

# **Kraftbauten der Dornacher Anthroposophenkolonie im zeitgenössischen Vergleich.**

Referat von Dimitri B.Suchin

# 1. Vorwort

Gibt man in den Suchmaschinen des Internets “Heizhaus” oder “Trafohaus” ein, bekommt man neben den reinen Ingenieurbauwerken die beiden Dornacher Bauten unter den ersten zehn zu sehen. Wie kommt es, daß eine Weltanschauungsgruppe, die bisher keine Technikgläubigkeit an den Tag gelegt hat, in der Lage war, begriffsstiftende Bauten zu errichten? Wieso fehlen entsprechende “Schlagwort-Bauten” von den Futuristen, den Expressionisten, den Konstruktivisten und anderen, die im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts wortreich der Maschine huldigten?

Vielleicht deswegen, weil die sich so technikfreudig gebende “Moderne” bei näherer Anschauung dem landläufigen Urteil nicht gerecht wird?

Zwar ist unumstritten, daß die Futuristen wie Marinetti schon vor 1914 hochpathetisch die Maschinenwelt der Zukunft beschrieben (Leute, die “...in Hochspannungskammern leben, wo hunderttausend Volt durch große Glasbehälter ackern. Sie sitzen an den Kontrolltafeln und Meßgeräten, Schaltern, Rheostaten und Kommutatoren zur Rechten und zur Linken, und überall ringsum erstrahlt der Glanz glattpolierter Schalthebel... diese Männer genießen ein Leben voller Macht zwischen Wänden von Eisen und Kristall...”), aber bereits hier zeigt sich ein wesentliches Merkmal — beschrieben wird nicht die eigentliche Maschine selbst, sondern die Schnittstelle Mensch-Maschine. Man ist also weniger davon fasziniert, was im Inneren des beschriebenen Kraftwerkes sich vollzieht, sondern von der Macht, die der Ingenieur in den Händen hat. Der Elektriker bleibt außen vor.

Allerdings muß man eingestehen, daß zu der Entstehungszeit dieses Manifests auch das Umlegen eines Schalters durchaus ein Kraftakt war, denn es war die Periode der direkten Kraftübertragung, alles Strom ging durch die Kontakte, die der Steuermann betätigte. Bereits einige Jahre später, als die indirekte Kraftübertragung sich den Weg bannte, klingen die Wörter Marinettis anders: “Es gibt nichts schöneres als ein großen, summendes Elektrizitätswerk, das den hydraulischen Druck einer ganzen Gebirgskette zurückhält, und als den elektrischen Strom für einen ganzen Landstrich, der künstlich gelenkt wird an Kontrolltafeln, bestückt mit Schalthebeln und schimmernden Kommutatoren.”

Hierin zeigt sich (gemessen z.B. nach den

Kriterien Reyner Banhams), daß die Futuristen, ihren selbstaufgestellten Kriterien entsprechend, durchaus in der Lage waren, dem Technik uß zu folgen. Allerdings legen ihre Architekturen im gleichen Zuge eine gewisse Ober ächlichkeit zutage, denn z.B. die majestätischen Kraftwerke Sant Elias hätten ohne wesentliche Verluste als Märkte, Kirchen oder ähnliches funktionieren können; man war der Meinung, es komme einzig auf die Assoziation an, die der Schöpfer beim Bearbeiten der Aufgabe hatte. Die Möglichkeit, der Beschauer würde ganz andere Sinnbilder im Kopfe haben, wurde durchaus erkannt und sogar gewollt!

Eine ähnliche Einstellung finden wir auch bei den Arbeiten Melnikows oder Tschernichows; Julius Posener faßt sie als eine "Beaux-Arts"-typische Betrachtungsweise zusammen: "...Architektur... [sei] eine Bildende Kunst; darum ist die Funktion lediglich der Anlaß, die Konstruktion das Mittel, das schöne Bauwerk zu verwirklichen." Damit wäre schon die nächste Frage aufgestellt: inwiefern ist die Selbstbezeichnung der Konstruktivisten und anderen "Modernen" überhaupt berechtigt?

Tatsächlich finden wir, daß auch die "Modernen" in Gestalt z.B. von "de Stijl" oder des Bauhauses sich wenig darum gekümmert haben, was in der Maschine abläuft, sondern ihr als einem Mittel zu Vergeistigung des menschlichen Lebens huldigten (de Stijl). Das Bauhaus vermag es sogar, erst gegen Mitte der 20er Jahre sich der Maschinenfabrikation zuzuwenden, bis dahin pries man in den zahlreichen Manifesten den kreativen Handwerkergeist ("Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!... Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers... die Grundlage des Werkmäßigen... ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens... Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker...", Gropius)

Als man sich dann dem Mechanischen zuwandte, geschah etwas seltsames. Als ob in Eile, die verschlafene Entwicklung einzuholen, griff man Motive aus der Ingenieurswelt heraus und ging dazu über, alles fabrikähnlich zu machen. Auf den Dächern entstanden Kräne, Fassaden wurden mit Zahnrädern versehen, ja manchmal wurde selbst den Grundrissen diese Form abverlangt, ob im Wohn-, oder im Verwaltungsbau. Neue maschinenhafte Symbole entstanden.

Nur wenige waren in der Lage zu durchschauen,

Reyner Banham, „Die Revolution der Architektur...“, 1990



Kraftwerksentwurf Sant'Elia, 1914

Julius Posener, „Architektur oder Konstruktion“, 1971

daß selbst wenn eine solche Bloßstellung (von der Dekorierung ganz zu schweigen) zur Erbauungszeit eine Aussagekraft hatte, sie sie schneller verlor, als das Haus abgerissen war. So urteilt Amédée Ozenfant über Mendelsohns Haus am Rupenhorn: “Es gibt in diesem Hause viele Motoren und Maschinen. Muß man aus ihnen ein Aushängeschild machen?... Zwar sagt die Mode, es sei richtig, alle Organe offen zu zeigen. Aber ein Haus ist keine militärische Musterung, kein Beichtstuhl, kein Tribunal, kein Muskelmann, kein mechanisches Museum. Ein Haus, das seine technischen Spiele betont zeigt, erscheint bald wie ein Museum mechanischer Fossilien. Denn die neusten Mechanismen machen schnell die älteren lächerlich. Es gibt in der Architektur vermeintliche Aufrichtigkeiten, die Ungeschicklichkeiten, wenn nicht sogar Grobheiten sind. Die Nacktheit ist nur im Himmel der Venus vollkommen...”

Die Mehrheit der Architekten jedoch verharrte bei den einmalgeholten Bildern, spannte Antennen und errichtete Kranarme, wo sie nicht dazugehörten. Dabei ließ man allerdings nicht aus, sich als legitime Nachfolger der Futuristen darzubieten. Freilich mit einem Unterschied: anders als Marinetti, dessen Rhetorik sich der technischen Entwicklung anpaßte, blieben die “Modernen” auch dann bei ihren von der elementaristischen Komposition der ersten Autos abgeleiteten Häusern, als längst schon die Stromlinienform Eingang in die Straßen fand (hierzu Reyner Banham).

*Reyner Banham, „Die Revolution der Architektur...“, 1990*

Somit muß der Anfangs-Vorurteil in sein Gegensatz verkehrt werden; das Bild der „Modernen“ als einer von dem Wesen der Maschine inspirierten Architekten — und ihr Start-Vorteil bei diesem Wertungsversuch — zerfällt.

## 2. Vorwort

Somit stünden wir wieder am Anfang, wo wir uns anschickten, die Kraftarchitekturen zu analysieren. Das Vergleichsfeld ist dabei ungewöhnlich klein, selbst wenn man die auf Papier gebliebenen Entwürfe der Futuristen, der Konstruktivisten und allen anderen zuließe. Die Bauaufgabe Heizhaus/Transformatorhaus scheint die Architekten seltenst begeistert zu haben — es sei denn, als Großanlage.

Diese könnten, ähnlich den Wasser- oder den Fördertürmen selbstbewußt als solche stehen; Heizanlagen und Stromwandler versteckte man hingegen in oder unter anderen Hüllen. So wurden z.B. die Transformatoren, nach der kurzen Phase als Litfaßsäulen-Füllung (was wenigstens ihrer bauartbedingten Trommelform entspräche), als Taubentürmchen oder altes Stadtgemäuer verkleidet, ein Umstand, den Michael Neumann darauf zurückführt, „daß die konservativen Heimatverbände eine zu gewichtige Mahnerrolle übernommen hatten und sehr darauf achteten, daß ihren Gestaltanforderungen im Großen und Ganzen Rechnung getragen wurde“.

Es ist jedoch genauso möglich, daß es auch ohne hemmende Einwirkung der Heimatverbände zum denselben Schluß gekommen wäre. Denn der Großstadtmensch befand sich schon damals auf dem Wege der Verunmündigung (Julius Posener: „Das Leben und Tun der Menschen in den Städten ist mittelbar geworden... Wir stellen schier unbegrenzte Ansprüche an diese künstliche Welt und haben darauf verzichtet zu wissen, was sie erbaut und was sie in Gang hält. Der gebildete Städter ist dieser Unkenntnis vielleicht am meisten unterworfen, es sei denn, er wäre Ingenieur... Er nimmt den anderen Zeiten unvorstellbaren Komfort der Stadt als selbstverständlich hin und hat es aufgegeben, das Warum und sogar das Wie der Dienste zu begreifen, die ihm lebensnotwendig geworden sind... Das heißt, der Städter wird, nein, er ist bereits unmündig.“). Dieses Nicht-Verstehen-Wollen wird später von entscheidender Bedeutung sein.

Einher schritt die Verklärung der Zauberwesen „Dampf“ und „Elektrizität“. Das Zauberhafte aber soll nicht nur ständig verfügbar, sondern auch mühelos zu beschaffen sein. Alles greifbar-schmutzig-unreife mußte aus den Augen verschwinden; große Umwandlerstation mit den Schaltern in Ölwanne dürfte nichts mit der leise vor sich hin brummenden Litfaßsäule an der Ecke und schon gar nichts mit dem Glühlicht zu Hause zu tun haben. Und selbst diese Station war nicht immer als solche erlebbar — ein



Transformatorernturm in Spinas, Schweiz

*Michael Neumann, „Zwischen Kraftwerk und Steckdose...“, 1987*

*Julius Posener, „Über das Lebensgefühl des Städters“, 1966*

Haus in der Reihe der anderen, bald als Zikkurat, bald als Trutzburg verkleidet. Dies macht sie heutzutage zu beliebten Umwandlungsobjekten — vom Umformer zur Ausstellungshalle zum Büro und Wohnhaus — nicht ohne Reiz, gewiß. Kann man allerdings bei solchen Bauten von einer gewissenhaften Lösung der Bauaufgabe sprechen?

So müssen wir uns auf nur vier zeitlich relativ eng beieinander stehende Bauten beschränken, bei denen eine gewisse Ehrlichkeit der Aussage vermutet werden kann: das Heizhaus in Dornach (Rudolf Steiner, 1914-1915), das Transformatorenhaus dortselbst (Rudolf Steiner, 1921), das Transformatorenhaus der Pariser "Exposition des arts decoratifs" (Henri Sauvage, 1925) und die Kraftstation des Leningrader Werks "Roter Textilarbeiter" (Erich Mendelsohn, 1927).

# Heizhaus in Dornach

Das Fernheizungsgebäude zur Versorgung des Goetheanums und weiterer Dienstbauten steht am Fuße des Goetheanum-Hügels, von ihm gesehen rechts, hinten und unten. Bereits diese Lage soll nach einigen Schriften auf seine Bestimmung hinweisen — dies wären nämlich die dem Ahriman “zugeordneten” Seiten, und Ahriman ist auch der Geist, dem die Technik untersteht.

Die Erschließung erfolgt unabhängig von den Hauptzugangswegen; vom Haupteingang des Goetheanums sieht man nur den Schornstein.

Umso wichtiger war es deswegen, einen nicht nur technisch-ideellen Zusammenhang mit dem Mutterbau herzustellen, aus dem jene Technik herausgelöst wurde.

Darin konnte sie nicht verbleiben, denn nach der Auffassung der Anthroposophen ist “...die einzige Möglichkeit, in der technischen Kräftewelt die menschliche Freiheit zu bewahren... [darin,] ihre Geistigkeit zu erkennen. Die Aufgabe des Gestalters ist dann, sie sinnlich erkennbar zu machen.”

(Mike Schuyt u.a.). “Wenn der Mensch unbewußt über sie bleibt, dann erst wirken die schädlichen Mächte schädlich”, so Steiner. Es mußte also ein Bau werden, in dem “...die schädlichen Kräfte “durch die architektonische Form... unschädlich [werden]”(Steiner). Nicht unbemerkt soll die ahrimanische Kultur der Gegenwart bleiben, sondern man soll gerade auf sie aufmerksam werden! Solches konnte mit dem Herausgliedern der elektrischen und mechanischen Apparaturen in einen besonderen architektonischen Bau möglich gemacht werden.” (Erich Zimmer).

Andererseits kann natürlich auch mit Recht behauptet werden, daß die Unterbringung der Heizanlage in einem überwiegend aus Holz erbauten Goetheanum ein nicht zu unterschätzendes Risiko gewesen wäre.

So wurde versucht, sowohl den Zusammenhang, als auch das Anderssein des Baus darzustellen.

Die “Nebenbauten” sollten “ein Bild des Mutterbaus” in sich tragen, in jeweils abgewandten Form. Betrachtet man das Ineinanderdringen der beiden Kuppeln im Hauptbau als Zeichen besonderer “Beseelung” des Baus (“...Die Durchdringung konnte nur der Hauptbau haben; für die Nebenbauten, die keine Entwicklungsdynamik in sich hatten, mußten die Kuppeln sich trennen. Dabei mußten sie gleich groß werden,” Mike Schuyt u.a.), muß bei einem technischen Bauwerk das Fehlen eines solchen



Lageplan Dornach,  
unmaßstäblich

*Mike Schuyt, Joost Elffers, Peter Ferger, „Rudolf Steiner und seine Architektur“, 1980*

*Erich Zimmer, „Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten“, 1974*



Heizhaus vom Goetheanum-  
Hügel vor dem Verputz

Triebes notwendigerweise zum Abperlen der beiden Kuppeln voneinander führen.

Allerdings ist zu bemängeln, daß dieses Motiv nur der "Fernwirkung" dient und keine eigene, aus den Zwängen und Notwendigkeiten des Hauses selbst erwachsende Berechtigung hat. Sie ist inzwischen umsomehr verblaßt, als das Mutterhaus in der Urform nicht mehr existiert. Lagen dort unter den Kuppelschalen überwölbte Räume, bergen sie hier ein Dachgeschoß (zwischenzeitlich zum Archiv), darunter ein Normalgeschoß mit den ursprünglichen Transformatorenräumen (bis 1924). Erst im Erdgeschoß treffen wir auf Kohlenbunker. Wären sie nicht durch zwei Flachdecken vom Dach getrennt, hätte man hier ein Motiv, welches die beiden Kuppeln auch ohne die Heranziehung des Goetheanums hätte erklären können! Eine solche Höhenübertragung des Motivs erscheint zweckmäßig (Nutzraum gewonnen), jedoch in der Herleitung fragwürdig.

Fragen wirft auch die Undurchdringlichkeit der Wände des Heizhauses, die keine Aufschlüsse über innere Disposition gestatten; dies widerspräche eigentlich dem Steiner'schen Prinzip der transparenten Wand. Hier berichtet Erich Zimmer, dies sei wegen des Ursprungs der darin untergebrachten Maschinen im Mutterhaus so: "...sein Inneres ist gegenüber dem Hauptbau ein Äußeres. Und da ist auch sein Zusammenhang mit dem Hauptbau... Er muß Umstülpung sein schon in bezug auf Kern und Schale. Das ist auch der Grund, es in diesem Hause keine Innenarchitektur geben kann. Die "Innenarchitektur" ist hier das Äußere. Wir können bei einem Heizhaus mit unserem Empfinden gar nicht weiter dringen als bis zur Schale, und die ist hier das Wesentliche. Wenn wir weiter dringen wollen, so müssen wir das Empfinden verabschieden, denn nur noch die Verstandeskräfte sind dem gewachsen, was sich da im Innern eines Heizhauses abspielt."

Soll das Heizhaus eine Außenentwicklung sein, ist es dem zweiten Goetheanum verwandt, obgleich dieses erst ein Jahrzehnt später entstand. Die Gründe dafür, weswegen dieses so werden mußte, wie es ward, sind bekannt (Er-Innerung an das erste). Es stellt sich allerdings die Frage, ob jene kantigen Formen, die sowohl das zweite Goetheanum als auch die gesamte Basis und etliche Details des Heizhauses aufweisen, nicht den "von-außen-etwickelten" Bauten als solchen eigen sind?

Im starken Kontrast zu den beiden "ruhigen" Basisgeschossen der Basis ist die Bekrönung des Hauses. Erich Zimmer beschreibt sie: "Wie wenn sich etwas aus der dumpfen Erdenlast befreien wollte und



Konsequenterer Ansicht des Heizhauses, Heizhaus zum Goetheanum



dabei in Aufregung gerät. Man hat den Eindruck, als wollten die Formen sagen, wie zuwider ihnen alles Untätigsein sei. Diese Formen sind die Ungeduld selbst. Es ist, als könnten sie gar nicht erwarten, bis sie endlich der austretende Rauch "beschäftigt".

In der Tat, die Äste des Schornsteins sind vom okkult durchschauten Wesen des Rauches bestimmt ("Wenn Sie jetzt diese Form anschauen, so ist sie noch nicht vollständig. Sie wird erst vollständig sein, wenn einmal darinnen... geheizt... und auch der Rauch herausgehen wird", Steiner), aber auch von der Erklärung des Vertikal-Horizontal-Gegensatzes durch das Paar Luzifer — Ahriman. "...Bei einem Schornstein wird Ahriman die Höhendimension eingeräumt... Die ahrimanischen Wesen sträuben sich eigentlich gegen den luziferischen Höhenzwang. Das ist baulich ausgerückt am Kamin, indem immer wieder versucht wird, in die Horizontale zu kommen."(Erich Zimmer).

Es sind die Ätherteile des Rauches, die der ähnlich allen anderen Erscheinungen der Pflanzen- und der Tierwelt besitzt, die von den Schornsteinzweigen ergriffen werden, so Steiner. Anthroposophisch geschulter Verstand nimmt den Ätherleib, Träger der Gewohnheiten und Neigungen, pflanzlich wahr.

Wie ist der Ätherleib eines Rauches gefärbt? Steiners Äußerungen enthalten darauf keine Antwort. Bis zu dem Verputzen vor wenigen Jahren war das Heizhaus grau, denn das Gebäude ist aus Beton errichtet worden.

Hierin liegt eine weitere Formenquelle, denn die anthroposophische Literatur weist stets — und zurecht — darauf hin, daß die Formen auf das jeweilige Material bezogen sein müssen (z.B. bei der Begründung der Unmöglichkeit, die Formen des ersten Goetheanums in Beton zu wiederholen.

Man kommt allerdings nicht umhin, bei den späteren Bauwerken des Dornacher Hügels Abweichungen von diesem Vorsatz zu bemerken. So auch beim Transformatorenhaus.



Schornstein vom Vorplatz,  
vor dem Verputz

*Erich Zimmer, „Rudolf Steiner  
als Architekt von Wohn- und  
Zweckbauten“, 1974*

# Transformatorienhaus in Dornach

Ein eigenständiges Transformatorienhaus mußte errichtet werden, da man befürchtete, der Energieversorger (es gab inzwischen Anschlußzwang) würde sonst eine heimtümlich verkleidete Hütte mitten in die Anthroposophenkolonie setzen. Das Gebäude dient also mehr den angrenzenden Dorfbewohnern.

Der kleine Turm steht an der Gabelung des Hauptzuganges zum Goetheanum, unmittelbar vor dem Speisehaus. Wenn das Heizhaus rechts, hinten und unterhalb des Hauptbaus liegt, so ist das Trafohaus links, vorne und unten. Diese Richtungen sind — zumindest teilweise — dem Luzifer zugeordnet. Kann ein ahrimantisches Technikhaus zu  $\frac{2}{3}$  luziferisch sein? Seine Formen sind kristallin, und das sind die Formen Ahrimans. Aber nicht die seine blaue Farbe!

Selbst die anthroposophischen Architekturtexte erlauben sich eine Verwunderung diesbezüglich. Hat Steiner die Farbe Blau doch eher für mystische Räume empfohlen, sich auf Goethe berufend, der die Rottöne als regsam-strebend bezeichnete, während die Blautöne die unruhig-sehnenden waren (Sonja Ohlenschläger). Schon im Heizhaus finden wir allerdings blaue Fenstergläser; genauso wie das Trafohaus sind das Verlagshaus und das Haus de Jaeger (teilweise) bläulich. Ist Elektrizität sehrend?

Andere Texte erklären alles Glanzfarben für das Unbeseelte vorbehalten. Dies paßt zu den Nebenbauten, läßt die Wohnhäuser allerdings unerklärt.

Wiederum andere lassen sich von der Musik inspirieren und zitieren (Carl Kemper) die "Kleinen Schriften" Heinrich Wölff ins, wo er sagt, "...Das hastige Auffahren des Zickzacks... [führe] unmittelbar die Erinnerung an brennendes Rot mit sich, während das sanfte Blau einer weichen Wellenlinie sich zugesellt..."

Dabei hat das Trafohaus sowohl eine blaue Färbung, als auch Zickzacklinien!

Diese Frage muß unbeantwortet bleiben. Es ist aber wichtig, darauf hinzuweisen, daß das Zackige im Trafohaus keineswegs von der üblichen Blitzmetapher der Elektrizität herrührt. Es liegt "...im Wesen des... Umspanners..., daß die Wirkungen von der einen Spule zur anderen sofort da sind. Würde man das Umspannen oder Umsetzen des elektrischen Stromes in die Empfindung bekommen wollen, sie müßte den Vorgang wie einen Schock wahrnehmen. Das abrupte



Transformatorienhaus, Felsli im Hintergrund

*Sonja Ohlenschläger, „Rudolf Steiner.., Das architektonische Werk“, 1999*

*Carl Kemper, „Der Bau“, 1984*

Anderssein, das Ruckartige in der Umgestaltung von einer Richtung in die andere ist aber gerade dem ahrimanischen Wesen eigen.”(Erich Zimmer).

In der Tat, man sieht förmlich, wie die Ober- und Unterteil des Baues auseinandergerissen und um 90° verdreht wieder zusammengefügt wurden. Trotz des offensichtliches Kreuzgrundrisses und der weitgehenden Gleichwertigkeit der Ansichten sieht man — je nach Standort — das eine Teil schmal und das andere breit. Beim Umhergehen wechseln sich die Verhältnisse, das Schwere ist einmal oben und dann wieder unten — wenig, aber doch bemerkbar. Bei Willen konnte man es als Sichtbarmachung des uktuierenden Stroms bezeichnen. Man wünschte sich nur zu sehen, wie ein Überlandkabel in ein Bauteil hineingeht, um ein anderes in Gestalt vieler kleinen Leitungen zu verlassen. Neuzeitige unterirdische Verkabelung macht es unmöglich; fehlende Leitungen schaden dem Bild außerordentlich. Denn sie setzten die immerfort kleinerwerdenden Würfel des oberen Turmparts fort und sollten der ahrimanischen Verästelungs- und Horizontaltendenz Ausdruck sein.

Die anthroposophischen Autoren sprechen denn auch immer von Ästen, wie beim Schornstein des Heizhauses, obwohl eine Kreuzanalogie weitaus naheliegender erscheint. Es steht sogar ein altes Wegekreuz unmittelbar gegenüber!

Schließlich stellt auch die Konstruktion des Baus schwer zu beantwortende Fragen. Würde man es betreten, sähe man, es sei ein plattenverkleideter Stahlgerüst. Zwar kann dem entgegengehalten werden, ein Trafo sei kein Haus, wo Jedermann Einlaß erhalten könne, aber es ist immerhin zugänglicher, als die Hohlornamente an der Fassade des ersten Goetheanums, die dem Architekten Schmid-Curtius´ seine Stelle kosteten (es soll sie eigenmächtig den massiv geschnitzten vorgezogen haben, so Sonja Ohlenschläger). Bedenkt man außerdem, daß fast zu derselben Zeit auch das Südtreppenhaus des zweiten Goetheanums ausgebaut wurde, und zwar dünnschalig auf Rabitz(?), konnte man glauben, eine Tendenz zu erkennen.

Verneigung vor den Fakten, oder allmählicher Positionswechsel? Die Quellen schweigen.

*Erich Zimmer, „Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten“, 1974*



Südtreppe, Goetheanum

*Sonja Ohlenschläger, „Rudolf Steiner., Das architektonische Werk“, 1999*

# Transformatorstation in Paris

Das Trafohäuschen von Henri Sauvage (Architektur), Thérèse "Zette" Sauvage-Schüler (Bildhauerei) und "Etablissements Devilaine et Rougé Co." (elektrische Dekorationen) ist im Zusammenhang mit der "Exposition des arts decoratifs" (1925) entstanden und verschwunden. Dem Ausstellungskatalog war nicht zu entnehmen, ob der Bau tatsächlich elektrische Apparaturen enthielt.

Obwohl das Häuschen eine seltene Ausnahme in den Reihen der damaligen Trafostationen darstellt und nicht versucht, andere Nutzungen vorzutäuschen, muß man feststellen, daß der Umgang mit der Elektrizität darin tatsächlich nur dekorativ war. Ob dies dem Architekten anzulasten wäre, ist unklar, denn sonst ist Sauvage als Erbauer von durchaus futuristisch beeinflußten Wohnanlagen bekannt. Zwar stand sein Bau auf einer Kunstgewerbeausstellung, allerdings auf einer, auf der Melnikovs Pavillon brillierte!

An den Ecken eines achsen Würfels mit breitem Eingangstor standen isolatorenbesetzte Pfähle, von denen Stahldrähte zu einer Konsole über dem Eingangstor spannten. Diese Konsole war von einer Galionsfigur besetzt, einer Komposition aus einer selig lächelnden Maske, die einen Totenkopf verdeckt (in den wenigen Ausstellungs- und Werksberichten, in denen das Häuschen erwähnt wird, wird sie als ein "Totem" bezeichnet). Hinter ihr verschwanden die Drähte wieder, oder besser gesagt, sie hatten dort ihren Ursprung. Es gab allerdings keine Kraftkabel von den Pfählen zu den Pavillons; man muß annehmen, daß die unsichtbar in der Erde verlegt waren.

Im Ausstellungsprospekt wird der Sinngehalt der Skulptur als Sieg des guten Genius über die Gefahren (der Elektrizität) umschrieben, allerdings ist eine entgegengesetzte Deutung nicht weniger wahrscheinlich — unter dem schönen Schein des Komforts birge sich...

Trotz dieser amüsanten Zweideutigkeit bleibt die Aussage dieses zwischen Art Nouveau und Art Deco anzusiedelnden Hauses dürftig und seltsam gestrig: weder die Lage (es stand hinter einer Einkaufsgalerie, die auch von Sauvage erbaut war) und die Chance einer städtebaulichen Anbindung an die Umgebung wurde genutzt, noch die Formen dem inneren technischen Wesen angepaßt. Kontrastierende



Transformatorstation, Einkaufsgalerie im Hintergrund links

Bemalung kann hier nicht als Entsprechung der Formverdrehung des Dornacher Trafohauses angesehen werden, denn sie kann auch von den Schwarzweiß-Aufnahmen stammen.

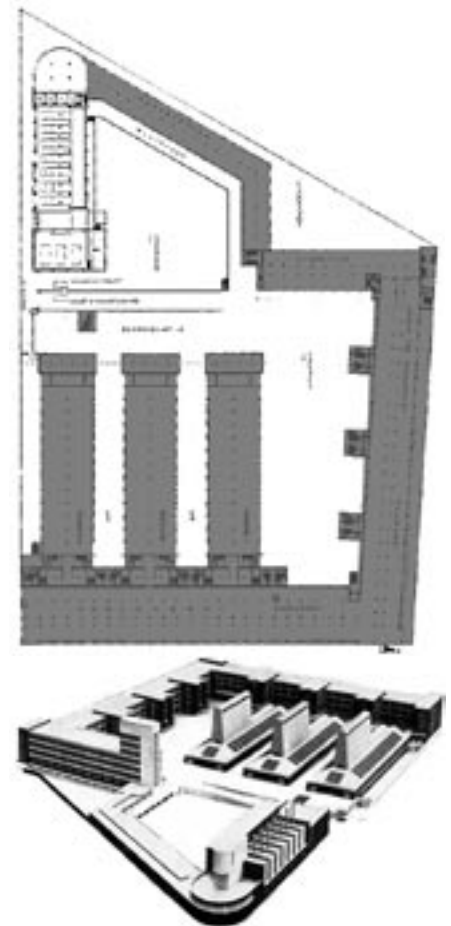
# Kraftstation in Leningrad

Für die Erweiterung Leningrader Werks "Roter Textilarbeiter" entwarf Erich Mendelsohn eine "Kraftstation" aus Heiz- und Wasserwerk, die 1927 fertiggestellt wurde. Aus den Reihen der vielen zeitgleich entstandenen Wandlerstationen und Kraftwerken — es war die Zeit der Elektrifizierung Rußlands — sticht sein Bau nicht nur durch die städtebauliche Anordnung hervor — es ist eins der wenigen, wenn nicht das einzige "Krafthaus" Leningrads, das nicht versteckt im Inneren des Grundstücks liegt — es ist auch eins, wo eine Vorstellung vom inneren Wesen möglich ist.

Das Erweiterungsgelände ist ein unregelmäßiger Viereck, dessen Spitze von der Kreuzung der Korpusnaja und der Großen Grebetzkaja Str. gebildet ist. Mendelsohn ordnete die Kraftstation just an dieser Spitze an, mit den Fabrikhallen im Grundstücksinneren ("zwei Färbereien, eine Bleicherei, ca. 500 laufende Meter Fabrikgebäude, Lager, Verwaltung, Werkstätten, Wohlfahrts- und Kontrolleinrichtungen, Kohlenhof... Bauten verschiedenartigster Bedürfnisse zu einem einheitlichen Produktions- und Bauorganismus zusammengefaßt." — Erich Mendelsohn). Weiter spricht er im Werksverzeichnis davon, die Anlage sei durch die nahe Neva und die dort verkehrende Schiffe beeinflußt worden. Tatsächlich kann man sich leicht eine Arbeitersiedlung der ausgehenden 1920er Jahre vorstellen — mit ein- bis zweigeschossigen Holzhäuschen, Vor- und Küchengärten, hie und da ein Kuhstall... Dieser Alltagstrott wird von einem Schiffsverband von Fabrik aufgebrochen, angeführt von einem rhythmisch dampfenden siebenschlotigen Schlepper der Kraftstation...

So eindrucksvoll das Bild sein mag, realitätsnah ist es nicht. Der Kraftstation unmittelbar gegenüber, auf der anderen Straßenseite, lag das Stammwerk, dessen Etagenbauten die neuen überragten. Auch die von Mendelsohn angeführte Herleitung seiner Formen durch die Schiffsmetapher des nahen Flusses und die vorherrschenden Winde kann nur teilweise abgenommen werden: die Neva lag hinter der besagten alten Fabrik und einigen weiteren Querstraßen.

Überhaupt sind die Äußerungen Mendelsohns zu dieser seiner Arbeit widersprüchlich — so wird einerseits berichtet, er habe die Urheberschaft für das fertige Werk abgelehnt, so sehr habe es seinen Vorstellungen widersprochen; andererseits



Lageplan, ungerichtet, unmaßstäblich; Kraftstation oben links  
Architektenmodell, Kraftstation mitte unten

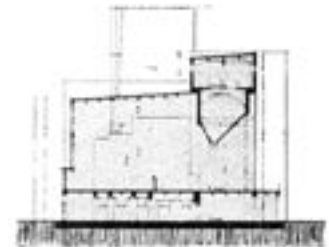
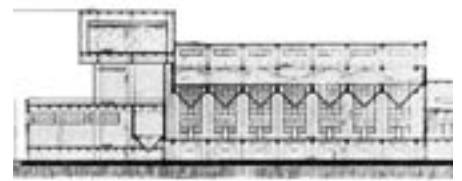
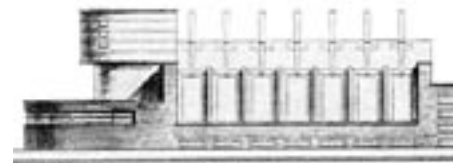
*Erich Mendelsohn, „Das Gesamtschaffen des Architekten“, 1930*

finden sich mehrere Modell-Abbildungen in seinem Werksverzeichnis. Dortselbst wird auch aufgezählt, wieviele Detailzeichnungen und Berechnungen sein Büro geliefert habe, während in den Leningrader Unterlagen (1929 wurde das Haus zur Auszeichnung als bester Bau Leningrads nominiert) nur von den Skizzen die Rede ist, und das Werkserweiterungsbüro samt der Fa. Promstroj als Ausführungsplaner gelten.

Von der spitzen Kreuzung mit der Korpunaja Str. ist das Schiffshafte der Kraftstation am besten erkenntlich. Der Bug (darin sind die Wasserbrunnen, die Filter und obenauf ein Wassertank untergebracht — eine Bestätigung des Wasserbezugs!) ist aus drei horizontalgestreiften zylindrischen Trommeln zusammengesetzt, die zueinander exzentrisch stehen. Dadurch gerät die Auftürmung beim Umhergehen optisch ins Schwanken, wie ein Schiff auf hoher See.

Hieran schließt entlang der Gr. Grebetzkaja Str. die Halle der Heizabteilung an. Auffälligerweise sind die straßenseitigen Öffnungen ihres Eisenbeton-Skeletts zugemauert, zum Kohlenhof jedoch groß ächig verglast. Offensichtlich sollte nichts das geschlossen-dynamische Bild des zielstrebig im Menschenstrom vorandampfenden Hauses stören (Der Werkseingang befand sich unmittelbar hinter dem Bau, die Werksiedlung unmittelbar davor. 8000 Arbeiter gingen täglich durch die Große Grebetzkaja zum Werk). Die sieben Brennkammern sind als eigenständige Einheiten behandelt worden, jede steht im eigenen Joch, hat hofseitig einen eigenen Kohlenbunker und auf dem Dach einen eigenen Kamin. Hier wäre allerdings zu fragen, ob die Funktionalität nicht der Metapher geopfert wurde — ein Kamin wäre wirtschaftlicher gewesen und ist später auch errichtet worden.

Auf diese Weise sind allmählich viele Mendelsohn'sche Einußfaktoren äußeren Ursprungs verlustig gegangen. Keine Arbeiterströme, keine Pfeife der Nevaschlepper, die Werksiedlungen sind moderneren Bauten gewichen und die Stahlrohr-Kamine wurden schon teilweise abgebrochen. Ein Dampfergebilde ist auf Sand gelaufen.



Fassade Gr. Grebetzkaja Str., unmaßstäblich  
Längsschnitt, unmaßstäblich  
Querschnitt, unmaßstäblich  
Interieur heute  
Kraftstation heute

# Schlußbetrachtungen

Somit haben wir am Schluß drei Tendenzen der Kraftarchitektur: die eine, die aus der Funktion des Baus eine Metapher gewinnt und diese dann umkleidet; die andere, ein "decorated shed"; und schließlich die dritte, die das Wesen des Haus-Inhalts durchzuschauen und zu zeigen sucht. Oder, anders formuliert, eine schweigende, eine geschwätzig und eine erzählende Methode.

Weswegen ist die Kraftstation Mendelsohns "schweigend"? — Ihre Aussage hatte sie nur in der vom Autor für sie gedachten Umgebung (wenn überhaupt, denn die Richtigkeit der ursprünglichen Metapher darf angezweifelt werden). Vielleicht wäre es besser, sie "verstummt" zu nennen. Man geht vorbei, ohne aufgefordert zu werden, über ihr Inneres Gedanken zu machen.

Der Sauvage'sche Transformator redet auch nicht, er gestikuliert, man hätte meinen können, er schlage aufgeregt mit den Pfahl-Händen und verfange sich in den Drähten seiner Wörter.

Hingegen ist die Steiner'sche Architektur just an unsere Gedankenwelt adressiert. Dazu werden keine großformatigen Fenster oder bloßgelegte Installationsdetails benutzt. Auch ohne die erwähnten Leitungsdrähte ist der Umformungs-Vorgang des Dornacher Trafohauses offensichtlich, genauso wie die herausgepreßte Rauchsäule des Heizhauses.

Diese Architektur legt ihr Augenmerk auf das Begreifen des Haus-Innenlebens, auf Steigerung der durch die Maschine hervorgerufenen Gefühle o.ä. Die Formen dazu entnimmt sie — Steiner zufolge — der okkulten Durchsehung. Sie geht über die expressionistische Bildbetrachtung hinaus (Wolfgang Bachmann) und zur eigentlich ursprünglichen Zweckgebundenheit der Architektursprache zurück. Die Formen und Farben sollten nicht nur dazu dienen, die Gefühls- und Analogienwelt des Künstlers darzustellen, sondern sozial wirken. Das tun sie wiederum, indem sie von den Vorgängen im Bau sprechen. Im Idealfall sollen sie nicht nur mitteilen, was und wo abläuft, sondern durch ihre "spirituelle Transparenz" zum Tun auffordern.

Man kommt nicht umhin, zugeben, daß diese Auffassung des „tätigen“ Wesens der Architektur es keineswegs verdient hat, ins Sonderfach zu den architektonischen Perpetuum mobili verwiesen zu werden.

*Wolfgang Bachmann, „Die  
Architekturvorstellungen der  
Anthroposophen...“, 1981*



Genau das finden wir allerdings vor; solches Bauen wird meistens als sonderbare Abweichung vom Tugendpfad der „Moderne“ angesehen, genauso wie der Jugendstil zuvor und die Postmoderne danach. Man hat sichtlich Schwierigkeiten, den Vorfall einzuordnen, die Deutungen reichen vom Jugendstil bis Brutalismus, während die Vorgangs-, die Funktionsbezogenheit der Bauten ausgeblendet wird.

Woher ruht dieses Mißverständnis? Warum waren die Expressionisten, die „Modernen“ und alle anderen Facharchitekten außerstande, tiefer als die Hülle vorzudringen, durchschauen, wie ein Fachfremder es tat?

Ist dafür die Fachfremdtheit eine Notwendigkeit? Wohl kaum, denn auch die „Modernen“ wurden von einem „Homme des lettres“ angeführt (Le Corbusier), oder auch von spirituell erfahrenen Ikonenmalern (Wesnin-Brüder). Oder kann ein solches Durchschauen nur durch die Anthroposophie herbeigeführt werden?

Mitnichten! In Hugo Haering finden wir einen Zeitgenossen, der in Rhetorik und in der Architektursprache dem vorgangsbezogenen Bauen treu war. Seine Termini sind sogar den Steiner'schen erstaunlich nahe: hier der „Lebensauftrag“ Steiners — dort das „Epochenpensum“ Haerings. Eine Beein- üssung Haerings durch Steiner ist dabei nicht nachweisbar — vielleicht eine inhaltliche Verwandtschaft?

Eine weitere Ähnlichkeit findet sich zwischen der anthroposophischen und der organhaften Architektur auch bei ihrer Mehrbeachtung der Interieurs.

Das wirft die Schlußfrage auf, inwiefern die anthroposophische Behauptung zutrifft, ihre Formen seien der okkulten Durchschauung entstanden. Eine eindeutige Antwort darauf ist kaum möglich, auch wegen des summarischen Wesens der Anthroposophie. Aber auch wenn die Deutungen nur nachträgliche Berichtigungen dessen waren, was durch p ichtgemäÙe Ausübung des Architektenseins entstammte, soll es vom Nachteil sein?

Vielmehr wären die Dornacher dafür zu würdigen, sie hielten stand, während die dazu des Berufs wegen verp ichteten ihre eigensten Aufgaben vernachlässigten.

# Literaturliste

1. "Anthroposophie und Malerei, Gespräche mit 17 Künstlern", Andreas Mäckler, DuMont Verlag Köln 1990
2. "Der Bau, Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum", Carl Kemper, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1984
3. "Die Architektur des Expressionismus", Wolfgang Pehnt, Gerd Hatje Verlag, Stuttgart 1973
4. "Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen, Versuch einer Deutung und Wertung", Wolfgang Bachmann, Böhlau Verlag Köln/ Wien, 1981
5. "Die Revolution der Architektur, Theorie und Gestaltung in Ersten Maschinenzeitalter", Reyner Banham, Bauwelt-Fundamente 89, Vieweg und Sohn, Braunschweig — Wiesbaden 1990
6. "Erich Mendelsohn, Das Gesamtschaffen des Architekten", Reprint von Erstausgabe 1930, Vieweg Verlag Braunschweig/ Wiesbaden, 1988
7. "Industriearchitektur Petersburgs", M.S.Stieglitz, "Neva"-Magazinverlag, St.Petersburg 1995
8. "Julius Posener, Aufsätze und Vorträge 1931—1980", „Bauwelt-Fundamente 54/ 55“, Vieweg und Sohn, Braunschweig — Wiesbaden 1981
9. "Rudolf Steiner (1861-1925), Das architektonische Werk", Sonja Ohlenschläger, Michael Imhof Verlag, Petersberg 1999
10. "Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten", Erich Zimmer, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1974
11. "Rudolf Steiner und seine Architektur", Mike Schuyt, Joost Elffers, Peter Ferger, DuMont Verlag Köln, 1980
12. "Sprechender Beton, Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete", Rex Raab, Arne Klingborg, Ake Fant; Philosophisch-anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach 1972
13. "Zwischen Kraftwerk und Steckdose, zur Architektur der Trafohäuser", Michael Neumann, Jonas Verlag 1987