

Manuskript.

Vervielfältigung, Nachdruck und
Benützung für gedruckte Werke
streng verboten.

Nur für Mitglieder. Nicht durch-
gesehen.

U e b e r i l l u s t r a t i v e K u n s t .

Vortrag von Dr. Rudolf Steiner. Dornach, am 15. Januar 1918.

Meine lieben Freunde!

Was ich heute sagen will, werden einzelne, wirklich nur aphoristische Bemerkungen sein. Es liegt eben das Bedürfnis vor, zu den Dingen, die im Laufe der letzten Monate hier von mir gesagt worden sind, das eine oder andere ergänzende Wort jetzt noch hinzuzufügen. Und heute sollen einige ergänzende aphoristische Bemerkungen zu dem hinzugefügt werden, was ich im Laufe der Monate über allerlei Künstlerisches hier vorgebracht habe. Betrachten Sie das also, was heute gesagt wird, als das denkbar Anspruchloseste, aber als zusammenhängend mit der einen oder der anderen Bemerkung, die ich noch gern machen würde.

Sie wissen ja, dass auch mit Bezug auf dasjenige, was ich im Laufe der Jahre und in den letzten Monaten hier über Künstlerisches vorgebracht habe, dass damit auch etwas gemeint ist, was mit dem Ziel und dem Wesen unserer ganzen anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft zusammenhängt. Es ist uns ja vielleicht doch allmählich von den verschiedensten Gesichtspunkten her klar geworden, dass Geisteswissenschaft etwas ist, was eingreifen kann in die verschiedensten Gebiete des Lebens, in die verschiedensten Gebiete des menschlichen Tuns und Handelns und Wirkens. Und wer die Sache nicht pedantisch, wer sie vor allen Dingen nicht unkünstlerisch nimmt, der wird dürfen auch die Hoffnung haben, dass, wie in anderen Gebieten des Lebens, auch auf

künstlerischem Gebiete das Geisteswissenschaftliche befruchtend wirken kann. Und neben den Zielpunkten, von denen ich gern in Bezug auf solche Dinge hier spreche, ist es mir auch - wie Sie ja aus Verschiedenstem gesehen haben - immer wieder und wiederum ein objektives Bedürfnis, hinzuweisen auf die Dinge, die geleistet werden in der Gegenwart. Man muss ja sagen: im grossen und ganzen herrschen so viele destruktive, so viele in die Dekadenz hineinleitenden Tendenzen in unserer Zeit, dass es gerade unserer Bewegung sehr, sehr angemessen ist: dem Fruchtbringenden, dem Zukunft-Hoffnungen-Erweckenden seine Blicke zuzuwenden. Und ich habe in der letzten Betrachtung, welche hier anknüpfte an illustrative Kunst, hingewiesen auf die besondere Art der Illustrationskunst unseres lieben Freundes Walo von May.

Dasjenige, was ich in Bezug auf seine Art zu illustrieren zu sagen hatte, habe ich ja dazumal vorgebracht. Heute möchte ich nur noch einmal hinweisen in wenigen Worten auf einige Einzelheiten des neuesten Werkes unseres Freundes Walo von May: seiner Illustrationen zu Schillers "Wallenstein". Ich tue dieses wirklich aus ganz objektiven Gründen, und man würde mich sehr, sehr missverstehen, meine lieben Freunde, wenn man glauben würde, dass irgendwie die eine oder die andere Rücksicht mich bewegen könnte, dasjenige zu sagen, was ich eben hier sagen will.

Ich habe mir gewissermassen aufgespart diese paar Worte, die noch zu dem Früheren ergänzend hinzugefügt werden sollen, erst jetzt zu sagen, weil ich erproben wollte, erproben an meiner eigenen Beobachtung, ob gerade mit diesen Illustrationsblättern zu Schillers "Wallenstein" wirklich nach jener Richtung hin, die ich bezeichnet habe das letztmal, ein Fortschritt gemacht worden ist. Und ich muss sagen: wenn ich vorgenommen habe und wiederholt: Schillers "Wallensteins Lager" und die "Piccolomini", auf die sich ja zunächst die Illustrationen beziehen, so finde ich, dass durch die Art und Weise, die sich zuletzt herausgebildet hat in der Kunst unseres Freundes, Herrn Walo von May, dass sich durch diese Art gerade mit Bezug auf Schillers "Wallenstein" etwas ergeben hat, das sehr wohl der gründlichsten Aufmerksamkeit derjenigen wert ist, welche sich dafür interessie-

ren, für die Wege, die die eine oder andere Kunstrichtung, die eine oder andere Kunstströmung nehmen kann. Es muss ja wirklich gesagt werden, dass Schillers Dichtungen das Grosse, das sie in sich enthalten, nur dann der heutigen Zeit noch hergeben können, wenn dieses Grosse nach der einen oder anderen Richtung wieder belebt wird. Wer, wie ich, Leute gekannt hat, die Schiller gegenüber einen wahren Hass gehabt haben (- ich habe Leute gekannt, die ,nachdem sie Schillers "Wallenstein" haben auf sich wirken lassen, nicht anders konnten, als: eine Schillerbüste zu erhaschen, um diese zu zertrümmern, aus Wut; das waren nicht die schlechtesten Leute; es waren Leute, welche gerade aus ihrer künstlerischen Empfindung gegenüber dem Wahren, Wirklichen eine solche Wut haben konnten -) nicht wahr, wer wirkliches künstlerisches Gefühl für innere Realität hat, der kann schon, wenn er nicht von Schul-Vorurteilen besessen ist, rasend werden über solch eine papierene Gestalt wie Schillers Thekla in seinem "Wallenstein". Es kann natürlich diese Persönlichkeit Thekla z.B. keinen einzigen Schritt im Leben machen, denn sie hat nicht Blut in ihren Adern; sie hat bloss Lebensansschauungen, Lebensmaximen, die durch ihre Adern fliessen. Sie hat gewisse Abstraktionen. Es ist gute Jugendkost, aber es ist nicht etwas, was geeignet ist für reiferen Kunstverstand, wenn es bloss so betrachtet wird, wenn es bloss auf seinen Wirklichkeitswert hin betrachtet wird.

Und so ist ja schliesslich auch, nicht wahr, vieles andere bei Schiller. Schillers Grösse ruht in seiner ganzen Persönlichkeit, in seinem umfassenden Wollen. Und so lebt auch in Schillers "Wallenstein" ein Grosse, ein Bedeutsames, trotz aller Fehler. Es wäre schon ein Segen, meine lieben Freunde, wenn man wiederum so weit käme, dass man die Grösse des Grossen anerkennen kann, ohne die Anerkennung - aus Vorurteilen heraus - Dichtungen oder anderen Kunstwerken oder überhaupt menschlichen Werken zu zollen. Schillers "Wallenstein" wird trotz seiner Schwächen, über die ich mich nicht weiter verbreiten will, immer eine der bedeutendsten Offenbarungen des menschlichen Geistes bleiben;

und es ist - trotzdem die Charakteristik wahrhaftig mehr als einer Gestalt einen rasend machen kann durch ihre Unwirklichkeit - es ist ein Stimmungsgehalt in diesem "Wallenstein", es ist eine Art der Stimmung, die doch bewundernswert ist.

Und diesen Stimmungsgehalt, der über das Ganze ausgegossen ist, der ein im weiteren Sinne musikalisches Element darstellt, diesen Stimmungsgehalt, den finde ich in einer wunderbaren Weise in den Illustrationen Walo von Mays zum Ausdruck gebracht. Diese Illustrationen sind deshalb so interessant, weil sie überall auf dasjenige losgehen, was Goethe "den prägnanten Punkt" nennt. Goethe spricht, wenn er Naturwissenschaft sucht, wenn er künstlerische Betrachtungen sucht, wenn er ein Motiv sucht, um selbst Künstlerisches zu schaffen, er sucht den prägnanten Punkt - wie er sagt - den prägnanten Punkt, aus dem sich viel entwickeln lässt. Und das habe ich eben bei den öfteren Versuchen, die Dinge auf mich wirken zu lassen, gefunden, dass Walo von May in einer ganz ausserordentlichen Weise die Dichtung nimmt und an bestimmten Stellen prägnante Punkte findet, und dann so über den Dichter hinausgeht, dass er wirklich zu dem vordringt, was den Dichter selbst begeistert hat.

Und so glaube ich, dass, wenn eine Ausgabe erscheinen wird von Schillers "Wallenstein" mit diesen Illustrationsblättern, man in dieser Ausgabe von einer gewissen Seite her Schiller sich neu erobern wird können. Es ist eine wirkliche Bereicherung, und eine Bereicherung durch ein Kunstelement, durch einen Kunstimpuls, der wirklich Zukunftshoffnungen erwecken kann.

Es ist natürlich weniger schwierig gewesen, die ja so sehr in Stimmung gegossenen Szenen aus "Wallensteins Lager" zu illustrieren; obwohl auch dieses gesagt werden muss: dass die Illustrationen zu "Wallensteins Lager" Herrn Walo von May so gelungen sind, dass nicht nur Illustrationswirkung (das wäre ja nichts) aber tatsächliche Bildwirkung, die als neues Element hinzukommt zu der Buchwirkung oder zu der Bühnenwirkung gegeben ist. Und nirgends, meine lieben Freunde, ist Illustration im gewöhnlichen Sinne in diesen Bildern enthalten, sondern überall Neu-Schaffen der entsprechenden Situation, und überall nirgends

das Nachschaffen des Kleinen - des kleinen Masstabes, der sogar sehr zurücktritt - überall der grösste Stimmungshintergrund. Das aber: Das Aufsuchen des prägnanten Punktes und der Stimmungshintergrund, der wird insbesondere klar, wenn man die Bilder, die sich dann auf den eigentlichen "Wallenstein" - auf "Die Piccolomini" - beziehen, wenn man diese Bilder vornimmt. Es ist tatsächlich jene Art, die in Schiller selbst lebte, die Steigerungen zu bewirken, in einer ganz wunderbaren Weise hier wiedergegeben, - aber nicht so wiedergegeben, dass die Schiller-sche Steigerung wiedergegeben ist, sondern im Künstlerischen der Bildwirkung ist die Steigerung gegeben.

Ich mache Sie aufmerksam darauf: studieren Sie daraufhin einmal die Bilder zusammenhängend vom dritten Aufzug, wo vorliegen drei Bilder, und Sie werden sehen, wenn Sie diese drei Bilder des dritten Aufzuges nehmen, das erste mit seinem eigentümlichen Ausdruck einer Stimmungs-Totalität, die über einen ganzen Wohnsitz ausgebreitet ist, über eine ganze Gegend ausgebreitet ist; dann die Vertiefung im zweiten Bilde, und eine gewisse starke Verinnerlichung im dritten Bilde, - so haben Sie in der Verteilung der Lichter und Dunkelheiten, in selbst solchen Einzelheiten wie - ich möchte sagen - dem Abstand der Figuren, wie sie auseinanderstehen, wie ein Lichtfleck zwischen ihnen ist, in alledem haben Sie in einer wunderbaren Weise genau nicht etwa die einzelne Stimmung, sondern die Stimmungssteigerung des dritten Aktes von Schillers "Wallenstein" gegeben.

Und ein ganz ähnliches Bild mit Bezug auf den vierten Akt, wo, nicht wahr, das Zustandekommen des verräterischen Dokumentes von Schiller benutzt wird, um in alle möglichen Angelegenheiten Steigerungen und Verwickelungen hineinzubringen, - in der Wirkung der Bilder sehen Sie dieselben Steigerungen. Und das ist das Interessante, dass das einzelne Bild so gehalten ist, dass es eigentlich gar nicht einmal hinzugenommen werden muss zu solch einer Szene. Es könnte das Ganze auch für sich wirken, und man könnte sich dabei irgend etwas denken als Bild. Aber wenn Sie die drei Bilder hintereinander nehmen und die drei Bilder hinter-

einander geniessen, so ist die Beziehung der drei Bilder eine solche, wie die Beziehung der betreffenden Szene, die im vierten Aufzug der Piccolomini folgt; insbesondere ist dies allmähliche Steigern einer aufdämmernden, eigentlich schrecklichen Empfindung in Max Piccolomini am Ende der "Piccolomini" in den Schlussbildern in einer ganz hervorragenden Weise gemacht.

Ich darf dieses insbesondere aus dem Grunde hervorheben, weil ich mit einer Einzelheit gerade bei diesen letzten Bildern gar nicht einverstanden bin. Ich würde z.B. lieber gesehen haben, wenn nicht gerade das Pentagramm als Zeichen erscheinen würde, weil ich nicht glaube, dass Symbole in solcher unmittelbaren Weise angewendet, eine wirklich künstlerische Wirkung haben können. Aber das ist eine Kleinigkeit; es ist aber - wie gesagt - etwas, womit ich nicht einverstanden bin. Man könnte auch dieselbe Lichtwirkung auf eine andere Weise hervorrufen. Aber die Steigerung, die gerade in diesem letzten Aufzug enthalten ist, wo wiederum durch den Künstler hier der "prägnante Punkt" gefasst ist, das ist etwas, was mit ganz besonderer innerer Freude genossen werden kann. Dieses Zusammenspielen der Ereignisse in einem Menschenherzen mit den grösseren Ereignissen der Weltgeschichte, dieses merkwürdige Zusammenspiel desjenigen, was in Max Piccolominis Seelenkammern vorgeht, mit dem, was vor seinem Geiste auftritt als Anschauung von der Grösse Wallensteins, das wird in diesen drei Bildern durch die Licht-Stimmungen in einer ganz ausserordentlichen Weise gegeben.

Es würde wohl möglich sein, - allein solche Dinge sind nicht notwendig, aber sie kann sich jeder selbst sagen - es würde wohl möglich sein: auf viele Einzelheiten, auf Details in diesen Dingen einzugehen. Aber viel besser wäre es, wenn möglich viele von Ihnen, meine lieben Freunde, wenn das Buch erschienen ist, sich die Sache vornehmen würden und sich gerade mit dieser illustrativen Kunst befassen würden.

Ich glaube, dass in der Tat nach dieser Richtung hin einiges mehr geschehen könnte - und jetzt spreche ich nicht bloss von unserer Bewegung, sondern - wenn sie da sein soll - von unserer

"Anthroposophischen Gesellschaft". Ich habe ja wiederholt die Erfahrung gemacht, dass gerade mit Bezug auf solche Dinge manche Eifersüchteleien da sind, manche Dinge, die hart an dasjenige streifen, was man nennen kann: die Sucht, nicht anzuerkennen. Aber wenn das Leben der Anthroposophischen Gesellschaft ein wirkliches, tatsächliches sein soll, dann müssen diejenigen Dinge, die lebendig in ihr vorgehen - und das sind die Dinge, die die Mitglieder machen natürlich - dann müssen diese Dinge auch in gewisser Beziehung eine Art gemeinsamen Lebens bedingen. Mit anderen Worten, trivial ausgesprochen: wir müssen uns ein wenig füreinander interessieren, und wir müssen ein wenig die Verpflichtung fühlen: wenn jemand etwas leistet, auch dieses zu berücksichtigen und in entsprechender Weise uns zu verhalten. Es könnte nach dieser Richtung ausserordentlich viel geschehen. Und wenn man Vergleiche anstellt über solche Dinge, dann, meine lieben Freunde, dann kommt man nicht gerade zu einem sehr aufmunternden Bilde - verzeihen Sie, dass ich solche Dinge ausspreche - wenn man in unserer heutigen Zeit sieht, wo sich "Gesellschaften" irgend bilden, wie mit dem, was in solchen Gesellschaften vorgeht, agitiert, Propaganda gemacht wird, wie sich die Mitglieder interessieren für die Leistungen der anderen, programm-mässig sich interessieren, oftmals sogar interessieren müssen, wenn man das vergleicht mit dem, was an Lässigkeit, - nicht bloss an Lässigkeit während des Krieges, schon früher - in der anthroposophischen Gesellschaft herrscht, an gleichgültigem Nicht-Interesse, so bekommt man eben nicht immer ein aufmunterndes Bild! Es ist schon notwendig, meine lieben Freunde, dass wir auf solche Dinge auch eine gewisse Aufmerksamkeit wenden, notwendig aus zwei Gründen: erstens, weil wir wirklich nicht bloss dasjenige, was wir unsere Bewegung nennen, als Theorie treiben, sondern weil wir sollen unsere Urteilskraft, unsere Beurteilungskraft desjenigen, was in der Welt auftritt, schärfen, heranziehen. Das können wir aber nur, wenn wir uns für die Dinge wirklich interessieren. Und diese "Wallenstein-Illustrationen" sind solche Dinge, für die man sich interessieren kann.

Wirklich, meine lieben Freunde, es ist ja notwendig, dass wir auf der einen Seite ein lebendiges, ein lebhaftes Urteil haben über alles dasjenige, was zu tadeln ist draussen und drinnen. Aber es ist nicht notwendig, dass wir geradezu das Tadeln oder das Loben zum Prinzip machen. Und namentlich gewisse Konsequenz-Reitereien sind nicht dasjenige, was wir eigentlich anstreben sollen. Wir haben vor kurzem hier eine Reihe von Bildern aus imaginativer Anschauung von dem Bruder unseres Freundes Walo von May: Hans von May gehabt. Ich habe grosse Freude darüber gehabt, dass solch reine, keusche, aus der geistigen Welt wirklich herausgeholte Bilder hier vorgebracht worden sind. Aber es hat sich herausgestellt, dass ihnen nicht immer, nicht überall ein unbefangenes Interesse entgegengebracht worden ist, und dass manches schiefe Urteil abgegeben worden ist.

Meine lieben Freunde! Gewiss, man muss auf der einen Seite dann, wenn allerlei Prätentionen auftreten, diese als Prätentionen hinstellen. Aber daraus darf nicht die Konsequenz gezogen werden, dass man alles schlecht machen soll, und dass man, weil einmal von atavistischem Hellsehen gesprochen worden ist, man nun alles mögliche "atavistisches Hellsehen" nennen soll; sondern es handelt sich ja gerade darum, dass man sich ein Urteil aneignet über den grossen Unterschied, der zwischen manchem anderen herrscht und zwischen diesen Bildern, die wir neulich hier gesehen haben, welche tatsächlich einen Stimmungsgehalt steigern durch ein gewisses, aus intellektuellen, aber tieferen intellektuellen Impulsen hervorgehendes Anschauen des Imaginative. Es handelt sich darum, dass wir solches wirklich aufzufassen vermögen, und vor allen Dingen wirklich wissen, dass bei solchen Dingen es ankommt, auf die Art und Weise, wie sie in der Seele erregt werden.

Sie können antürlich fragen: warum habe ich das, was ich jetzt sage, nicht dazumal vorausgesagt? Aber, meine lieben Freunde, das müssen Sie mir schon manchmal gestatten, dass ich nicht immer die Marke angebe, sondern dass ich zuweilen meine Aufgabe schon darinnen sehen muss, dass Ihr eigenes Urteil sich in Aktivität umsetzt. Es braucht ja das nicht wiederum schwierig genommen zu

werden, was ich jetzt gesagt habe; es braucht auch nicht gerade zu Gewissensbissen da oder od dort zu führen; aber wenn es dazu führt, dass bei nächster Gelegenheit eine grössere Anzahl von Mitgliedern Herrn Hans von May bitten, die Bilder noch einmal zu zeigen, sich noch einmal die Unbequemlichkeit zu machen, die Bilder zu zeigen, damit Sie sich's noch einmal genauer ansehen, darauf eingehen können, so ist das besser, als wenn Sie sich Gewissensbisse darüber machen würden. Es handelt sich ja darum, dass man die Sache kennen lernt. Das positive Resultat, das ist immer dasjenige, das eigentlich in unseren Kreisen immer vorzuziehen ist.

Nun, das waren solche Bemerkungen, die mehr gewissenmassen mit unserem interneren Leben zusammenhängen. Aber für uns intern ist ja auch dasjenige, was in weiterem Umkreise aufgefasst werden kann als Impuls, sei es einer Erneuerung, sei es einer Befruchtung oder sonst des künstlerischen Strebens. Wir gehen ja bei allen Dingen, die wir betrachten, davon aus: den Zeitgeist, - nicht den, den die Journalisten so nennen, sondern den, der in der spirituellen Welt wirklich ist - den Zeitgeist zu erforschen, dasjenige zu erforschen, was die Zeit will. Und wir wissen, - wir haben es gerade an den verschiedensten Beispielen versucht, uns anzueignen - und wir wissen, dass man durch die Betrachtung früherer Aeusserungen desselben Zeitgeistes oder anderer Zeitgeister sich ein orientierendes Urteil bilden kann. Wer in wirklich innerlichem Sinne - sagen wir - den künstlerischen Geist der Griechen befragt und ihn in Vergleich bringt mit dem möglichen künstlerischen Geist der Gegenwart, der kann dadurch ein orientierendes Urteil gewinnen. Aber gerade bei solchen Dingen, wo wir versuchen, durch Zurückversetzen in andere Art des menschlichen Empfindens in früheren Zeiten etwas Orientierendes für die Gegenwart zu gewinnen, etwas zu gewinnen, was vielleicht doch Impuls sein kann, gerade in einem solchen Fall tritt einem so leicht die Schwierigkeit vor Augen, sich wirklich innerlich in das Empfinden früherer Zeiten zurückzusetzen. Insbesondere unserer heutigen Zeit ist es furchtbar schwierig, sich ungefangen in frühere Zeiten zurückzusetzen.

Nun, nicht aus einem allgemeinen Prinzipien- oder abstrakten Grunde, sondern - ich möchte sagen - aus einem unmittelbar aktuellen künstlerischen Grunde der Gegenwart wäre es gut, wenn man einmal mit Ausserachtlassung all des schrecklichen Wustes, den Archäologie und Kunstwissenschaft in den letzten Jahrzehnten herangeschleppt haben, der zumeist geschrieben ist und gesprochen ist mit Ausschluss jeder wirklich künstlerischen Empfindung, wenn man einmal versuchen würde, nach grossen Impulsen hin in einer anderen Art als das, sagen wir, in der Goethe-Schiller-Zeit der Fall sein konnte, wo es noch nicht eine geisteswissenschaftliche Vertiefung gab, sich wieder zurückzusetzen in die wirklich anders geartete Kunstempfindung früherer Zeiten. Denn wir können nicht dieselbe Kunstempfindung haben; wenn man Kunst und Kunst und Kunst immer dasselbe sein lässt, wenn man sich dessen nicht bewusst ist, dass die Kunst sich ändert mit den Zeitgeistern, dann, meine lieben Freunde, kann man auch wirklich nicht einen künstlerischen Weg, nicht für das künstlerische Schaffen und nicht für das künstlerische Beurteilen, finden. Insbesondere ist so etwas - wie gesagt - in unserer Zeit kein allgemeines abstraktes Prinzipielles, sondern es ist ein unmittelbar Aktuelles; denn es ist ja im Laufe unseres fünften nachatlantischen Zeitraumes, seit dem Mittelalter her, eine Art, sich weltanschauungsgemäss zu verhalten, eingetreten, welche wirklich, wenn nicht nach und nach Gegenimpulse kommen, zur Verödung auf der einen Seite des menschlichen Erkennens, aber auch des menschlichen künstlerischen Schaffens, wenigstens für die meisten Gebiete, führen muss.

Das, was ich gestern hier in anderem Zusammenhange erwähnte: dass wir Europäer eigentlich viel mehr Mohamedaner sind unserer Gesinnung nach, namentlich in unserem Verhältnisse unserer menschlichen Urteilskraft zur Phantasie, viel mehr Mohamedaner sind als wir glauben, das hat einen tiefen Untergrund. Wir haben den doch von Goethe so ersehnten Zusammenhang zwischen dem erkennenden Denken über die Welt und zwischen dem, was man gewöhnliche Phantasie nennt, vollständig verloren. Wir haben keine Empfindung davon, dass dasjenige, was heute Phantasie-Inhalt ist,

und was gewöhnlich angesehen wird eben nur als ein unwirklicher Inhalt, dass das aus demselben, ganz demselben Quell stammt, wie auch das sogenannte vernunftgemässe Erkennen.

Und noch ist es im griechischen Denken durchaus gelegen, nicht eine so scharfe Trennung zu machen zwischen dem erkennenden Denken und dem künstlerischen Auffassen der Welt, wie das jetzt gemacht wird. Der Grieche hat dieses Bewusstsein, das Goethe wieder erneuern wollte. Wenn mit der Phantasie geschaffen wird, wenn mit der künstlerischen Anschauung die Welt verfolgt wird, so hat man es auch mit einer Wahrheit, mit einem Wirklichen zu tun, - denn eine Phantasie, die nur phantastisch ist, die hat keinen Wert - geradeso mit einem Wirklichen zu tun, wie man wenn man erkennend strebt. Das aber hängt bei den Griechen mit etwas anderem zusammen, als es zusammenhängen muss in dem, was es wiederum anstrebt. Wir müssen wiederum anstreben, eine Brücke zu finden zwischen dem erkennenden Denken und zwischen den Phantasie-Schöpfungen; aber wir müssen das auf andere Weise finden, als es bei den Griechen vorhanden war.

Man sieht sich heute das griechische Kunst-Schaffen an, ohne in den eigentlichen Nerv, das eigentliche Wesen dieses griechischen Kunstschaffens hineinzublicken. Sehen Sie, man kann leicht beweisen, dass bei den Griechen gar nicht so getrennt waren wissenschaftlicher Geist und künstlerischer Geist, als eigentlich wenig später. Das hat sich sehr bald getrennt. Es ist ja nicht gleich so geworden, dass der steife Kunstgelehrte, der über die Kunst Betrachtungen anstellt, so meilenweit entfernt ist von dem, was elementar in den Kunstwerken lebt, wie das heute der Fall ist; es ist ja nicht gleich so geworden. Aber im Grunde genommen ging schon das ursprüngliche griechische Kunstempfinden, das noch innig verwandt war mit dem erkennenden Denken, in den Jahrhunderten vor der Entstehung des Christentums, im 2., 3. Jahrhundert vor der Entstehung des Christentums zugrunde. Man kann das im einzelnen doch in den verschiedensten Dingen nachweisen. Solche Nachweise werden heute nicht gegeben; sie können aber leicht gegeben werden. Aristoteles, dessen Namen ich Ihnen öfter genannt habe, der grosse griechische Philosoph, der Nachfolger Platos,

der hat ja in umfassender Weise dasjenige zum Ausdruck gebracht, was griechische Gelehrsamkeit ist.

Nun ist eigentlich gegenüber Plato Aristoteles schon ein rechter Pedant; das kann man schon sagen. Und auch gegenüber Platos Idealismus ist Aristoteles schon ein Realist. Die Dinge kommen natürlich vergleichsweise in Betracht. Aber noch Aristoteles ist, trotzdem er als Gelehrter in abstrakten Begriffen schreibt, dass den heutigen Menschen ganz schwummelig wird, wenn sie nachdenken sollen diese abstrakten Begriffe, Aristoteles ist trotzdem noch durchaus fähig, als erkennender Betrachter der Welt in die Natur selbst, in die unmittelbare Umgebung erkennend-künstlerisch (lassen Sie mich diesen Ausdruck bilden) erkennend-künstlerisch hineinzuschauen. Aristoteles hat unter anderem Interessantes auf seine Art eine Physiognomik gegeben, und diese Physiognomik des Aristoteles ist eigentlich besser, weil sie künstlerischer ist, als alles, was später an Physiognomik aufgetreten ist. Diese Physiognomik des Aristoteles beweist uns wirklich, dass die Gabe vorhanden war, das Durchschleiern des Seelischen im Leiblichen auf eine eigentümliche Art, auf eine sogar dem modernen Menschen bedenklich eigentümliche Art erkennend-künstlerisch zu schauen. Ich möchte Ihnen einige Proben geben.

Aristoteles spricht sich in einer dem modernen Menschen wirklich bedenklichen Art über physiognomische Verhältnisse am Menschen aus, - Sie werden aber gleich sehen mit einem feinen Beobachtungssinn, der nicht so vorgeht, wie ein heutiger Physiognomiker, der nach der landläufigen Wissenschaft strebt, sondern mit einem Beobachtungssinn, der zugleich erkennend und künstlerisch ist, weil durch die künstlerische Anschauung erkennend ist. Sehen Sie, da schildert z.B. Aristoteles, wie eine mutige Persönlichkeit aussieht.

Eine mutige Persönlichkeit hat rauhes Haar, aufrechte Körperstellung, starke und grosse Knochen bei einem zwar kräftigen, aber eingezogenen Unterleib; breite, weit ausstehende Schulterblätter; starken, nicht fleischigen Hals; fleischige breite Brust; eingezogene Lenden; unten eingezogene Waden; hellblaue Augen; die weder weit offen sind, noch übertrieben zu sind;

dunkelbraune Farbe am Körper; scharf gezeichnete und hohe, nicht grosse Stirne. -

Also denken Sie, mit welchen Details Aristoteles ungeniert - kann man sagen - den Typus der mutigen Persönlichkeit inbezug auf die massere Körpergestaltung zum Ausdruck bringt. Es muss schon gesagt werden: dass Aristoteles das konnte aus dem Grunde, weil er noch nicht angekränkelt sein konnte von der modernen Philistosität, die sofort den Gedanken hat: Ja, habe ich nun rauhes Haar, habe ich eine aufrechte Körperstellung, bin ich eine mutige Persönlichkeit? - deshalb, weil Aristoteles unter Umständen auch noch Zuhörer voraussetzte, die da wussten: man kann selbstverständlich ein ungemein couragierter, mutiger Mensch sein und ganz anders aussehen als dieses; und dennoch ist es richtig; dennoch ist es richtig, dass, wenn man nur auf das Körperliche sieht, so ist das so. Aber man braucht deshalb nicht, wenn man eine mutige Persönlichkeit ist, durchaus so aussehen. Aber in künstlerischer Beziehung, inbezug auf die Beurteilung der menschlichen Formen, ist es doch sehr bedeutsam: so das Durchleuchten des Seelischen im Leiblichen zu sehen, wie Aristoteles das in seiner Physiognomik schildert.

Den Furchtsamen schildert er: Der hat feines Haar, dicht am Körper anliegend feines Haar, das langsam wächst, (währenddem bei der mutigen Persönlichkeit das ~~raue~~ rauhe Haar schneller wächst) hat immer um das Gesicht herum einige Blässe, hat matte, blinzelnde? Augen, schmale, lange Hände, kleine, schwächliche Hüften, flüchtige Haltung, namentlich flüchtige Haltung bei Bewegungen.-

Denken Sie, wie fein das beobachtet ist! Und so überall. Denken Sie, wie unbequem es mancher moderne Mensch empfindet, wenn man ihm schildert: eine geistreiche Persönlichkeit sieht so aus: weiches zartes Fleisch, wenig von Fett durchzogen; um Schulter und Hals mager; fleischloser Rücken; weiss-rötlicher Körper; nicht zu rauhes Haar; blaues leuchtendes Auge. So zeigt Aristoteles den Geistreichen, ohne dass er in die Besorgnis sich zu versetzen brauchte, dass jeder beleidigt ist nun, der jetzt nicht so aussieht.

Aber Aristoteles schildert auch ungeniert den stumpfsinnigen Typus: Die Teile um Hals und Beine fleischig; runde Kniescheiben; hohe Schultern; fleischige Stirne; Augen gelblich matt; dicke Wadenbeine; grosse Kinnbacken; fleischige Hüften. - Er schildert den Unverschämten: Offenes glänzendes Auge mit Blut durchzogen; dicke Augenlieder; heraufgezogene Schulterblätter; nicht aufrechte, ein wenig nach vorn geneigte Haltung; rasche Bewegungen; leicht bräunlichen Körper usw.

Er schildert den Gefrässigen, indem er sagt: Der Abstand vom Nabel bis zur Brust ist grösser, als der bis zum Halse bei Gefrässigen. Das gibt er als hauptsächlichstes Merkmal an. Sie sehen also: feine Beobachtung, die lebenskünstlerisch ist; aber wirklich künstlerisch ist, wirklich ins Seelische eingehend. Aber das Künstlerische wird hier zur Erkenntnis.

Den schalkhaften Spötter schildert er: Um das Gesicht fett; runzlige Augen; schläfrig aussehendes Gesicht. Den Schlafliebenden schildert er: Oberkörpertheile grösser als die unteren; mit krummen Füssen; zierlich von Gestalt. Dann gibt er noch einige andere Eigenschaften an, die ich hier lieber verschweige. - Aristoteles schildert auch ausdrücklich, wie man zu Werke gehen soll, wenn man eine solche erkennend-künstlerische Lebensanschauung haben will; und man sieht bei allem: die griechische Plastik ist deshalb so gross geworden, und die griechische Baukunst ist deshalb so gross geworden, weil in den Griechen der Sinn steckte: so den Menschen anzuschauen inbezug auf äussere Gestalt und Figur: wenn man einen Menschen beurteilen will, so muss man Rücksicht nehmen: erstens auf seine Bewegungen, zweitens auf seine Formen, drittens auf seine Farben, viertens auf sein Gesicht. Charakteristisch ist, ob er eine kurze oder lange Nase hat, eine Nase oder ein blosses Näschen usw., was er für einen Haarwuchs hat, wie sich's mit der Hautglätte usw. Rauigkeit verhält, was er für eine Stimme hat, wie das Fleisch sitzt usw. - Also er gibt genau an, was da äusserlich zu beobachten ist.

Nun, meine lieben Freunde, ich habe wiederholt hier aufmerksam gemacht darauf, dass der griechische Kunstsinn weit entfernt war, auf das Modell angewiesen zu sein, wie später ganz allgemein.

Der griechische Kunstsinn hängt damit zusammen, dass der Mensch in der griechischen Zeit in der Tat noch das unmittelbare Erlebnis des sogenannten Ätherischen Leibes, des Bildekräfteleibes hatte. Dieses ist verloren gegangen. Es erscheint dem heutigen Menschen geradezu grotesk, wenn man so etwas sagt. Der heutige Mensch glaubt eigentlich: im Grunde waren die Menschen immer gleich. Dass jene feine und doch weittragende Entwicklung in der Menschheit ist, die wirklich die verschiedenen Perioden - wenn wir auf die nachatlantische Kultur blicken - charakterisieren, das kommt ja der modereren Menschheit so wenig zum Bewusstsein. Daher erscheint es dem heutigen Menschen grotesk, wenn man ihm sagt: das ist gerade der charakteristische Unterschied des modernen Menschen vom Griechen, dass der Grieche nicht bloss fühlte sich im physischen Leib; denn er fühlte sich im Ätherleib; er wusste: wenn ich die Hand bewege, so ist das nicht etwas Mechanisches, - und er erlebte die Bewegung im Ätherleib. Daher wusste er, weil er die Formen erlebte, weil er in der Bewegung den Bewegungsimpuls unmittelbar innerlich erlebte, wie man heute nur den Gefühls- und oder Willensimpuls erlebt, so erlebte der Grieche noch die Form im Bildekräfteleib. Er erlebte noch die Form des Bewegungsimpulses. Er wusste, - wie Sie heute empfinden, wenn Ihr Herz stärker oder schwächer schlägt, in verschiedener Weise - so wusste der Grieche zu unterscheiden, ob er den Finger streckte oder anzog, ob er eine Faust bildete. Das waren verschiedene Erlebnisse, die man aber nicht bloss so erlebte, wie man heute erlebt, sondern der Grieche erlebte sie so: dass das Erlebte unmittelbare Anschauung war. Und diese unmittelbare Anschauung ging in sein Kunstwerk über. Er brauchte nicht in der eigentlichen Blütezeit des griechischen Schaffens ein Modell, um diese oder jene Schenkelstellung hervorzubringen; sondern er wusste: wenn ich diese oder jene Schenkelstellung mache, dann erlebe ich in meinem Bildekräfteleib dies oder jenes; und er konnte das ausprägen nach dem eigenen Erlebnis. Es war Kunst und unmittelbares Erleben der Situationen, des Bewegungsimpulses der Form; sie waren elementar mit ihm verbunden. Das muss eben berücksichtigt werden.

Das erkennt man auch daraus, meine lieben Freunde, dass man eigentlich, soweit sie durch die vorhandenen Ueberreste beurteilbar sind, ist, der griechischen Kunst schon ansieht: sie ging aus einem heute nicht mehr vorhandenen menschlichen Empfinden hervor, aus einem innerlichen Erleben von einer Aktivität, die heute verloren gegangen ist. Erinnern Sie sich, was ich gesagt habe. Wir sagen heute: ich sehe einen Menschen kommen. Schon in der Sprache drückte sich der Grieche anders aus; er drückte sich aktiver aus. In der Art, wie er sich ausdrückte, lag das Bewusstsein, dass das Sehen etwas Aktives ist, dass das Auge etwas tut, dass das Auge ätherisch umfasst den Gegenstand. Das Sehen schwamm zusammen mit der Aktivität auch des Gegenstandes. Diese Dinge beruhen nicht auf solch geringfügigen Dingen, wie man es heute oftmals darstellen will, sondern diese Dinge beruhen in der Tat auf einer tiefgehenden Impuls-Änderung in der menschlichen Entwicklung, die notwendig macht, dass man zu gewissen Dingen wiederum zurückkommt auf anderem Wege, dem Wege, den nur Geisteswissenschaft angeben kann, der verloren gehen musste, weil zur Erringung der vollen menschlichen Freiheit und Ichheit das eben notwendig geworden ist.

Aber, sehen Sie sich an einmal beispielsweise ein Werk der griechischen Kunst: "Die schlafende Ariadne", die im Vatikan-Museum ist, in irgend einem Abguss: die schlafende Ariadne, und vergleichen Sie diese schlafende Ariadne mit der "Nacht" in Florenz, mit der "Nacht" von Michelangelo. Diesen Vergleich haben schon verschiedene Menschen gemacht, Moderne Gelehrte haben manchmal eine nicht unzutreffende Bemerkung gemacht, - moderne Künstler. Wenn man die "Schlafende Ariadne" ansieht, das griechische Kunstwerk, so ist der Schlaf etwas ganz anderes bei dieser Ariadne, als bei Michelangelo z.B. bei der "Nacht". Bei Michelangelo hat man durchaus das Gefühl: er drückt gerade bei seiner grossen Kunstvollendung, er drückt den ganzen, schwer schlafenden physischen Leib aus. Der ruht daher auch so, dass man der Gestalt deutlich ansieht: sie entfaltet eine solche Art der Position usw., ein solches Halten der Hände, dass Passivität da ist, die Passivität des Schlafes. Das ist bei der Ariadne nicht. Daher hat ein moder-

ner Gelehrter gesagt: Die griechischen schlafenden Gestalten schlafen nicht wirklich, sondern sie tun so, als wenn sie schliefen; man habe immer das Gefühl - es liegt darinnen etwas Wahres - man habe immer das Gefühl beim dem griechischen Schläfer, dass, wenn er den Kopf in die Hand stützt, dass er den Schlaf nur nachmacht, weil die Hand doch noch aktiv ist; man hat das Gefühl, als wenn er nur täte, als ob er schlief. - Darinnen ist etwas Wahres. Aber auch dies, meine lieben Freunde, geht auf das zurück, was ich eben gesagt habe. Es geht darauf zurück: dass der Grieche aus unmittelbarem Bewusstsein, aus unmittelbar künstlerisch-erkennender Lebensauffassung wusste: der Bildekräfteleib ist da, und dass er daher nicht den menschlichen Organismus imstande war, als einen blossen Sack, als einen blossen Mehlsack hinzulegen - wenn es noch so künstlerisch ist - sondern immer Aktivität darinnen brauchte. Und man sollte nicht sagen, wie gewisse moderne Gelehrte getan haben: Nun ja, die Griechen waren eben noch nicht so weit wie der Michel Angelo war; Michelangelo hat schon anatomische Hörsäle besuchen können und hat schon gewusst, wie ein entseelter Mensch aussieht; die Griechen hätten das noch nicht gewusst. Die Griechen haben eben etwas anderes gewusst. Die haben gewusst, dass im Menschen ein Bildekräfteleib, ein übersinnlicher, ätherischer Leib im Menschen vorhanden ist, und haben aus diesem Bewusstsein heraus sogar den Schlaf anders dargestellt, als Michelangelo in all seiner Kunstvollendung dann den Schlaf darzustellen vermochte. Er vermochte natürlich die äusseren Formen, die man anschauen kann, besser zu entwickeln als die griechischen Künstler; aber er gab eben die äussere Form der Anschauung, und dazu gewiss ein Innerlich-Seelisches, aber nicht dasjenige Innerlich-Seelische gerade, was der Grieche unmittelbar erlebt hat, sondern ein mehr Geschautes, ein schon mehr in die Abstraktion Hineingehendes. Und die modernen Menschen - auch Künstler - sind ja eigentlich ganz merkwürdig in dieser Beziehung. Wenn nicht das Abstrakt-Seelische in Formen oder dergleichen aufgetragen ist, wenn mehr gesucht wird das Selbstverständlich-Seelische, das schon in den griechischen Kunstwerken sich äussert, dann wird man nicht recht ver-

standen. Das Gröber-Seelische kann ja selbstverständlich heute ganz gut ausgedrückt werden; aber dieses Feiner-Seelische, das bis in die Peripherie-Verhältnisse des Organismus so hinuntergeht, dass ein Aristoteles eben sagen kann: Schlafliebende: O ber-körperteil grösser, mit krummen Füßen, zierlich von Gestalt usw. (da kommen eben die Dinge, die ich nicht sagen will), und ähnliche Charakteristiken, wie ich es Ihnen vorgelesen habe - das hängt eb alles damit zusammen, dass der Grieche eben noch die unmittelbare, uns umgebende Wirklichkeit anders sah als der moderne Mensch.

Und zu dieser Anschauung muss wiederum zurückgekommen werden. Wir müssen wiederum die Möglichkeit gewinnen, ohne (verzeihen Sie das philoströse banale Wort) ohne Anzüglichkeit auf die menschliche Gestalt hinschauen zu können, - ohne Anzüglichkeit. Denn man muss verstehen, dass gerade wegen der modernen Konstitution des Menschen heute allerdings ein Mensch die Charakteristik des Sanftmütigen, des Zornmütigen, des Schmähstüchtigen haben kann, des Schlafliebenden, des Gefrässigen haben kann, ohne dass er aber deshalb "gefrässig" zu sein braucht, schlafliedend zu sein braucht, schmähstüchtig, zornmütig oder sanftmütig zu sein braucht, nicht wahr; deshalb bleibt es doch wahr, dass in dem Formhaften, in dem Künstlerischen dieses zum Ausdruck kommt.

Man muss - ich meine damit wirklich etwas ganz Aktuelles - man muss die Stärke gewinnen, ruhig auf seine, nun, wenn man einen extremen Fall nehmen will, typisch-stumpfsinnige Aeusserlichkeit hinzusehen, und doch sich bewusst zu sein: dass man nicht stumpfsinnig ist. Denn künstlerisch kann das eine grosse Bedeutung haben. Wenn man unabhängig auf diese Konfiguration der menschlichen Gestalt hinsieht, dann wird man dasjenige, was in der Umgebung lebt, viel inniger, aber äusserlich inniger verstehen, als man es sonst verstehen kann, und man wird nicht angewiesen sein, bloss das Abstrakt-Seelische in eine wiederum viel äusserlichere Beziehung zu bringen zu der Form, zu den Bewegungen usw., als man eine Beziehung herstellt, wenn man wiederum vordringt zum Verständnis der Gestalt, der Bewegungsgeste usw. usw. Heute ist es für den Menschen verhältnismässig schwierig, in diesen Dingen vorzudringen, aus dem einfachen Grunde, weil man möglichst eine Schei-

dewand aufrichtem möchte zwischen dem Erkennen und zwischen dem künstlerischen Anschauen. Demjenigen, der ein Gehirn präpariert, dem gesteht man zu, dass er irgend etwas liefern kann zur Erkenntnis des Menschen. Demjenigen, der sich einen Sinn erworben hat für Stirnbildungen und weiss: diese Stirn-B-Profil-Linie deutet auf solche Seelenbeschaffenheit- man lässt das gelten als schönes A percu. Dass das aber viel tiefer in die Geheimnisse des Daseins hineinführt als dasjenige, was irgendwie durch die Gehirn-Physiologie oder Pathologie oder Biologie zustande kommen kann, davon hat man heute kein Bewusstsein. Und doch ist es wahr.

Es muss wiederum eine engere Beziehung eintreten zwischen Künstlerischem und zwischen Erkenntnisgemässem. Deshalb ist es nicht aus einer blossen subjektiven Willkür entspringend, meine lieben Freunde, dass wir an unserem Bau suchten, eine Einheit zu schaffen zwischen unserem Erkennen und dem Künstlerischen. Wir haben es uns ja schwer, schwer errungen - im Bewusstsein der Menschen noch lange nicht errungen. Es ist überhaupt ausserordentlich schwierig heute, zum Bewusstsein der Menschen mit einfachsten Sachen Zugang zu gewinnen.

Vor ein paar Tagen bekam ich wiederum einen Brief, worin mir geschrieben wurde von einem wohlwollenden Menschen: ich möchte ihm doch Angaben darüber machen - weil er jetzt, ich weiss nicht was für ein Gebäude ^{zu} bauen hat - durch welche Mittel in der "Kirche" unserer Gesellschaft in Dornach die gute Akustik zu erringen gesucht wird. Zwei oder dreimal wird von der "Kirche" unserer Gesellschaft gesprochen. Es ist richtig, meine lieben Freunde, dass diese Dinge nicht eintreten ins Bewusstsein der Menschen. Ebenso ist es mit manchem anderen. Immer wiederum wird von dem Symbolen, die sich bei uns befinden sollen, geredet, während in Wirklichkeit im ganzen Bau kein einziges wirkliches Symbol ist, dass man mit Recht "Symbol" nennen kann; es ist überall der Ausdruck einer Wirklichkeit, wenn auch einer spirituellen Wirklichkeit. Also dass hier gesucht worden ist einmal, das Künstlerische aus demselben Quell heraus zu machen, wie wir sonst das Erkenntnisgemässe suchen, das ist das Wesentliche. Gewiss, es ist das eine oder das andere ein schwacher Versuch und ein schwacher Anfang. Aber dass einmal

ein solcher Anfang gemacht worden ist, das hängt mit dem tiefsten Bedürfnis und mit dem tiefsten Impuls unseres Zeitgeistes zusammen. Und es kann dieses nicht oft genug als das Charakteristische unserer Bestrebungen hervorgehoben werden.

Was man noch an Aristoteles sieht, dass bei einem im eminentesten Sinne erkennenden Menschen in der Erkenntnis künstlerischer Sinn waltet, das musste eine Zeitlang zurückgedrängt werden, weil nur dadurch gewisse andere Fähigkeiten des Menschen sich ausbilden konnten. Aber jetzt ist der Zeitpunkt eingetreten, wo wiederum die Brücke gebaut werden muss zwischen dem Auffassen von Formen, Bewegungen, die dem inneren Leben der Farben und dem, was erkenntnisgemäss gesucht wird. Man muss ein Bewusstsein davon erhalten, dass dasjenige, was im anatomischen Seziersall oder in anatomischen Laboratorien gesucht wird, ebenso phantastisch bleibt, wenn es nicht ergänzt wird durch das geisteswissenschaftlich Imaginative, das zum Künstlerischen hinüberführt, so phantastisch bleibt, wie die natürlichen blossen Phantasieprodukte phantastisch sein können. Ein heutiges Lehrbuch der Anatomie oder der Physiologie ist ja die reinste Phantasie. Versuchen Sie einmal zu vergleichen das, was in einer heutigen Physiologie steht, mit den Wahrheiten, die Sie in meinem Buche "Von Seelenrätseln" finden über einzelne Dinge, am Schlusse, so werden Sie sehen, dass eine Physiologie im modernen Sinne im Grunde genommen nur Phantastereien sind, - wenn auch diese Phantastereien natürlich in einem gewissen Sinne so praktisch brauchbar sind, wie man eben heute die praktische Brauchbarkeit will.

Diese Dinge sollten Herzensangelegenheiten unserer anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft werden, (d.h. ihrer Mitglieder) wirkliche Herzensangelegenheiten. Und je mehr wir uns abgewöhnen, das leider allzusehr mit solchen Weltanschauungs-Bestrebungen oftmals verbundene Fernstehen künstlerischem Sinnen, künstlerischer Betätigung, je mehr wir uns angewöhnen, gerade die neuen Impulse in der Kunst lebendig zu empfinden, ist dies der echte Fortschritt; dies werden wir auch gerade auf geisteswissenschaftlich-anthroposophischem Gebiete machen können. Es gibt einen guten Weg gerade von der Kunst aus in die Geisteswissenschaft hinein. Nur muss man auch da natürlich von gewissen traditionellen

Vorurteilen sich befreien, muss auch da sich auf den Boden stellen können, dass ein erster Versuch nicht gleich etwas Vollkommenes sein kann, dass aber ein erster Versuch, der etwas Neues enthält, heute weit mehr bedeutet, als ein Vollkommenes, das nur in einem alten Sinne vollkommen ist. Denn wir leben einmal in einem Zeitalter, wo eigentlich das Alte alles sich ausgelebt hat, wo fast in allen Zweigen des menschlichen Lebens und Daseins neue Keime nötig sind. Und wir haben ja auf den verschiedensten Gebieten hingewiesen, wie von richtigem Empfinden der Geisteswissenschaft aus solche neue Keime kommen können.

Das ist so einiges von dem, was ich heute ganz aphoristisch vorbringen wollte.

Dann werden wir uns noch nächsten Donnerstag um 7 Uhr hier treffen, wo wir dann unsere diesmalige Campagne beschliessen werden mit einer Betrachtung über den Geist- und Kulturgehalt und das sonstige menschliche Leben Europas, insofern dieses seinen Höhepunkt in dem 15. Jahrhundert, in dem Zeitalter des Christian Rosenkreuz erreicht hat.