

Rudolf Steiner-Archiv  
am Goetheanum

Manuskript.

Vervielfältigung, Nachdruck und  
Benutzung für gedruckte Werke  
streng verboten.

Nicht durchgesehen.

X gedruclit

" Der Baugedanke von Dornach "

( mit Lichtbildern ).

O e f f e n t l i c h e r V o r t r a g

von

D r . R u d o l f S t e i n e r .

+++++

B e r n , am 29. Juni 1921.

Meine sehr verehrten Anwesenden!

Seit einer Reihe von Jahren durfte ich auch hier in Bern jedes Jahr sprechen über anthroposophische Geisteswissenschaft, die nun in den letzten Jahren in Dornach bei Basel eine äußere Wirkungsstätte gefunden hat. Die Entstehung dieser Wirkungsstätte, die sich Goetheanum nennt, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft, ergab sich aus dem Gang der Ausbreitung der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft, und nachdem durch eine lange Reihe von Jahren von mir und Anderen diese Geisteswissenschaft in den verschiedensten Staaten und Orten zunächst



in ideeller Form verbreitet worden ist durch Vorträge oder Ähnliches, stellte sich etwa um das Jahr 1909, 1910 die Notwendigkeit heraus, - ich meine selbstverständlich die innere Notwendigkeit - durch andere Offenbarungs- und Mitteilungs-Mittel als sie in den bloßen Gedanken und in den bloßen Worten liegen, dasjenige vor die Seelen der Mitmenschen heranzutragen, was eben mit dieser Geisteswissenschaft gemeint ist.

Und so kam es denn dazu, daß aufgeführt wurden zunächst in München eine Reihe von Mysteriendramen, die, von mir verfaßt, in bildhafter, szenischer Form das geben sollten, wovon anthroposophische Geisteswissenschaft ihrer ganzen Wesenheit nach sprechen muß. Man ist ja gewöhnt worden, meine sehr verehrten Anwesenden, durch den ganzen Bildungsgang der zivilisierten Welt in den letzten drei bis vier Jahrhunderten Erkenntnis vorzugsweise zu suchen durch die äußere sinnliche Beobachtung und durch die Anwendung des menschlichen Intellekts auf diese äußere sinnliche Beobachtung, und ingrunde genommen sind alle unsere neueren Wissenschaften, insofern sie heute noch immer gangbar sind, durch Wirkungen der sinnlichen Beobachtungs-Ergebnisse mit intellektuell Erarbeiteten zustande gekommen. Schließlich kommen auch die historischen Wissenschaften heute auf keine andere Weise zustande.

Der Intellektualismus ist es vorzugsweise, zu dem die moderne Welt Vertrauen hat, wenn es sich um Erkenntnis handelt, und an den man sich dadurch immer mehr und mehr gewöhnt hat. Und so ist man denn natürlich immer mehr zu dem Glauben gekommen, daß alles, was an Erkenntnis-Ergebnissen vor die Welt tritt, sich auch restlos durch intellektuelle Mitteilungen offenbaren könne. Ja, es gibt erkenntnis-theoretische und sonstige wissenschaftli-



che Auseinandersetzungen, in denen scheinbar bewiesen wird, wie etwas nur dann gelten könne vor dem Erkenntnis-Gewissen der gegenwärtigen Menschen, wenn es sich intellektuell rechtfertigen läßt. Was sich nicht in logisch-ideelle intellektuelle Formen kleiden läßt, das läßt man nicht als Erkenntnis gelten. Geisteswissenschaft, die nun wirklich nicht Halt machen wollte vor dem, was man in der Naturwissenschaft mit Recht als naturwissenschaftliche Erkenntnisgrenze geltend macht, die hinter diese Erkenntnisgrenzen dringen will, Geisteswissenschaft mußte sich immer mehr und mehr darüber klar werden, daß die intellektuelle Art der Mitteilung nicht die einzige sein könne. Denn man kann lange beweisen, meine sehr verehrten Anwesenden, mit allen möglichen Scheingründen, daß man alle Erkenntnisse in intellektuelle Form hereinprägen müsse, wenn sie den Menschen befriedigen sollen - wenn die Welt so beschaffen ist, daß sie nicht bloß in Begriffen, Ideen ausdrückbar ist, daß sie z. B. ausgedrückt werden muß, namentlich wenn man die Gesetze der menschlichen Entwicklung kennen will, durch Bilder, dann muß man vordringen auch zu etwas anderem, als zu der Darstellung durch das Wort im theoretischen Vortrag, dann muß man zu anderen Darstellungen vorschreiten, als zu der Darstellung in intellektuellen Formen.

Und so fühlte ich eben die Notwendigkeit, das, was das Volllebendige ist, namentlich in der Menschheits-Entwicklung, <sup>nicht allein</sup> theoretisch auszudrücken durch das Wort, sondern es auszudrücken durch das szenische Bild. Und so entstanden denn meine vier Mysterien-Dramen, die zunächst in dem gewöhnlichen Theater zur Darstellung kamen. Das war sozusagen der erste, durch die Sache der Geisteswissenschaft selbst, wie sie hier gemeint ist, gegebene Schritt nach einer erweiterten Darstellung dessen, was eigentlich sich



offenbaren will durch die anthroposophische Geisteswissenschaft.

Nun, nicht bei mir selbst - das darf ich ruhig sagen - sondern bei Freunden unserer Sache entstand nun im Laufe dieser Entwicklung, die eine äußere bühnenmäßige Darstellung notwendig machte, der Gedanke, der Wirksamkeit dieser Geisteswissenschaft eine eigene Stätte zu bereiten. Und nach mancherlei Versuchen da oder dort, diese Stätte zu begründen, landete man zuletzt am Dornacher Hügel in der Nähe von Basel, wo wir von unserem Freunde Dr. Emil Grossheintz ein Grundstück zu diesem Zwecke geschenkt bekamen; und wir konnten auf dem Dornacher Hügel diese Hochschule für Geisteswissenschaft, die zugleich ein Darstellungshaus sein soll für die anderen Offenbarungsarten dessen, was durch die Geisteswissenschaft zutage treten soll, man konnte auf diesem Dornacher Hügel diese Hochschule für Geisteswissenschaft, die heute wir "Goetheanum" nennen, aufrichten.

Nun, wäre irgend ein Verein mit diesem oder jenem Programm daran gegangen, durch die Verhältnisse veranlaßt, eine solche Umrahmung, ein solches Haus, eine Architektur aufzurichten, was wäre geschehen? Man hätte sich an diesen oder jenen Baumeister gewandt, der hätte dann vielleicht, ohne sehr intensiv irgend etwas zu fühlen oder zu empfinden und zu erkennen von dem Inhalte unserer Geisteswissenschaft, im antiken oder im gotischen oder im Renaissance- oder in irgend einem anderen Stile einen & Bau aufgeführt, und man würde in einem solchen Bau, der nun aus ganz anderen Kultur-Voraussetzungen heraus erbaut worden wäre, tradiert haben dasjenige, was der Inhalt der Geisteswissenschaft auf den verschiedensten Gebieten ist. So hätte es ja besonders geschehen können bei vielen anderen Bestrebungen der Gegenwart und wäre



ohne Zweifel geschehen. Bei dem, was anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft ist, konnte das nicht geschehen.

Als wir im vorigen Jahr unsern ersten Kursus, unsere erste Kursus-Reihe, besser gesagt, über die verschiedensten Wissenschaften in der geisteswissenschaftlichen Hochschule zu Dornach eröffneten, da konnte ich davon sprechen, wie durch diese anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft nicht bloß vor die Menschheit treten soll, was im engeren Sinne Wissenschaft ist, sondern wie diese Geisteswissenschaft nicht nur aus den Errungenschaften der menschlichen Sinnesbeobachtungen, des menschlichen Intellektes schöpft, sondern wie sie schöpft aus dem Ganzen, aus dem vollen Menschentum, und wie sie aus den Quellen schöpft, aus denen auch hervorgeht Religion auf der einen Seite, Kunst auf der anderen Seite.

Nicht so, meine sehr verehrten Anwesenden, als ob diese Geisteswissenschaft etwa ausbilden wollte eine abstraktsymbolische oder eine stroherne allegorische Kunst, die bloß das Didaktische in äußere Formen zwingt, nein, das ist durchaus nicht der Fall. Dasjenige, was ins Wort gebracht wird durch diese Geisteswissenschaft, kann durch das Wort wirken, kann sich durch das Wort gestalten. Es kann gesprochen werden von geistigen Vorgängen, von geistigen Wesenheiten der übersinnlichen Welt, indem man zu Ideen und zu den Ausdrucksmitteln der Ideen, zu den Worten, seine Zuflucht nimmt. Aber dasjenige, was sich eben auf diese Weise offenbaren will, ist viel reicher, als was ins Wort, in die Idee hineinkommen kann, es drängt in die Form, in das Bild, wird von selbst zur Kunst, zur wirklichen Kunst, nicht zu einem allegorischen oder symbolischen Aussprechen. So ist es nicht gemeint,



wenn von Dornacher Kunst die Rede ist. Wenn von Dornacher Kunst die Rede ist, so wird zunächst verwiesen auf den ursprünglichen Quell dessen, aus dem Menschendasein und Welt-dasein herausprudelt. Was man in diesem ursprünglichen Quell erlebt, wenn man auf die auch oftmals hier geschilderte Art den Zugang dazu gewinnt, das kann man in Worte kleiden, in Ideen formen, das kann man aber auch, ohne daß man diese Ideen allegorisch oder symbolisch ausdrückt, unmittelbar ausfließen lassen in Künstlerisches.

Das, was in Künstlerischem oder auch - ich könnte es weiter ausführen, aber das ist heute nicht nötig - im Religiösen leben kann, das ist ein völlig gleicher Ausdruck dessen, was auch in ideeller Darstellung gegeben werden kann. Die anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft ist also von vornherein so veranlagt, daß sie als eine Strömung aus einem Quell fließt, aus dem auch Kunst und Religion in ursprünglicher Art fließen können. Was wir in Dornach meinen, wenn wir von religiösen Empfindungen sprechen, ist nicht bloß eine zur Religion gemachte Wissenschaft, sondern ist Ursprung elementar religiöser Kraft, und das, was wir als Kunst meinen, ist eben auch wiederum ursprünglich elementarisch künstlerische Schöpfung.

Wenn daher manche Besucher des Goetheanums, oder namentlich auch solche, die sich davon nur erzählen lassen, unsern Dornacher Bau verleumdten und sagen, da finde man diese oder jene allegorische, symbolische Darstellung, so ist das eben eine Verleumdung. In dem ganzen Dornacher Bau findet sich nicht ein einziges Symbol. Alles, was dargestellt wird, ist in die künstlerische Form übergeflossen, ist unmittelbar empfunden. Und ingrunde genommen fühle ich immer etwas wie die Darbietung eines bloßen



Surrogates, wenn von mir vorausgesetzt wird, daß ich den Dornacher Bau durch Worte erkläre. Gewiß, wenn man abseits von Dornach spricht, so kann man Mitteilungen darüber machen, wie man z. B. über Kapitel der Kunstgeschichte spricht. Aber wenn man in Dornach selber den Bau sieht, dann empfinde ich es immer eigentlich als etwas Surrogathaftes, wenn man ihn außerdem noch erklären soll. Es ist diese Erklärung eigentlich auch nur notwendig, um die besondere Art der Weltanschauungs-Sprache an die Menschen heranzubringen, aus der aber herausgeflossen ist der Dornacher Bau gerade so wie - sagen wir - die Sixtinische Madonna herausgeflossen ist aus der christlichen Weltanschauung, ohne daß irgend etwas symbolisiert ist, sondern nur so, daß wirklich in dem Künstler empfindungsgemäß Ideenhaftes gelebt hat.

Hammerling, dem österreichischen Dichter, wurde auch der Vorwurf gemacht, nachdem er seinen Ahasver geschrieben hatte, daß er Symbolik gebraucht habe; er hat mit Recht dann seinen Kritisierrern erwidert: Was soll man denn eigentlich tun, wenn man den Nero recht lebendig, voll-lebendig, als eine menschliche Wesenheit, als das Symbolum der Grausamkeit hinstellt! Denn die Geschichte selber hat das Symbolum der Grausamkeit in Nero hingestellt, und es liegt nicht der Fehler daran, daß man den Eindruck des wahren, des realen Symbolum der Grausamkeit hat, wenn Nero lebendig hingestellt wird, sondern es könnte höchstens der künstlerische Mangel vorliegen, wenn man irgend eine stroherne Allegorie statt der lebendigen Wesenheit hinstellt. Wenn auch die Welt, die in Dornach dargestellt ist, die übersinnliche Welt ist, so ist sie die übersinnliche geschaute, die übersinnliche Realität, die dargestellt wird. Es ist nicht irgend etwas, was symbolisch



oder allegorisch Umsetzung von Begriffen anstreben will. Das ist es, was durchaus zugrunde liegt, und was zugleich hindeutet darauf, warum nicht in beliebiger Weise ein Haus hingestellt werden konnte für diese anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft. Ein jeder Baustil wäre ihr etwas Aeußerliches gewesen, denn sie ist eben nicht bloße Theorie, sie ist Leben auf allen Gebieten und konnte ihren Baustil selbst hervorbringen.

Gewiß, man kann nachträglich vielleicht eine historische Linie ziehen, indem man das Wesen der Antike mit ihrem Lasten und Tragen charakterisiert, indem man dann übergeht zur Gothik und zeigt, wie da die Architektur herausgeht aus dem bloßen Lasten, Tragen, und wie das Streben wieder durch den Spitzbogen und durch das Kreuzritter-Gewölbe freigemacht ist von dem bloßen Lasten und Tragen, wie eine Art Uebergang zum Lebendigen gefunden ist. In Dornach ist der Versuch gemacht, dieses Lebendige so weit zu treiben, daß man wirklich das bloße Dynamische, Metrische, Symmetrische früherer Bauformen übergeführt hat in das Organische. Ich weiß sehr wohl, meine sehr verehrten Anwesenden, wie viel man zunächst vom Gesichtspunkte der alten Baukunst einwenden kann gegen dieses Uebergehenlassen der geometrischen, der metrischen, der symmetrischen Formen in organische Formen, in Formen, die sich sonst an den organischen Wesen finden. Aber es ist nichts naturalistisch irgend welchen Organismen nachgebildet, sondern es ist nur der Versuch gemacht, sich einzuleben in das organisch schaffende Prinzip der Natur; so wie man sich einleben kann in das Lasten und Tragen, wenn man die Säulen bedeckt sein läßt von den Querbalken, wie man sich einleben kann in die ganze Konfiguration der Gothik im Streben wiederum im Kreuzrittergewölbe usw.,



so kann man sich auch einleben in jenes innerliche Formen, Form-schaffen der Natur, das in dem Hervorbringen des Organischen vor-handen ist. Kann man sich da hineinfinden, dann gelangt man nicht zu einem naturalistischen Nachbilden dieser oder jener Flä-chenformen, die sich im Organischen finden, sondern man gelangt dazu, aus dem heraus, was man unmittelbar dargestellt hat archi-tektonisch, Flächen zu finden, die sich in den ganzen Bau so hineingliedern, wie sich die einzelne Fläche - sagen wir - an einem ~~Zimmer~~ Finger nur hineingliedert z. B. in den ganzen mensch-lichen Organismus.

Das ist es, was daher beim Dornacher Bau zunächst als eine Grundempfindung erlangt werden kann, insofern das schon bei diesem ersten Anhub dieses neuen Baustiles erreicht ist, was eben ange-strebt worden ist; das ist es, was vielleicht empfunden werden kann: die kleinste Kleinheit und der größte Formzusammenhang, jedes ist so gedacht, daß es so, wie es an dem Orte, wo es sich befindet, ist, sein muß. Sie brauchen ja, meine sehr verehrten Anwesenden, z. B. nur an das Ohrläppchen an Ihrem eigenen Organis-mus zu denken. Dieses Ohrläppchen ist ein sehr kleines Organ. Wenn Sie den ganzen Organismus verstehen, so werden Sie sich sagen: Das Ohrläppchen könnte nicht anders sein als es ist; das Ohrläpp-chen kann nicht kleine Zehe sein, nicht rechter Daumen sein, son-dern im Organismus ist jedes an seinem Orte, und jedes an seinem Orte ist so, wie es aus diesem Organismus hervorgeht.

Das ist versucht in Dornach zu machen: der ganze Bau, die ganze Architektur ist so, daß sie aus dem Ganzen heraus gedacht ist und daß jedes einzelne an seinem Orte ganz individuell so ge-staltet ist, wie es an diesem Orte sein muß. Wie gesagt, trotz-



dem man viel einwenden kann, es ist eben einmal der Versuch gemacht worden, den Uebergang vom bloßen geometrisch-mechanischen Bauen zu dem Bauen in organischen Formen zu versuchen. Man könnte natürlich diesen Baustil angliedern an andere Baustile, aber damit kommt man doch nicht eigentlich weiter. Insbesondere der Schaffende kommt damit nicht weiter. So etwas muß eben einfach aus dem Elementaren heraus entstehen. Deshalb kann ich, wenn ich gefragt werde, wie die einzelne Form heraus empfunden ist aus dem Ganzen, nur die folgende Antwort geben. Ich kann nur sagen:

Man betrachte z. B. eine Nuß. Die Nuß hat eine Schale. Diese Nußschale ist nach demselben Gesetze um die Nuß herum gebildet, um den Nußkern, nach denen die Nuß selber, der Nußkern, entstanden ist, und die Schale können Sie sich nicht anders denken, als sie ist, wenn einmal der Nußkern so ist, wie er ist.

Nun kennt man die Geisteswissenschaft. Man trägt die Geisteswissenschaft vor aus ihrem inneren Impulse heraus. Man gestaltet sie in Ideen. Man bringt sie in Ideen zusammen. Man lebt also in dem ganzen Sein dieser Geisteswissenschaft. Verzeihen Sie, es ist ein trivialer Vergleich, aber es ist eben ein Vergleich, der veranschaulicht, wie man aus dem Naiven heraus schaffen muß: Wenn man so etwas schaffen will, wie den Dornacher Bau - man steht darinnen wie in dem Nußkern und é hat darinnen die Gesetze in sich, nach denen man die Schale, den Bau, ausführen muß.

Ich habe früher oftmals noch einen anderen Vergleich gemacht. Sehen Sie, in Oesterreich nennt man eine besondere Art von Mehlspeise "Gugelkupf". - Ich weiß nicht, ob der Ausdruck hier auch gebräuchlich ist. Und ich habe gesagt, man solle sich vorstel-



len, anthroposophische Geisteswissenschaft ist der "Gugelhupf" und der Dornacher Bau ist der Gugelhupf-Topf, in dem er gebacken wird. Der Gugelhupf und der Topf, beide müssen durchaus zusammenstimmen; das ist das Richtige, wenn beide zusammenstimmen, d. h., wenn sie nach denselben Gesetzen sind, also, wie Fuß und Fußschale.

Dadurch aber, daß anthroposophische Geisteswissenschaft eben aus dem ganzen, aus dem vollen Menschentum heraus schafft, konnte sie nicht die Diskrepanz in sich haben, einen beliebigen Baustil zu haben und in ihn hineinzusprechen. Sie ist eben mehr als bloße Theorie, sie ist Leben. Daher mußte sie nicht nur den Kern liefern, sondern auch die Schale in den einzelsten Formen. Es mußte das nach denselben innerlichsten Gesetzen geschaffen werden, nach denen gesprochen wird, nach denen Mysterien vorgeführt werden, nach denen jetzt die Eurythmie vorgeführt wird. Alles das, was man in Worten vorführt, was man eurythmisch aufgeführt sieht, was man in den Mysterienspielen aufgeführt sehen wird und was sonst vorgeführt wird, alles das muß so durch den Saal klingen und gesehen werden, daß die Wände, die da sind mit ihren Formen, daß die Malereien wie selbstverständlich dazu ja sagen, daß gewissermaßen die Augen es wie etwas aufnehmen, woran sie unmittelbar teilhaben. Jede Säule soll in derselben Weise sprechen, wie der Mund spricht, indem er die anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft verkündet. Eben gerade weil sie zugleich Wissenschaft, Kunst und Religion ist, mußte anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft, absehend von allen gebräuchlichen Baustilen, ihren eigenen Baustil hinstellen. Man kann den selbstverständlich in Grund und Boden hinein kritisieren. Aber alles, was einmal auftritt, tritt zu-



nächst ~~unmittelbar~~ hervor, und ich kann Ihnen vielleicht die Versicherung geben, daß ich am genauesten alle Fehler kenne, und daß ich derjenige bin, der sagt: Sollte ich den Bau ein zweitesmal aufführen, würde es zwar aus derselben Gesinnung, aus denselben Gesetzen heraus sein, aber er würde durchaus in den meisten Einzelheiten und vielleicht sogar im ganzen anders sein. Aber wenn irgend etwas in Angriff genommen werden muß, so muß es eben einmal in Angriff genommen werden, so gut man es gerade in diesem Zeitpunkte kann. Man lernt ja eigentlich, indem man so etwas aufführt, erst die eigentlichen Gesetze seines Wesens kennen. Das ist etwas, was nun einmal die Schicksalsgesetze des geistigen Lebens, des geistigen Fortschrittes sind, und gegen diese ist ja wohl auch bei der Aufrichtung des Dornacher Baues nicht verstoßen worden.

Nun erhebt sich der A Bau zunächst auf dem Dornacher Hügel. Empfundenermaßen mußten seine Grundformen werden, zunächst, nicht wahr, sich heraushebend aus dem Dornacher Hügel. Daher ist der untere Teil ein Betonbau. Ich versuchte aus diesem spröden Material heraus künstlerische Formen zu holen, und es haben doch manche empfunden, wie diese Formen sich anschließen an die Felsenformen, wie also die Natur mit einer gewissen Selbstverständlichkeit da in Dornach übergeht in die Bauformen.

Dann erhebt sich an der horizontalen Terrasse, bis zu der der Betonbau geht, der Holzbau. Dieser Holzbau, der besteht aus zwei sich ineinander fügenden Zylindern, die abgeschlossen sind von zwei nicht vollen Halbkugeln, die gewissermaßen ineinandergefügt sind im Kreis, so daß zwei Halbkugeln, zwei aufeinander folgende Halbkugeln wie ineinander gelegt die beiden Zylinderräume abschließen: Ein größerer Raum, der Zuschauerraum, ein kleinerer



Raum derjenige, von dem aus Eurythmie aufgeführt wird, Mysterien gespielt werden usw.. Zwischen den beiden Räumen ist dann das Redner-Podium. - Das ist zunächst das Hauptgebäude.

Nicht unerwähnt lassen darf ich natürlich, daß in den letzten Jahren sich zahlreiche Freunde, insbesondere aus diesem oder jenem wissenschaftlichen Gebiete, jetzt schon von fast aus allen wissenschaftlichen Gebieten, hergefunden haben, die durchschaut und erkannt haben, wie Naturwissenschaft, Mathematik, Geschichte, Medizin, Jurisprudenz, Soziologie, wie die verschiedensten Wissenschaften befruchtet werden können von anthroposophischer Geisteswissenschaft. So daß ich eben anschließen muß an Dornach eine wirkliche Universitas, und für diese ist eigentlich das, wofür wir zunächst haben sorgen können, nichts weiter, als ein großer Hörsaal, der etwa für tausend Personen bestimmt ist, mit der Möglichkeit, eben auch noch in anderer Weise hinein zu wirken als durch das bloße Wort.

Daß der Bau in dieser Weise, ich möchte sagen, eine dualistische Form hat, also aus zwei von Halbkugeln gekrönten Zylindern besteht, das kann herausgeföhlt werden aus der ganzen Aufgabe, die sich Geisteswissenschaft, wie wir sie meinen, in Dornach stellen muß. Da liegt ja zugrunde dasjenige, was man innere menschliche Entwicklung nennt. Zu dieser anthroposophischen Geisteswissenschaft kommt man nicht dadurch, daß man die gewöhnliche alltägliche Urteilskraft verwendet, (obwohl auf dieser natürlich durchaus voll gebaut wird), daß man die gewöhnlichen Forscherregeln verwendet, sondern dadurch, daß man in der Seele schlummernde Kräfte in der Art, wie es dargestellt ist in meinem Buche "Wie erlangt man Erkenntnisse höherer Welten?" hervorholt und wirklich hinaufsteigt in diejenige Region, wo sich einem die



übersinnlichen Kräfte und Wesenheiten des Daseins offenbaren. Dieses Sich-offenbaren einer übersinnlichen Welt an die sinnliche, das sich ja ausdrückt, indem die tausend Zuhörer oder Zuschauer da sitzen, und auf der anderen Seite eben dasjenige mitgeteilt wird, was Kunde von übersinnlichen Welten gibt, dieses Ganze in Empfindung umgesetzt, drückt sich eben in dem Doppelkuppelbau zu Dornach aus. Es ist nicht in irgend einer Weise symbolisch gemeint. Deshalb kann ich auch sagen: natürlich könnte man diesen Grundgedanken auch anders ausdrücken, aber so hat sich mir eben der künstlerische Ausdruck dieses Grundgedankens dazumal ergeben.

So sieht man gewissermaßen in der äußeren Form des aus dem Beton herauswachsenden Holzbaues, der ein Doppelkuppelbau ist, so sieht man, wenn man von der Umgebung herankommt, in der Konfiguration, in der Flächengestaltung dasjenige, was eigentlich mit anthroposophisch orientierter Geisteswissenschaft gemeint ist. Daß man versucht hat, wirklich nicht ~~mit~~ etwa mit abstrakten Begriffen zu rechnen, sondern mit der künstlerischen Empfindung, das mag Ihnen noch daraus hervorgehen, daß in der Zeit, als das noch angängig war - vor dem Kriege - mit allen möglichen Mühen nordischer, norwegischer Schiefer zum Eindecken der beiden Kuppeln herunter geholt worden ist. Als ich einmal auf einer Vortragsreise im Jahre 1913 zwischen Christiania und Bergen war, sah ich diesen wunderbaren fossischen Schiefer. Und dieser fossische Schiefer glänzt nun von den Doppelkuppeln im Sonnenschein, so daß man eigentlich das Gefühl hat, dieser grünlich-gräuliche Sonnenglanz, der sich einem da reflektiert, der gehört in diese ganze Landschaft hinein - so sehr auch selbstverständlich manche Menschen sagen, daß die Landschaft durch den Bau verschandelt sei; Anschauungen kann jeder haben und Kritik kann jeder üben.



Ich wende mich niemals gegen Kritik, wenn sie noch so töricht erscheint. Nur dann, wenn man - was in der letzten Zeit immer häufiger wird - über Dornach und was sich daran anschließt, Unwahrheiten verbreitet - gegen Unwahrheiten muß ich mich allerschärfstens wenden. Aber gegen Kritik, wenn sie noch so töricht scheint, werde ich niemals Einwendungen haben. Es kann also auch meinetwegen jemand meinen, der Dornacher Bau sei in die Gegend, sie verschandelnd, hineingestellt; mag sein. Mir erschien aber gerade, aus dieser Sorgfalt, die beobachtet worden ist, nun selbst den Sonnenglanz in der richtigen Weise in einer solchen Landschaft zur Geltung zu bringen, kann begriffen werden, daß man Rechnung getragen hat an diesem Ort, der ja als Ort, als Lokalität etwas Außerordentliches hat, auch etwas Würdiges hinzustellen. Ich werde mir nun erlauben, was entstanden ist als dieses Goetheanum in Dornach, Ihnen in einer Reihe von Lichtbildern vorzuführen. Sie sollen im einzelnen zeigen, wie dasjenige, was ich nun ausgeführt habe, wie der Dornacher Baugedanke eigentlich sich verwirklicht hat. Es soll durchaus durch den Dornacher Baugedanken dasselbe in der äußeren Raumform im Bilde vor dem Beschauer dastehen, was vor dem Hörer sich ausbreitet durch das Wort, so daß, was man in Dornach hört, dasselbe ist, wie das, was man in Dornach sieht. Aber weil es wirklich eine Erneuerung aus dem geistigen Leben heraus, eine Erneuerung alles Wissenschaftlichen darbieten sollte, brauchte es auch in gewissem Sinne eine neue Kunst.

1 Nun das erste Bild: Sie sehen hier, meine sehr verehrten Anwesenden, als erstes Bild den Bau. Die eine Kuppel ist hier etwas bedeckt. Hier den Beton-Unterbau! Wenn man sich von Westen



her, über einen Weg, der von Westen gegen das Westtor führt, nähert, hat man diesen Anblick. Dies ist also der Betonunterbau mit dem Eingang; hier geht man zunächst hinein. Weiter rückwärts in diesem Betonbau sind dann die Ablegeräume, und nachdem man abgelegt hat, geht man über eine Treppe, die durch diesen Raum führt, links und rechts, auf die Terrasse hinauf und geht durch dieses Haupttor in den Bau hinein, und kommt zunächst durch einen Vorraum in den Zuschauerraum.

Sie sehen, hier beginnt von dieser Terrasse ab nach oben der Holzbau, der von dem nordischen Schiefer zugedeckt ist. Sie sehen an dieser Form, die über dem Haupteingangstor im Westen ist, den Versuch, an dieser Stelle etwas hinein zu gestalten, das eben wirklich wie eine organische Form herauswächst aus dem Ganzen des Baues. Es ist nicht irgend etwas, was in der organischen Welt sich naturhaft nachgebildet findet, sondern es ist das organische Schaffen selbst zu erkunden gesucht. Es ist versucht, durch Hingabe an das organische Schaffen in der Natur die Möglichkeit zu haben, selbst solche organische Formen zu gestalten, und das Ganze ohne Verletzung der dynamischen Gesetze zu einer organischen Form zu gestalten. Ich bemerke ausdrücklich: ohne die dynamischen oder mechanischen Gesetze zu verletzen. Wer namentlich die Innen-Architektur bei uns in Dornach studiert, (aber dasselbe ist, wenn es auch durch gewisse Gründe schwieriger geworden ist, nicht nur künstlerisch, sondern durch Gründe der Entstehung, auch in der Außen-Architektur etwas berücksichtigt) wird überall sehen, daß trotzdem Säulen, Pfeiler usw. organisch gestaltet sind, gerade in dieser organischen Gestaltung dasjenige liegt, was richtig trägt, richtig lastet, und was außerdem in



der Dicke der Säulen, in der Schwere irgend einer Belastung zum Ausdrucke kommt. Das richtige Lasten und Tragen ist eben noch erreicht durch das organische Formen, so daß man gewissermaßen das Gefühl hat, der Bau empfindet zu gleicher Zeit das Lasten und Tragen. Es ist also dieses Uebergehen ins Organische, was hier an diesem Bau angestrebt werden mußte aus Untergründen anthroposophisch-geisteswissenschaftlichen Wollens heraus. Aber ohne irgendwie zu sündigen gegen die mechanischen, geometrischen, symmetrischen usw. Gesetze der Baukunst sollte die Bauform ins Organische übergeführt werden.

2 Das nächste Bild: Sie sehen hier von einem etwas weiteren Punkte, mehr von der Westfront aus, den Betonbau unten, hier die Terrasse, dann den Haupteingang; hier zeigt sich dasselbe Motiv. Die zweite Kuppel, die kleinere, die für den Bühnenraum ist, ist hier bedeckt; dagegen sieht man gewissermaßen das Anschließende; da wo sich die beiden Kuppelbauten aneinander schließen, sind Querbauten links und rechts mit den Kleiderräumen für die Mitspielenden bei den Mysterienspielen oder bei eurythmischen Darstellungen usw. oder auch Bureauräume und dergleichen. Das sind also Nebenbauten hier. Wir werden gleich im Grundriß sehen, wie sich diese Nebenbauten in den ganzen Baugedanken hineinschließen.

3 X [ Das nächste Bild: Hier sehen Sie den Bau von der Südwestseite, wiederum das Westtor, die große Kuppel, noch ein ganz winziges Stück von der kleinen Kuppel, nach Süden den südlichen Vorbau; hier die ganze Front zwischen Westen und Süden. ] Lupin

4 Das nächste Bild: Hier sehen Sie von der anderen Seite, von ~~Nordosten~~ Süden, die beiden Kuppelräume, den Zuschauerraum, von



vorn einen der Querbauten, hier den kleinen Kuppelraum und die Magazinsräume, die sich an den kleinen Kuppelraum nach Osten hin anschließen; ferner die Terrasse, unten den Betonbau. Das ist der Vorbau, der dann zum Westtor führt.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie einen merkwürdigen Bau, der ganz besonders stark angefochten wird. Diesen Anblick haben Sie, wenn man von der Südostseite her an den Bau heranschaut. Man sieht dann dieses Heiz- und Beleuchtungshaus. Das ist nun auch so, daß man genötigt war, aus dem spröden Beton-Material heraus eben zu formen. Aus künstlerischen Gesetzen heraus, aus künstlerischen Empfindungen mußte man sich hier sagen: Da ist mir alles dasjenige, was als Beleuchtungs-Maschinerie, als Beheizungs-Maschinerie notwendig ist ein Nußkern, um den habe ich die Nußschale herumzubilden, da habe ich für den Rauchabzug das Nötige zu bilden. Es ist schon ganz durchgeführt dieses, wenn ich mich trivial ausdrücken darf, dieses Prinzip der Nußschalenbildung. Und wer über so etwas schilt, der sollte bedenken, was da stehen würde, wenn nicht dieser Versuch gemacht worden wäre, der vielleicht heute noch unvollkommen gelungen ist. Hier würde nämlich ein roter Schornstein stehen! Einen Utilitätsbau hat man eben im Grunde so zu schaffen, daß man erstens das nötige Materialgefühl sich aneignet und dann durchaus aus der Bestimmung heraus die Umrahmung findet. Das ist also das Beleuchtungshaus. Hier sehen Sie den Bau, hier ist die Ostfront, hier das Nordseitengebäude, die kleine Kuppel. Dasjenige, was man als Grenze sieht, ist die Grenze der großen Kuppel.

Das nächste Bild: Ein anderer Anblick, wiederum das Heizhaus von einer andern Seite; hier haben Sie die Westfront, hier



die Nordfront.

\* Das nächste Bild: Von etwas weiter weg; man sieht von Nordosten hin. Hier bedeckt gerade dieses Heiz- und Beleuchtungshaus die Magazinräume. Sie sehen die nebeneinander gelagerten Kuppelräume und den nach Norden gehenden Querbau.

Das nächste Bild: Hier gestatte ich mir, den Grundriß des Ganzen zu zeigen. Der Haupteingang von Westen her; man kommt durch einige Vorräume in den Zuschauerraum herein. Dieser Zuschauerraum umfaßt an einzelnen Stühlen 900 - 1000 Zuhörer bzw. Zuschauer. Hier sehen Sie einen Umgang, der nach innen abgeschlossen ist durch sieben Säulen auf jeder Seite. Symmetrisch ist hier nur einmal angeordnet, meine sehr verehrten Anwesenden, nämlich im Verhältnis zu der West-Ost-Achse. Das ist die einzige Symmetrie-Achse. Nur in bezug auf diese Symmetrie-Achse, die Ost-West-Achse, sind die Motive des Baues symmetrisch gestaltet; sonst findet sich keine Wiederholung. Daher sind die Säulen mit Kapital-Sockeln versehen, die nicht einander gleich sind, sondern die - ich werde das später im einzelnen zeigen - in fortschreitender Entwicklung sind. Wenn Sie also eine erste Säule haben links und rechts, eine zweite Säule links und rechts, so ist allerdings Kapital und Sockel, immer von der linken Seite betrachtet, gleich dem der rechten Säule, aber die folgenden Säulen weisen immer andere Kapital-Sockel und darüber andere Architrav-Motive auf. Das ist durchaus so, daß es sich als eine Notwendigkeit ergeben hat aus dem organischen Bauen heraus, und zwar beruht das auf einer künstlerischen Ausgestaltung des Goetheschen Metamorphosenprinzips. Goethe hat ja diese Metamorphosen-Lehre, die meiner



festen Ueberzeugung nach noch eine große Rolle spielen wird in der Wissenschaft von dem Lebendigen, in genialischer Weise ausgebildet. Wer heute noch sein einfach geschriebenes Büchelchen: "Versuche, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären" von 1790 liest, hat vor sich eine grandiose naturwissenschaftliche Abhandlung, die eben nach den heutigen Vorurteilen nur nicht genügend gewürdigt werden kann. Wenn man es einfach ausdrücken will, muß man sagen: Goethe sieht die ganze Pflanze als ein kompliziertes Blatt an. Er beginnt nun von dem untersten Blatte an, das am nächsten dem Boden ist, verfolgt die Blätter nach oben bis zu den Herzblättern, die ganz anders geformt sind als die Laubblätter, dann die Blumenblätter, die sogar ganz anders gefärbt sind, dann wiederum die ganz anders geformten Staubgefäße und Stempel. Da sagt Goethe: Alles das, was so in scheinbar verschiedener Metamorphose in den Blättern der Pflanze erscheint, ist so, daß es sich zurückführen läßt auf ein ideell Gleiches, und nur für den äußeren Sinnenschein in verschiedenen Metamorphosen auftritt. Im Grunde genommen wiederholt das Pflanzenblatt immer dieselbe Grundform; nur in der äußeren sinnlichen Anschauung ist das ideell Gleiche verschieden ausgestaltet, metamorphosiert. Dieses Metamorphosieren bildet das Grundprinzip in der Gestaltung alles Lebendigen. Man kann das nun auch ins künstlerische Formen und Schaffen heraufheben und dann kann man das Folgende machen:

Man gestaltet zunächst das einfachste Kapital oder den einfachsten Sockel aus für die erste Säule, die man hier hat, und dann übergibt man sich gewissermaßen den schaffenden Kräften der Natur, die man zuerst zu erlauschen versucht hat - nicht mit abstraktem Denken, sondern mit innerlicher Empfindung und mit Wil-



lensimpulsen - und dann versucht man, aus dem einfachen Motiv der ersten Säule ein etwas Komplizierteres der zweiten Säule hervorzubringen, wie das etwas höher stehende Blatt an der Pflanze komplizierter ist als das vorhergehende, aber eine Metamorphose darstellt. So daß also tatsächlich alle diese sieben Säulenkapitälé auseinander hervorgeholt sind, metamorphosisch aus einander hervorzunachsen, wie die Formen der Blätter, die im Werden der Pflanze sich metamorphosisch aufeinander bilden. Es ist dadurch ein wirkliches Nachschaffen dem organischen Naturschaffen in diesen nicht einfach dasselbe wiederholenden Kapitälén; es sind die Kapitälé in fortdauerndem Wachstum vom ersten bis zum siebenten.

Nun kommen natürlich die Leute, sehen da sieben Säulen - tiefe Mystik! Ja, es finden sich natürlich auch Mitglieder der anthroposophischen Gesellschaft, die in allerlei dunklen geheimnisvollen Andeutungen reden von der tiefen Mystik dieser sieben Säulen usw.. Es ist eben gar nichts darinnen als das künstlerische Empfinden. Ist man nämlich bei der siebten Säule angekommen, so steht man gerade so diesem Motiv der siebten Säule gegenüber, wenn man wirklich so geschaffen hat, wie die Natur schafft, wie der Septime gegenüber der Prim; und wie man in der Oktave die Prim wiederholt hat, so hätte man das Erste zu wiederholen, wenn man zum Achten übergehen würde.

Hier sehen Sie die Grenze zwischen großer und kleiner Kuppel, da steht das Rednerpult, das versenkbar ist, weil es entfernt werden muß, wenn gespielt wird. Hier wiederum zwölf Säulen im Umkreise; die Grenze des kleinen Kuppelraums; die beiden Querbauten für Ankleideräume usw..



\* Das nächste Bild: Hier habe ich einen Durchschnitt durch die Mitte geführt. Vom Westen kommt man herein durch die Vorräume. Hier ist der Bühnenraum, von hier aus der Zuschauerraum ansteigend, die Bankreihen, wiederum die sieben Säulen, hier durch eine besonders schwierige mechanische Zusammengliederung die große Kuppel mit der kleinen zusammen geschlossen. Die Magazinsräume; der Betonunterbau; die Garderoberräume zum Ablegen. Hier geht man hinein, und hier sind dann die Treppen, hier kommt man herauf und da ist dann das Haupttor, durch das man eintritt.]

\* [ Das nächste Bild: Hier habe ich mir erlaubt, Ihnen mein ursprüngliches Modell, durchschnitten vorzuliegen. Der ganze Bau ist ja ursprünglich von mir im Jahre 1913 modelliert worden. Sie sehen hier zunächst den Zuschauerraum mit seinen sieben Säulen, die Vorräume, hier nur angedeutet das Innere der großen Kuppel, das dann ausgemalt worden ist; hier im kleinen Kuppelraum überall die Kapitäle; - ich werde sie gleich im einzelnen zeigen - hier die Architrav-Motive darüber; hier die Sockel-Motive, wo immer eins aus dem anderen metamorphosisch hervorgeht. Es ist also nur - wie gesagt - eine Symmetrie-Linie, die Mittel-Achse des Baues. Sonst sind keine Wiederholungen zu finden.]

Das nächste Bild: Von der Terrasse aus gesehen noch einmal der Anblick des Westtores, des Haupteingangtores, mit zwei Flügelbauten, die notwendig sind.

\* X Ostportal (8)

Nächstes Bild: Da ist ein solcher Flügelbau. Hier steht dann auch das Haus von Dr. Grossheintz, ein ganzer Betonbau mit etwa 15 Räumen, ein Familienhaus, bei dem ich versuchte, aus dem Beton-Material heraus, mit dem Einleben in dieses Betonmaterial



ein Wohnhaus herzustellen. Das ist in der Nähe des Goetheanums für denjenigen erbaut, der uns den Grund und Boden geschenkt hat.

Sie sehen hier, wie versucht ist, das Motiv zu metamorphosieren. Alles, was an diesem Bau ist, geht sozusagen - wie ein Pflanzenblatt aus dem anderen - in seiner Form aus der andern Form hervor; es ist durchaus im künstlerischen Sinne das Wirken der Metamorphose.

Das nächste Bild: Hier ist einer der Seitentrakte, der Südtrakt. Sie sehen hier, wie das Motiv, das über dem Westeingang ist, in ganz anderer Form auftritt. Es ist der Idee nach dasselbe, der äußeren Form nach ganz anders. Das ist gerade so, wie - sagen wir - das gefärbte Blumenblatt der Idee nach dasselbe ist, wie das unterste grüne Pflanzenblatt und doch wiederum in äußerer Metamorphose etwas ganz anderes.

So kann man in der Tat, indem man sich, aber empfindungsgemäß, nicht abstrakt gedanklich, in das Metamorphosische hineinlebt, sich an dasselbe hingibt, diesen organischen Baugedanken empfinden. Das sollte eigentlich nicht erklärt werden, sondern es sollte alles durch den Anblick selbst gegeben sein. Wenn einmal der Bau fertig ist, werden diejenigen, die bekannt sind mit dem, was anthroposophische Gesinnung, was anthroposophisches Fühlen ist, den Bau durchaus nicht als Symbolik empfinden, sondern als etwas, was aus dieser gesamten Gesinnung heraus fließt. Natürlich wird man sagen, es müßte aus dem „allgemein Menschlichen“ herausfließen; aber dieses „allgemein Menschliche“ ist ja nur ein Nebel- und Phantasiegebilde, ein Phantastisches. Das Menschliche ist das Konkrete. Derjenige, der niemals etwas von Christentum gehört hat, versteht natürlich auch nicht die Sixtinische Madonna. Derjenige, der kein christli-



ches Empfinden hat, wird niemals in Maria delle Grazie das Heilige Abendmahl in Mailand verstehen. Es ist durchaus so, daß man sich aus der <sup>Sprache</sup> ~~Farbe~~ heraus hineinleben kann in das, was gegeben wird; aber abgesehen davon ist an dem ganzen Bau nichts Symbolisches, aber alle Formen sind metamorphosisch von einander verschieden.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie einen solchen Seitenquerbau, ganz von vorne an gesehen, also hier von der Südseite. Hier oben in wesentlich veränderter Metamorphose das Motiv, das auch über dem Westeingang ist. Alle diese Motive sind in verschiedenen Metamorphosen, so daß der ganze Baugedanke organisch durchgeführt ist. Ebenso würden Sie, wenn Sie die Säulen studieren, eine Grundform finden, und diese immer metamorphosisch gestaltet, wie schließlich beim Menschen die Schädelknochen metamorphosische Umgestaltung der Rückenmarkswirbel sind, wie alles im Organismus bis in das Einzelste hinein metamorphosische Umgestaltungen sind.

Das nächste Bild: Der obere Teil, für sich gesehen, hier das Motiv, das eben etwas kleiner da war, also von der Terrasse aus gesehen.

Das nächste Bild: Sie sehen hier ein Stück des Treppenhauses. Man kommt etwa hier herein, würde durch den Haupteingang unten in den Betonbau kommen, und geht über die Treppe hinauf. Hier ist das Treppengeländer und hier ein Pfeiler zu sehen. An diesem Pfeiler sehen Sie, wie das organische Formgestalten des tragenden Pfeilers versucht ist, wie versucht ist, dem Pfeiler diejenige Form zu geben, die er haben muß nach dem entgegengesetzten Ausgang zu, weil da wenig zu tragen ist, und diejenige Form, die er haben muß, wo er sich aufstemmt, wo die ganze Schwere des Baues



liegt. Natürlich kann man so etwas bloß geometrisch bilden; aber es sollte eben einmal hier der Versuch gemacht werden, das Ganze wie beseelt zu bilden, so daß gewissermaßen der Schein der Bewußtheit des Tragens und Lastens hier drinnen liegt, jede Kurve, alles genau intuitiv abgemessen für die Stelle des Baues, an der sie sich befindet. Besonders wenn Sie sich dieses Motiv hier ansehen: es sind drei aufeinander stehende halbzirkelförmige Kanäle. Sie mögen es glauben oder nicht, aber es ist wahr, ~~und~~ ich sagte mir: wer da hinaufgeht, und in den Zuschauerraum hineinkommt, müsse die Empfindung haben: da drinnen werde ich mit meiner Seele geborgen sein, da ist Seelenruhe zum Aufnehmen der höchsten Wahrheiten, die der Mensch zunächst erstreben kann. Deshalb ergab sich mir aus der Empfindung heraus die Ausgestaltung dieser drei halbkreisförmigen Kanäle in den drei aufeinander senkrecht stehenden Raumrichtungen. Geht man nun über diese Treppe hinauf, so kann man dieses Gefühl der Beruhigung bekommen. Es ist nicht nachgebildet. Erst nachträglich erinnerte ich mich, daß die drei halbzirkelförmigen Kanäle im Ohr ja auch in diesen drei aufeinander stehenden Richtungen stehen. Wenn sie verletzt werden, fällt der Mensch in Ohnmacht; sie hängen also zusammen mit dem Gleichgewichtsgesetze. Es ist nicht aus naturalistischer Nachahmungssucht heraus entstanden, sondern es ist nachempfunden demjenigen, nach dem die Kanäle im Ohr angeordnet sind.

Das nächste Bild: Hier kommt man von der Westseite herein, geht über die Treppe hinauf, hier die drei senkrecht aufeinander stehenden halbzirkelförmigen Kanäle, und hier noch einmal diese Pfeiler. Natürlich ist das hier auch vielfach mißverstanden worden. Es ist ja nun schon einmal so im Leben. Ich habe es oftmals erfah-



ren, wenn irgendwo die Leute einer Stadt einen Schauspieler oder eine Schauspielerin in bestimmten Rollen gesehen haben und es ist nachträglich eine andere oder ein anderer gekommen - die konnten gut, besser oder interessanter oder überhaupt anders sein, man beurteilte sie nach den früheren; machten sie alles gerade so wie die früheren, waren sie gut, machten sie es anders, waren sie schlecht, sie mochten an sich noch so gut sein. Und so beurteilen die Menschen natürlich auch so etwas nach dem, was sie gewöhnt sind, und wissen nicht, daß wenn so etwas hingestellt ist, nach den verschiedenen Seiten verschieden, um den Schein des Tragens herauszubringen, daß das auch wirklich herausgeholt ist aus der ganzen Organik des Baues. Die Einen fanden es zu dünn, nannten es rachitisch, die Anderen fanden, daß es einem Elefantenfuß ähnlich sehe, und so kam einer darauf, es so töricht wie möglich aus seiner Empfindung heraus einen "rachitischen Elefantenfuß" zu nennen. Das ist es ja, was heute so vielfach auftritt, wenn irgendwie der Versuch gemacht wird, aus dem Elementaren heraus etwas Neues zu holen.

18/7 Das nächste Bild: Ist man nun über die Treppe heraufgegangen, so kommt man hier in den Vorraum, bevor man in den großen Kuppelraum hineingeht. Sie sehen hier nun schon den Holzbau beginnend. In dieser Höhe würde dann die Beton-Terrasse sein, darunter der Betonbau. Sie sehen an dieser Säule, wie das Kapital wiederum mit allen seinen Kurven genau dem Ort angepaßt ist, aber nicht bloß schematisch räumlich, sondern dynamisch angepaßt. Dem Ausgang zu muß ein anderer Ausdruck des Tragens, dem Eingang zu ein anderer Ausdruck des Tragens in den Kurven sein, als gegenüber dem Bau, wo entgegen gestemmt werden muß. Daher mußten auch alle diese Holzformen, Säulen, Kapitale, Architrave usw. durch die jahrelange



Arbeit unserer Freunde von der anthroposophischen Gesellschaft gemacht werden. Das alles ist ja Handarbeit, einschließlich z. B. der Decke, die nun auch nicht eine schematische Form hat, sondern nach allen Seiten hin in ihren Kurven, in ihren Flächen individuell ausgestattet ist, nach der einen Raumrichtung anders gehöhlt als nach der anderen Raumrichtung. Und das alles nach dem Gesetze, wie etwa das Ohr nach vorne anders gehöhlt ist als nach hinten.

Das nächste Bild: Nun sind wir hinein gegangen, stehen in dem Zuschauerraum und drehen uns um und schauen nach rückwärts. Da sehen wir hier den Orgelraum, der noch auf anderen Bildern genauer wird beurteilt werden können. Aber hier haben Sie nur das Modell, nicht so, wie es jetzt im Bau zu sehen ist, wo noch manches ergänzt ist. Es ist von mir versucht worden, diesen Orgeleinbau nun auch so zu machen, daß man nicht das Gefühl hat, es ist etwas hineingebaut in die übrige Räumlichkeit, sondern es ist an diesem Orte förmlich aus dem Ganzen hinein gewachsen, was sich als Orgel hier zeigt. Daher ist auch die Architektur und Plastik angepasst an die Linien, die durch die Orgelpfeifen usw. entstehen.

Das nächste Bild: Sie sind gewissermaßen jetzt im Zuschauerraum, sehen vom Zuschauerraum auf die Säulen hin. Hier ist das Orgelmotiv, hier sind die zwei ersten Säulen mit ihren Kapitälern. Wir kommen dann zu den veränderten, metamorphosierten Kapitälern der zweiten, dritten, vierten Säule usw. - ich werde das gleich im einzelnen zeigen - darüber immer die Architrav-Motive und unten die Sockel-Motive.

Das nächste Bild: Dieses Bild ist während des Bauens aufgenommen, daher ist es mit dem Gerüst versehen. Die Bilder sind zu



verschiedenen Zeiten aufgenommen. Der Bau hat jetzt schon seit 1913 gedauert, wo der Grundstein gelegt worden ist, und die Bilder zeigen ~~ihnen~~ ihn in den verschiedensten Stadien. Hier wiederum das Obere, das Orgel-motiv, wenn man sich im Zuschauerraum umdreht und nach dem Westen sieht, dann die erste, zweite Säule mit Kapitälern links und rechts, die Kapitäle und die darüber liegenden Architraven durchaus einfach gestaltet. Ich werde nun im Folgenden immer eine Säule und die folgende zeigen, und dann jede Säule mit dem Säulenkapital für sich, so daß Sie sehen, wie immer das folgende Säulenkapital aus dem vorhergehenden metamorphosisch hervorgeht. Dadurch wird ganz besonders darauf aufmerksam gemacht, daß in grunde genommen die einzelne Säule für sich gar nicht beurteilt werden kann, sondern daß man nur die ganze Folge der Säulen in ihren aufeinanderfolgenden Formen beurteilen kann.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie also die erste Säule für sich, ein denkbar einfaches Motiv.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie das erste Motiv, ein Kapital mit dem darüber liegenden Architrav, hier das zweite, aus dem ersten organisch hervorgehend, das Motiv, das von oben nach unten geht, wächst; im Wachsen metamorphosiert es sich, ebenso das Motiv von unten nach oben. Man muß gewissermaßen sich hineinversetzt empfinden in die Kräfte, die tätig sind, wenn ein oberes Pflanzenblatt in seiner Form metamorphosiert gegenüber dem unteren entsteht, und so auch dieses erste einfache Pflanzen-Motiv zu einem mehr komplizierten wächst. Darauf kommt es an, daß man die ganze Folge der Motive nimmt, denn immer gehört das eine mit dem andern zusammen; überhaupt alle sieben gehören zusammen, bilden ein Ganzes.



Das nächste Bild: Hier haben Sie die zweite Säule für sich. Es ist also überall so, daß das nächste Motiv aus dem vorhergehenden metamorphosisch hervorgeht.

Das nächste Bild: Zweite und dritte Säule, wiederum komplizierter das dritte Kapitäl-Motiv mit dem Architrav-Motiv darüber, so daß man diese komplizierte Form wirklich heraus bekommt, wenn man eben nicht symbolisch oder mit irgend welchen intellektuellen Dingen, sondern mit der Empfindung herankommt. Dann wird man schauen das Hervorgehen des Einen aus dem Andern.

Das nächste Bild: Die dritte Säule für sich.

Das nächste Bild: Die dritte und vierte Säule, das heißt die Kapitäle davon mit dem Architrav-Motiv. Hier könnte man glauben, daß in diesem Architrav-Motiv gesucht worden ist, eine Art Merkur-Stab zu bilden; aber gesucht wurde es nicht, sondern es ist einfach empfunden, wie diese sich treffenden Formen, wenn sie weiter wachsen, sich weiter komplizieren, wie sie da "werden", und dann ergibt diese Empfindung das merkurstab-artige Motiv wie von selbst. Ebenso, wie es zu dem wird, wenn das von unten nach oben wächst. Von unten nach oben vereinfachen sich die Dinge, von oben nach unten komplizieren sie sich, dann entsteht diese Form, die ich jetzt wieder für sich zeigen werde.

Das nächste Bild: Die vierte Säule.

Das nächste Bild: Die vierte und fünfte Säule. Da geht aus diesem, wenn man sich weiter nach unten wachsend denkt, diese Form hervor, wird jetzt wiederum einfacher; und das von unten nach oben, das sproßt - möchte ich sagen - in reicherer Form nach oben.



Es ist das Merkwürdige: man glaubt, wenn man an Entwicklung denkt, aus einer gewissen falschen Vorstellung der Entwicklung, die sich allmählich gebildet hat, die Entwicklung gehe so vor sich, daß man zuerst ein Einfaches hat, dann ein Komplizierteres und dann ein immer mehr Komplizierteres, und das Vollkommenste sei das Allerkomplizierteste. Wenn man sich nun recht in die Entwicklungsimpulse hinein versetzt mit der künstlerischen Empfindung, so sieht man, daß das gar nicht so ist, sondern daß man allerdings zuerst von dem Einfachen immer mehr zu dem Komplizierteren vorrücken muß; dann kommt man aber in der Mitte der Entwicklung an das Komplizierteste, und dann wird es, indem es dem Vollkommeneren zugeht, wiederum einfacher. □

Das, war, meine sehr verehrten Anwesenden, während ich die Modelle ausgearbeitet habe zu diesen Sachen, für mich eine außerordentliche Ueberraschung. Ich mußte vom Einfachen zum Komplizierteren übergehen; Sie sehen, wir sind hier bei der vierten und fünften Säule, also in der Mitte ungefähr der sieben Säulenformen, und ich mußte in der Mitte das Komplizierteste haben, und dann wiederum zu dem Einfacheren übergehen. Und gehe ich zurück, wie die Natur selber schafft, so finde ich das auch beim menschlichen Auge, aber das menschliche Auge, obwohl es das vollkommenste ist, ist nicht das Komplizierteste. Wir haben bei gewissen niederen Tierformen im Auge z. B. den Fächer, den Schwertfortsatz. Das Auge gewisser niederer Tierformen ist in gewisser Beziehung komplizierter als das vollkommene des Menschen. Auch in der Natur geht es nicht so vor sich, daß man vom Einfacheren zu dem Komplizierteren und immer Komplizierteren kommt, sondern, wenn man die Dinge weiter betrachtet, kommt man wieder zu dem Einfacheren. Das Vollkommenere ist wiederum einfacher. Und das stellt sich als eine künstlerische



Notwendigkeit bei einem solchen Schaffen auch wiederum heraus.

Das nächste Bild: Die fünfte Säule für sich.

Das nächste Bild: Jetzt die fünfte und sechste Säule. Sie sehen, hier ist das Säulenkapital (bei der fünften) verhältnismäßig noch kompliziert; wächst es jetzt weiter, so wird es wieder einfacher; so daß also diese sechste Säule, obwohl sie vollkommener, in ihrer Gestaltung edler ist, wieder einfacher ist. Ebenso das Architrav-Motiv.

Das nächste Bild: Einzeln für sich diese sechste Säule.

Das nächste Bild: Sechste und siebente Säule, wesentlich wiederum vereinfacht.

Nächstes Bild: Die siebente Säule für sich, wiederum vereinfacht.

Nun sind wir die Säulenordnungen durchgegangen des großen Kuppelraumes. Ich werde Ihnen nun auch noch zeigen aufeinanderfolgend die Sockelfiguren, die ebenso metamorphosisch organisch aus einander hervorgewachsen sind. Ich werde sie schnell aufeinander folgen lassen.

Das nächste Bild: Dieses ist die siebente Säule, das Architravmotiv, hier ist der Spalt, zwischen dem großen und dem kleinen Kuppelraum; hier ist der Vorhang drinnen. Dann die erste Säule des kleinen Kuppelraumes.

Das nächste Bild: Ein kleiner Ausschnitt, hier der Spalt, siebente Säule des Zuschauerraumes, Architrav darüber, der Vorhang, die erste Säule des kleinen Kuppelraumes.



Das nächste Bild: Hier zeige ich aufeinanderfolgend die Sockelfiguren. Erster Sockel.

Das nächste Bild: Jedes geht immer metamorphosisch hervor aus den anderen: Zweiter Sockel.

Das nächste Bild: Wenn Sie sich das nun geändert denken, kommt dieses heraus.

Das nächste Bild: Wieder komplizierter. Und nun beginnen mit den Sockelfiguren die Vereinfachungen, indem man zu dem Vollkommenen kommt.

Das nächste Bild.

Das nächste Bild.

Das nächste Bild: Diese Sockelfigur ist verhältnismäßig wieder sehr einfach.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie aus dem Zuschauerraum in den kleinen Kuppelraum hinein. Man sieht noch die letzte Säule des Zuschauerraumes, dann Säulen, Architrave des kleinen Kuppelraumes; das ist der Abschluß des großen Kuppelraumes, - nicht irgend eine symbolische Figur. Wenn Sie darinnen ein Pentagramm sehen wollen, so können Sie es in jeder fünfblättrigen Blume sehen. Hier die Mitte des kleinen Kuppelraumes. Hier ist eine Art Architrav ausgemalt zwischen den zwei mittleren Säulen des kleinen Kuppelraumes. Wir haben synthetisch zusammengefaßt alle Linien und Kurven, die an den einzelnen Säulen verteilt sind. Oben ist dann die kleine Kuppel ausgemalt. Ich werde über dieses Ausmalen noch zu sprechen haben.

Das nächste Bild: Einzelne Säulen des kleinen Kuppelraumes. Es ist, wenn man hineingeht von Westen nach Osten hier zur linken



Hand gesehen. Hier der Architrav des kleinen Kuppelraumes.

Das nächste Bild: Eine Säule des kleinen Kuppelraumes.

Hier sind, wie Sie sehen, wiederum nicht etwa die Kapitäle des großen Kuppelraumes wiederholt, sondern entsprechend dem ganzen Baugeanken. Da der kleine Kuppelraum eben kleiner ist und jedes Organ, das eben im organischen Zusammenhang kleiner ist, auch andere Formen hat, so ist das durchaus auch hier festgehalten in der Formung des Ganzen.

Das nächste Bild: Die zweite Säule geht metamorphosisch aus der ersten hervor.

Das nächste Bild: Nächste Säule. Hier ist wiederum der Einblick in den kleinen Kuppelraum, die zwei letzten Säulen des großen Kuppelraumes, dasselbe Motiv, das Sie gerade im anderen Aspekt gesehen haben, und hier der kleine Kuppelraum. Man kann natürlich hier von den Malereien nichts sehen, es konnte nur die Situation hier angedeutet werden. Die Sockel der Säulen des kleinen Kuppelraumes sind umgestaltet zu Sitzen.

Das nächste Bild: Hier würden die Säulenordnungen weiter gehen links und rechts, und das ist in der Mitte im Osten unmittelbar unter dem kleinen Kuppelraum, wo in den verschiedensten Formen synthetisch alle Linien, alle Kurven zusammengefaßt sind, die sich sonst finden. Es ist dies eine Art Architrav, Mittelarchitrav; darunter steht dann die Gruppe, von der ich noch sprechen werde, eine 9 1/2 Meter hohe Holzgruppe, deren Mittelfigur eine Art Menschheits-Repräsentanten darstellt. Darüber der kleine Kuppelraum.

53 Das nächste Bild: Wir kommen nun zu der Ausmalung des klei-



nen Kuppelraumes. Nun kann ich Ihnen hier nur von dem einen, insbesondere von diesem kleinen Kuppelraum die Bilder vorführen; bei der Ausmalung des großen Kuppelraumes ist das noch nicht vollständig gelungen, aber bei der Ausmalung des kleinen Kuppelraumes ist dasjenige in einem gewissen Grade versucht zu verwirklichen, was ich eben eine Person in meinen Mysterien-Dramen ausdrücken ließ über die neue Malerei: daß die Form der Farbe Werk sein soll, d. h., daß man wirklich sich aufraffen soll zum totalen Empfinden der Farbenwelt als solcher.

Meine sehr verehrten Anwesenden! Wenn man die Farbenwelt überblickt, so ist sie tatsächlich eine Art Totalität, eine Welt für sich, und wenn man ganz lebendig sich hinein fühlt in das Farbige, dann sprechen - ich möchte sagen - Rot und Blau und Gelb untereinander. Man bekommt ein völlig Lebendiges innerhalb der Farbenwelt, und man lernt gewissermaßen eine Welt des Farbigen zugleich als eine wesenhafte kennen. Da hört dann das Zeichnen auf, da empfindet man das Zeichnen als etwas Verlogenes zum Schluß. Meine sehr verehrten Anwesenden, was ist denn die Horizontlinie? Zeichne ich sie mit Bleistift auf, so zeichne ich ja eigentlich eine Unwahrheit hin. Unten ist die grüne Meeresfläche, oben die blaue Fläche des Himmelsgewölbes, und wenn ich Farbe hinlege, dann ergibt sich die Form, die Linie als die Grenze der Farbe. Und so kann man aus dem Farbigen heraus wirklich alles schaffen, was man wesenhaft als Malerei auf die Wand, sei es die Sphärenwand wie hier oder die andere Wand, hinbringen will. Man täusche sich nicht, meine sehr verehrten Anwesenden, daß da Motive, daß da allerlei Figuren, sogar kulturhistorische Figuren darauf sind. Mir kam es beim Ausmalen dieser kleinen Kuppel nicht darauf an, diese oder jene Motive zu zeichnen,



mir kam es darauf an, daß hier ein Orangefleck in verschiedenen Nuancen des Orange ist; aus diesen Farben-Nuancen ergab sich die Gestalt des Kindes. Und hier kam es mir darauf an, daß sich das Blau angrenzte; da ergab sich mit die Gestalt, die Sie gleich sehen werden. Es ist durchaus die Gestalt, das Wesenhafte, ganz aus der Farbe hervorgeholt. Hier findet sich also ein fliegendes Kind in Orange-Nuance, hier würde der Spalt sein zwischen dem großen und kleinen Kuppelraum, und das ist Ausmalung des Ersten, was auf der Fläche der kleinen Kuppel gemalt ist. Aber indem Sie diese Motive sehen, werden Sie am besten die Sache empfinden, wenn Sie sich sagen: Daran kann ich eigentlich gar nichts sehen, das muß ich farbig sehen; denn es ist eben durchaus aus der Farbe heraus empfunden und gedacht und gemalt.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie das einzige Wort, das sich im ganzen Bau findet; sonst wird nirgends eine Inschrift zu finden sein. Es soll alles ins Künstlerische, ins Formhafte ausgestaltet sein. Aber hier finden Sie das "Ich". Es ist aus dem Blau heraus eine Art Faustfigur entstanden, also der Mensch des 16. Jahrhunderts. Da ist wirklich aus dem Farbenempfinden heraus das ganze Erkenntnis-Problem des modernen Menschen hingetreten. Dieses Erkenntnisproblem des modernen Menschen empfindet man ja nur abstrakt, wenn man so empfindet, wie es heute bildhaft dargestellt wird, es ist anders dasjenige, was wir heute an Naturgesetzen überblicken. Es drängt sich in die Seele herein, wenn wir nicht bloß als Abstraktlinge schulmäßig die Dinge betrachten, sondern wenn wir mit unserem ganzen Menschen streben, uns in die Weltenrätsel und Weltengeheimnisse zu versenken, wie wir es ja müssen, um ganz Mensch zu sein, um unserer Menschenwürde uns bewußt zu werden. Da haben wir den



strebenden, den nach Erkenntnis strebenden Menschen, der wirklich in dem Faust - ich möchte sagen - aus dem geheimnisvollen mystischen Blau herausstrebt nach dem vollbewußten Ich, das sich ins Wort bringt. Die älteren Sprachen haben ja das Ich im Verbum darinnen. Für diese Zeitepoche ist man berechtigt, ein Wort auftreten zu lassen; sonst ist im ganzen Bau kein Wort, keine Inschrift oder dergleichen, alles ist in künstlerischen Formen ausgedrückt. Aber dann stellt sich neben den nach Erkenntnis strebenden Menschen hin Geburt - das Kind - und das andere Ende des Lebens, der Tod.

Das nächste Bild: Darüber würde die Faustfigur sein, die Sie eben gesehen haben; drunten der Tod, und weiter herüber dieses fliegende Kind. Dieses hier (der Tod) in Bräunlich-Schwarz, der Faust in Blau, das Kind in verschiedenen Orange-Gelb-Nuancen.

Das nächste Bild: Sie sehen hier zusammengestellt unten das Totengerippe, den Faust, dieses Kind, das Sie im einzelnen gesehen haben, darüber eine Art Inspirator, eine engelartige Figur, die ich noch als Einzelnes zeigen werde. Hier schließen sich dann andere Gestalten an. Es ergab sich mir aus den Farbflächen, die ich gerade an der Stelle anbringen wollte, die Notwendigkeit - wie gesagt - den strebenden Menschen der letzten Jahrhunderte hinzustellen. Hier ist dann das strebende Griechentum. Sie werden es noch im einzelnen sehen.

Das nächste Bild: Der Genius in Blau, Gelb, der über der Faust-Gestalt wie von oben die Faustgestalt inspirierend ist. Dann eine Art Athene-Figur, aus einem Bräunlich-Orange herausgeholt mit lichtigem Gelb. Es ist die Art und Weise, wie das Griechentum sich



in die Erkenntnis, in die ganze Weltempfindung hereingelebt hat. Diese Gestalt, die wir hier haben, wird, wie vorher Faust von seinem Engel, von einer Art Appollo-Gestalt inspiriert, sie versetzt uns eben in das Griechentum zurück.

Das nächste Bild: Dieser inspirierende Appollo. Es ist hier eine besondere Sorgfalt verwendet auf das helle Gelb, durch das die Appollo-Gestalt aus der Farbe heraus zu schaffen versucht worden ist. Ich versuchte diesem hellen Gelb einen gewissen Charakter des Strahlenden zu geben durch die Art der technischen Behandlung.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie zwei Gestalten, welche den ägyptischen erkennenden und die Welt empfindenden Eingeweihten inspirieren. Es ist in etwas dunklerer Farbe, ich möchte sagen: braun-rötlich gehalten, und auch der ägyptische Eingeweihte, der sich darunter befindet, ist in dieser Art gehalten.

Das nächste Bild: Der ägyptisch Erkennende, also das Gegenbild für jene alte Zeit, was bei uns der nach Erkenntnis strebende Faust ist.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie zwei Gestalten, die ich genötigt bin, mit ~~e~~ in der Geisteswissenschaft immer mit bestimmten Namen zu belegen, weil sie immer wiederkehren. Man soll sich nur nichts von nebulöser Mystik dabei denken, sondern nur von der Notwendigkeit, eine Terminologie zu haben. Wie man von Nord-, Süd-Magnetismus usw. spricht, so spreche ich von dem Luziferischen und Ahrimanischen. Der Mensch, wenn er uns gegenübersteht, kann in seiner eigenen Wesenheit, auch mit allen möglichen Erkenntniskräften



nicht auf einmal überschaut werden. Er hat die beiden entgegengesetzten Polaritäten in sich: dasjenige, was in ihm immerzu nach der schwärmerisch falschen Mystik, falschen Theorie hinstrebt, was immer über seinen Kopf hinaus streben will nach dem Unwirklichen, Bodenlosen, nach dem Nebulösen: das Luziferische, und was ihn zum Philister macht, was in ihm den Geist der Schwere veranlagt: das Ahrimanische, das hier mit seinem Schatten gemalt ist. Das Luziferische ist aus dem Gelb-Rötlichen heraus gemalt, das Ahrimanische aus dem Gelb-Bräunlichen. Es ist das Dualistische der Menschen-Natur. Wir können es physisch, physiologisch haben, dann ist das Ahrimanische im Menschen alles dasjenige, was ihn altern macht, was ihn in die Sklerose hineinbringt, in die Verkalkung, was ihn verknöchern läßt; das Luziferische ist alles das, was ihn, wenn es sich krankhaft ausbildet, ins Fieber, in die Pleuritis bringt, was also nach der Wärme hin sich entwickeln läßt. Der Mensch ist immer der Ausgleich zwischen diesen beiden. Man begreift den Menschen nicht, wenn man in ihm nicht den Ausgleich zwischen diesen beiden, dem Luziferischen und dem Ahrimanischen sieht.

Insbesondere ist aber die über Persien herüberkommende germanisch-mitteleuropäische Kultur in ihrer Erkenntnis dieser Dualität gegenübergestellt. Daher auch der erkennende Mitteleuropäer, der hier das Kind hat - wir werden ihn noch näher sehen - inspiriert wird durch diese Dualität des Luziferisch-Ahrimanischen, mit der er durch sein innerlich tragisches Erkenntnis-Geschick fertig werden muß.

Hier diese Art Dualismus noch einmal in der kleineren Figur, Kentauer-artig ausgebildet. Es ist das während des Krieges von mir gemalt worden, und man hat ja manchmal so seine Privatideen; aus der abstrakten Umgestaltung des Dualismus ist ja heraus gewach-



sen das unglückselige Gewebe der vierzehn abstrakten Punkte des Woodrow Wilson. Ich habe auch hier in der Schweiz immer wieder gesprochen von dem Weltzerstörerischen dieser vierzehn Punkte. Daher machte ich mir das Privatvergnügen, hier Mr. und Mrs. Wilson in diesen Figuren zu verewigen. Aber das ist - wie gesagt - von einer geringen Bedeutung.

Das nächste Bild: Sie sehen hier die ahrimanische Figur herausgeholt und den Schatten darüber. Seelisch aufgefaßt ist es alles das, was den Menschen zum Materialistischen, zum Philiströsen, zum Pedantischen treibt, was er wird, wenn er - im Extrem sei es ausgesprochen - nur Verstand und kein Herz hat, wenn alle seine Kräfte, seine Seelenkräfte vom Verstand dirigiert werden. Und hätte der Mensch nicht das Glück, daß sich sein äußerer Leib mehr im Ausgleich befindet, würde sich sein äußerer Leib tatsächlich nach dem Seelischen bestimmen, dann würde er genau der Ausdruck des Seelischen sein, - alle diejenigen Menschen, die materialistisch fühlen, die materialistisch, pedantisch empfinden, die fast ganz im Intellekt aufgehen, sie würden äußerlich so ausschauen. Die Menschen sind natürlich geschützt davor dadurch, daß sich ihr Leib nicht immer nach dem Seelischen richtet, aber die Seele schaut dann so aus, wenn man sie sieht, wenn man sie leiblich empfindet.

Das nächste Bild: Das Luziferische, aus dem Gelben herausgearbeitet ins Helle, ist dasjenige, was der Mensch ausbildet, wenn er einseitig nach dem Schwärmerischen, einseitig auch nach dem Theosophischen gestaltet, wenn er über seinen Kopf hinaus will; man findet es oftmals auch bei einigen Mitgliedern der anthroposophischen Bewegung ausgebildet, die immer einen halben Meter mit ihrem astralischen Kopf über ihren physischen Kopf hinauswachsen,



damit sie auf alle Menschen heruntersehen können. Das ist also das andere Extrem, der andere Pol des Menschen.

Das nächste Bild: Hier unten ist gewissermaßen der germanische Eingeweihte, der germanisch Erkennende in seiner Tragik, die darin liegt, daß auf ihn besonders die Dualität stark wirkt, das Luziferische und das Ahrimanische; als Beigabe wiederum die Naivität des Kindes. Es ergab sich das für die künstlerische Empfindung. Das ist aus dem Braun-Gelben herausgearbeitet, das Kind ist in dem hellen Gelb gehalten.

Das nächste Bild: Dasselbe noch einmal, etwas vergrößert.

Das nächste Bild: Hier kommen wir schon näher der Mitte des Kuppelraumes. Hier würde dieser Mann stehen mit dem Kinde, und weiter gegen die Mitte zu sind diese zwei Figuren, die aber eines sind; es ist damit nicht natürlich die jetzige, Menschen- und Weltverderberische russische Kultur oder Unkultur gemeint, sondern es liegt tatsächlich in dem Russischen der Keim für etwas Zukünftiges. Jetzt ist es nur überschattet durch das, was da vom Westen importiert worden ist durch das, was tatsächlich sobald als möglich von der Erde verschwinden muß, wenn es nicht ganz Europa mit in den Schlund ziehen will. Aber auf dem Grunde des russischen Volkstums liegt etwas Zukunftssicheres. Es sollte durch diese Gestalt ausgedrückt werden, die nur hier ihren Doppelgänger neben sich hat. Was im Russentum lebt, hat ja immer etwas wie einen Doppelgänger, jeder Russe führt seinen Schatten mit sich herum. Wer einen Russen sieht, sieht eigentlich immer zwei, den Russen, der träumt, der eigentlich immer einen Meter über der Erde hinfliegt, und noch außerdem seinen Schatten. Das alles birgt Zukunfts-Möglichkeiten. Daher diese charakteristische Engelfigur, die aus den verschiedenen Nuancen des



Blau heraus gemalt ist. Darüber eine Art Kentaur, eine Art Lüfte-Kentaur.

Das nächste Bild: Hier ist diese Figur; alles im Unbestimmten, sogar noch das Sternenhafte über diesem russischen Menschen, der seinen Doppelgänger bei sich führt.

Das nächste Bild: Wir haben jetzt hier die Mitte überschritten. Das ist dieselbe Kentaur-Figur - wenn man gegen Osten hinschaut, links gelegen - wie die frühere rechts gelegene von der Mitte. Diese Engel-Figur ist die symmetrische zu derjenigen, die Sie eben gesehen haben. Diese aber hier ist aus dem Gelb-Orange heraus gemalt, und darunter würde sich jetzt der Russe mit seinem Doppelgänger befinden, aber symmetrisch zu dem, was vorhin gezeigt wurde.

Das nächste Bild: Jetzt stehen wir in der Mitte des kleinen Kuppelraumes; Sie sehen hier das russische Motiv, hier auf der anderen Seite, Hier sehen Sie in einer Höhle liegend die Ahriman-Figur; hier oben den Menschheits-Repräsentanten. Man kann sich ihn als den Christus vorstellen. Ich habe ihn durchaus aus meinem Schauen als Christus-Gestalt gebildet. Von der rechten Hand gehen Blitzstrahlen, welche wie Schlangenwindungen den Ahriman umgeben. Der nach oben gehende Arm mit der Hand geht zu Luzifer hinauf, der aus dem Rötlich-Gelben heraus gemalt ist.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie die Luzifer-Figur etwas deutlicher. Unten wäre die Christus-Figur, der Arm heraufreichend; hier ist das Antlitz, aus dem Gelb-Roten heraus gemalt; es ist also dasjenige, was im Menschen über seinen Kopf hinausstrebt, das Schwär-



merische, das, was uns dadurch unserem eigentlichen Menschentum entfremdet, daß es uns weltenfremd, bodenlos macht.

Nächstes Bild: Ahriman ist in der Höhle. Sein Kopf hier umwunden von den Blitz-Schlangen, die von der Hand des Christus ausgehen, der dann darüber steht; hier der Flügel, das Braun-Gelb, mehr ins Bräunliche gehend, stellenweise ins Schwarz-Blaue hinunter gemalt.

Nächstes Bild: Hier zeige ich Ihnen nun meine erste Skizze für die plastische Christus-Figur. Sie sehen, es ist versucht, den Christus bartlos zu gestalten, den Bart haben ja die Christus-Bilder eigentlich erst seit dem Ende des 5., 6. Jahrhunderts. Natürlich braucht mir das kein Mensch zu glauben, aber es ist das der Christus, wie er sich mir im geistigen Schauen darstellte, und da muß er bartlos dargestellt werden.

Nächstes Bild: Der gemalte Christus-Kopf zwischen Ahriman und Luzifer, den Bildern, die ich eben jetzt gezeigt habe. Es ist oben im Kuppelraum Christus zwischen Ahriman und Luzifer gemalt, und darunter wird stehen später - sie ist noch lange nicht fertig - die 9 1/2 Meter hohe Holzgruppe, in der Mitte der Menschheits-Repräsentant, der Christus, den rechten Arm nach unten gesenkt, den linken Arm nach oben gehalten, durchaus so, daß diese Stellung, die verkörperte Liebe darstellend, zwischen Ahrimanisches und Luziferisches hineingestellt ist. Beiden steht der Christus nicht aggressiv gegenüber. Der Christus steht da wie die in sich verkörperte Liebe. Luzifer stürzt nicht dadurch, daß Christus ihn stürzen macht, sondern dadurch, daß er die Christus-Nähe, die Nähe des Wesens, das die verkörperte Liebe ist, nicht ertragen kann.



+ Nächstes Bild: Das ist das erste Modell, in Plastilin ausgeführt für den Christus, en face, also für diesen Menschheits-Repräsentanten, der da in der Mitte der Holzfigur <sup>Gruppe</sup> stehen soll. Ich bemerke aber ausdrücklich, es wird nicht irgendwie dastehen, daß das der Christus ist, sondern man wird das empfinden müssen; aus den Formen, aus dem Künstlerischen heraus wird man es empfinden müssen. Nichts, gar keine Inschrift, außer dem Ich, das ich vorhin anführte, ist im ganzen Bau zu finden.

x - Nächstes Bild: Das ist von der linken Seite dieser Holzgruppe, <sup>(nach dem Plastilin model aufgenommen)</sup> hier der hinaufstrebende Luzifer und darüber ein Felsenwesen, das aus dem Felsen sich herausbildet, gewissermaßen der zum Organ umgestaltete Felsen. Hier ist dann Luzifer; hier würde der Christus stehen; hier ist der andere Luzifer, und das ist solch ein Felsenwesen. Es ist das ein Wagnis, es ganz asymmetrisch zu machen - wie überhaupt die Asymmetrien bei diesen Figuren eine gewisse Rolle spielen - weil hier nicht so komponiert ist, daß der Kompositions-Gedanke etwa gedacht wäre: man nimmt Figuren, stellt sie zusammen und macht ein Ganzes - nein, es ist das Ganze zuerst gedacht und das Einzelne herausgeholt. Daher muß links oben ein Gesicht eine andere Asymmetrie haben, als etwa rechts unten oder rechts oben. Das ist ja ein Wagnis, in solchen Asymmetrien zu arbeiten, aber ich hoffe, daß man es künstlerisch gerechtfertigt empfinden wird, wenn man einmal überhaupt den ganzen Baugedanken durchempfinden wird.

x Nächstes Bild: Von einem etwas anderen Aspekt aus dieses eben besprochene Wesen, und da drunten das luziferische Wesen, das Haupt dieses Luzifer-Wesens, der Holzgruppe.



~~Nächstes Bild: Die Luzifer-Figur stehend!~~

Nächstes Bild: Hier sehen Sie das Modell des Ahriman-Kopfes. Es ist das ursprüngliche Modell in Wachs 1915 von mir gebildet. Es ist der Versuch gemacht, das Antlitz des Menschen so zu gestalten, wie wenn in dem Menschen nur vorhanden wären die alternden Kräfte, die sklerotischen, die verkalkenden Kräfte, oder seelisch dasjenige, was den Menschen zum Philister, Pedanten, Materialisten macht, was in ihm liegt, indem er ein intellektualisierendes Wesen ist. Hätte er eben gar kein Herz zu seinem Seelenleben, sondern nur Verstand, dann würde er diese Physiognomie darbieten. Man lernt das Wesen des Menschen nicht kennen, wenn man ihn nur etwa so beschreibt, wie es die gewöhnliche Physiologie und Anatomie tut. Da gelangt man nur einseitig zur Erkenntnis des menschlichen Wesens. Man muß übergehen zur künstlerischen Erfassung der Form, dann erst lernt man kennen, was im Menschen lebt und leibt, was im Menschen wirklich ist. Man kann den Menschen niemals kennen lernen, wie es versucht wird in den Akademien anatomisch oder physiologisch, man muß zum Künstlerischen aufsteigen - das gehört zum künstlerischen Erkennen - und muß nacherkennen, wenn Goethe sagt: Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen beginnt, der empfindet die tiefste Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst. Nicht bloß das abstrakte Wort, nicht bloß die abstrakte Idee und der abstrakte Gedanke, sondern auch das Bild gibt etwas von dem, was die Naturkräfte sind, was wirklich in den Naturgeheimnissen enthalten ist. Man muß zum Künstlerischen aufsteigen, sonst kann man die Natur nicht erkennen.

Der Bau darf sich mit vollem Rechte "Goetheanum" nennen, aus dem Grunde, weil eben gerade solches Goethesches Naturverständnis auch



Weltverständnis anstrebt. Goethe sagt: Kunst ist eine besondere Art, die Geheimnisse der Natur zu enthüllen, die ohne die Kunst niemals offenbar werden könnten.

X Nächstes Bild: Die Luzifer-Gestalt oben, hier der Brustkorb, flügelartig. Es ist so, daß man wirklich sich hineinleben muß in die ganze schaffende Natur, wenn man so etwas wie diese Luzifer-Figur plastisch ausgestalten will; da kann nichts symbolisiert, da kann nichts allegorisiert werden, auch nichts nachgedacht und das Nachgedachte in frühere Formen gebracht werden, sondern man muß wirklich sich hineinvertiefen, wie die Natur schafft, man muß kennen die Natur des menschlichen Kehlkopfes, des menschlichen Brustkorbes, der Lunge, muß kennen das Gehörorgan, dann die verkümmerten Flugwerkzeuge, die der Mensch in seinen beiden Schulterblättern hat. Das alles muß in einem Zusammenhang gebracht werden, denn der Mensch würde ganz anders aussehen, wenn er nicht intellektuell gebildet wäre; wenn das Herz hypertrophisch alles überwachen würde, da würde Herz, Hörorgane, flügelartige Organe, alles Eines sein.

Wer nicht bloß das Naturalistische gelten läßt, sondern dasjenige, was ideell, spirituell in den Wesenheiten darinnen ist, der wird in solcher Kunst erst sehen, was die Geheimnisse der Welt und des Daseins auch im Goetheschen Sinne enthüllt.

Da oben sehen Sie die Hände dieses asymmetrischen Felsenwesens.

Nächstes Bild: Hier von der Seite gesehen dieser viel angefochtene Heizungs- und Beleuchtungsbau.

Nächstes Bild: Dasselbe von vorne gesehen. Es ist alles angepaßt den Maschinerien, die drinnen sind. Ganz ist das erst, wenn der Rauch oben herausgeht, wenn es in Betrieb ist. Dann wird



man auch verstehen, warum diese Formen da sind; dann wird das Ganze einen plastisch-künstlerisch-einheitlichen Eindruck machen.

Nächstes Bild: Hier sehen Sie einen Bau, der in der Nachbarschaft des Goetheanums steht. Jetzt bildet er eine Art Bureau-Raum, auch eurythmische Proben und eurythmischer Unterricht werden dort gegeben - ursprünglich wurde dieser Bau aufgeführt, um eine Art Glasradierung auszuführen. In der Holzwand-Begrenzung des großen Kuppelraumes sind zwischen je zwei Säulen eingelassene Glasfenster, und diese Glasfenster sind nun nicht in alter Glasfenster-Kunst gemacht, sondern in einer besonderen Kunst, ich möchte es Glas-Radierung nennen. Gleichfarbige Glasscheiben werden ausgraviert mit dem Diamantstift, ~~hier~~ in eine elektrische Maschine eingespannt wird, und der Künstler hat eigentlich, so wie er sonst als Radierer auf der Platte arbeitet, auf Glas zu arbeiten, nur im größeren Maßstabe. So daß man in der einfarbigen Glasplatte herauskratzt, also ins Helle hineinarbeitet, das betreffende Motiv. Dadurch haben wir diese Glasfenster bekommen, die verschiedene ~~F~~ Glasfarben sind, so daß es eine harmonische Wirkung gibt. Betritt man den Bau, so kommt man zuerst zu einer Glasfarbe, dann zu der anderen, zu bestimmten Farbenharmonien. Diese Glasfenster mußten hier geschliffen werden.; danach wurde dieses Haus gebaut, das wiederum bis auf die Treppe hinaus, in jeder Einzelheit, individuell gestaltet ist, bis auf das Tor; hier hat man nicht die früheren Schlösser, die sonst vorhanden sind, sondern hier ist eine besondere Schloßform verwendet worden. Also bis ins Einzelste hinein ist individuell gestaltet.

Nächstes Bild: Das Tor zu diesem eben gezeigten Hause; unten die Treppe aus Beton.



Nächstes Bild: Sie sehen hier eins dieser Glasfenster, das in Grün ausgeführt ist. Die Motive sind hier aus gleichfarbigen grünen Scheiben herausgeholt. Die Radierung gibt eigentlich erst - ich möchte sagen - eine Art Partitur. Es ist erst ein Kunstwerk, wenn es an seinem Orte ist und die Sonne durchscheint. So daß der Künstler nicht das Kunstwerk fertig macht, sondern nur eine Art Partitur. Wenn die Sonne durchscheint, ist mit dieser Radierung das erreicht, was mit dem durchfallenden Sonnenstrahl zusammen eigentlich erst das Kunstwerk ~~ist~~ gibt. Dadurch ist etwas markiert, was wiederum aus dem ganzen Baugedanken von Dornach hervorgeht, und - ich möchte sagen - physisch zum Ausdrucke kommt.

Sehen Sie, der Dornacher Bau ist von Grund aus mit einem anderen Baugedanken gebaut, als sonstige Bauten. Die Wände bei den bisherigen Bauten sind abschließend, sind auch künstlerisch als abschließende Wände gedacht. Keine Wand in Dornach ist das; die Wände sind in Dornach so gestaltet, daß sie gewissermaßen künstlerisch durchsichtig sind, daß man also, wenn man in dem Bau drinnen ist, sich nicht abgeschlossen fühlt, sondern daß gewissermaßen alle Wände durch die künstlerischen Motive sich öffnen nach der ganzen großen Welt, so daß man eintritt in diesen Bau mit dem Bewußtsein, man ist nicht in einem Bau, sondern in der Welt; die Wände sind durchsichtig. Und das ist in diesen Glasfenstern bis zum Physischen hinein durchgeführt: sie sind erst ein Kunstwerk, wenn die Sonne hindurchscheint. Mit dem Sonnenstrahl zusammen gibt das, was der Künstler geschaffen hat, erst das Künstlerische.

Nächstes Bild: Eine andere Fensterprobe, herausgeholt aus der gleichfarbigen Glasscheibe. Dadurch, daß diese Fenster da sind, wird der Raum mit den harmonisch ineinander-schwimmenden Strahlen



wiederum durchleuchtet und man kann, insbesondere, wenn man den Raum in den Vormittagsstunden betritt, bei vollem Sonnenschein, im Inneren durch die Lichteffekte eigentlich wirklich etwas von dem empfinden, was man nicht nebulos, sondern im besten Sinne Innerlichkeit nennen kann, einen Abdruck, ein Abbild der Innerlichkeit des Welten- und Menschen-Daseins. ~~X~~ Denn gerade so, meine sehr verehrten Anwesenden, wie z. B. der griechische Tempelbau nur zu denken ist als ein Haus, das eigentlich niemals ein Mensch betritt - höchstens die Vorhalle als Opferhalle - das aber das Wohnhaus des Gottes ist; wie der gothische Bau, gleichgiltig ob er Profanbau oder Kirchenbau ist, gedacht ist als etwas, was nicht für sich fertig ist, sondern erst, wenn es Versammlungs-Saal geworden ist, wenn die Gemeinde drinnen ist, so soll der ganze Baugedanke von Dornach, wie ich ihn nun hier entwickelt habe, in seinen Einzelheiten, dahin wirken, daß, indem der Mensch diesen Raum betritt, er gewissermaßen versucht ist, einerseits mit anderen Menschen in dem Raume zusammen zu sein, die da anschauen werden, was dargestellt wird, oder anhören werden, was gesungen, musiziert oder rezitiert wird, auf der einen Seite sich also zu fühlen in Sympathie mit denen, die versammelt sind. Aber es wird auch in ihm aufsteigen die Frage oder die Aufforderung, die so alt ist wie die abendländische Kultur: *Erkenne dich selbst!* Und er wird in dem, was er da als Bau um sich hat, wie eine Antwort empfinden auf dieses *"Erkenne dich selbst"*. Dasjenige, was der Mensch innerlich erleben kann, ist versucht, auf künstlerische, nicht symbolische Art, in den Bauformen wiederzugeben.

Wir haben es jetzt schon erlebt: wenn z. B. versucht worden ist, zur Eurythmie oder für sich zu rezitieren von dem Raume, den ich als den Orgelraum Ihnen gezeigt habe, oder wenn versucht worden ist, zu sprechen von dem Zwischenorte zwischen den beiden Kuppelräumen,



so nimmt der ganze Raum diese Dinge wie selbstverständlich auf. Es ist jede Form angepaßt dem Wort, das sich rezitatorisch oder auseinanderlegend, erklärend ausbreiten will. Insbesondere aber Musik breitet sich aus in diesem - ich möchte sagen - plastisch-musikalisch gedachten Formelemente, das der Baugedanke von Dornach repräsentieren soll.

Zum Schlusse darf ich nur noch dieses sagen, meine sehr verehrten Anwesenden: Mit diesen Einzelheiten, die ich einigermaßen klar zu machen versuchte durch die Bilder, versuchte ich das vor Ihre Seele hinzustellen, was der Baugedanke von Dornach sein soll, ein Gedanke, der das Mechanische, Geometrische auflöst in das Organische, in dasjenige, was selbst den Schein des Bewußten darbietet, so daß dieses Bewußt-Scheinende, das, was aus den Tiefen des Menschenbewußtseins heraufkommt, willig aufnehmen will.

Wiederum ist nun damit allerdings etwas geschaffen, was von den bisherigen Bau-Usancen, Bau-Gebräuchen abweicht. Aber so, wie sich anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft als etwas hineinstellen will in die Zivilisation der Gegenwart, das sich verwandt fühlt mit dem erst im Keime vorhandenen Aufgangskräften, das sich gleichzeitig kräftig den so furchtbar verheerenden Niedergangskräften unserer Zeit entgegen stellen will, so will sich dasjenige, was in der Lehre der Anthroposophie, in der ganzen Weltanschauung der Anthroposophie leben will, aussprechen auch durch die Bauformen; was durch das Wort in Dornach ertönen soll, soll gesehen werden können in den Formen. Daher durfte nicht ein beliebiger Baustil, ein beliebiger Bau erstellt werden, sondern er mußte herausgewachsen sein aus demselben Seelen- und Geist-Untergrund, aus dem heraus gesprochen wird in Dornach der ganze Baugedanke, das ganze des



Dornacher Baues. Dieser Bau will kein Tempelbau sein, sondern ein Bau, in dem sich Menschen zur Entgegennahme der übersinnlichen Erkenntnisse zusammenfinden. Man sagt vielfach, weil man - ich möchte sagen - zu armselig ist, um Worte zu finden für das Neue, das sei ein Tempelbau; aber der ganze Charakter widerspricht dem alten Tempelbau-Charakter. Es ist durchaus etwas, was in allem Einzelnen gerade demjenigen angepaßt ist, was als Geisteswissenschaft im anthroposophischen Sinne vor die Welt hintreten will. Und im Grunde genommen ist jede Erklärung wie ein Hinführen zu der Sprache, zu der Weltanschauung, aus der die Sache künstlerisch hervorgewachsen ist. Künstlerisch spricht der Bau, wie ich glaube, durchaus sein eigenes Wesen, seinen eigenen Inhalt aus, wenn man ihn auch noch vielfach heute empfinden wird als etwas, das unberechtigt ist gegenüber dem, was man als Baustil und Formen und künstlerische Formensprache gelten lassen will. Allein wer schon ein bisschen sich eingelebt hat in den Impuls, in den ganzen zivilisatorischen Duktus der Geisteswissenschaft, wird begreifen, daß aus diesem neuen Weltanschauungs-Gedanken ein neuer Baugedanke hervorgehen mußte. Und so übel es manchmal auch sozusagen die Zeitgenossenschaft nimmt, so mußte einmal so etwas hingestellt werden, wie einmal von anthroposophischer Geisteswissenschaft ~~es~~ geredet werden mußte, und deshalb darf eben einfach in bekenntnisartiger Weise eine solche Auseinandersetzung, wie die heutige, die auf den Bau von Dornach und auf diesen Gedanken hinweisen wollte, schließen damit: Es ist einmal etwas gewagt worden, was als Baugedanke bisher ungewohnt war, aber es mußte eben einmal gewagt werden. Würde man so etwas nicht gewagt haben in verschiedenen Zeitpunkten, so gäbe es keinen Fortschritt in der Entwicklung der Menschheit. Um des Menschen-Fortschrittes willen



muß zunächst etwas gewagt werden. Ist auch der erste Anlauf vielleicht mit zahlreichen Irrtümern behaftet - das wird derjenige, der hier vor Ihnen spricht, am allerersten zugestehen - so muß dennoch gesagt werden: So etwas muß immer wiederum im Menschheitsdienste gewagt werden. Deshalb, meine sehr verehrten Anwesenden, ist es draußen in Dornach in der Nähe von Basel eben einmal gewagt worden.

Durchgesehen von  
ADOLF ARENSEN  
CANNSTATT

+++++