

# Das Therapeutikum des Johannesbaus

## Zur Geschichte des Johannsbau-Projekts bis 1913

### Teil 3

Roland Halfen

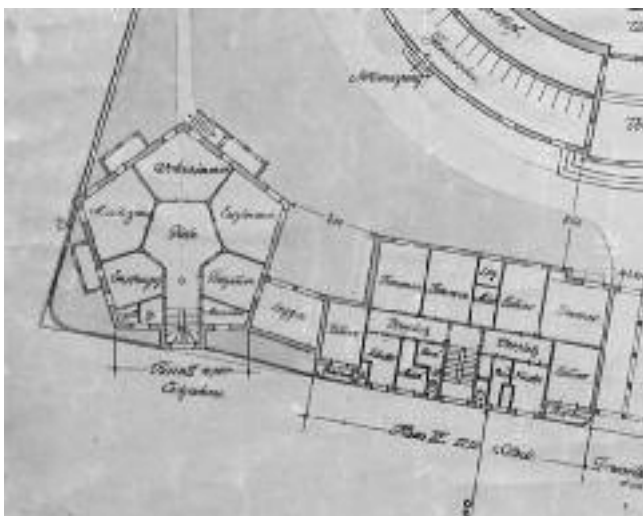
#### 1. Die Pläne vom August 1911

Neben dem zentralen Doppelkuppelbau samt Magazinräumen, dem freistehenden Turm sowie den beiden Wohnhäusern an der Ungerer- und der Germaniastrasse findet sich auf den ersten Plänen und Zeichnungen des Johannesbauprojektes vom August 1911 noch ein weiteres prominentes Gebäude.<sup>1</sup> Das Haus Nr. V, wie es auf den Plänen formell genannt wird, befindet sich in der nordwestlichen Ecke des Geländes, wo Fuchs- und Germaniastrasse aufeinandertreffen, und hat einen regelmäßigen fünfeckigen Grundriss (Abb. 1). Obwohl dieser Grundriss verschiedene Anlehnungsmöglichkeiten an die benachbarten Häuser- oder Grundstücksgrenzen geboten hätte, fluchtet der im Westen gelegene Eingang nicht mit den Fassaden der Wohnhäuser an der Germaniastrasse; auch die Südwand des Gebäudes läuft nicht parallel zu den

Wänden des angrenzenden Wohnhauses, mit dem es durch eine Loggia verbunden ist. Erst der Blick auf das Gesamtgelände macht deutlich, dass sich das Fünfeckhaus wie der zentrale Doppelkuppelbau streng an den Himmelsrichtungen orientiert, so dass die Wand der Westfassade exakt nordsüdlich verläuft und die Achse, auf welcher man das Haus betritt, westöstlich orientiert ist. Während sich der freistehende Turm seiner Position nach an den konkreten Gegebenheiten des gewählten Geländes orientiert, indem sein Zentrum auf dem Kreuzungspunkt der Grundstücksdiagonalen liegt, wirkt der Fünfeckbau bei näherem Hinsehen wie davon losgelöst, obwohl er sich zunächst an die Ecke des Grundstücks anzuschmiegen scheint.

Hinsichtlich seiner Maße ist er, obwohl spürbar größer, gerade noch kompatibel mit den Dimensionen der Wohnhäuser an der Germaniastrasse. Mit dem freistehenden Turm dagegen verbindet ihn nicht nur die relativ freistehende Position als prominentes Einzelgebäude, sondern die Tatsache, dass dessen Grundrisskreis von 13.70m exakt in das Fünfeck des Hauses Nr. V passt – ein Zufall?<sup>2</sup> Die etwa gleichzeitig entstandene Zeichnung des Außenbaues (Abb. 2) veranschaulicht darüber hinaus, wie sich die fünfeckigen Dachflächen um einen flachen Dachaufsatz gruppieren würden. Im Gegensatz zu der auffälligen Gestalt und Ausrichtung des Gebäudes stehen die eher alltäglichen Bezeichnungen der einzelnen Räume auf dem Grundriss (Diele, Garderobe, Empfang, Anrichte, Teezimmer, Esszimmer, Musikzimmer, Wohnzimmer), die den Anschein eines gewöhnlichen Wohnhauses vermitteln. In Wirklichkeit handelte es sich, wie aus den Erinnerungen der damals beteiligten Mitglieder hervorgeht, von Anfang an um ein Gebäude für den Nervenarzt Dr. Felix Peipers.

Abb. 1:



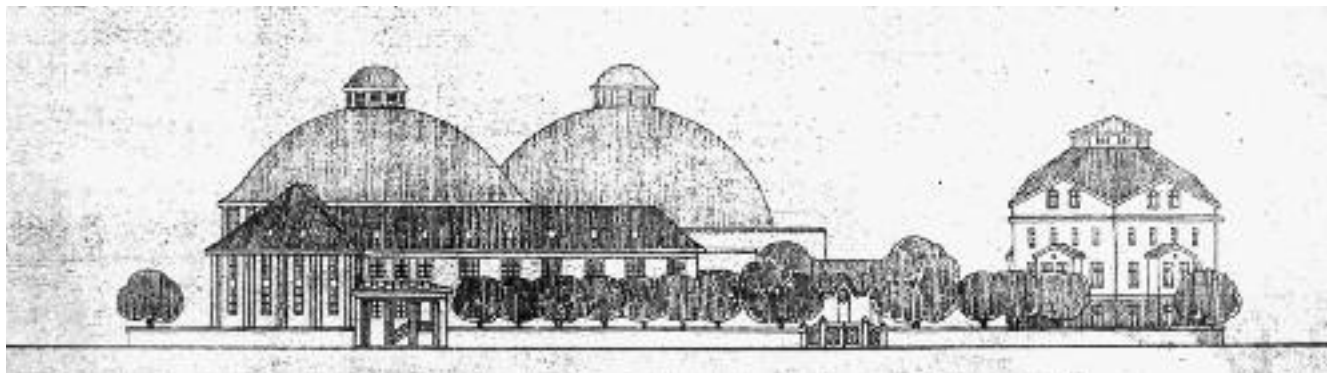


Abb. 2:

## 2. Dr. Peipers' Farb- und Kunsttherapie

Felix Peipers (1873-1944) hatte nicht nur Medizin, sondern am Münchner Polytechnikum auch eine zeitlang Architektur studiert, bevor er über die Vermittlung Michael Bauers zur Theosophie kam und 1902 nach einem Gespräch mit Rudolf Steiner bereits früh zu dessen esoterischen Schülern zählte. Ab 1907 praktizierte er als Neurologe in seiner kleinen Münchner Klinik in der Königinstrasse direkt neben dem Englischen Garten, wo auch Christian Morgenstern sein Patient war. Der Ingenieur Alexander Strakosch, damals Berater des Johannesbauvereins, berichtet über ihn und seine Arbeit in seinen Lebenserinnerungen: «Dr. Peipers in München und sein Freund Dr. Noll in Kassel gehörten zu den ersten Ärzten, welche nicht nur in Bezug auf ihre persönliche geistige Entwicklung sich entschlossen hatten, den von Rudolf Steiner gewiesenen Schulungsweg zu gehen, sondern sich auch in der Ausübung ihrer Heilkunst bestrebten, seine Ratschläge zu verwirklichen, die von tiefster Erkenntnis des menschlichen Wesens zeugten. Bei der damaligen völlig ablehnenden Haltung der ganzen, auf den Materialismus eingeschworenen Ärzteschaft war das ein Entschluss, zu welchem Mut gehörte. Rudolf Steiner kam sehr oft nach München und besuchte hier die Kranken im Hause Peipers und besprach mit diesem alles, was zur Behandlung gehörte. Er hatte aber auch durch die verständnisvolle Hingabe, die ihm hier entgegengebracht wurde, die Möglichkeit, ein neues Heilverfahren zur Anwendung zu bringen, das sich sehr segensreich erwies: die Farbentherapie.

Frau Cecile Peipers, die als begabte Bildhauerin manche schöne Arbeit im Sinne der Anregungen schuf, die Rudolf Steiner für ihre Kunst gegeben hatte, verstand es, mit ihrer Durchseltheit und ihrem liebevollen Eingehen auf die Kranken, im Hause jene geistig-seelische Atmosphäre zu schaffen, in welcher sich Heilkräfte segensvoll entfalten. [...] Es gab auch hier ganz konkrete Angaben Rudolf Steiners, der ja nie bei allgemeinen Aussagen stehenblieb, sondern auf das Erfassen bis in die Einzelheiten den größten Wert legte. Den Kranken wurden unmittelbar vor dem Einschlafen eine Reihe von Raffael-Bildern – es waren verschiedene seiner Madonnen, [ferner] die Christusgestalt aus der «Verklärung», nur eine Madonna

von Michelangelo und eine von Donatello – in ganz bestimmter Aufeinanderfolge im Lichtbilde gezeigt. Wer diese Bilder so auf sich wirken ließ, konnte ihren harmonisch-belebenden Einfluss verspüren, ihn durch die Schlafenszeit hindurchtragen und sich dann gereinigt und gekräftigt fühlen.

Ein besonders wichtiges Heilmittel war die hier zum ersten Male in dieser Verwendungsweise von Rudolf Steiner geschaffene «Farbentherapie». Es gab zunächst eine rote und eine blaue Kammer, doch hatte er auch noch Angaben für Behandlung mit anderen Farben gemacht und sich auch über die Formen geäußert, welche die Kammern für die betreffenden Farben haben sollten. Es waren dies platonische Körper. In den vorhandenen Kammern waren die glatten Holzwände und das Ruhebett, auf welches der Kranke zu liegen kam, in leuchtendem Rot beziehungsweise intensivem Blau getönt, sonst befanden sich keine Gegenstände im Raume. Die farbigen Lampen waren so unter dem Lager angebracht, dass man sie nicht unmittelbar sehen konnte, sondern nur das von den Wänden zurückgeworfene rote oder blaue Licht.

Wenn der Kranke mit dem Arzt den Vorraum betrat, erblickte er das an die Wand geworfene Lichtbild von Raffaels «Sixtinischer Madonna». Anschließend wurde dann die ganze eben erwähnte Bilderfolge aufgenommen. Der Aufenthalt in den Kammern – in voller Ruhe und liegend – dauerte eine viertel- bis eine halbe Stunde. Der Arzt stand immer neben dem Kranken und verfolgte genau die Wirkung auf den Ätherleib, das Blau wirkte lösend, das Rot entgegengesetzt. Erst verbrachte man eine Zeit in der blauen Kammer, daran anschließend in der roten. Die Dauer der Einwirkung musste sehr genau bemessen werden; dazu gehörte es selbstverständlich, dass der Arzt imstande war, die Vorgänge in jener Lebensleibesorganisation zu beobachten, welche dem physischen Auge nicht sichtbar ist. Durch die Schulung, wie sie Rudolf Steiner in seinem Buche «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?» beschrieben hat, kann in entsprechender innerer Arbeit die Fähigkeit zu solchen Beobachtungen erworben werden. Manchmal bekam der Kranke während der Behandlung einzelne Töne oder bestimmte Akkorde in rhythmischer Wiederholung zu hören.

Durch die Hingabe und unermüdliche Tatkraft von Herrn und Frau Dr. Peipers war hier eine Stätte geschaffen, wo die Ratschläge Rudolf Steiners sich helfend und heilend auswirkten. Man konnte es ihm anmerken, wie er sich diesem Wirken verbunden fühlte und welche Freude es ihm, der so gerne half und heilte, war, dies nun wirklich tun zu können. Viele Menschen denken in inniger Dankbarkeit an alles, was sie in diesem Hause empfangen durften. Die damals ausgeübte Farbtherapie war ein Bestandteil der allgemeinen Therapie auf anthroposophischer Grundlage, wie sie durch die später eröffneten Klinisch-Therapeutischen Institute in Stuttgart (1921) und dann in Arlesheim nach Angaben Rudolf Steiners ausgebaut worden ist. Auch die allerersten Anfänge der Heilpädagogik und der Heilerhythmie wurden dort von Dr. Steiner gegeben.»<sup>3</sup>

Bereits im April 1909 in Malsch als Teilnehmer bei der Grundsteinlegung des Modellbaus anwesend, war Peipers zusammen mit Sophie Stinde schon ab dem Jahr 1909 auf der Suche nach einem geeigneten Bauplatz für ein Gebäude, in welchem die Mysteriendramen aufgeführt werden könnten. Zusammen mit Hermann Linde, Pauline von Kalckreuth und Otto Graf Lerchenfeld bildeten sie den Vorstand des im Frühling 1911 in München gegründeten Johannesbauvereins. Die Perspektive, größere Theateraufführungen in eigenem Umfeld realisieren zu können, war aber nur einer der Hauptzwecke dieses Gebäudes. Schon auf der Skizze eines Grundrisses für einen Theaterbau, die Alexander Strakosch im Sommer 1910 entworfen hatte, findet sich in den umgebenden Nebenräumen immer wieder die Bezeichnung «Chromotherapie», in Räumen des Untergeschosses die Bezeichnung «Lichtkabinen».<sup>4</sup> Dass diese Therapien auch in den geplanten Gebäuden an der Münchner Freiheit durchgeführt werden sollten, geht aus den Erinnerungen Max Benzingers hervor, der in Peipers Sanatorium in München arbeitete und als gelernter Schlosser in der Lage war, manche diesbezügliche Aufgaben auszuführen, von der Herstellung metallener Gürtel über die Verfertigung entsprechender Modelle bis zur Realisation von zwei Farbkammern. Auch an der Herstellung von Naturheilmitteln war Benzinger beteiligt.

«Am 8. Juli 1911 erfolgte der Ankauf eines Grundstückes. [...] Es bestand die Absicht, es so zu bebauen, dass an den beiden Straßenseiten je ein geschlossener Häuserblock errichtet würde. Der in der Mitte zu erbauende eigentliche Zentralbau sollte so gegen die Straße hin verdeckt werden. Später wurde dies von den Baubehörden direkt verlangt. In diesem von den beiden Häuserreihen eingeschlossenen Raume sollte unter anderem auch noch ein Gebäude für die von Dr. Peipers ausgeübte Farbtherapie errichtet werden. [...] So wurden die Pläne eingereicht. [...] Da kam man auf das Eckhaus von Dr. Peipers zu sprechen, welches als Kranken- und Erholungsstätte gedacht war, und dies Haus war im Fünfeck aufgezeichnet. Ein Fünfeckhaus gibt Anstoß, das kann man nicht erlauben hinzustellen, wo gibt es denn ein Fünfeckhaus? Wie-

der Verhandlungen, und man konnte den kunsteifrigen Herren den fünfeckigen Turm von Nürnberg vorlegen.»<sup>5</sup> Also eine Verlegenheit für diese Größen. Nun hatten die Kunstkenner so ziemlich ausgekünstelt – da kam dann die Beschwerde des protestantischen Dekanats. [...] So wurde das ganze Jahr 1912 vertrödelt, nur aus wissenschaftlich-künstlerischer Scheinheiligkeit heraus; in Wirklichkeit standen andere Kräfte dahinter.»

Eine Zeichnung für die Einrichtung von Heizungsanlagen vom Februar 1912 (Abb. 3) zeigt bereits deutlich die Grundrisse der verschiedenen Etagen des Fünfeckhauses. Es sind insgesamt sechs Ebenen, vom Souterrain über das Erdgeschoss, den ersten und zweiten Stock und das Dachgeschoss bis hin zu einem kleinen fünfeckigen Raum in der Spitze des Daches, der später als «Atelier» bezeichnet wurde. Es handelt sich dabei auf allen Ebenen um einen zentralen Kernraum in Pentagonform, der von anderen, zum Teil ebenfalls pentagonalen Räumen umgeben ist. Wie beim Turmbau liegt auch hier das Treppenhaus nicht vollständig innerhalb des Gebäudes, sondern zur Hälfte vor der Fassade, so dass im Innern mehr Platz für den Kernraum entsteht. Dieses innere Pentagon ist so um 36° gedreht, dass es dem äußeren Pentagon gegenüber gespiegelt erscheint: Während eine Ecke des Außenbaus genau nach Osten zeigt, so die gegenüberliegende Ecke des Kerns nach Westen. Diese Anordnung ermöglicht es, dass die umgebenden Räume ebenfalls als Fünfeckräume gestaltet werden können, wie es am deutlichsten im Erdgeschoss zu sehen ist. Bei den umgebenden Räumen handelt es sich allerdings nicht um regelmäßige Fünfecke. Auffällig ist ferner, dass die Innenwände nur im Souterrain und im Erdgeschoss die Dicke der Außenwände haben, während die Innenwände der drei oberen Ebenen deutlich dünner sind.

Im Unterschied zu den beiden unteren Ebenen mit ihrer gleichartigen Struktur differieren die oberen Stockwerke in der Raumaufteilung deutlich: Der erste Stock zeigt ein komplexes, ineinander verschachteltes System, das dennoch eine regelmäßigen Aufbau trägt. Hier haben die vier fünfeckigen Räume nicht mehr dieselben Begrenzungswände, sondern jede dieser Zellen hat ihre eigene Wandung. Die zwischen ihnen liegenden, gewinkelten Schmalräume führen im Osten zu den beiden rechteckigen Erkern, die jeweils von zwei kleineren Balkons flankiert werden. Fragt man sich nach der Funktion dieser eigentümlich gestalteten Abteilungen, so liegt der Gedanke nahe, daß es sich hierbei um Räume handeln könnte, die für Behandlung mit natürlichem Sonnenlicht geeignet sind, das an der Fensterseite durch entsprechende Medien gefärbt werden kann.

Der darüber liegende zweite Stock scheint ganz im Gegensatz zu den kleinen bis kleinsten, engen und verwinkelten Räumen darunter auf größtmögliche räumliche Freiheit um den pentagonalen Kern herum angelegt zu sein. Statt über einem Dutzend separater Einheiten gibt es hier mitsamt dem Kernraum nur vier Räume mit jeweils

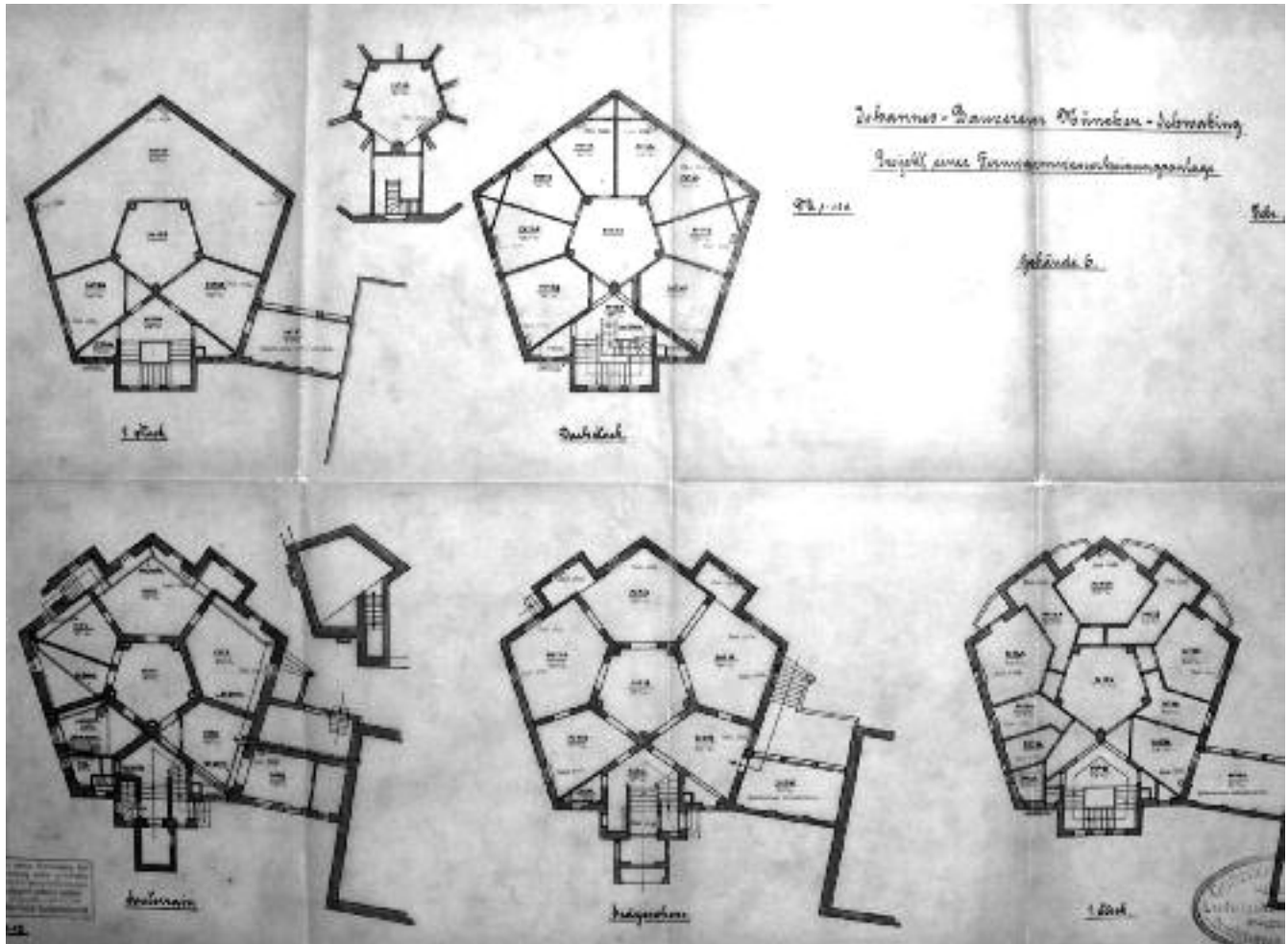


Abb. 3:

nur einem Fenster pro Raum. Das ist insbesondere bei dem großen, an vier der fünf Außenwände liegenden Raum dieses Stockwerks eine auffällige Besonderheit. Hier kommt laut Plan auf insgesamt rund dreißig Meter Wandfläche nur ein einziges, vergleichsweise schmales Fenster im Südosten. Ein Raum also, der offensichtlich nicht auf die Durchflutung mit natürlichem Sonnenlicht hin angelegt ist, sondern auf Dunkelheit bzw. Arbeit mit künstlichen Lichtquellen. Hier wäre somit ein Ort, wo gleich mehrere Farbkammern in der entsprechenden Form aufgestellt werden könnten, ohne daß sich durch natürlichen Lichteinfall beeinträchtigende oder zumindest unkontrollierte Wirkungen ergeben.

Das Dachgeschoß zeigt wiederum eine regelmäßige und überschaubare Struktur, die von der Anlage der Innenwände her einen insgesamt strahlenförmigen Eindruck erweckt. Von den sieben Wänden zwischen Kernraum und Außenwand haben diejenigen auf der Nordseite offenbar keine Verbindungstüren, sondern scheinen nur vom Kernraum her zugänglich zu sein, was den strahlenförmigen, vom Zentrum her gedachten Aufbau noch unterstützt. Eigenartig ferner die zusätzlichen Wände an der Peripherie, durch welche sechs ziemlich kleine Räume auf dreieckigem Grundriß entstehen, von denen jeder im-

merhin sein eigenes Fenster besitzt. Was auch immer die Bestimmung dieser kleinen Räume gewesen sein mag; immerhin wird durch deren Trennwände vermieden, daß die Aufteilung des Geschosses durch die strahlenförmig vom Zentrum ausgehenden Wände zu Räumen auf viereckigem Grundriß führt, die spitzwinklige Ecken aufweisen. In gewisser Weise wird hier zur Grundstruktur des Erdgeschosses zurückgekehrt, allerdings mit der Besonderheit, daß die peripheren Fünfeckräume nun durch eine kreuzförmige Binnenwand in symmetrische Hälften mit ebenfalls fünfeckigem Grundriß aufgeteilt sind, woraus die kleinen zusätzlichen Eckräume hervorgehen.

Auch wenn wir nur über allgemeine Hinweise zur konkreten Bestimmung dieser Räume verfügen, kann aus der charakteristischen Verschiedenheit der Raumaufteilung in den Stockwerksebenen deutlich werden, daß hier offenbar eine vollbewußte Planung am Werk war. Dies betrifft natürlich auch die Position der jeweiligen Ebene im Ganzen, was die Perspektive einer Gesamtkonzeption der Etagen als bewußter Abfolge innerhalb einer stufenweise konzipierten Therapie eröffnet. Hier könnte es reizvoll erscheinen, die vier Ebenen vom Erdgeschoß bis zum Sachgeschoß mit vier Stufen der Therapie zu verbinden und diese wiederum vor den Hintergrund der anthropo-

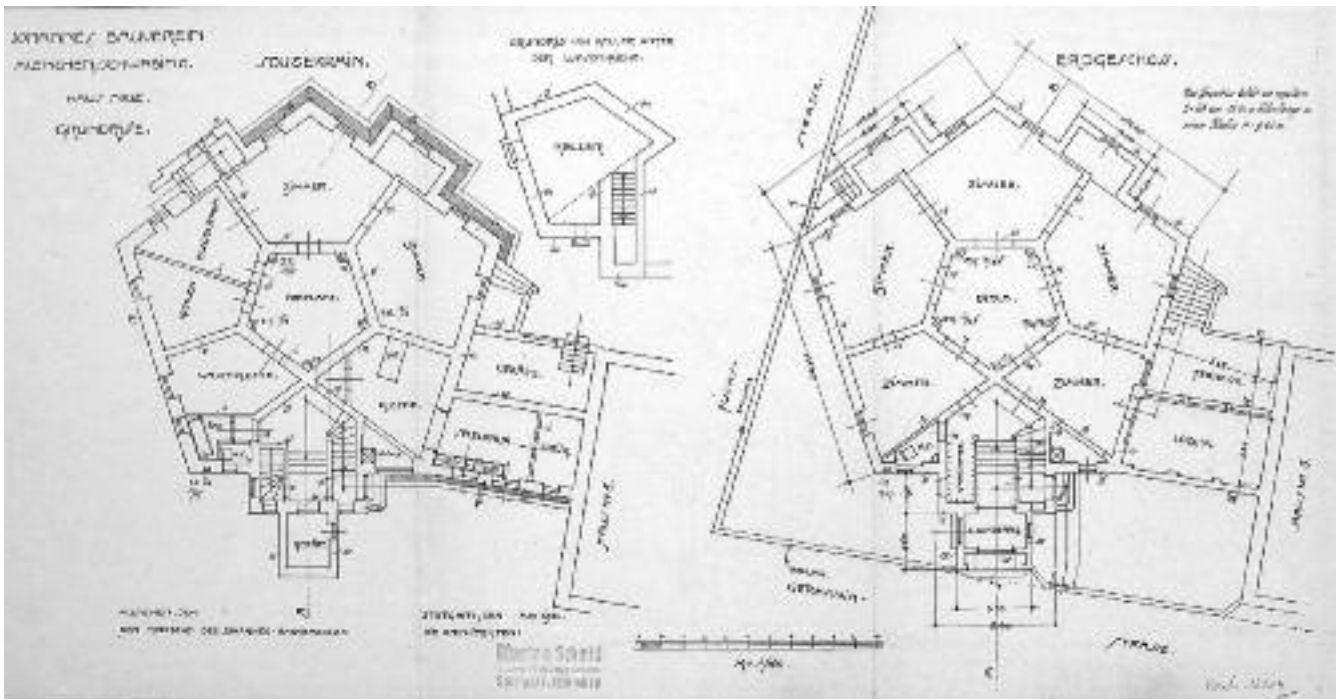


Abb. 4:

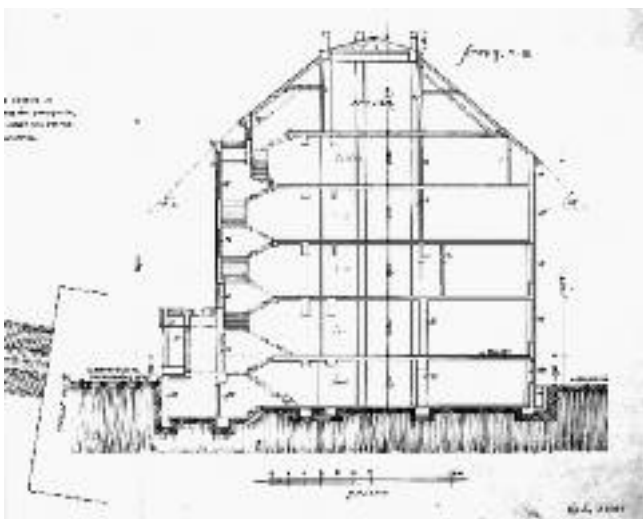


Abb. 5:

logischen Gliederung des Menschen zu stellen, was jedoch an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden soll.

Der oberste Raum des Gebäudes, der seinem Grundriß nach dem Kernraum entspricht, ist auf späteren Plänen als «Atelier» bezeichnet worden. Dies dürfte darauf hinweisen, daß auch für die künstlerische Arbeit von Cecile Peipers, der Ehefrau und Mitarbeiterin des Arztes, ein eigener Raum geschaffen werden sollte. Wie aus den Erinnerungen Alexander Strakoschs hervorgeht, hatte diese regen Anteil an der künstlerischen Therapie, und dies nicht nur auf konzeptioneller, sondern auch auf performativer Ebene. Darüber hinaus könnte das Atelier auch als Ort gedacht gewesen sein, wo künstlerische Therapie auf dem Gebiet der Malerei und Plastik zusammen mit Patienten ausgeübt werden kann.

### 3. Die Pläne vom Mai 1912

Die Pläne vom Frühling 1912 (Abb. 4/5), auf denen die Grundrisse des Geschosse sowie ein Querschnitt des Gebäudes zu sehen sind, vermitteln inhaltlich wenig Neues. Durch die Bezeichnungen «Waschküche», «Küche», «Kohlen» und «Bügelraum» wird zumindest deutlich, daß es sich hier um Versorgungs- und nicht um Therapieräume handelt. Die Bezeichnungen der Räume in den oberen Stockwerken als «Zimmer» geben wenig her, sind aber sicherlich mit Blick auf das Genehmigungsverfahren so gehalten, daß sie sich im Rahmen des Nötigen und Bekannten bewegen. Der große Raum im 2. Stock wird darüber hinaus als «disponibler Raum» bezeichnet, und der kleinere, aber hohe Fünfeckraum unter dem Dach als «Atelier». Immerhin läßt die Konstanz der Pläne den Schluß zu, daß man bereits Anfang 1912 zur definitiven Form des Gebäudes gelangt war, die auf den weiteren Stufen der Planung nicht mehr verändert wurde.

Da der Grundriß des 1. Obergeschosses fehlt, läßt sich über etwaige Veränderungen der Binnengliederung nichts feststellen. Auf dem Querschnitt (Abb. 5) sind jedenfalls auch weiterhin über dem Kellergeschoß vier weitere Ebenen plus Atelier zu sehen. Die lichte Höhe der Etagen nimmt dabei nach oben hin schrittweise leicht ab: vom Erdgeschoß mit 3,60 m über 3,40m und 3,35m zu 3,20m im Dachgeschoß; das Atelier ist mit 5,90m auf fast das Doppelte dieser Höhe geplant. Aus dem Querschnitt geht außerdem noch hervor, daß es sich bei den kurzen peripheren Zwischenwänden im Dachgeschoß nicht allein um das Ergebnis freier gestalterischer Planung handelt, sondern um eine durch die Dachschräge notwendige Maßnahme.

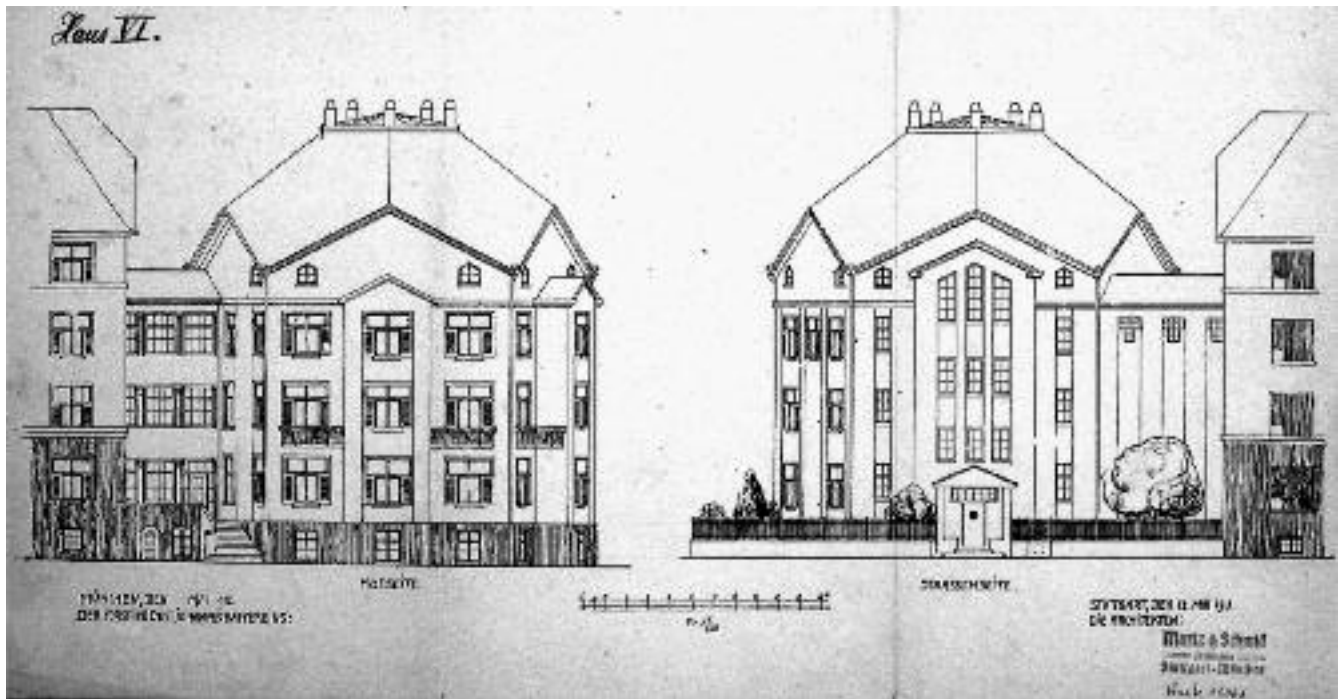


Abb. 6:

Die vom Architektenbüro Martz und Schmid gefertigte Zeichnung vom 12. Mai 1912 (Abb. 6) veranschaulicht das Gebäude in der damals geplanten Gestalt von der Straßen- und von der Hofseite her. Die das Haus mit dem Nachbargebäude verbindende Loggia ist von der Straßenseite her nur mit wenigen hochgelegenen Fenstern ausgestattet, während sie zur Hofseite hin hochgradig verglast wurde. Zwischen den herkömmlich rechteckigen Fenstern der Loggia sieht man außerdem kleine eingestellte Halbsäulen, deren Kapitelle vielleicht mit Motiven des Johannesbaus versehen worden wären. Auch ist auffällig, daß man bei den Fenstern zur Straßenseite hin kaum von der, wie Max Benzinger berichtet, anstößigen T-Form Gebrauch gemacht hat, und bei den zum Hof gelegenen Fenstern durch die Hinzufügung der beiden Blendläden die T-Form so sehr gemildert wurde, daß sie kaum noch als solche in Erscheinung tritt. Diese finden sich in Abweichung von den Plänen vom Februar 1912 auch im zweiten Obergeschoß. Dafür wird im Dachgeschoß erkennbar, daß nur die kleinen Dreiecksräume mit Fensterchen versehen sind, während – wiederum in Abweichung von den Februar-Grundrissen – die größeren Räume keine Außenfenster besitzen.

Im Unterschied zu den vorher betrachteten Grundrissen wird hier erst wirklich erfahrbar, daß es sich insgesamt um ein durchaus stattliches Gebäude handelt, das auf seinen vier operativen Etagen viel Raum für Pflege und Therapie geboten hätte, trotzdem aber noch überschaubare Proportionen besitzt. Vor allem die großen pentagonalen Dachflächen verleihen dem Bau ein charakteristisches Gepräge, das nicht nur formal an die Dodekaederform auf den Mitgliedskarten des Johannesbaus erinnert, sondern einen künstlerischen Ausgleich zu der ansonsten eher kon-

ventionellen Außengliederung des Gebäudes bildet. Man kann bei längerer Betrachtung darüber hinaus den Eindruck gewinnen, als fänden die Formen des Daches nach unten hin nicht nur ihre Fortsetzung in den Dachschrägen der Erker, sondern als würde sich die plastische Raumform des Dodekaeders auch – von außen her unsichtbar – im Innern des Gebäudes fortsetzen. Die Erscheinung der Dodekaederform – seit Aristoteles ein Bild für das «Fünfte Element» – in der oberen Hälfte des Gebäudes hätte so jedem Besucher und Patienten den Eindruck vermitteln können, daß Therapie und Heilung sich an diesem Ort durch einen bewußten Anschluß an die Kräfte des Kosmos vollziehen sollen. In diesem Sinne, und nicht als Zierform, dürften auch die kleinen Dodekaeder zu verstehen sein, die sich am oberen Ende der Regenrinnen befinden.

#### 4. Letzte Veränderungen

Eine erhaltene Zeichnung mit der Handschrift Felix Peipers' vom Oktober 1912 (Abb. 7) zeigt, daß die Gestaltung der Innenräume nach den Plänen vom Mai 1912 offenbar doch noch nicht abgeschlossen war. Sie zeigt daneben auch, daß Peipers selber anscheinend maßgeblichen Anteil an der Innengestaltung hatte oder zumindest haben wollte. In bezug darauf ist nicht nur zu berücksichtigen, daß Peipers eine Zeit lang an der Münchner Technischen Hochschule Architektur studiert hatte, sondern bei der Stiftung der «Gesellschaft für theosophische Art und Kunst» durch Rudolf Steiner gegen Ende des Jahres 1911 als «Archidiakon» für Architektur fungieren sollte. Diese Gesellschaft wurde bekanntlich aufgrund persönlicher Mißdeutungen nicht realisiert, doch das folgende Jahr über könnte sich Peipers sicher noch in gewissem Maße mit dieser Aufgabe identifiziert haben.

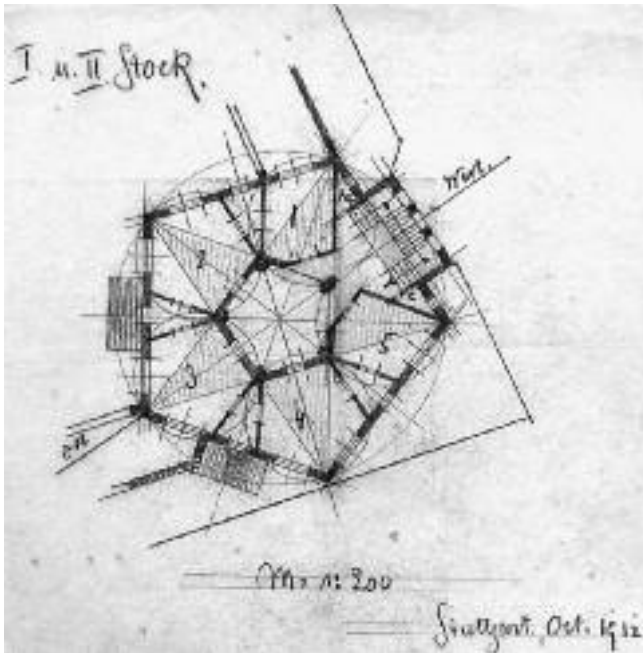


Abb. 7:

Die Zeichnung bezieht sich auf den ersten und zweiten Stock, die offenbar nach demselben geometrischen Schlüssel gestaltet werden sollten. Neu gegenüber den Plänen vom Februar 1912 scheint hier das Bemühen zu sein, auch den das Kernpentagon umgebenden Räumen eine regelmäßige, an das Grundmotiv des Pentagons anschließende Form zu geben. Dies ist bei den drei östlich gelegenen Räumen auch durch Einziehen zusätzlicher Zwischenwände möglich, bei den beiden westlich gelegenen Räumen aufgrund der nötigen Verbindung des Treppenhauses mit dem Kernraum dagegen nicht. Gleichwohl wird auch bei den Räumen 1 und 5 eine zweite, östlich gelegene Zwischenwand geplant.

Die Lage der notgedrungen verschobenen Westwände der Räume 1 und 5 bestimmt Peipers dennoch mit geometrischer Konsequenz, indem sie auf eine der Verbindungslinien zwischen den Ecken des Außenbaus gelegt wird, aus denen auch die Lage der Wände für das Kernpentagon hervorgeht. Durch diese Orientierung verläuft die westliche Wand dieser Räume parallel zu ihrer Ostwand. Wendet man diese Parallelorientierung auch auf die jeweils noch fehlende Wand zum Eingangsbereich hin an, ergibt sich für die beiden westlichen Räume die Form eines Parallelogramms, dessen Ecke im Osten durch die Wände des Kernpentagons angeschnitten wird. Diese Wände sind zwar durch den sich nach Osten hin verbreiternden Eingangsbereich stark verkürzt, die Pentagonform wird aber dennoch durch eine Art Pfeiler in der Mitte des Eingangsflurs markiert, der auf dem Schnittpunkt der Fluchtlinien dieser beiden Wände liegt.

### 5. Am Ende des Jahres 1912

Die letzten Zeichnungen des Johannesbau-Projektes vom Dezember 1912 (Abb. 8 / 9) und vom März 1913 zeigen nun nicht mehr viel Neues. Aufgrund der Wünsche der Baukom-

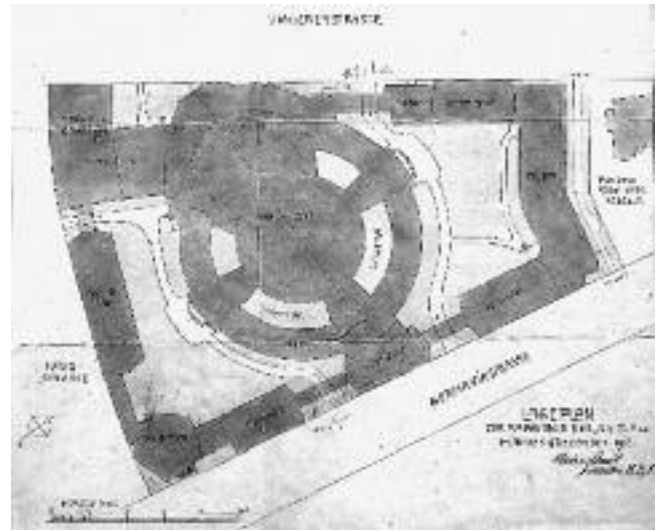


Abb. 8:

mission ist nun das Gelände vollständig von Gebäuden umgeben, die den Blick auf den Innenhof verstellen sollen. Auch das Fünfeckhaus erhielt dazu eine Verbindungsloggia zu dem Gebäude an der Fuchsstrasse. Im selben Monat fand das denkwürdige, von Max Benzinger dokumentierte Gespräch mit dem neuen bayerischen Regenten Ludwig III. statt, der das Projekt rundheraus ablehnte und somit keinen Spielraum für weitere Verhandlungen mehr bot.

Dass Peipers' Chromotherapie jedoch ganz unabhängig von der Entwicklung des Johannesbau-Projektes Erfolge verbuchen konnte, geht aus Erinnerungen des Schauspielers Max Gümbel-Seiling hervor, der unter anderem bei den Mysteriendramen die Rolle des Strader gespielt hat. Zugleich enthält die Passage eine der zahlreichen Anekdoten um Rudolf Steiner: «Im Sommer 1909 saßen wir mit Rudolf Steiner in der Villa Swet in Söcking am Kaffeetische, woran außer vielen anderen auch Fr. Marie Ritter teilnahm, die liebenswürdige kleine Frau, welche ein so feinfühliges Verhältnis zur Pflanzenwelt hatte, dass sie beim Schmecken einer Pflanze die Beziehung zu den verschiedenen Organen des Körpers wahrnahm, worauf ihre homöopathischen, «photodynamischen» Mittel basiert waren. [...] Damals sprach [Rudolf Steiner] über die durch Farbe und den entsprechenden musikalischen Ton zu bewirkende Heilungsmöglichkeit schwachen Gehörs bzw. schwachen Gesichtes durch gleichzeitige Wirkung der sich entsprechenden Töne und Farben. Hofrat Seiling hatte einen sogenannten «Od-Messer» mitgebracht, einem kleinen Kompass ähnlich sehend, dessen Nadel sich von links nach rechts im Sinne des Sonnenlaufes langsamer oder schneller drehte, je nach der Od-Kraft dessen, der den auf dem Tische liegenden Od-Messer mit beiden Händen umschloss. Das «Od» hängt, wie Dr. Steiner sagte, mit gewissen ätherischen Wirkungen zusammen. Nachdem verschiedene ihre Od-Kraft gemessen hatten, wollte der Hofrat absolut, dass Dr. Steiner dies auch tue. Dr. Steiner setzte sich und tat wie die andern, aber der Zeiger, anstatt sich zu drehen, zitterte nur. «Er muss

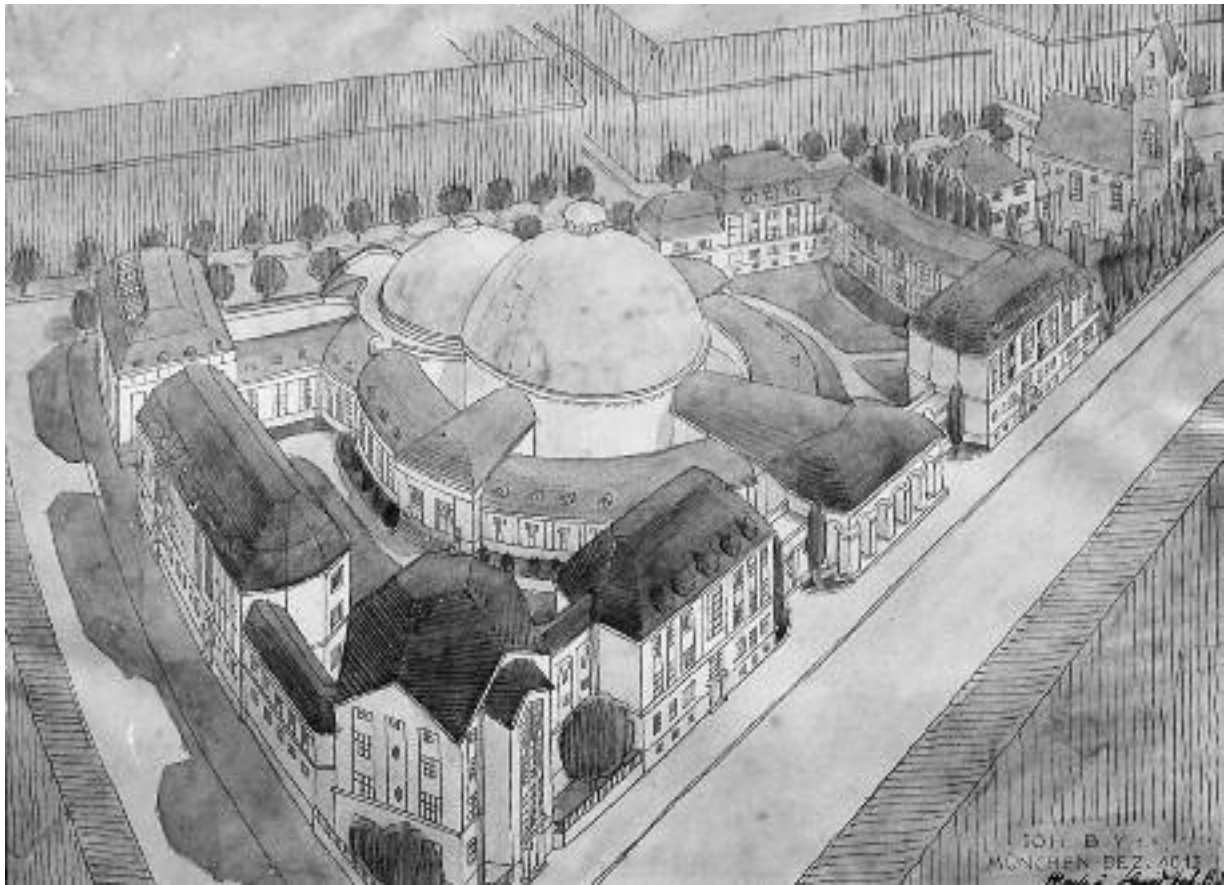


Abb. 9:

sich von links nach rechts drehen!» rief ungeduldig der Hofrat. «Ich möchte aber, dass er sich von rechts nach links dreht», sagte Dr. Steiner, und gleich darauf begann der Zeiger sich im entgegengesetzten Sinne, so wie er es wollte, zu

drehen. Den Hofrat Seiling hat Rudolf Steiner von einer heftigen Stimmbänderkrankung mittels der Farbkammern Dr. Peipers' geheilt. Der Hofrat wurde später aus verletzter Eitelkeit der gefährlichste Gegner Rudolf Steiners.»<sup>6</sup>

**Prof. Dr. Roland Halfen**, geb. 1958, *Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Archäologie in Freiburg (Br.) und München. Promotion über das Westportal der Kathedrale von Chartres. Assistent von Prof. Franco Volpi am Institut für das Studium fundamentele der Universität Witten/Herdecke; Dozent für Kunstgeschichte und Leiter des Fachbereichs Studium generale an der Europa-Akademie in Isny (Allgäu) Seit 2002 am Rudolf Steiner Archiv in Dornach als Herausgeber des künstlerischen Werkes von Rudolf Steiner innerhalb der Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Seit 2010 Dozent für Kunst- und Kulturgeschichte an der Freien Hochschule für Waldorfpädagogik in Stuttgart. Vortrags- und Seminartätigkeit im deutschsprachigen Raum. Publikationen zur Kunstgeschichte (Chartres-Monographie, 4 Bde 2001-2011), Philosophie (Großes Werklexikon der Philosophie), Ästhetik und Gegenwartskunst.*

#### Anmerkungen

- 1 Zum freistehenden Turm und zum Zentralbau siehe die Beiträge in *Stil Weihnachten 2013* (S. [ ] [ ] [ ]) und *Epiphania 2014* (S. [ ] [ ] [ ]).
- 2 Die Seitenlänge wird auf dem Plan mit 10,50 m angegeben. Auf dem späteren Plan vom Mai 1012 dagegen mit 11,40 m Seitenlänge und einem Radius von 9,68 m.
- 3 Alexander Strakosch, «Lebenswege mit Rudolf Steiner», Dornach 1994, S. 99–102.
- 4 Vgl. «Entwürfe Alexander Strakoschs für einen Theaterbau aus dem Jahre 1910», in: «Archiv Magazin. Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe», Nr. 1, Dornach 2012, S. 109–113.
- 5 Bei dem fünfeckigen Turm von Nürnberg handelt es sich um eines der Gebäude auf der Nürnberger Burg, das bis heute den Namen «Fünfeckturm» trägt, obwohl es sich gar nicht um einen Bau auf pentagonalem Grundriss handelt, sondern um ein unregelmäßiges Fünfeck, das von der Schauseite her eher den Eindruck eines Vierecks erweckt.
- 6 Max Gümbel-Seiling, «Mit Rudolf Steiner in München», Den Haag 1946, S. 28 f. Max Seiling (1852-1928, nicht zu verwechseln mit dem Schauspieler Gümbel-Seiling) war Hochschullehrer für Maschinenbau und Hofrat. Rudolf Steiner schrieb 1910 das Nachwort zu dessen Buch «Theosophie und Christentum». Nach der Publikation des 1915 erschienenen Buches «Wer war Christus» und der darauffolgenden Kritik an seiner vom Spiritismus geprägten Christusauflassung wandte sich Seiling von der Anthroposophie ab. Rudolf Steiner erwähnte Seiling und dessen Buch am 11. Mai 1917 in Stuttgart (GA 174b, S. 199 f.)