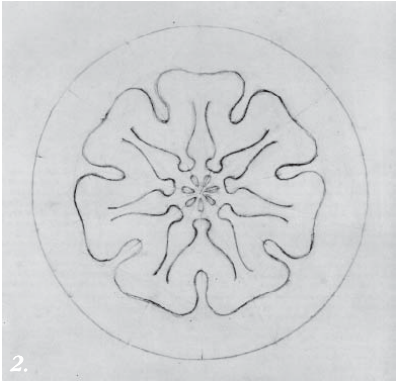
„Allkunstverket" in *Libra* 1994/4, pp. 153-55.

Szeemann, H.: *Der Hang zu Gesamtkunstwerk,* (udstillingskatalog), Verlag Sauerländer, Aarau & Frankfurt 1983.

13 Rudolf Steiner i foredraget „De sande æstetiske lovformer", 05.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 31. (Wege, p. 59).

14 Op. cit. p. 28.

15 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum*



- Rudolf Steiners arkitekturimpuls, Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 83.

16 Wolfgang Pehnt påpeger at selvom Steiner var så afvisende overfor symbolet som mellemled, så brugte han alligevel i en række sammenhænge begrebet, se: Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 17.

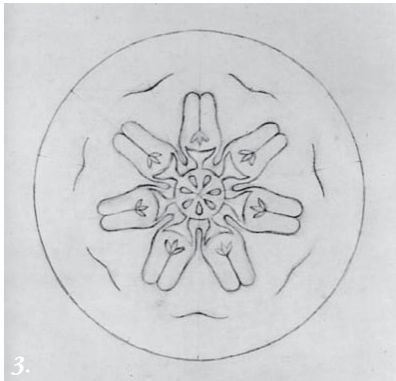
17 Ovennævnte citater stammer fra det tredje af 'Drei Forträge über Volkspädagogik', afholdt 01.06. 1919, her citeret fra:
Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, pp. 199-200.

18 Op. cit. p. 195.

19 *-treib,* tilskyndelse, drift, tilbøjelighed, er afledt af 'trieben', at drive.
Schillers termer er ud over *Spieltrieb, Formtrieb* og *Stoftrieb.*
Spieltrieb er da også, selvom det tilsvarende ord legedrift skurrer selvmodsigende på dansk, formelt korrekt oversat med 'lekdrift' i den svenske udgave af:
Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 83.

20 Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p. 195.

21 Ibid.
Ovenstående er Steiners referat af Schiller, her i Borgman Hansens gengivelse.



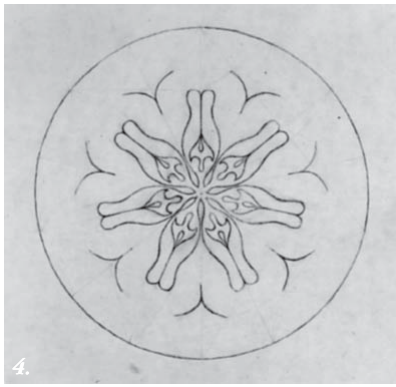
22 Steiners kosmologiske udsyn vil blive nærmere berørt senere i dette kapitel.

23 Hagen Biesantz: in Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 84.

24 Op. cit. p. 83.

25 Op. cit. p. 84.

26 Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p.



195.

Oskar Borgman Hansen er ikke specifik med, hvorfra Steiners Schiller- og Goethe-udtalelser stammer (note 17 & 21), men henviser i sit kapitel, „Antroposofien og kunsten", generelt til Rudolf Steiners foredragsrække: *Kunst und Kunsterkenntnis. Das Sinnlich-Ubersinnliche in seiner Vervirklichung durch die Kunst,* og særligt til foredraget „Goethe als Vater einer neuen Aesthetik." Disse ni foredrag er samlet udgivet i Dornach i 1961.

På denne og følgende side ses de syv segl, som sammen med syv søjler indgik i Rudolf Steiners udsmykning af lokalet til en konference for Teosofisk Samfund i 1907

Det sidste Goethe-citat bruger Steiner også i foredraget: Farvens skabende verden, Dornach, d. 26.07. 1994. Se:
Steiner, R.: *Wege zu einem neuen Baustil. Fünf Vorträge gehalten während der Arbeit am ersten Goetheanum in Dornach zwischen dem 7. Juli und 26. Juli 1914,* (1926) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1957, p. 68.

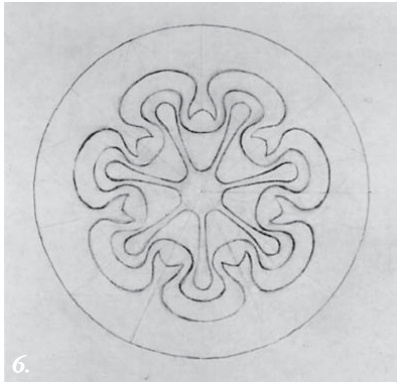
27 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 11.

28 Steiner, R.: *Der Baugedanke des Goetheanum,* (1932)Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1958, pp. 7-8.
Steiner nævner i denne sammenhæng, at man tilsvarende kan tale om et ideelt 'urdyr', hvoraf hele dyrerigets mangfoldighed af former har udviklet sig.

29 Rudolf Steiner i foredraget „Akantusbladet", 07.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (1926) (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil*),Antropos, Oslo 1972, pp. 6 & 8.

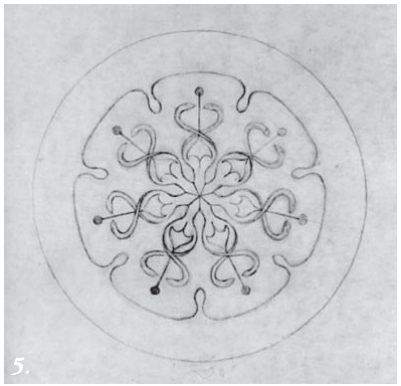
30 Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget,* Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 29.

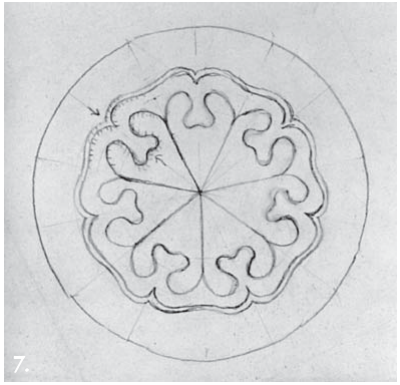
31 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 84.



32 Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 14 (pp. 8-16).
Steiners fortrolighed med og inklination mod det åndelige var udtalt fra den tidlige barndom, selvom han voksede op i et fritænker-hjem, hvor den slags ikke havde noget rum.
Op. cit. p. 15.

33 Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, p. 8.
Steiner læste som 14-årig Kants *Kritik der reinen Vernunft.* Han skar bogen op i enkeltsider, som han kunne lægge i sine almindelige skolebøger og kunne dermed læse Kant i timerne.
Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 17.





Fra venstre mod højre er de syv segl: 1) Saturn-seglet, 2) Sol-seglet, 3) Måne-seglet, 4) Mars-seglet, 5) Merkur-seglet, 6) Jupiter-seglet og 7) Venus-seglet

34 Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, p. 9.

35 Steiners far var først telegrafist, siden stationsforstander ved jernbanen, så i løbet af Steiners barndom flyttede familien nogle gange bopæl i grænseområdet mellem Østrig og Ungarn syd for Wien. Da Steiner i 1879 havde afsluttet sin studentereksamen, lod faderen sig forflytte til Inzersdorf, nær Wien, så sønnen kunne fortsætte studierne i Wien. Han blev indskrevet ved Den tekniske Højskole, så faderens drøm om at sønnen kunne blive ingeniør kunne gå i opfyldelse.
Op. cit. pp. 8-19.

36 Citeret in:
Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 31.
Første bind udkom i 1884, senere bind i 1887 og 1890.
Op. cit. pp. 31-32.

37 *Grundtræk af en erkendelsesteori bygget over Goethes verdensanskuelse, med særlig henblik på Schiller* udkom i 1986 i Wien.

38 Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 31.

39 Frans Carlgreen refererer og citerer Rudolf Steiners selvbiografi, *Mein Lebensgang,* in:
Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, pp. 12-13.

40 Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 35.

41 Dette er ikke stedet at gennemføre nogen videnskabelig paradigme-diskussion. Men som berørt i den generelle dels indledende kapitler, så overtog de humanistiske videnskaber relativt ureflekteret den newtonske fysiks mekaniske verdensbillede og kanoniserede dens reduktionistisk-objektive iagttagelseskriterier, selvom der heri ligger fundamentalt problematiske, stadig uløste spørgsmål, som hvordan videnskaben overhovedet håndterer begrebet liv eller overhovedet magter at håndtere fænomenet liv. Denne fejlprogrammering dukker op igen og igen, i den primitive måde, vores etablerede videnskab og dermed samfundsmaskineriet stadig håndterer økologi-begrebet, i op-

fattelsen af og håndteringen af menneskets sundhed, som f.eks. fænomenet kræft.
Denne paradigmeanalyse er overbevisende gennemført i del tre af Frijof Capras bog, „The Influence of Cartesian-Newtonian Thought" in:
Capra, F.: *The Turning Point, Science, Society, and the Rising Culture,* Wildwood House, London 1982, pp. 93-281.

42 Gengivet fra *Mein Lebensgang* in:
Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 32.

43 Ødegården, O.: „Mer enn en dikter" in *Byggekunst* 5/1992, p. 281.

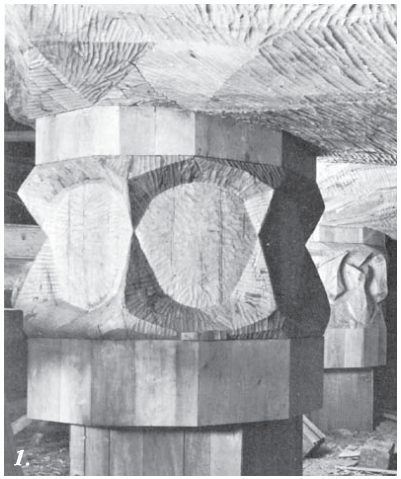
44 Goethe arbejdede på sin farvelære igennem 40 år.

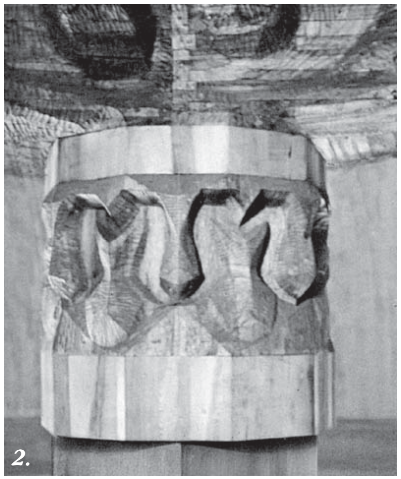
45 Sørensen, S.O.: „Goethes farvelære" in *Flux* 6/1994, p. 42.
Goethes farvelære er et omfattende værk på omkring 1400 sider. Det findes oversat til norsk og svensk, men endnu ikke til dansk.

46 Schmidt, L.: „Goethe og farverne" in *Samvirke* 6-7/1995, p. 31.
Lone Schmidt redegør mere omfattende for dette i:
Schmidt, L.: *Farven og lyset. Studier i Goethes farvelære,* Klematis, Aalborg 1993, pp. 25 ff.

47 Rudolf Steiner in: *Mein Lebensgang,* refereret og oversat i:
Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, p. 18 (pp. 16-18).

48 Rudolf Steiner in: *Mein Lebensgang,* refereret og oversat i:
Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, p. 18.

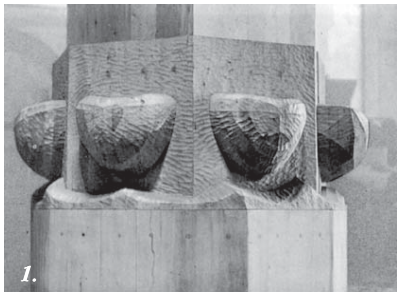

1.

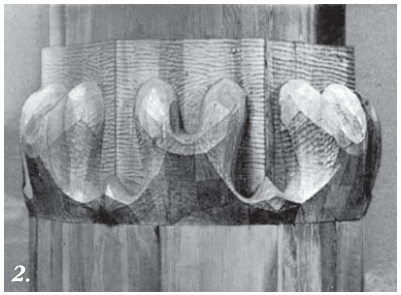

2.

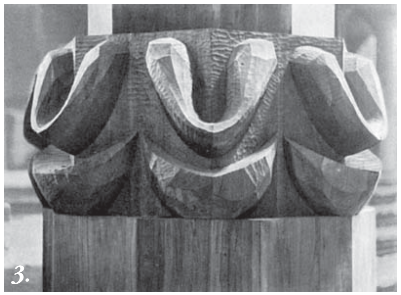
3.

49 Rudolf Steiner i *Mein Lebensgang,* citeret in:
Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København, 1968, p. 53.
Johannes Hemleben skriver, at Steiner frem til Berlin-tiden havde „vanskeligt ved at opleve sanseverdenen med den samme intensitet, hvormed han oplevede ideerne og den åndelige verdens område. Medens livet i det åndelige var en selvfølge for ham, en klar, vågen tilstand, befandt han sig drømmende over for sanseverdenens former, farver og toner."
Ibid.

50 Fra 1899 til 1905 underviste Steiner ved 'Berliner Arbeiterbildungsschule', en socialdemokratisk orienteret uddannelsesinstitution, som tilbød undervisning for arbejderklassen efter arbejdstid - fra ni til elleve om aftenen. Man havde haft svært ved at finde en egnet lærer i historie og talefærdighed og henvendte sig på et tidspunkt til Steiner. Han accepterede på betingelse af, at han kunne undervise ud fra sit historiesyn og ikke den (marxistiske) materialistiske dialektik. „Den hævder," skriver Steiner i *Mein Lebensgang*: „at kun de økonomisk-materielle kræfter er virksomme i historien ... De 'åndelige faktorer' er [i det perspektiv] blot en slags biprodukt, som opstår af det materielt-økonomiske, som ren ideologi."
Steiner havde i de første år den frihed, han ønskede, til at undervise i det perspektiv, og „arbejderne fik på den måde en forestilling om [deres]


1.

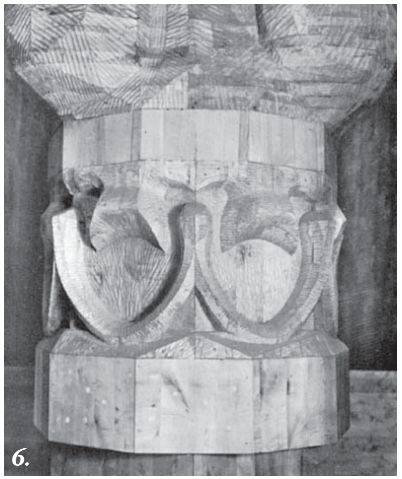

2.


3.

Metamorfosiske forløb fra første til syvende søjle i det første Goetheanums store kuppelsal. Øverste række på dette opslag viser de syv kapitælmotiver, mens nederste række viser sokkel-motivernes metamorfose

4.

5.


6.

7.

erkendelsesevne, om de kunstneriske, religiøse og moralske drivkræfter i historien og kom bort fra at betragte disse blot som ideologi. At være polemisk mod materialismen ville ikke have givet nogen mening; jeg måtte lade idealismen opstå ud af materialismen," skriver Steiner videre i *Mein Lebensgang*. Steiners undervisning hurtigt populær, og der kom mere end 200 til hans timer, så skolen bad Steiner om yderligere kurser - han underviste i perioder op til 5 aftener om ugen. Men Steiners succes på skolen skabte i længden også en modstand - han var ikke af partiet, og hans undervisning lå langt fra den socialdemokratisk-marxistiske, som skolen så som sit mål at udbrede - så han måtte efter nogle år trække sig.

Clausen, S.: „Rudolf Steiners Virksomhet ved 'Arbeiterbildungsschule' i Berlin" in *Libra* 2/1980, pp. 52-59.

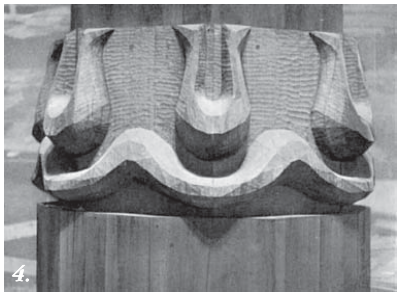
Citaterne fra *Mein Lebensgang* er fra: Op. cit. pp. 53 & 54.

Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* SanktAnsgars Forlag, København 1968, pp. 59-61.

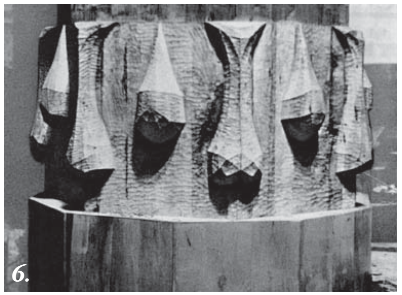
51 Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, pp. 18-20.

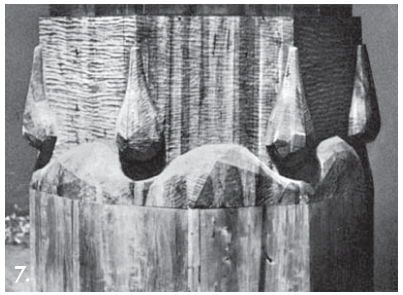
52 Foredraget fandt sted i Berlin 08.10. 1902.
Op. cit. pp. 19 & 20.

53 Rudolf Steiner in: *Mein Lebensgang,* refereret og oversat i:
Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, p. 20.
Ordet antroposofi havde forud fundet en vis anvendelse, blandt andet havde en af Steiners lærere fra universitetet i Wien, Robert Zimmermann, skrevet et værk om æstetik med titlen *Antroposofi.* Steiner synes først at have anvendt ordet antroposofi i titlen på en foredragsrække, han holdt i sammenslutningen 'Kommendes' hvor han frem til april 1903 holdt 27 foredrag over temaet: „Fra Zarathustra til Nietsche. Menneskehedens udviklingshistorie ud fra de ældste orientalske tiders verdensanskuelse indtil nutiden eller *antroposofi*".


4.

5.


6.


7.

Kapitælmotiver, søjlesokler og arkitrav var i det første Goetheanums store sal udført i skiftende træsorter - fra første til syvende søjlepar i hvidbøg, ask, kirsebær, eg, elm, ahorn og birk - og de syv søjlepar korresponderede 1) Saturn, 2) Solen, 3) Månen, 4) Mars, 5) Merkur, 6) Jupiter og 7) Venus

Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 63.

54 Den engelske teosof Charles Leadbeater 'opdagede' i 1909 den unge Krishnamurti på en strand i Indien og blev, siger han, med ét slået af hans bemærkelsesværdige aura. Leadbeater bragte Krishnamurti (og hans lillebror) tilbage til England.

Bruddet mellem de tyske antroposofiske teosoffer og det internationale teosofiske samfund blev uundgåeligt, da man i 1911 grundlagde *Østens Stjernes Orden* med Krishnamurti som centrum for sin tilbedelse, skriver Colin Wilson: „Steiner erklærede, at ingen der tilsluttede sig den nye orden kunne være medlem af *hans* selskab. Mrs. Besant gjorde gengæld ved at lade grunddokumentet for det tyske selskab trække tilbage af Generalforsamlingen"

Wilson, C.: *Rudolf Steiner. En mand & hans visioner,* forlaget Komma, København 1986, p. 127-28.

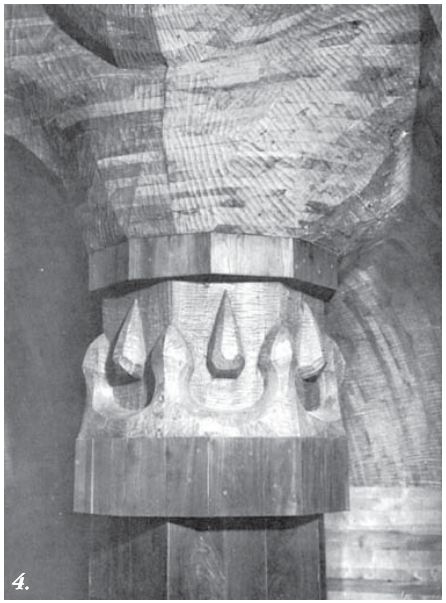
Annie Besant proklamerede i 1924 Jiddu Krishnamurti som den teosofiske bevægelses åndelige leder, men Krishnamurti opløste i 1929 den teosofiske bevægelse, fordi han fandt, at en sådan organisation stod i vejen for individets søgen efter sandhed og indsigt om livets mening, som enhver måtte finde hos sig selv. „Truth is a pathless land, and you cannot approach it by any path whatsoever, by any religion, by any sect. Truth, being limitless, unconditioned, unapproachable by any path whatsoever, cannot be organized; nor should any organisation be formed to lead or to coerce people along any particular path," fastslog Krishnamurti ved nedlæggelsen i 1929 og frabad sig samtidig tilhængere.

Krishnamurti Information Homepage in Berlin, „About Krishnamurti", på webadressen: http://flp.cs.tu-berlin.de:1895/on-K/about-K.html

Uden på nogen måde at sige noget negativt om østlig filosofi, visdom og mystik hermed, så var der i de tidlige teosofiske interesse for den østlige filosofi, visdom og mystik noget puerilt og sværmerisk, som før eller siden måtte komme på kollisionskurs med Steiners centraleuropæiske soliditet i sin bestræbelse på at opbygge en åndsvidenskab, som nærmede sig åndelige og sjælelige spørgsmål med samme analytisk-dissekerende præcision som naturvidenskabsmandens.

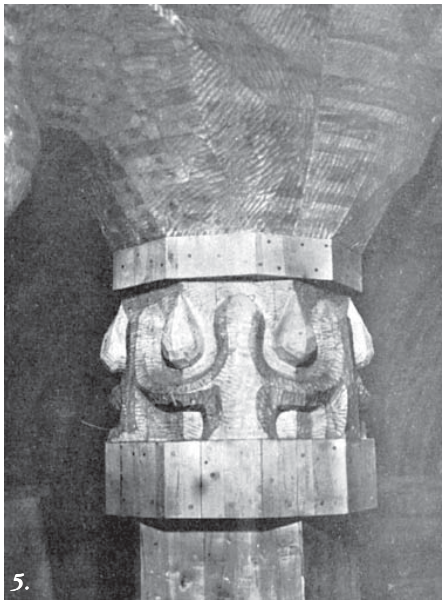
Hvor den østlige meditation trods sine mange forskellige fremtrædelsesformer gennemgående søger tilstande hinsides eller snarere før bevidsthedens mellemkomst og gennemgående finder bevidsthedens mellemkomst som ikke bare forstyrrende, men forhindrende for fuldbyrdet menneskelig udfrielse, så har tænkendets værktøj og refleksionens kraft i Steiners erkendelsesvej en uomtvistelig konstruktiv plads.

Oskar Borgman Hansen skriver indledende til en gennemgang af antroposofiske meditationsøvelser: „Meditationen er fordybelsen i, samlingen om bestemte forestillinger, sætninger eller enkelte ord med alle sindets kræfter med det formål at udvikle oversanselige organer og derved muliggøre foreningen med



I øverste række ses de seks kapitæl-motiver i det første Goetheanums lille kuppelsal, fra venstre mod højre (og midten af bygningen) Saturn, Solen, Månen, Mars, Merkur, Jupiter og Venus

tilværelsens hidtil skjulte side."
Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p. 50.
Han giver efterfølgende en række eksempler: „En anden meditation består i, at man lader en plante vokse frem for sit indre blik. Men forestiller sig, hvorledes kimplanten spirer frem, derefter hele plantens udvikling gennem stængel, blade, knop frem til blomst og frødannelse. Forestillingerne skal være så konkrete og så tydelige som muligt, og det er meningen, at man vælger en forekommende planteart, ikke en eller anden fantasivækst. Efter at have fordybet sig i de kræfter, der bygger planten op, kan man nu forestille sig plantens nedbrydning, idet man begynder med den fuldt udfoldede plante og udmaler for sig, hvorledes den visner, indtil intet mere er tilovers. Man kan også tage en sten eller en krystal og knytte bestemte forestillinger og følelser til iagttagelsen af dem. Der er også symboler, som det er nyttigt at fordybe sig i."
Op. cit. p. 51.
Antroposofiske meditationer som ovenstående synes som udgangspunkt at være metamorfose-refleksioner, omend med omfattende åndelige og sjælelige overtoner. Man opererer med forskellige niveauer af oversanselige erfaringer eller erkendelser. Det første niveau betegnes 'imaginationer', en oversanselig billedbevidsthed. Det næste trin betegnes 'inspirationer', hvor det tredje betegnes 'intuition'. I modsætning til arbejdet med de foregående to


5.

6.

Kapitæl og arkitrav over den store kuppelsals syvende søjle ved overgangen til den lille kuppelsal, hvis sjette søjle med Vensus-motivet ses bagved

niveauer, må man i intuitionsøvelserne „derimod tømme bevidstheden for ethvert indhold, med oprindelse i den sanselige verden og i arbejdet med denne."
Op. cit. p. 63 (pp. 61-63).
Selvom der også forekommer mantriske elementer i den antroposofiske meditationspraksis (op. cit. pp. 51-52), udspiller den sig således i et ganske andet bevidsthedsrum end hvad, der er beskrevet i kapitlet *Arbejdet i zendoen* i casestudiet om Shinju-an. Buddhisten ville kunne nikke genkendende til det intuitive niveau, men ville givet undre sig over den antroposofiske meditations objektkarakter og dens tillid til netop dén reflekterende bevidsthed, som buddhisten ser holde os tilbage fra at se ind i vores oprindelige natur.

55 „Antroposofien er en videnskabelig og kunstnerisk bevægelse," skriver Borgman Hansen: „Som åndsvidenskab kan den bidrage til en uddybet forståelse af religionernes trosindhold; som videnskab kan den ikke være bundet af nogen form for dogmatik." Borgman Hansen slår dog lidt senere fast, at antroposofien „er i fuldstændig overensstemmelse med kristendommens væsen og fører til kristendom."
Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, pp. 169-70.
Borgman Hansen skriver, at når Steiner i sin ungdom vendte sig radikalt imod kristendommen, var det vendt imod dens lære om det hinsidige - han vendte sig hermed imod nogle af kristendommens historiske fremtrædelsesformer, og aldrig imod kristendommen som sådan.
Op. cit. p. 172.
Borgman Hansen beskriver, hvordan en gruppe teologer og teologistuderende efter første verdenskrigs afslutning kontaktede Steiner for råd og hjælp forud for oprettelsen af Kristensamfundet, „Die Christengemeinschaft", og han holdt følgelig i løbet af september 1922 en række kurser. Til deres overraskelse (og til karakteristik af Steiners kristne orientering), så var han utilbøjelig til at give ordet og prædikenen nogen central plads og betonede, at kernen i menighedsdannelsen måtte være sakramenterne, og nadveren gudstjenestens højdepunkt. I form ligger Die Christengemeinschafts gudstjeneste derfor i forlængelse af den katolske messe.
Op. cit, pp. 169-70.
Dette ligger i tråd med Steiners barndom, hvor han assisterede i gudstjenesten som minestrant. Hvor sakramenterne og de rituelle handlinger tidligt havde dyb betydning for ham, så havde ordet, som han mødte det i prædikenen, biblen eller katekismus-undervisningen ikke samme genklang.
Rudolf Steiner i *Mein Lebensgang,* citeret i:
Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, pp. 14-15.

56 Fjorten loger forblev dog trofaste overfor Anne Besant og det internationale Teosofiske Samfunds orientering, resten sluttede sig til Steiner.
Wilson, C.: *Rudolf Steiner. En mand & hans visioner,* forlaget Komma, København 1986, p. 128.
Steiner fortæller i slutningen af sin selvbiografi, at der udviklede sig to modsatrettede poler indenfor antroposofien. I Berlin udviklede der sig en gren med en rationel fornuftsbetonet tilgang, hvorimod det kunstneriske i München fra første færd virkede ind i det antroposofiske arbejde. „Og heri lod en verdensanskuelse som den antroposofiske sig optage på en helt anden måde end indenfor rationalismen og intellektualismen. Det kunstneriske *billede* er mere åndeligt end det rationalistiske begreb," skriver Steiner i *Mein Lebensgang,* hvis slutning ffindes gengivet i:
Steiner, R.: „Mitt Liv" in *Antroposofisk Tidsskrift* (svensk) 9/1933, pp. 193-201.

57 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, pp. 10-11.
Det er i litteraturen om den antroposofiske arkitekturs udvikling en ofte gentaget sandhed, at metamorfose-princippet for første gang fik kunstnerisk udtryk i og med Rudolf Steiners segl og søjlemotiver til München-konferencen (se ill. p. 300-01 & 311). Og uden tvivl blev det kunstneriske udtryk ved denne lejlighed *bevidst* forbundet med metamorfose-princippet på en måde uden fortilfælde. Men under færdigskrivelsen af denne opgave stod det mig stadig mere klart, at metamorfose-princippet eksisterer som en grundstruktur i hele vores klassiske musiktradition. Måske går det endnu længere tilbage end barokken, men i barokken rendyrkedes en form, hvor et lille ofte meget enkelt tema gennemløb en omfattende transformationsproces organiseret i satser, inventioner og variationer. Barokkens største musik-arkitekt, Johan Sebastian Bach (1685-1750) giver mange lysende eksempler på dette, med værker som „Goldbergvariationerne" og „Kunst der Fuge", bygget op over de fire toner b, a, c og h, eller „Musikalisches Opfer", hvis mere komplekse kromatiske tema udfoldede sig i en lang række forbundne værker. Bach har givet ikke tænkt på metamorfoserækker, når han komponerede, men metamorfose-principperne eksisterede også længe før Goethe - som et af den organiske verdens grundlæggende ordensprincipper. Goethe opfandt dem ikke, han opdagede dem.

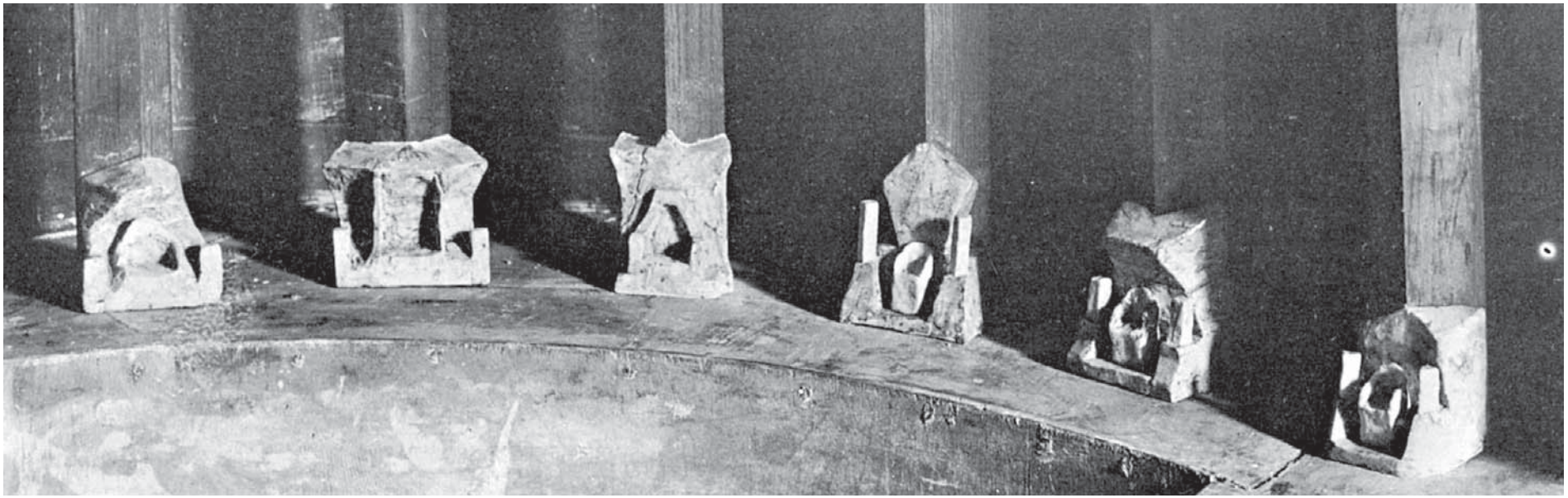
58 Udtalelsen stammer fra en redegørelse for kongressen i Berlin 07.06. 1907, gengivet in:
Steiner, R.: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907,* (1957) Dornach 2. udg. 1977.
Her citeret fra:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Athroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 11.

59 En af de få, som i München havde fattet de vidtgående arkitektoniske muligheder i, hvad Steiner med sine scenografiske tiltag ved den teosofiske kongres havde skitseret, var den da kun 21 år gamle E.A. Karl Stockmeyer (1886-1963). Han udspurgte Steiner om videre direktiver for en arkitektur, der korresponderede med disse søjler og fik retningslinjer at arbejde videre med. Han vendte

siden tilbage for at få yderligere direktiver, og Steiner bad ham i meget åbne billeder forestille sig et rum med ellipsoid kuppel og de syv søjlemotiver i hver side, uden nogen form for angivelser af proportioner eller målestok.
Stockmeyer arbejdede videre med de komplekse geometriske forhold og fik med hjælp fra sin fader en model deraf opført i løbet af 1908-09 (se ill. p. 308).
Steiner lagde grundstenen til den såkaldte Malsch-model, der har sit navn efter dens beliggenhed i en lille by, Malsch, syd for Karlsruhe, i april 1909. Modellen var så stor, at den kunne rumme op til 24 mennesker af gangen. Den var bygget op med rigtige egetræssøjler og murede hvælv og var udført med forsænket gulv, så man kunne opleve rumligheden i dens søjlesal bygget op over en ellipse og et omløbende sidegalleri med elliptiske loftsnit. Malsch-modellen blev restaureret og oprindeligt planlagte, men aldrig gennemførte intentioner hvad angår lasurfarve osv. blev fuldført i årene 1958-65 og findes den dag idag.
Malsch-modellen, dens tilblivelseshistorie, geometri og betydning for udviklingen af den antroposofiske arkitekturimpuls er indgående behandlet i bogen: Zimmer, E.: *Der Modellbau von Malsch und das erste Goetheanum, Zum Bauimpuls Rudolf Steiners,* Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart 1979.
I 1910 tog det teosofiske samfund i Stuttgart initiativ til at realisere et samlingssted for den teosofiske bevægelse i Stuttgart. Arkitekten Carl Schmid-Curtius (d. 1931) blev overdraget ledelsen af opgaven. Steiner forestod grundstensnedlæggelsen i januar 1911 (Steiner-citatet ved note 66 stammer fra denne lejlighed), og hermed kunne Malsch-modellens elliptiske rum realiseres i større skala. Stuttgart-salen måtte dog bygges op i et kælderlokale, hvor der var en del for lavt til loftet, så proportionerne blev noget fladtrykte. Ligeledes gav adgangsforholdene og orienteringen anledning til en række kompromisser med idealformen. Så den antroposofiske arkitekturimpuls var stadig på dette tidspunkt kun udfoldet som interiør (se ill. p. 309).
Stuttgart-salen blev dog ødelagt i 1935 under nazisternes kampagne mod den antroposofiske bevægelse, og kun sandstenssøjlerne har overlevet til idag i en have ved et sanitorium udenfor Freiburg.
Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, pp. 13-14.

60 I denne sammenhæng vil jeg fokusere på de arkitektoniske og skulpturelle impulsers udvikling, selvom deres tidligste udfoldelse var nært forbundne med udfoldelsen af de øvrige kunstområder.
Som en del af Vidarklinikens dagligdag vil vi i senere kapitler møde en række terapier som male- og formterapi og lægeeurytmi. Disse terapeutiske præciseringer af de antroposofiske kunstimpulser fandt sted i en senere fase af Steiners liv.

61 Klingborg, A.: „Rudolf Steiner og hans



I den lille kuppelsal var søjlesoklerne udviklet til en række tronstole, som i deres metamorfosiske udviklingsrække havde genklang i dyrekredsens tolv tegn

byggeimpuls“ in *Byggekunst* 5/1992, p. 282.

62 Oddvar Granly skriver (med reference til Schmiedel, O.: „Erinnerungen an die Proben zu den Mysterienspielen in München 1910 bis 1913“ in *Erinnerungen an Rudolf Steiner,* Stuttgart 1979, p. 102), at Steiner på et tidspunkt havde betroet Oscar Schmeidel, at han planlagde at skrive 12 mysteriespil.
Granly, O.: „Rudolf Steiners Mysteriedramaer“ in *Libra* 1994/4, pp. 173 & 186.
Også mysteriespillene havde en stærk genklang i Goethe. Steiner havde siden sit første møde med Goethes „Eventyret om den grønne slange og den skønne lilje“ tilbage i 1989 tilbagevendende reflekteret og mediteret over indholdet. Men, skriver Oddvar Granly: „I eventyret møder vi den menneskelige sjæls stræben efter forening med sit åndelige ophav, fortalt i sarte, poetiske billeder. I mysteriedramaet sker den åndelige søgen under fortættet dramatik i den mellemmenneskelige sfære.“ Op. cit. p. 174.
De fire mysteriespil foreligger på tysk i *Rudolf Steiner Gesamtausgabe XIV,* samt oversat til norsk på Vidarforlaget, 1994.

63 Granly, O.: „Rudolf Steiners Mysteriedramaer“ in *Libra* 1994/4, pp. 170-71.

64 Op. cit. p. 171.
De lucifer'ske og ahriman'ske kræfter er centrale i den antroposofiske forståelse af det menneskelige jordelivs konstitution. Lucifer og Ahriman figurerer således sammen med Menneskehedens Kristus i det store skulpturtableau, som Steiner udarbejdede til Goetheanum, det antroposofiske samlingssted i Dornach, og de vil blive uddybet senere i kapitlet i denne sammenhæng.

65 Inkarnation, 'det at blive kød', afledt af italiensk *incaminare,* 'sætte i gang', 'indlede', at sjælen gennem at fødes i en menneskekrop indtræder i jordelivet. I en sjæls kæde af genfødsler betegner en inkarnation et bestemt af disse jordeliv.

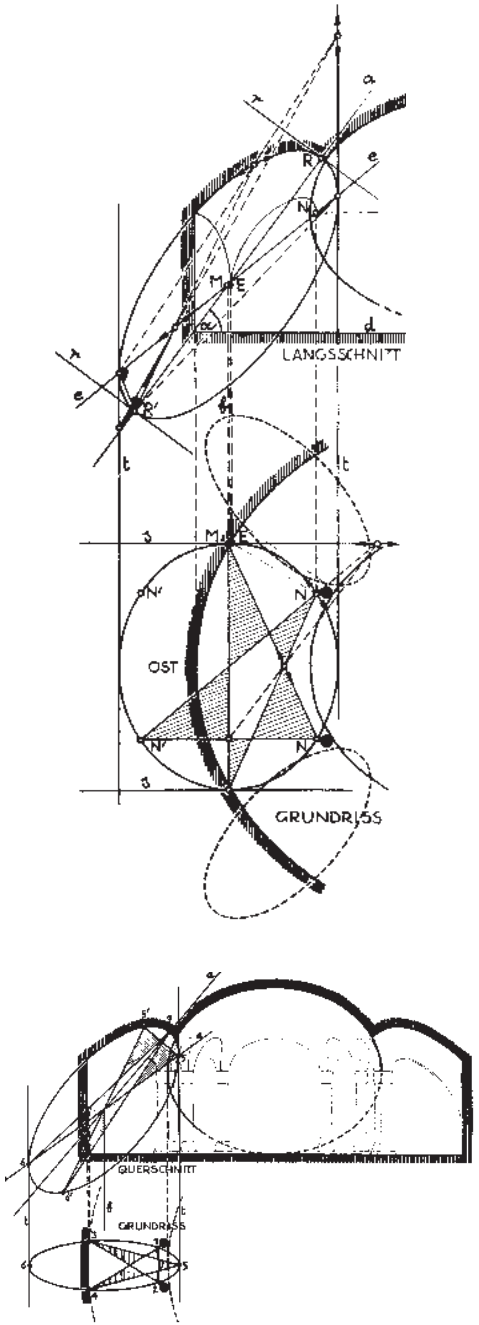
66 Oddvar Granly gennemgår mysteriedramaerne, deres tilblivelse og handlingsmønstrene i:
Granly, O.: „Rudolf Steiners Mysteriedramaer“ in *Libra* 1994/4, pp. 170-86.

67 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 85.

68 Denne udvikling skete i Steiners sidste leveår. Eurytmien vil senere blive nærmere belyst i forbindelse med gennemgangen af Vidarklinikens terapier.

69 Rudolf Steiner 03.01. 1911, ved en grundstensnedlæggelse for en samlingssal for det teosofiske samfund i Stuttgart (se note 59). Steiners udsagn findes in:
Steiner, R.: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907,* (1957) Dornach 2. udg. 1977.
Her citeret fra:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Athroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 14.

70 Citaterne er fra Steiners tale ved generalforsamlingen i *Johannesbau-Verein* 12. 12. 1911, og findes gengivet i:



Principper for den elliptiske geometri i Stockmeyers Malsch-model fra 1908-09

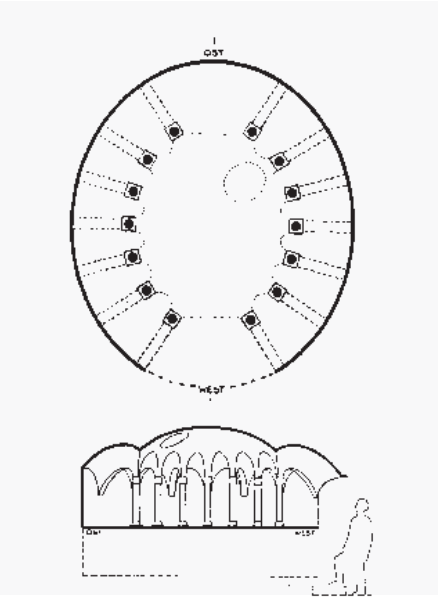
Malsch-modellen der var så stor, at man kunne gå ind i den, konkretiserede Steiners rumlige intentioner fra konferencen i Teosofisk Selskab i München i 1907

Granly, O.: „Rudolf Steiners Mysteriedramaer“ in *Libra* 1994/4, p. 172.
Johannesbau fik sit navn efter en af mysteriespillenes hovedpersoner, Johannes Thomasenius, hvilket understreger mysteriespillenes store rolle i behovet for en passende bygning at samles i for den voksende antroposofiske bevægelse. Ibid.

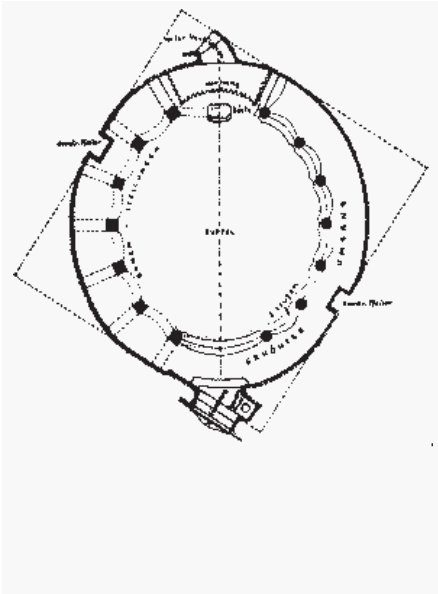
71 Carl Schmid-Curtius havde forud stået for realiseringen af Teosofisk Samfunds samlingssal i Stuttgart (se note 59). Hvor Stuttgart-opgaven var en ren interiøropgave, var *Johannesbau*-projektet en nybygning. Men på den grund, man havde erhvervet, måtte selve hovedbygningen placeres i baggården, omgivet af en almindelig karré-struktur, så *Johannesbau* ville overvejende blive et bygningsinteriør (se ill. p. 310).

72 Denne fokuseren på få overordnede temaer og tilbageholdenhed med detaljerede forskrifter synes at have kendetegnet Steiners virke på en lang række områder.
Hvor Malsch-modellen og Stuttgart-salen arbejdede med ét centralt ellipseformet rum - som en syntese af arketyper, det cirkulære Pantheon-rum og basilikaens langskib - så var temaet med de to i hinanden indskudte cirkler, som først *Johannesbau*-projektet og senere det første Goetheanum i Dornach byggede på, nyt.
Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, pp. 15-16.
Steiners idé til de to i hinanden indskudte cirkler synes at gå tilbage til de tidligste arbejder med Malsch-modellen og har således modnet parallelt med afprøvningen af det ellipseformede rum. Op. cit. p. 16.

73 Det var ikke kun de tyske bygningsmyndigheder, der var modstræbende. Blandt teosofferne var der tydeligvis også en gruppe, som ikke blot var åbne overfor Steiners stadig større fokus på det kunstneriske. „Man bebrejder os, at vi giver væggene farve i vore forsamlingslokaler,“ siger Steiner i et foredrag: „og man udbreder (utøser) sig til stadighed over vores forunderlige Johannesbau [et byggeprojekt i München, under planlæggelse 1911-13] og siger, at noget sådant er fuldstændig unødvendigt indenfor en virkelig teosofi. ..... Man spørger, hvorfor det skulle være nødvendigt at leve sig ud i mærkværdige former?
Rudolf Steiner i foredraget „Farvens skabende verden“, 26.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 36.
Et af de punkter, hvor Steiner var definitivt på kant med teosofien, var netop i den antagelse, at den materielle verden blot var *maya,* illusion elle af illusorisk karakter - en antagelse, der havde rødder tilbage i det gamle Indien. *Maya* var en indisk gudinde, og ‘Mayas slør’, repræsenteret ved cirklen i det indiske yantra, var den poetiske betegnelse for



Plan og og længdesnit i Stockmeyers Malschmodel fra 1908-09



Plan over Teosofisk Samfunds samlingslokale i Stuttgart

Søjlesalen i Stuttgart (1911) blev indrettet i et kælderlokale under ledelse af arkitekt Schmid-Curtius (18xx-1931)

den gensidige uopfattelighed mellem et saturnsk og et neptunsk univers, mellem en af og i materie forstået verden, hvori det åndelige måtte være illusion, og et univers af vibration eller svingning, hvor den manifeste verden blot var en forgrovet sansning af en så langsom svingning, at den kunne antage illusionen af materie - en forblændelse uden hold i en højere, immateriel virkelighed.
For Steiner var det materielle ikke blot *maya,* men den realitet, som livet og dets virke måtte tage udgangspunkt i. Nutidens menneske var født ind i det materielle som en realitet - en tyngende realitet, som man ikke kunne undslippe, heller ikke ved at erklære den for *maya*.

74 De 7 seglmotiver, som i sin tid havde været med i München-konferencen og siden havde figureret i byggeprojekterne både i Malsch, Stuttgart og München, fandt ikke plads som selvstændige elementer i det første Goetheanum. Men seglmotiverne var nøje forbundet med kapitælmotiverne, og deres tematik er fuldt integreret i det første Goetheanums bygningskrop.
Segl-motiverne findes gengivet pp. 48-49.

75 I begyndelsen hed projektet i Dornach stadig *Johannesbau.* Navnet *Goetheanum* blev først knyttet til bygningen i 1917. For klarhedens skyld har jeg dog i denne tekst brugt navnet det første Goetheanum om denne bygning.
Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget,* Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 17.

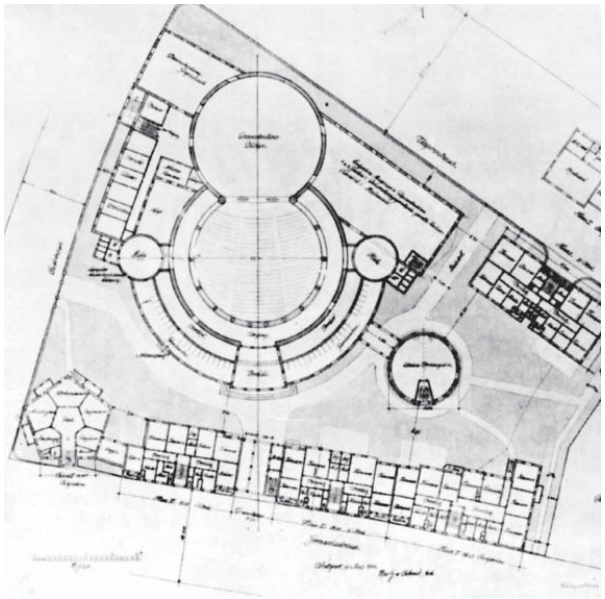
76 Rudolf Steiner i foredraget „Akantusbladet“, 07.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 31.

77 Rudolf Steiner i foredraget „De sande æstetiske lovformer“, 05.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 35.
Rudolf Steiner talte ofte og i mange meget forskellige sammenhænge om arkitekturens betydning, men han sammenfattede aldrig sit arkitektursyn noget enkelt sted, så det må sammenstykkes af en lang række forskellige kilder. Han så sin arkitektur i en stor sammenhæng, så en præsentation af den antroposofiske arkitektur, hvortil han tog nogle af de første spadestik, må nødvendigvis indgå i en omfattende kosmologi. Steiner så i den måde hvorpå mennesket gennem tiderne havde bygget, klare sindbilleder på, hvordan menneskets bevidsthed gennem tiderne havde udviklet og forandret sig. Arkitekturen havde gennem alle tider forankret mennesket i universet. Og hans interesse i arkitektur og i at skabe arkitektur var præcist fokuseret på at skabe rammer, som genforbandt nutidens menneske, der i en stor historisk proces så godt som havde mistet kontakten med sin åndelige eksistens, med tilværelsens åndelige dimension.

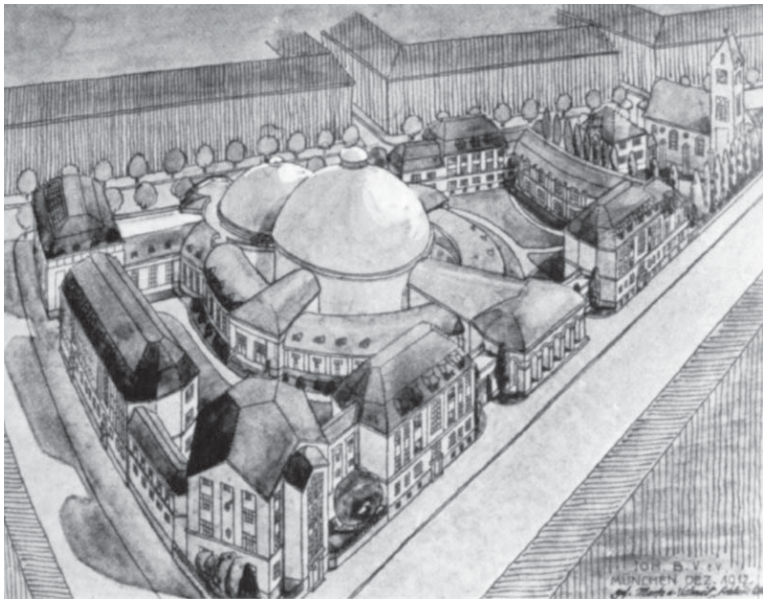
78 Rudolf Steiner i foredraget „De nye tanker i byggekunsten“, 28.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 22.

79 Rudolf Steiner under byggeriet af det første Goetheanum, gengivet i:
Klingborg, A.: „Rudolf Steiners byggimpuls“ in *Arkitektur-S* 6/1984 pp. 35-36.

80 Citatet stammer fra et foredrag i Dornach 21. september 1918, gengivet in: Steiner, R.: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907,* (1957) Dornach 2. udg. 1977, p. 72.



Grundplan fra 1911 over Johannesbau-projektet i München



En model-skitse til Johannesbau-projektet fra december 1912, hvor bygningens runde former var skjult af en mere almindelig karré-bebyggelse

Her citeret fra:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 21.

81 Rudolf Steiner i foredraget „Akantusbladet“, 07.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, pp. 7-8 & 10.

82 Rudolf Steiner i foredraget „Farvens skabende verden“, 26.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 40.

83 Rudolf Steiner i foredraget „De sande æstetiske lovformer“, 05.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 35.

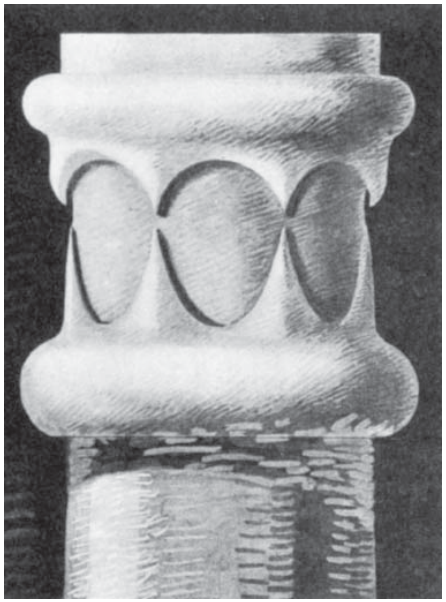
84 Rudolf Steiner i foredraget „Stilformen des Organisch-Lebendigen“, Dornach, 28. & 30.12. 1921, som findes i uddrag som introduktion til:
Steiner, R.: *Wege zu einem neuen Baustil. Fünf Vorträge gehalten während der Arbeit am ersten Goetheanum in Dornach zwischen dem 7. Juli und 26. Juli 1914,* (1926) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1957, p. 7.

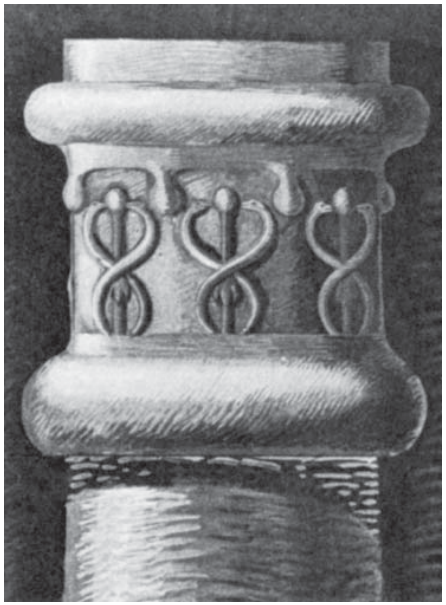
85 Rudolf Steiner ved indvielsen af glashuset i Dornach i foredraget „Sprogets Hus“ 17.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Wege zu einem neuen Baustil. Fünf Vorträge gehalten während der Arbeit am ersten Goetheanum in Dornach zwischen dem 7. Juli und 26. Juli 1914,* (1926) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1957, p. 31.

86 Ud over det første og det andet Goetheanum formgav Steiner yderligere en halv snes bygninger i Dornach, deriblandt Glasatelieret (1914) (se ill. pp. 60-61) til at udføre de store glasvinduer i det første Goetheanum, en Varmecentralen (1915) (se ill. pp. 62-63), et eurytmihus (1921) og en række boliger mv. En liste over hans værker findes opført sammen med en plan over området i:
Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, pp. 46-47.
Bygningerne ud over det første og andet Goetheanum er grundigt belyst i:
Zimmer, E.: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten,* Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart 1979 (Glasatelieret, pp. 24-45, Varmecentralen, pp. 46-73).
I Zimmers bog findes ligeledes liste over det model- og tegningsmateriale, som findes bevaret for alle bygninger på nær første og andet Goetheanum. Op. cit. pp. 244-45.

87 Rudolf Steiner i foredrag 30.12. 1914 i Dornach, refereret og citeret i:
Zimmer, E.: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten,* Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart 1979, p. 49.

88 Zimmer belyser, med citater fra flere af Steiners foredrag, Glashuset som metamorfosisk udvikling af hovedbygningen,





Søjlemotiverne fra den teosofiske konference i München i 1907, herover er det saturn- og merkur-søjleattrapperne, blev vigtige temaer i de efterfølgende års antroposofiske byggerier

Rudolf Steiner ved en model forud for det første Goetheanum

se:
Zimmer, E.: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten,* Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart 1979, pp. 26-27.
Tilsvarende er Varmecentralen som metamorfosisk udvikling belyst i:
Op. cit. pp. 50-51.
I den antroposofiske bebyggelse i Järna findes der mange tilsvarende betragtninger om det metamorfosiske forhold mellem de enkelte bygningskroppes udformning, og Steen Kristiansen, arkitekt ved Erik Asmussens tegnestue og sagsarkitekt på Vidarkliniken, har flere gange i vores samtaler hentydet til eksistensen af sådanne relationer. Men en aflæsning af sådanne meta-strukturer over snart tre årtiers bygninger har altid forekommet mig lidt spekulativ - som et efterrationaliseringens forståelsesbillede snarere end noget designparameter, der med reel kraft indvirkede i udkrystalliseringen af det enkelte projekts bygningsvolumen.
Gary Coates gennemgår en række eksempler fra Järna på sådanne metamorfosiske relationer mellem de enkelte bygningers hovedvolumener, se:
Coates, G.: *Erik Asmussen. Architect,* Byggförlaget, Stockholm 1997, pp. 189-95.

89 Steiner, R.: *Der Baugedanke des Goetheanum,* (1932) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1958, pp. 22-23 & 34.

90 Disse er illustreret og gennemgået in:
Zimmer, E.: *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten,* Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart 1979, p. 29 ff.

91 Rudolf Steiner i foredraget „Sprogets hus“ 17.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Wege zu einem neuen Baustil. Fünf Vorträge gehalten während der Arbeit am ersten Goetheanum in Dornach zwischen dem 7. Juli und 26. Juli 1914,* (1926) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1957, p. 37.

92 Op. cit. p. 38.

93 Op. cit. p. 41.

94 Raske, H. et al.: *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, p. 17.
Klingborg, A.: „Rudolf Steiners byggimpuls“ in *Arkitektur-S* 6/1984, p. 36.

95 Steiner i et foredrag 29.06. 1921, citeret in:
Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, p. 38.

96 Hvor *hovedmotivet* var forskelligt artikuleret for alle døråbninger og særlige vinduespartier, så havde det samme udformning i alle hovedsalens vinduespartier. Dette *hovedmotiv* er indgående belyst in:
Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, pp. 29-39.

97 Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, p. 36.

98 Rudolf Steiner, 14.02. 1923, gengivet in:
Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, pp. 38-39.

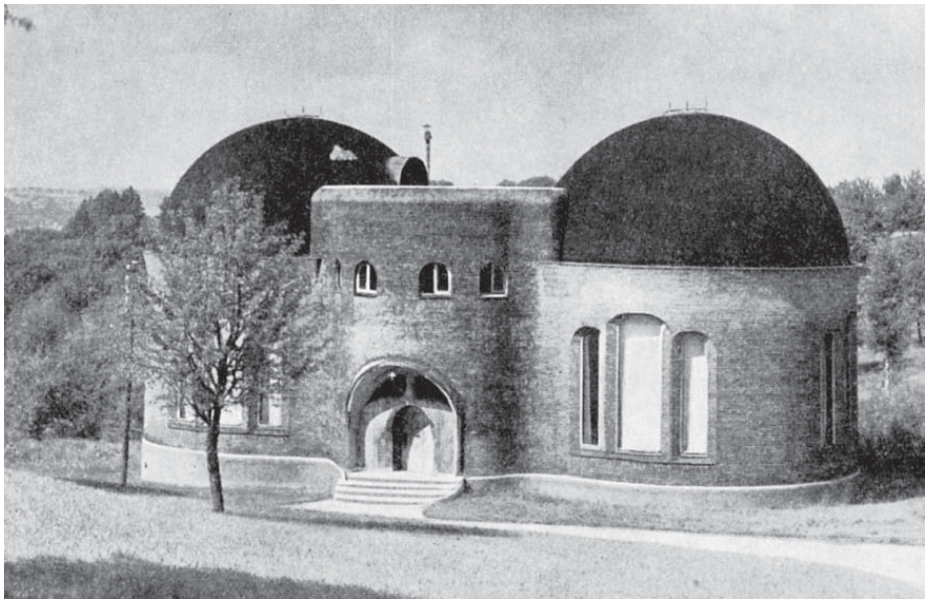
99 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 29.
Biesantz spidser samme sammenhæng sin modernisme-kritik og anfører, at Adolf Loos' funktionalisme blev overført „til et generaliseret skema over cartesianske rumenheder, der kunne anvendes til alle omsluttende formål, så bygningens egentlige funktioner ... ikke blev synliggjort, men faktisk blev skjult.“
Op. cit. p. 30.

100 Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget,* Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 16.

101 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 41.

102 Rudolf Steiner i foredraget „Sprogets hus“ 17.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Wege zu einem neuen Baustil. Fünf Vorträge gehalten während der Arbeit am ersten Goetheanum in Dornach zwischen dem 7. Juli und 26. Juli 1914,* (1926) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1957, p. 38.

103 Rudolf Steiner i foredraget „De nye tanker i byggekunsten“, 28.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *We-*



Glasatelieret, opført i Dornach i 1914, hvor det første Goetheanums store farvede glaspartier blev udarbejdet

ge zu einem neuen Baustil (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 22.

104 Rudolf Steiner i foredraget „De nye tanker i byggekunsten“, 28.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 26.

105 Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, p. 93.

106 Astrologien er menneskelivet forstået i korrespondens til cykliske mønstre, og i astrologisk perspektiv har syvårs-perioden (modsvaret af fjerdedele i saturns omløb og den komplementerende månecyklus i det progresserede horoskop) en signifikant betydning i aflæsningen af tilværelsens stadier.
Vi møder syvdelingen i vores uge (afledt af firedelingen af månecyklussen) med resonans helt tilbage i skabelsesberetningens første syv dage, og syvtallet er gennemgående i Steiners kosmologi, hvor vi nu lever i den anglosaksiske periode, den femte af syv godt totusindårige perioder, der tilsammen udgør den post-atlantiske epoke. Denne er igen den femte af syv epoker, som tilsammen udgør Jord-æraen, den fjerde af syv æraer (se ill. p. 32).

107 Det første Goetheanums plangeometri er yderst kompleks, men findes udførligt redegjort for i:
Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, pp. 186 ff.
Plandiagrammet nederst p. 20 kan kun give en antydning af den omfattende femkant-geometri, som omspænder det første Goetheanum.

108 Der findes i *Der Bau* et diagram med alle mål for både den store og den lille kuppelsals søjler. Se:
Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, p. 271.

109 Den store kuppelsals sokkel- og kapitælmotiver er indgående belyst in:
Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, pp. 66-95.
Lige så lidt som en violin kan have kun A-strenge, kunne Goetheanum være bygget med kun én træsort, siger Steiner i foredraget „Akantusbladet“, 07.06. 1914, uden at være til sinds at diskutere hvorfor. Enten forstår man det eller også forstår man det ikke. Foredraget er gengivet i:
Steiner, R.: *Wege zu einem neuen Baustil. Fünf Vorträge gehalten während der Arbeit am ersten Goetheanum in Dornach zwischen dem 7. Juli und 26. Juli 1914,* (1926) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1957, p. 24 (citatet).

110 Søjleproportioner varierer gennem historien, men i doriske sjøler ligger forholdet mellem diameter og højde typisk på 1:6, ioniske på omkring 1:8, mens Vitruvius havde søjleproportioner mellem 1:7 og 1:9 - hvoroverfor står den lille kuppelsals slanke søjler med forholdet 1:9,98.
Raske, H. et al. (Eds.): *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten*

Indgangspartiet ved glasatelieret, i sin udformning en metamorfose af det første Goetheaums tilbagevendende trefløjede vindues- og dørpartier

Goetheanum von Carl Kemper, (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, pp. 74 & 271.

111 Rudolf Steiner i foredraget „Det organisk-levendes stilformer", Dornach, 28. & 30.12. 1921, gengivet i introduktionen til:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. I.

112 Op. cit. p. II.
Steiner understreger, at han ved udarbejdelsen af bygningens model ikke kom til det foreliggende resultat ved at efterligne ydre symboler på abstrakte tankegange, men derimod har „hengivet sig til de skabende kræfter og forsøgt at udforme ud fra de samme kræfter, som råder i naturen selv. Således er disse former opstået."
Steiner, R.: *Der Baugedanke des Goetheanum,* (1932) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1958, p. xx.

113 Rudolf Steiner i foredraget „Det organisk-levendes stilformer", Dornach, 28. & 30.12. 1921, gengivet i introduktionen til:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. I.

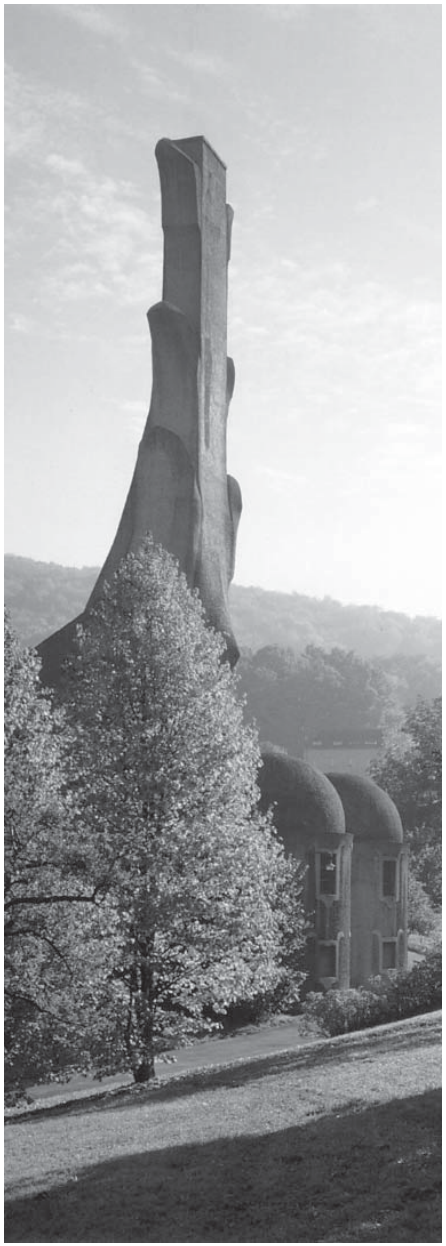
114 Den gotiske bygning indordnede alle elementer vertikalt. Den klassicistiske arkitektur definerede i højere grad et jordisk hierarki - både blandt menneskene, i bygningen og dens omgivelser. En klassicistisk orden bygger på et stort antal så godt om identiske elementer, som indordnes et hierarki, ofte med nogle få dominante elementer centralt og eller spejlsymmetrisk placeret omkring en hovedakse. I forhold hertil lader modernismen, ihverttilfælde i den hovedstrøm, som kan karakteriseres ved Mies van der Rohe, et metrisk rigidt modulsystem dominere i et i princippet ahierarkisk uendeligt system af ligeværdige enheder.
Neo-klasicismen, som den kommer til udtryk i Claus Bonderups og Blegvads Tegnestues gulstensbebyggelser i Høje Tåstrup, kan læses som en anakronistisk hybridform heraf, hvor klassicistiske parafraser indordnes et moderne systembyggeris mekaniske modulering, der ikke kan indordne sig de dominerende elementers særlige træk og bære dem frem, men grundlæggende bekæmper dem, med ganske umusikalske resultater til følge.

115 På fotografiet p. 26 står tronstolene tilsyneladende kun råt tildannede, og jeg har aldrig set detail-fotografier af disse i færdigtilhugget form - kun fotos af de modellerede forlæg (se ill. p. xx (ikke i denne redigering)). Så de har sandsynligvis ikke været endeligt færdiggjorte før bygningen brændte ned.

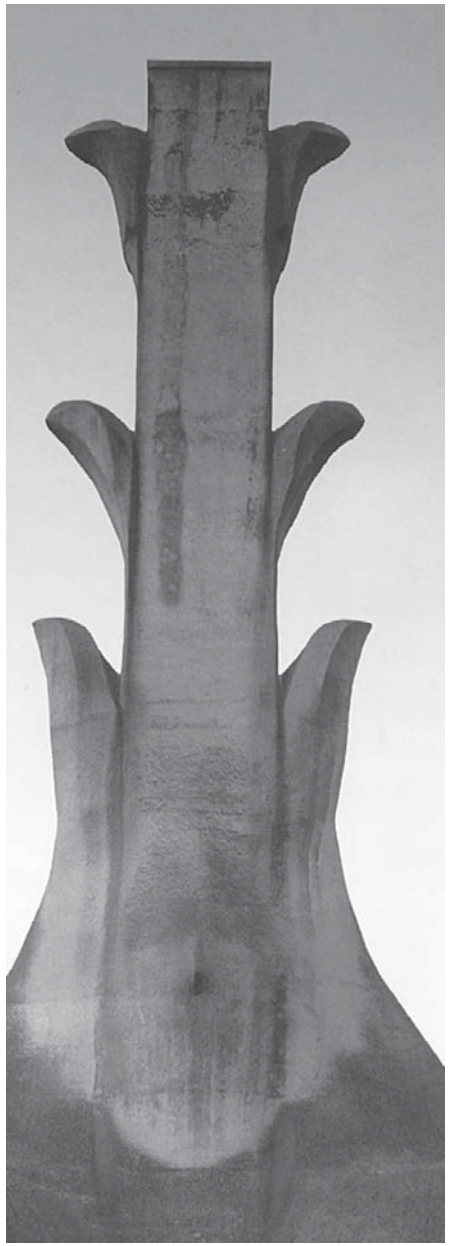
116 Steiner, R.: *Der Baugedanke des Goetheanum,* (1932) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1958, p. 103.

117 Op. cit. p. 93.

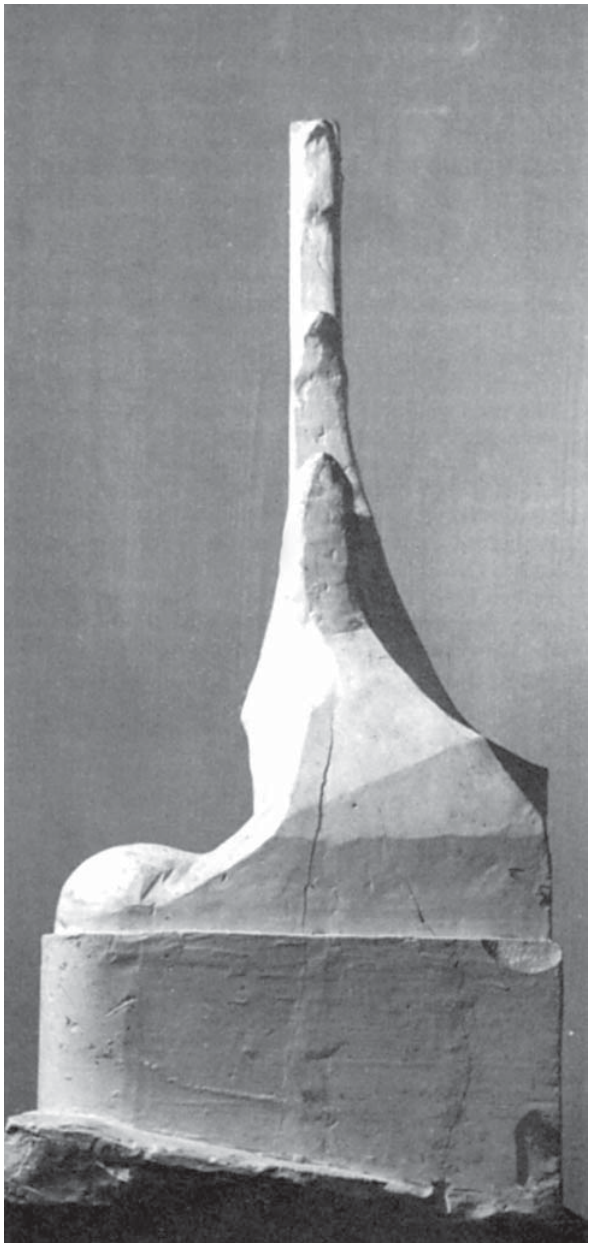
118 Rudolf Steiner i foredraget „Akantusbladet", 07.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 18.
Steiner gennemgår den lille kuppelsals



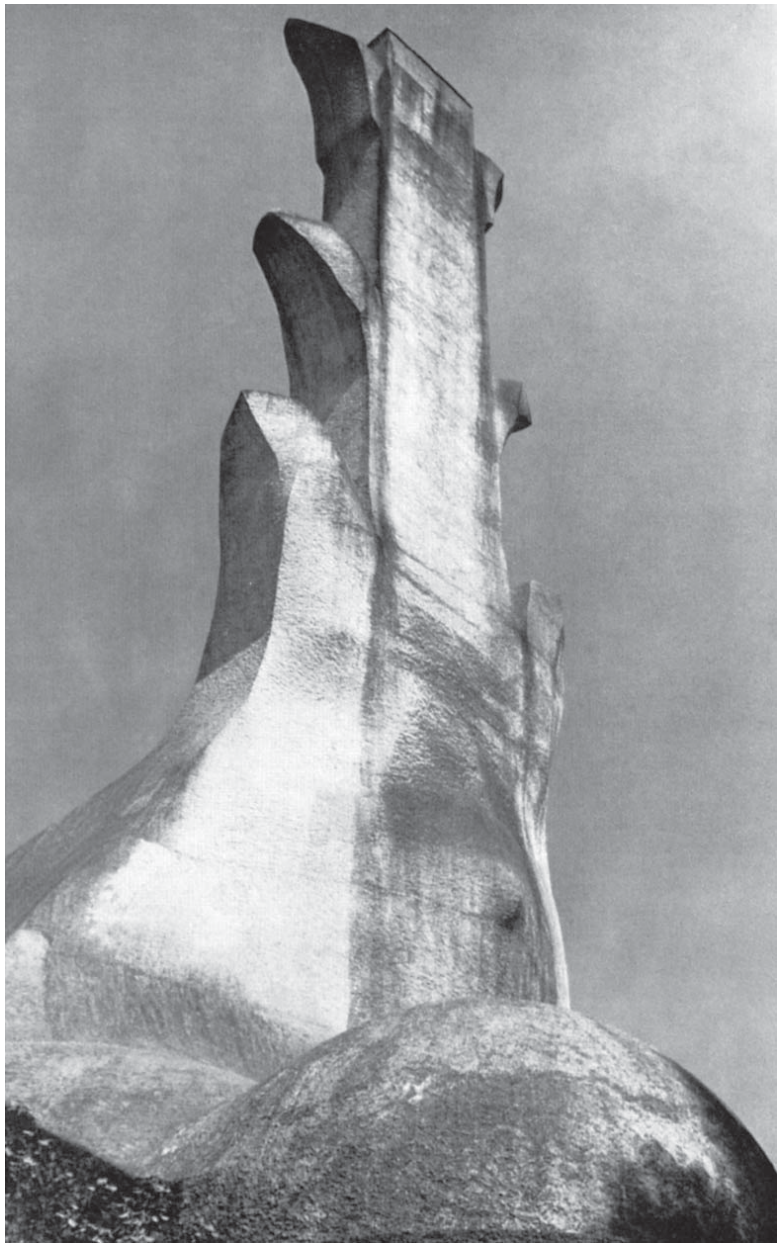
Varmecentralen (1915) fik qua sin ahrimanske karakter selvstændig placering



Varmecentralens karakteristiske skorsten hæver sig 34 m over grunden



Gibsafstøbning af det endelige modelforlæg til Varmecentralen, udført i skala 1:50



Skorstenen fra Varmecentralen, hvis gestik modsvarede den proces og de kræfter, den omskrev og gav betingelser for

billede i et lysbilledforedrag gengivet in:
Steiner, R.: *Der Baugedanke des Goetheanum,* (1932) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1958, pp. 93-123.

119 Disse skikkelse bliver yderligere belyst i det følgende.
Som en del af et lysbilledforedrag gennemgår Steiner den lille kuppelsals freskomalerier in:
Op. cit. pp. 93-123 .

120 Arbejdet med skulpturtableauet til det første Goetheanum er meget omfattende dokumenteret in:
Fant, Å., Klingborg, A. & A.J. Wilkes: *Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1969.
Skulpturen blev i høj grad til i et samarbejde med Edith Maryon (1872-1924). Processen, som ledte over seks modelstadier forud for den endelige skulptur, er gennemgået in:
Op. cit. pp. 41-63.

121 Op. cit. p. 18.
På billedet p. 29 ser man stadig enkelte steder, som i venstre side af Ahrimans underjordiske grotte og i jorden under Kristi fødder, de endnu ubearbejdede elmeplanker.

122 Lavet på baggrund af liste over modsætninger in:
Raske, H. et al.: *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, p. 64.

123 *Ahriman*-skikkelsen stammer fra Zarathustras lære, fremsat af den iranske profet Zarathustra, som sandsynligvis levede i 600-tallet f.Kr. *Ahriman* var her den gud, som herskede over de onde kræfter.

Bang, J. (Ed.): *Gyldendals Tibinds Leksikon* vol. X, Nordisk forlag, København 1977, p. 315.

124 Bayes, K.: *Living Architecture, Rudolf Steiner's ideas in practice,* Floris Books, Edinburgh 1994 p. 24.

125 *Lucifer,* latin 'lysbringer' - hos kirkefædrene et navn på djævelen med oprindelse i Esajas' bog 14,12, hvor den babylonske konges fald sammenlignes med den hastigt nedgående morgenstjerne, sammenknyttet med Lukas-evangeliet, hvor Jesus ser djævelen falde ned fra himmelen som et lyn.
Bang, J. (Ed.): *Gyldendals Tibinds Leksikon* vol. VI, Nordisk forlag, København 1977, p. 187.

126 Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p. 81.

127 Steiner, R.: *Der Baugedanke des Goetheanum,* (1932) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1958, p. 122.
Steiner siger i samme foredrag, at han har afbilledet Kristus uden skæg, som han først fik i løbet af 15.-16. århundrede.
Ibid.

128 Diagrammet stammer fra et fordrag, hvoraf der findes et længere uddrag in: Fant, Å., Klingborg, A. & A.J. Wilkes: *Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1969, pp. 23-25.

129 Raske, H. et al.: *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, p. 105.

130 Lysbilledforedraget i Bern fandt sted 29.06. 1921 og findes offentliggjort sammen med de billeder af det første Goetheanum, han viste ved den lejlighed.
Steiner, R.: *Der Baugedanke des Goetheanum,* (1932) Verlag Freies Geisteleben, Stuttgart, 2. rev. ed. 1958, pp. 106-08.

131 Rudolf Steiner, gengivet i:
Clausen, S.: „Rudolf Steiners Treskulptur i Dornach" in *Libra* 2/1985, p. 60.
I den esoteriske kristendom tog Kristus-impulsen bolig i Jesus fra Nazareth tre år før korsfæstelsen på Golgatha.

132 Rudolf Steiner, 21.10. 1917, gengivet in: Fant, Å., Klingborg, A. & A.J. Wilkes: *Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1969, p. 21.

133 Bayes, K.: *Living Architecture, Rudolf Steiner's ideas in practice,* Floris Books, Edinburgh 1994 pp. 19-21.
Illustrationen af Steiners epoker er tegnet på baggrund af Bayes' modeller.
Op. cit, pp. 20 & 22.

134 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 88.

135 Rudolf Steiner i foredraget „De nye tanker i byggekunsten", 28.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 27.

136 Rudolf Steiner i foredraget „De nye tanker i byggekunsten", 28.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 27.

137 Rudolf Steiner i foredraget „Farvens skabende verden", 26.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 39.

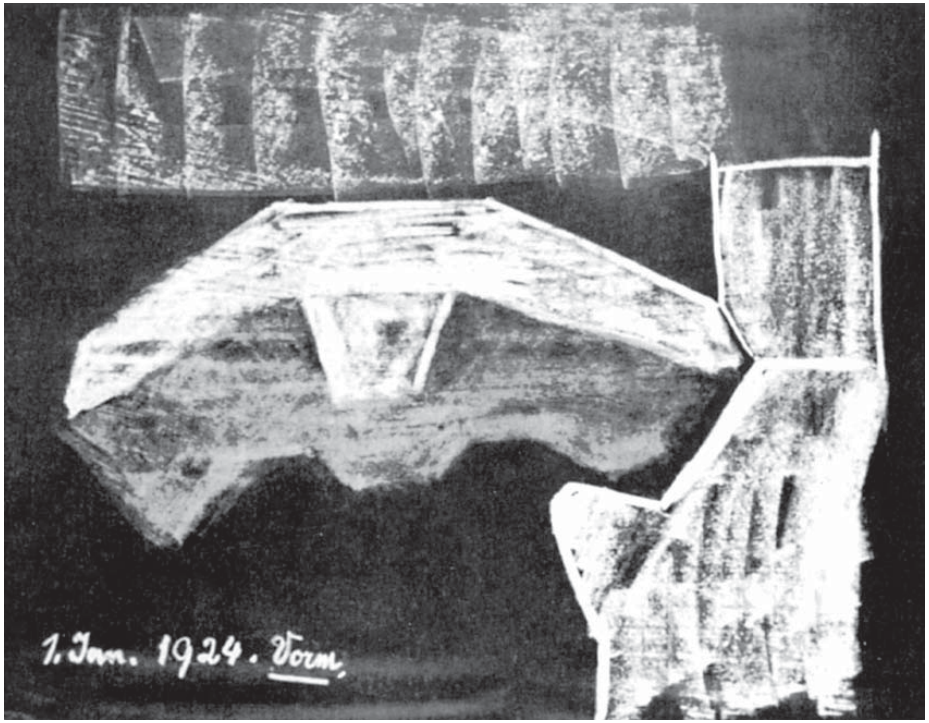
138 Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p. 23.

139 Op. cit. p. 33

140 Ibid.

141 Steiner, R.: *Om livets mening. To foredrag holdt i København d. 23. og 24. maj 1912,* Antroposofisk Forlag, København 1964, p. 46.

142 Ibid.
Steiner havde i foredraget dagen forud nærmest karakteriseret østerlændingens bodhisattvaer som en dusinvare, der endnu ikke havde nået den næste højere værdighed, Buddha-værdigheden.
Op. cit. p. 13.
Steiners bodhisattva-forståelse, som den kommer til udtryk hér som et stadie *forud for* fuldbyrdet Buddha-natur,



Det andet Goetheanums formmotiv, hvorfra alle former v ille blive afledt, som det blev præsenteret 01.01. 1924 ved beslutningen om at påbegynde byggeriet

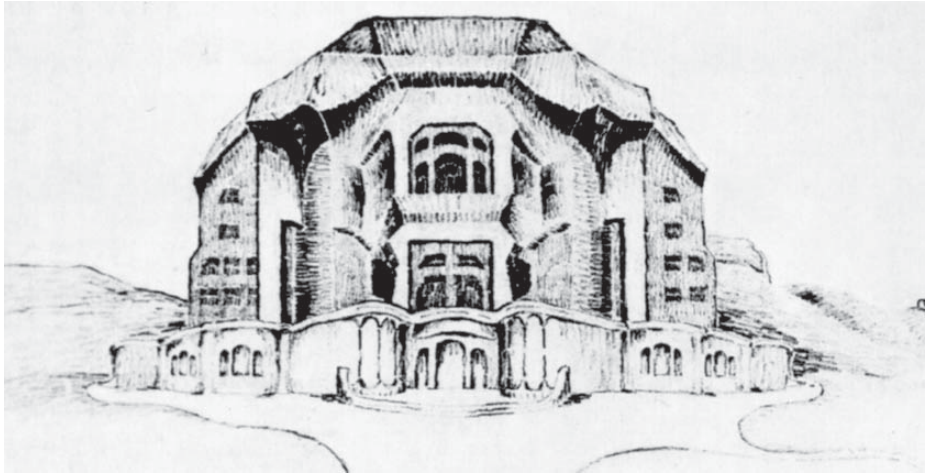
er i modstrid med buddhismens egen forståelse af bodhisattvaen som én, der efter opnåelse af Buddha-natur lader sig genføde som bodhisattva for at hjælpe os andre til oplysning. Dette er en lidt paradoksal misforståelse, fordi netop mahayana-buddhismens bodhisattva-skikkelse er et meget direkte forbindelsesled mellem kristendommen og buddhismen.

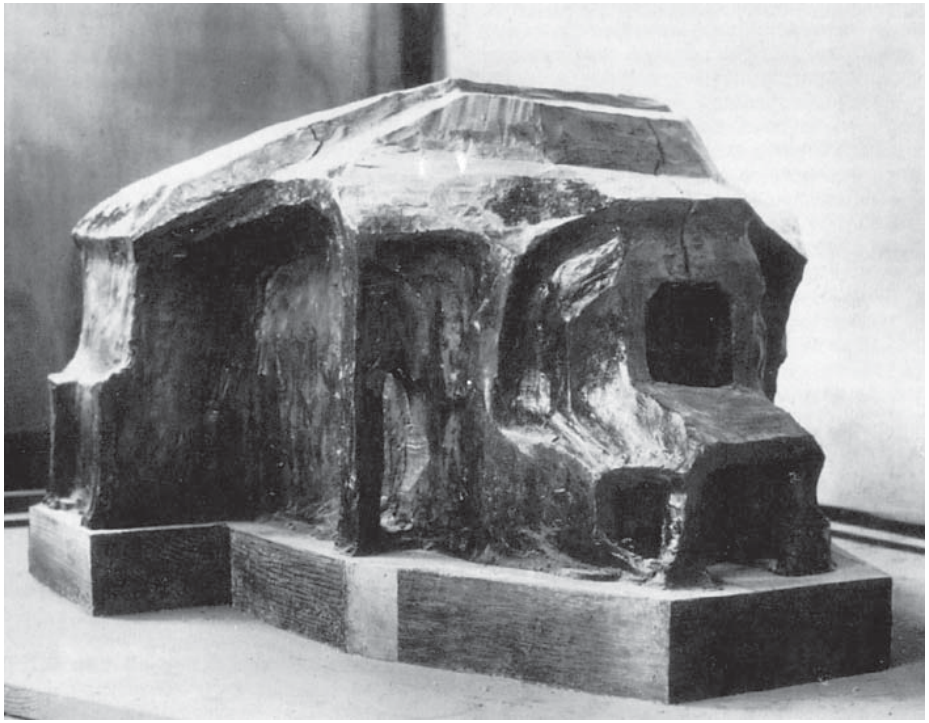
Disse to danske foredrag er holdt i en tid, hvor modsætningerne mellem Steiner og det internationale Teosofiske Samfund spidsede til. Og Steiners centrale placering af Kristusimpulsen som den største begivenhed i jordens udviklingshistorie var klart på kollisionskurs med det i 1911 indstiftede *Østens Stjernes Orden,* formet omkring den da kun 14-årige Krishnamurti (se note 54).

143 Rudolf Steiner i foredraget „De sande æstetiske lovformer", 05.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 33.

144 Steiner, R.: „Frid på Jorden!" (foredrag fra 23.12. 1920) in *Antroposofisk tidskrift* 1933/9 p. 215.

145 Heinze, R.: *Fremtidens Astrologi II. En*





Rudolf Steiners modelforlæg til det andet Goetheanum i skala ca. 1:100 fra marts 1924, fremstillet i plastelina, højde ex. sokkel, 33 cm

Øverst en skitse af Herman Ranzenberger, hvor det nye Goeteanum stadig hviler på det gamle fundament. Nederst det andet Goetheanums endelige vestfacade

fremtidig tydning af horoskopet, Michaels forlag, Kyringe Ringsted, p. 3.
Illustrationen af denne nedstigen p. 32 er lavet efter Ruth Heinze.
Op. cit. pp. 4-5.

146 Rudolf Steiner i foredraget „De sande æstetiske lovformer", 05.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 34.

147 Op. cit. p. 34.

148 Rudolf Steiner i foredraget „Farvens skabende verden", 26.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 37.

149 Ibid.

150 Ibid.

151 Rudolf Steiner i foredraget „De sande æstetiske lovformer", 05.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 34.

152 Hagen Biesantz in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 41.

153 Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 23.
Steiner holdt omkring årsdagen for branden to forelæsninger, hvor han 31.12. mest fortalte om den nye bygnings indre, så talte han 01.01. mere om bygningens indre. Disse to dage er gennemgået in:
Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton.Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, pp. 40-44.

154 Citat fra foredrag af Rudolf Steiner 01.01. 1924 i Dornach, gengivet i katalog til udstilling om Erik Asmussens arkitektur.
Stort set samme sekvens findes in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 65.

155 Borgman Hansen oplyser, at den antroposofiske bevægelse ved Steiners død i begyndelsen af 1925 havde godt 10.000 medlemmer.
Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p. xx.
De første måneder efter branden var det ikke nogen given ting, at man overhovedet ville eller kunne genopføre Goetheanum.
Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton.Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, p. 40.

156 Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget,* Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 23.
Forskellen i fremtræden mellem projektet i den første ansøgning om byggetilladelse 20.05 1924 og den anden og endelige ansøgning fra 11.11. 1924 er vist med perspektivtegninger og planer in:
Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Goetheanum, Dornach 1980, pp. 57-58.
På p. xx (ikke medtaget i denne redigering) er gengivet en perspektivsitse af den nye bygning på det gamle fundament, som modsvarer den første byggeansøgning i maj 1924. På den baggrund kan man kun glæde sig over, at man fik mulighed for at lave en ny basis, der reelt modsvarede forandringerne i arkitekturen. Hvor den første ansøgning opererede med et halvcirkelformet scenerum foran den trapezoid-formede sal, så var den endelige ansøgnings scenerum rektangulært. Processen frem til det andet myndighedsprojekt i november 1924 er grundigt belyst in:
Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton.Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, pp. 52-69.

157 Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 7.

158 Rudolf Steiner i foredraget „De sande æstetiske lovformer", 05.07. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)),Antropos, Oslo 1972, p. 35.

159 Hansen, O.B.: *Antroposofi. Rudolf Steiners bidrag til videnskab, kunst og religion,* Berlingske Forlag, København 1979, p. 193.

160 Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 23.

161 Wolfgang Pehnt skriver, at Steiner talte om den kommende bygning som et „tragisk farvet Goetheanum".
Op. cit. p. 21.

162 Rudolf Steiner ved en delegeret-forsamling i Dornach, 21.07. 1923, gengivet i:
Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton.Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, p. 40.

163 Der findes en byggekronologi, med oversigt over de forskellige byggefaser i Dornach, in:
Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton.Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, p. 170 .

164 Steiner, R.: *Bilder okkulter Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907,* (1957) Dornach 2. udg. 1977, p. 170.
Her citeret fra:
Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 27.

165 Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, p. 50 (pp. 50-51).

166 Op. cit. p. 51.

167 Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen*

kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget, Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 80.

168 Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billeddokumenter,* Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 88.

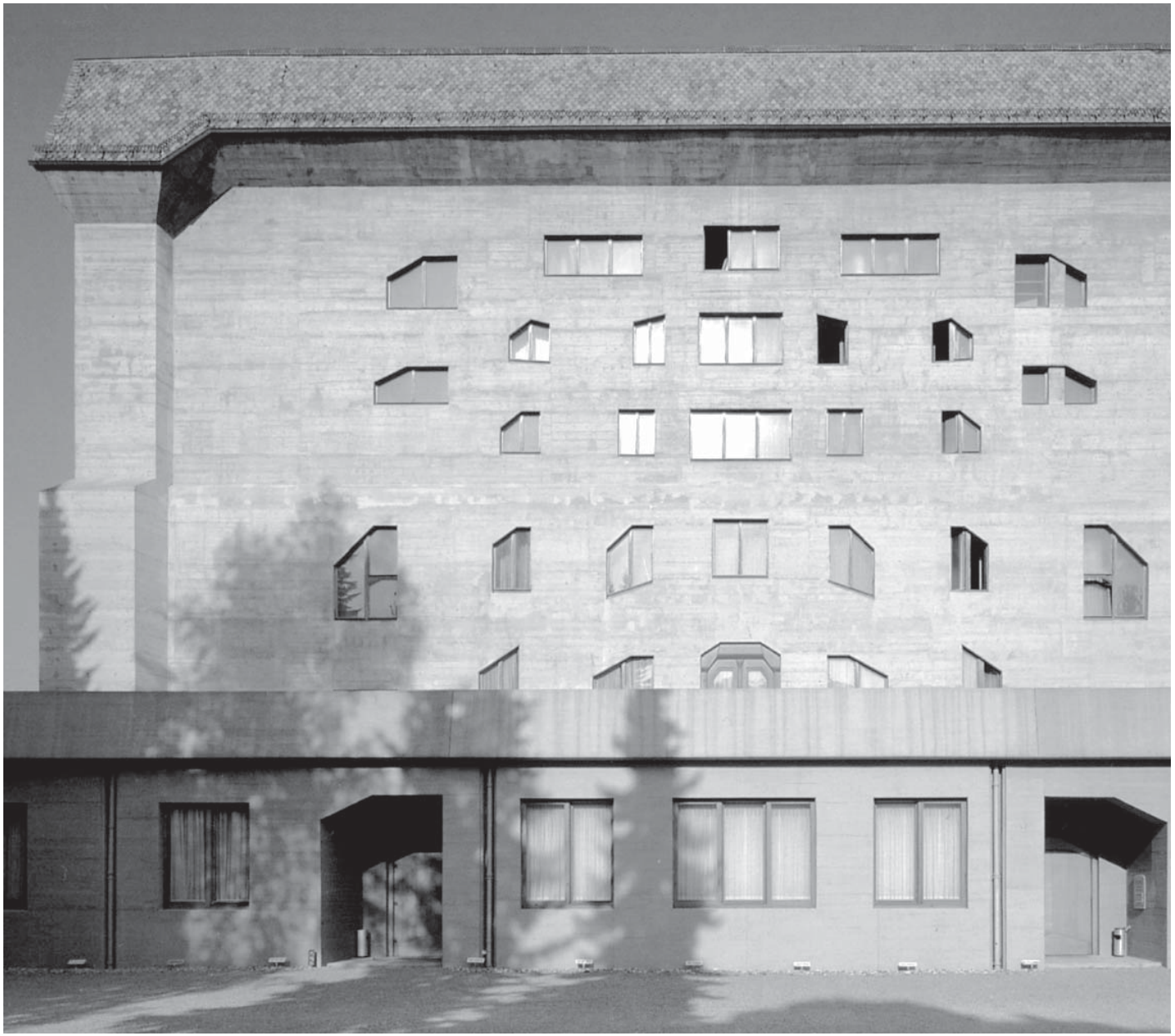
169 Ved indstuderingens start kendte heller ikke Steiner mysteriedramets slutning, skriver Oddvar Granly: „Da det nærmer sig tiden for opførelse, kommer Marie von Sivers [Marie Steiner] med et hjertesuk til Johanna Mücke: 'Nu er der knapt én uge igen, og 4½ akt har vi endnu ikke fået teksten til!'"
Granly, O.: „Rudolf Steiners Mysteriedramaer" in *Libra* 1994/4, p. 174.

170 Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget,* Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 80.

171 Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 27.

172 Biesantz fortæller, at Steiner efter et møde om byggeplanerne havde understreget overfor den hollandske forlægger, Pieter de Haan, at det var medlemmernes og ikke hans ønske, at det første Goetheanum blev bygget i træ.
Hagen Biesantz in Biesantz, H. & Klingborg, A.: *Goetheanum - Rudolf Steiners arkitekturimpuls,* Kosmos Förlag, Järna, Sverige & Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1980, p. 38.

173 Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, pp. 19-21.
Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners*



Særlig mod øst rejser det andet Goetheanum sig mastodontisk, og den organisk affasede vinduesformer har ikke megen kraft overfor den bastante klumps flader

arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget, Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 21.
Udover sokkeletagen i det første Goetheanum var det kun Varmecentralen, Haus Duldeck og Transformatorstationen der forud for det andet Goetheanum var opført af beton. Og skalaen var i alle disse projekter så anderledes, at en lang række støbetekniske problemer først for alvor viste sig i arbejdet med det andet Goetheanum.

174 Rietvelds 'Schroeder huis' er nærmere belyst i .... (se ill. p. xx).

175 Arvid Jaeger påpeger, at denne forskel kan aflæses alene ud fra modellerne til det første og det andet Goetheanum (se. ill. pp. 59 & 65)
Jaeger,T.A.:*Arkitekturens væsen - om Rudolf Steiners skulpturelle arkitektur og tankerne bag den,* forlaget Impuls, Odense 1996, p. 44.

176 Pehnt,W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 21.

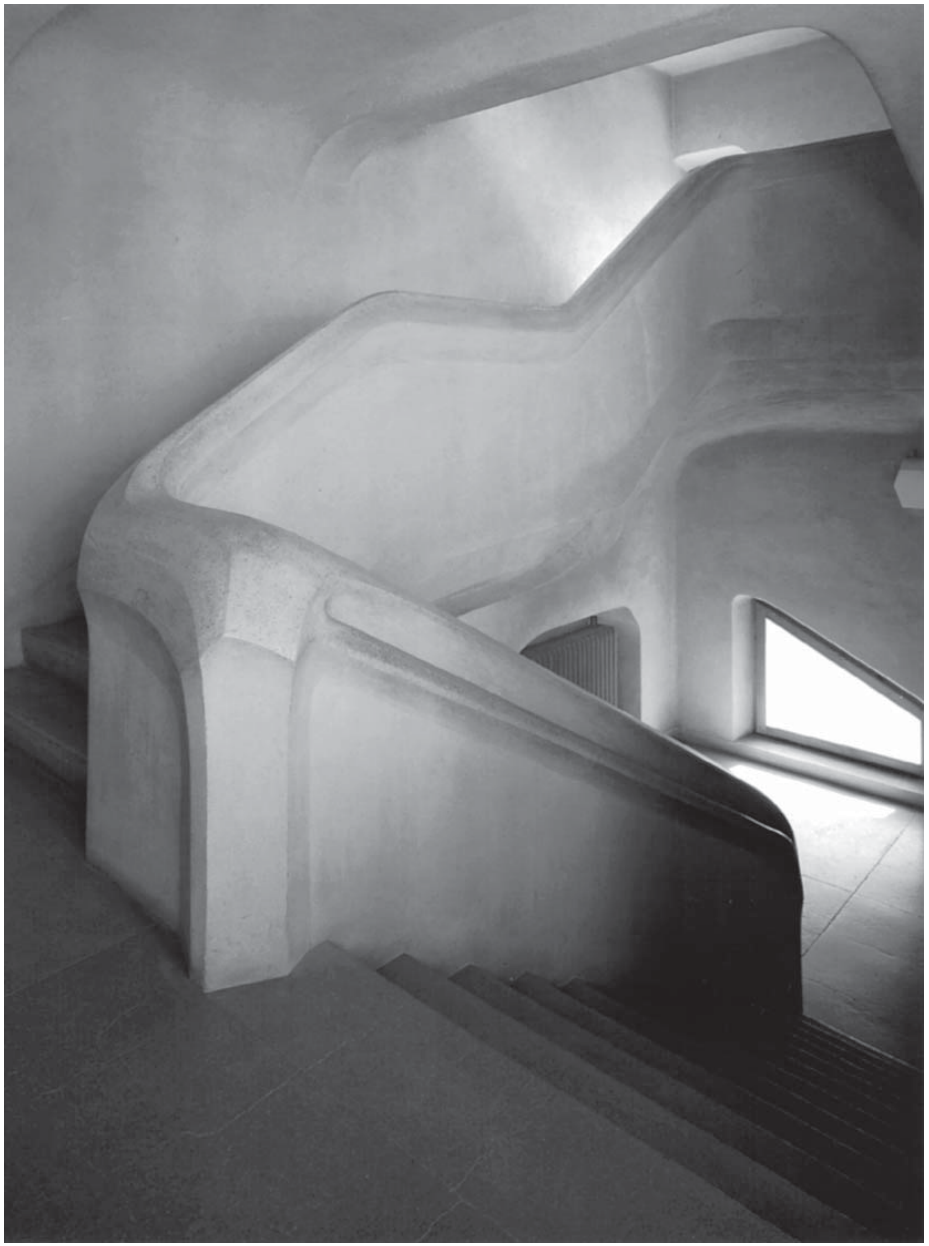
177 Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton.Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, pp. 62-63.

178 Ud over mysteriedramaer og eurytmiforestillinger blev en forestilling som Goethes Faust fast på repertoiret, og man indstuderede fra 1915 hvert år under Steiners ledelse nogle scener herfra.
Carlgren, F.: *Rudolf Steiner,* Goetheanum Fri Højskole for Åndsvidenskab, Dornach 1961, p. 30.
Det er Faust som udstyrsstykke, man spiller, hvor der ikke er sparet på rekvisitter eller scenografi. Ser man Christine Berger-Gersters bog om nyiscenesættelsen af Faust, kan man få en fornemmelse af, i hvor høj grad man har overtaget teatertraditionens store form, både i den nye og i tidligere opsætninger.
Berger-Gerster, C.: *Goethes Faust am Goetheanum. Bilder von der Neuinszenierung 1978-1981,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach, 1981.
I forhold til den gamle scen kunne den nye sceneopbygning ud over at håndtere mange store sceneskift styre lyssætningen meget præcist. Særlig i eurytmiforestillingerne inddrog man i stadig højere grad arbejdet med lyssætningen og dens farveblanding. Så på det lystekniske område var det nye Goetheanum fremadrettet - og ikke på nogen måde 1800-talsagtig.
Raab, R. Klingborg, A. & Å. Fant: *Sprechender Beton.Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete,* Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach 1972, pp. 62-63.

179 Pehnt,W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 25.

180 Raske,H.et al.:*Der Bau.Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum von Carl Kemper,* (1966) Stuttgart, 2. ed. 1974, p. 20.
Skulptøren Carl Kemper (1897-1970) var en af Steiners nære medarbejdere ved udarbejdelsen af det andet Goetheanum, og har siden bl. a. lavet sydtrappehuset færdigt. Arbejdet med det andet Goetheanum blev ledet af arkitekt Ernst Aisenpris.

181 Det er udtrykkeligt ikke den japanske 50-er- og 60er arkitektur, jeg her taler



Fra det andet Goetheanums sydtrappe, færdiggjort af Carl Kemper i 1930

om, hvis brutale Corbusier-inspirerede strukturalisme påkaldte sig stor vestlig interesse, men en ny generation af arkitekter, hvoraf Tadao Ando måske er den mest kendte, som siden 70erne har forædlet betonmaterialets potentiale. Se f. eks.:
Hvass, J.: „Betonmesteren Ando" in *Arkitekten* 12/1992, pp. 343-51.
I en sådan sammenligning må man holde sig klart, at en lang række støbetekniske begrænsninger for, hvad man gøre med beton har ændret sig meget siden 1920erne. Idag ville man med formforskallinger teknologisk set kunne løse en opgave som det andet Goetheanum på et helt andet niveau.

182 I foredraget „Akantusbladet", holdt for bygningsarbejderne ved det første Goetheanum, fortæller Steiner, at det var af meget stor betydning, at de havde modellen for at kunne afklare fladens retning. Man var meget opmærksomme derpå og kunne dermed med huljernenes understrege fladens bevægelser.
Rudolf Steiner i foredraget „Akantusbladet", 07.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil* (1926)), Antropos, Oslo 1972, p. 8.

183 Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 35.

184 Fant, Å.: *Främtidens byggnad 1913-23, En jämförande studie mellan Rudolf Steiners arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget,* Stockholms Universitet, Institutionen för Konstvetenskap 1977, p. 15.

185 Pehnt, W.: *Rudolf Steiner. Goetheanum, Dornach,* Ernst & Sohn 1991, p. 25.
Se Carl Kempers sydtrappe (ill p. 320) samt Arne Klingborgs og Rex Raabs vesttrappe (ill. p. 321).

186 Rudolf Steiner i foredraget „Akantusbladet", 07.06. 1914, gengivet i:
Steiner, R.: *Veier til en ny byggestil, 5 foredrag holdt under arbeidet med det første Goetheanum,* (norsk oversættelse af *Wege zu einem neuen Baustil*), Antropos, Oslo 1972, pp. 7-8 & 10.

187 Se note 59 om E. A. Karl Stockmeyer og den Malsch-model, han i 1908-09 byggede efter Steiners forlæg.

188 Den amerikanske arkitekt Louis Henry Sullivan (1856-1924) er ophavsmanden til aksiomet *form follows function.* Klingborg & Fant kommer nærmere ind på Sullivans formstudier i:
Klingborg, A. & Fant, Å.: *Tendenser i vår tids arkitektur,* Kosmos förlag, Järna 1985, pp. 113-15.

189 Klingborg & Fant skriver i *Tendenser i vår tids arkitektur* om Christopher Dresser (1834-1904), at han for at: „udvikle et levede ornament søgte ... gennem sine intensive botaniske studier at nærme sig det kraftfelt, hvoraf naturen selv producerer sin rige formverden."
Op. cit. p. 111.

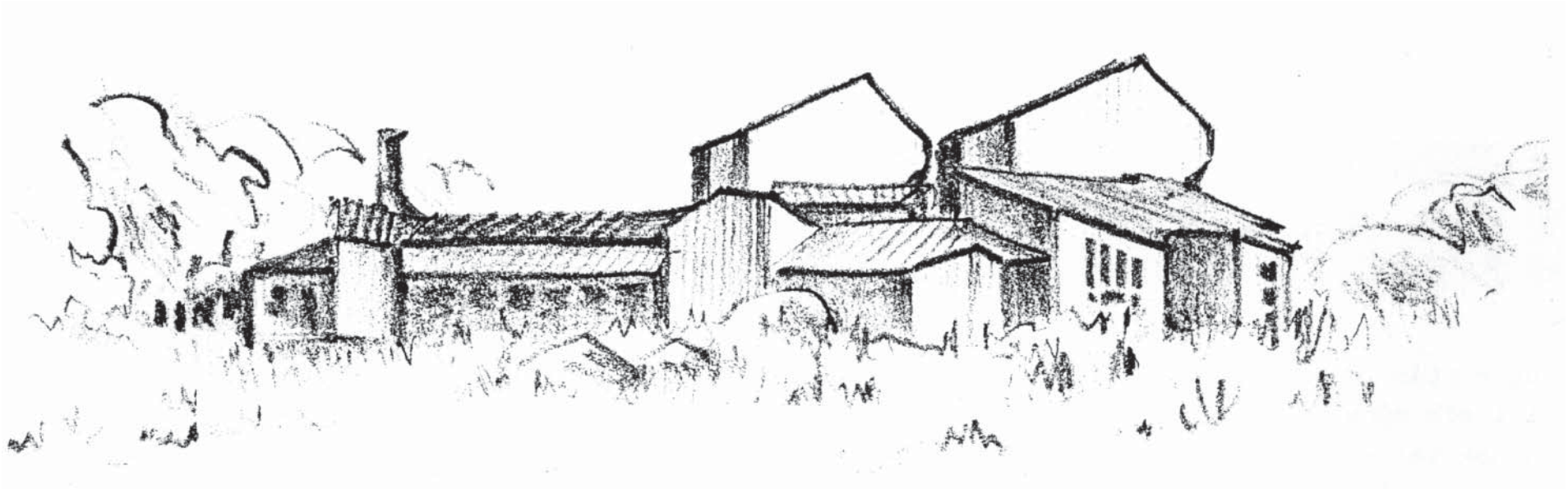
190 Samtale med Arne Klingborg i Vita-huset, Järna, 01.05. 1996. Samtalen varede en lille time og findes optaget på bånd. Der vil senere, i kapitlet om *Erik Asmussen og Järna* komme yderligere sekvenser fra samtalen. Forud for samtalen præsenterede jeg kort sigtet med mit projekt og indledte med spørgende at anføre, at det første Goetheanum i høj

Fra det andet Goetheanums vesttrappe, færdiggjort af Arne Klingborg og Rex Raab i 1964

grad virkede til at have været en pædagogisk proces.

191 Walter Liebendorfers bladstudier, hvor han har indordnet bladene fra to skovsalatplanter, hvoraf den ene har vokset i sol, den anden i skygge, findes gengivet i:
Klingborg,A. Fant,Å.: *Tendenser i vår tids arkitektur,* Kosmos Järna, Stuttgart 1985, pp. 112-23.
Alle bladene i en række stammer fra samme plante, og selvom der ikke er to, der er ens, så udviser de alle et præcist slægtskab. Denne type studier af væksters formudvikling kan føres tilbage til Goethes lille afhandling fra 1790erne, *Væksternes Metamorfose.*
Klingborg & Fant skriver, at Goethe allerede med sin afhandling fra 1790erne, *Væksternes Metamorfose,* „søgte at finde det, der fælles for alle vækster. Han anede et princip, et kraftfelt, som han kaldte urvæksten, som på mangfoldig vis lader sig forvandles, metamorfere, i spændingsfeltet mellem udvidelse og sammentrækning."
Op. cit. p. 111.
Det er ud fra forståelsen af denne urvækst og de lovmæssigheder, hvormed dens udtryksregister folder sig ud, at det kunstneriske arbejde må finde sted, og det bliver på dette punkt meget tydeligt, hvor Goethe- og Steinerstrømningen opererer med en anden natur end guldalder-tidens romantiserede natur og art nouveau-strømningens mere dekorativt-eksotiske natur.

192 Disse to illustrationer stammer fra Theodor Schwenks bog, *Das sensible Chaos* (1962). Heri findes en lang serie suggestive billeder af strømningsmønstre i luft og vand, aflejringsmønstre efter lufts og vands strømninger samt korresponderende vækstmønstre i dyre- og planteverdenen. Schwenk skriver, at hans bog viser, „at bestemte oprindelge bevægelsesmønstre, uanset materielle sammensætninger, findes i *alle* strømmende medier." Afsøgningen af lovmæssigheder i naturens bevægelsesmønstre og formdannelser sker med den klassiske naturvidenskabsmands præcision, men uden dennes reduktionistiske forestillinger. Man kan således sigte direkte på livsprocessernes dynamiske natur. Undersøgelser som denne er med inspiration fra Goethe og Steiner båret af et filosofisk, et åndsvidenskabeligt og måske endog et kunstnerisk perspektiv.
Schwenk,T.: *Sensibelt Kaos. Strömmande formskabande i vatten och luft,* (1962) Kosmos förlag, Järna 1983, p. 7 samt ill. 27 & 28.



Robygge (198x) ved Rudolf Steinerseminariet i Järna, tegning, Jens Hvass