

Nicht durchgesehen.
Vervielfältigen, Abschreiben,
Weitergeben nicht gestattet.

✓ gedruclit

"Der Baugedanke von Dornach" (mit Lichtbildern).

Oeffentlicher Vortrag

von

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

gehalten am 29. Juni 1921 in B e r n .

.....

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. Diese Entstehung dieser Wirkungsstätte, die sich Goetheanum nennt, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft, die Entstehung dieser Wirkungsstätte, sie ergab sich aus dem Gang der Ausbreitung dieser 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 Aehnliches, stellte sich etwa um das Jahr 1909, 1910 die Notwendigkeit heraus, die innere Notwendigkeit selbstverständlich meine ich, durch andere Offenbarungs- und Mitteilungsmittel, als sie liegen in den blossen Gedanken und in den blossen Worten, dasjenige vor die Seelen der Mitmenschen heranzutragen, was eben mit dieser Geisteswissenschaft gemeint ist.

Ki Siehe Duplikat)

Und so kam es denn dazu, dass aufgeführt wurden zunächst in München eine Reihe von Mysterien-Dramen, die von mir verfasst, in bildhafter, szenischer Form dasjenige 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 Intellektes, des menschlichen Intellektes auf diese äussere sinnliche Beobachtung, und im Grunde genommen sind alle unsere neueren Wissenschaften, insofern sie heute noch immer gangbar sind, alle unsere neueren Wissenschaften sind durch Wirkungen der sinnlichen Beobachtungsergebnisse mit intellektuell Erarbeitetem zu Stande gekommen. Schliesslich kommen auch die historischen Wissenschaften heute auf keine andere Weise zu Stande.

Intellektualismus ist vorzugsweise dasjenige, zu dem die moderne Welt Vertrauen hat, wenn es sich um Erkenntnis handelt. Intellektualismus ist dasjenige, an das man sich dadurch immer mehr und mehr gewöhnt hat. Und so ist man denn natürlich immer mehr und mehr zu dem Glauben gekommen, dass alles dasjenige, was an Erkenntnis-Ergebnissen vor die Welt tritt, restlos auch durch intellektuelle Mitteilungen sich offenbaren könne. Ja, es gibt wohl erkenntnistheoretische und sonstige wissenschaftliche Auseinandersetzungen, in denen scheinbar bewiesen wird, wie etwas nur dann gelten könne vor dem Erkenntnisgewissen der gegenwärtigen Menschen, wenn es sich intellektuell rechtfertigen lasse. Dasjenige, was sich nicht in logisch-ideelle intellektuelle Formen kleiden lässt, man lässt es 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, Geisteswissen-

schaft, sie 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 in intellektuelle Form alle Erkenntnisse hereinprägen müsse, wenn sie den Menschen befriedigen soll. man kann das lange beweisen und belegen mit Scheingründen, - 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, man muss zu anderen Darstellungen vorschreiten, als zu der Darstellung in intellektuellen Formen.

Und so fühlte ich eben die Notwendigkeit, dasjenige, was das Voll-Lebendige ist, namentlich in der Menschheitsentwicklung, nicht allein bloss auszudrücken theoretisch durch das Wort, sondern auszudrücken durch das szenische Bild. Und so entstanden denn zunächst 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 desjenigen, was eigentlich sich offenbaren will durch diese anthroposophische Geisteswissenschaft.

Nun, nicht bei mir selbst - das darf ich ruhig sagen - sondern bei Freunden unserer Sache entstand nun im Laufe dieser Entwicklung, die äussere bühnenmässige Darstellung notwendig machte, entstand 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 diesem Dornacher Hügel diese Hochschule für Geisteswissenschaft, die zugleich ein Darstellungshaus sein soll für die anderen Offenbarungsarten dessen, was durch diese Geisteswissenschaft zu Tage 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 jenen 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 unseren 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 dasjenige 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 abstrakt symbolische oder eine stroherne allegorische Kunst, die bloss das Didaktische in künsterliche Formen zwingt, nein, das ist durchaus nicht der Fall, sondern 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, 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 desjenigen, woraus Menschendasein und Welt-Dasein heraussprudelt. Dasjenige, 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, das ist heute nicht nötig - im Religiösen ¹ Leben kann, das ist ein völlig gleicher Ausdruck desjenigen, was auch in ideeller Darstellung gegeben werden kann. Diese anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft ist also von vorn herein so veranlagt, dass sie als

eine Strömung aus einem Quell fließt, aus dem auch Kunst und Religion in ursprünglicher Art fließen können. Dasjenige, 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 dasjenige, was wir als Kunst meinen, ist eben auch wiederum ursprünglich elementarisch künstlerische Schöpfung.

~~Und~~ ^{Wenn} daher manche Besucher oder namentlich auch solche, die sich nur erzählen lassen, unseren Dornacher Bau verleumden 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 Symbolum. Alles dasjenige, was dargestellt wird, ist in die künstlerische Form übergeg^{ll}ossen, ist unmittelbar empfunden. Und im Grunde genommen fühlte 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 über Kapitel der Kunstgeschichte spricht z.B. Aber wenn man in Dornach selber den Bau sieht, dann finde ich immer eigentlich etwas Surrogathaftes, wenn man ihn ausserdem noch erklären soll. Es ist diese Erklärung eigentlich auch nur notwendig, um die besondere Art der Weltanschauungssprache 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.

Hamerling, dem österreichischer Dichter, ihm wurde auch der Vorwurf gemacht, nachdem er seinen Ahasver geschrieben hat, dass er Symbolik gebraucht habe; er hat mit Recht dann seinen Kritisiern erwidert: was soll man denn eigentlich tun, wenn man den Nero recht lebendig dar-

stellt, 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 übersinnlich geschaut, die übersinnliche Realität, die dargestellt wird. Es ist nicht irgend etwas, was symbolisch oder allegorisch Umsetzung von Begriffen anstreben will. Das ist dasjenige, was durchaus zu Grunde 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 ~~xxxx~~ vielleicht eine historische Linie ziehen, indem man das Wesen der Antike mit ihrem Lasten und Tragen charakterisiert, indem man dann übergeht zur Gotik und zeigt, wie das die Architektur hervorgeht aus dem blossen Lasten, Tragen, und wie das Streben wieder durch den Spitzboden und durch das Kreuzritter-Gewölbe frei gemacht 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, wieviel man zunächst vom Gesichtspunkte der alten Baukunst schreiben kann gegen dieses Uebergehenlassen

der geometrischen, der metrischen, der symmetrischen ~~Flächen~~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 Gotik im Streben wieder im Kreuzritter-Gewölbe usw., so kann man sich auch einleben in jenes innerliche Formen, Formschaffen der Natur, das in dem Hervorbringen des Organischen vorhanden ist.

Kann man sich da hineinfinden, dann gelangt man nicht zu einem naturalistischen Nachbilden dieser oder jener Flächenformen, die sich im Organischen finden, sondern man gelangt dazu, aus dem, was man unmittelbar dargestellt hat architektonisch, heraus Flächen zu finden, die sich in den ganzen Bau so hineingliedern, wie sich die einzelne Fläche - sagen wir - an einem Finger nur hineingliedert z.B. in den ganzen menschlichen Organismus.

Das ist dasjenige, was χ 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 angestrebt worden ist, das ist dasjenige, was vielleicht empfunden werden kann: die kleinste Kleinheit und der grösste Formzusammenhang er ist so gedacht, dass er so, wie er an dem Orte, wo er sich befindet, ist, sein muss. Sie brauchen ja nur zu denken, meine sehr verehrten Anwesenden, z.B. das Ohrläppchen an Ihrem eigenen Organismus.

Dieses Ohrläppchen, es 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 Ohrläppchen kann nicht kleine Zehe sein, nicht rechter Daumen sein, sondern im Organismus ist

jedes an seinem Orte, und jedes an seinem Orte so, wie es aus diesem Organismus hervorgeht.

Das ist versucht in Dornach zu machen: der ganze Bau, die ganze Architektur so, dass sie aus dem Ganzen heraus gedacht ist und jedes einzelne an seinem Orte ganz individuell so gestaltet ist, wie es an diesem Orte sein muss. Wie gesagt, trotzdem man viel einwenden kann, es ist eben einmal der Versuch gemacht worden, den Übergang vom blossen geometrisch-mechanischen Bauen zu dem Bauen in organischen Formen zu versuchen. Wie gesagt, man könnte 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 nur sagen, wenn ich gefragt werde, wie die einzelne Form heraus empfunden ist aus dem Ganzen, dann kann ich Ihnen nur die folgende Antwort geben. Ich kann nur sagen:

Man betrachtet z.B. eine Nuss. Die Nuss hat eine Schale. Diese Nusschale, sie ist nach demselben Gesetze um die Nuss herum gebildet, um den Nusskern, nach denselben Gesetzen, 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, - verstehen 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 der Dornacher Bau ist - man steht darinnen wie in dem Nusskern und hat darinnen die Gesetze in sich, nach denen man die Schale, den Bau, ausführen muss.

[Ich habe noch einen anderen Vergleich oftmals früher gemacht. Sehen Sie, in Oesterreich nennt man eine besondere Art von Mehlspeise "Gugelhupf". Ich weiss nicht, ob der Ausdruck hier auch gebräuchlich ist. Und ich habe gesagt, man solle sich vorstellen, anthroposophische Geisteswissenschaft ist der "Gugelhupf" und der der Dornacher Bau ist der Gugelhupf-Topf, in dem er drinnen gebacken wird. Der Gugelhupf und der Topf, beide müssen durchaus zusammenstimmen; das ist das Richtige, wenn beide zusammenstimmen, das heisst, nach denselben Gesetzen sind, also wie Nuss und Nusschale.]

Dadurch aber, dass anthroposophische Geisteswissenschaft eben aus dem ganzen, aus dem vollen Menschentum heraus schafft, konnte sie nicht die Diskrepanz ⁱⁿ um sich haben, einen beliebigen Baustil zu haben und in ihn hineinzusprechen. Sie ist eben mehr als blosser Theorie, sie ist eben Leben. Daher musste sie nicht nur den Kern liefern, sondern auch die Schale in den einzelsten Formen. Es musste nach denselben innerlichsten Gesetzen, nach denen gesprochen wird, nach denen Mysterien vorgeführt werden, nach denen jetzt die Eurythmie vorgeführt wird, alles dasjenige, was man in Worten vorträgt, was man eurythmisch aufgeführt sieht, was man in den Mysterienspielen aufgeführt sehen wird, was sonst vorgeführt wird, 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, das aufnehmen gewissermassen die Augen wie etwas, 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 nun in Grund und Boden hineinkritisieren; aber alles

dasjenige, was einmal auftritt, tritt zunächst unvollkommen 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 zweites Mal aufführen, würde er 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 in Angriff genommen werden einmal, 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 Baus nicht verstossen worden.

Nun erhebt sich der Bau zunächst auf dem Dornacher Hügel. Empfundener 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 des Betons 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 bis zur 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, sodass zwei Halbkugeln, zwei aufeinanderfolgende Halbkugeln wie ineinandergelegt 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 ja in den letzten Jahren mittlerweile sich zahlreiche Freunde insbesondere aus diesem oder jenem wissenschaftlichen Gebiete jetzt schon von fast 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, sodass sich anschliessen muss an Dornach eben eine wirkliche Universität^{as}, und für diese ist eigentlich dasjenige, wofür wir zunächst haben sorgen können, nichts weiter, als ein grosser Hörsall mit der Möglichkeit, eben auch noch in anderer Weise in diesem Hörsall, der etwa für Tausend Personen bestimmt ist, in anderer Weise noch hineinzuwirken als durch das blosse Wort.

Dass der Bau in dieser Weise, ich möchte sagen, eine dualistische Form hat, aus zwei von Halbkugeln gekrönten Zylindern besteht, das kann herausgeföhlt werden doch aus der ganzen Aufgabe, die sich Geisteswissenschaft, wie wir sie meinen in Dornach, stellen muss. Da liegt ja zu Grunde 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 in einer übersinnlichen Welt an die sinnliche, das sich ja ausdrückt, indem die tausend Zuhörer oder Zuschauer dasitzen, und

auf der anderen Seite eben dasjenige mitgeteilt wird, was Kunden 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, als es notwendig war, ergeben.

So sieht man gewissermassen in der äusseren Form des aus dem Beton herauswachsenden Holzbaues, der ein Doppelkuppelbau ist, man sieht, indem 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 zu rechnen etwa mit abstrakten Begriffen, sondern mit der künstlerischen Empfindung, das mag Ihnen noch daraus hervorgehen, dass in der Zeit, als das noch möglich war - vor dem Kriege - mit allen möglichen Mühen nordischer, norwegischer Schiefer zum Eindecken der beiden Kuppeln heruntergeholt worden ist. Als ich einmal auf einer Vortragsreise war im Jahr 1913 zwischen Christiania und Bergen, sah ich den wunderbaren fossischen Schiefer. Und dieser fossische Schiefer glänzt nun von den Doppelkuppeln im Sonnenschein, sodass 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 dasjenige, was in der letzten Zeit immer häufiger wird, dass man 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 meiner wegen Jemand meinen, der Dornacher Bau sei in die Gegend, die ver-
schändet, hineingestellt; mag sein.] Mir erschien aber gerade in die-
ser Sorgfalt, die beobachtet worden ist, mit nun selbst den Sonnenglanz
in der richtigen Weise in einer solchen Landschaft zur Geltung zu brin-
gen, dasjenige, was ^{begreift} betrifft, 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 Goethe-
anum 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 äusse-
ren Raumform im Bilde vor dem Beschauer dastehen, was vor dem Hörer
sich ausbreitet durch das Wort, sodass, was man in Dornach hört, das-
selbe ist, wie dasjenige, was man in Dornach sieht. Doch brauchte,
weil es darbieten sollte, wirklich eine Erneuerung aus dem geistigen
Leben heraus, eine Erneuerung alles Wissenschaftlichen, brauchte es
auch im gewissen Sinne eine neue Kunst.

Nun das I. 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
vom Westen hier gegen das Westtor führt, nähert, hat man diesen ~~xx~~
Anblick. Dies ist also der Beton-Unterbau 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, kommt zunächst durch
einen Vorraum in den Zuschauerraum.

Sie sehen hier, beginnend von dieser Terrasse ab nach oben den Holzbau, der von diesem nordischen Schiefer zugedeckt ist. Sie sehen an dieser Form, die über dem Haupt-Eingangstor im Westen ist, den Versuch, an dieser Stelle etwas hineinzugestalten, das eben wirklich wie eine organische Form herauswächst aus dem ganzen des Baues. Es ist nicht irgend etwas, was in der organischen Welt sich findet naturhaft nachgebildet, 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 ~~g~~ 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. Derjenige, der namentlich die Innenarchitektur bei uns in Dornach studiert - aber dasselbe ist, wenn auch durch gewisse Gründe das schwieriger geworden ist, nicht nur künstlerisch, sondern durch Gründe der Entstehung schwerer geworden ist, es ist schon auch in der Aussenarchitektur 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 ausserdem, dass 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, dass man gewissermassen das Gefühl hat, der Bau empfindet zu gleicher Zeit das Lasten und Tragen. Es ist also dieses Uebergehen zum Scheine der Bewusstheit, wie es eigentlich organisch ist, das ist dasjenige, was hier an diesem Bau angestrebt werden musste aus Untergründen anthroposophisch geisteswissenschaftlichen Willens heraus, also ohne irgendwie zu sündigen gegen die mechanischen geometrischen, symmetrischen usw. Gesetze der Baukunst sollte die Bauform ins Organische übergeführt werden.

Das nächste Bild: Sie sehen hier von einem etwas weiteren Punkte aus und 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 aneinanderschliessen, sind Querbauten links und rechts mit den Ankleideräumen 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.

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.

Das nächste Bild: Hier sehen Sie von der anderen Seite, von Nordosten 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 Betonmaterial heraus eben zu formen. Wenn man nicht versucht hätte, aus künstlerischen Gesetzen heraus, aus künstlerischen Empfindungen sich zu sagen: Da ist mir gegeben alles dasjenige, was als Beleuchtungsmaschinerie notwendig ist, als Beheizungsmaschinerie notwendig ist, das ist mir Nusskern, um den habe ich die Nusschale

herum zu bilden, für den Rauchabzug das Nötige zu bilden, - es ist schon ganz durchgeführt dieses Prinzip, wenn ich mich so ausdrücken darf trivial, der Nusschalenbildung. Und derjenige, der 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 dieses 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 anderen 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 bis 1000 Zuhörer bzw. Zuschauer. Hier sehen Sie einen Umgang, der nach innen abgeschlossen ist durch sieben Säulen auf jeder Seite. Symmetrisch ist hier nur angeordnet, meine sehr verehrten Anwesenden, einmal, nämlich im Verhältnis zu der Westostachse. Das ist die einzige Symmetrieachse. Nur in bezug auf diese Symmetrieachse, die Ostwestachse, sind die Motive des Baues symmetrisch gestaltet; sonst findet sich keine Wiederholung. Daher sind die Säulen mit Kapitälsockeln 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 Kapitälsockel und darüber andere Architravmotive 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 Metamorphoselehre, die meiner ganz festen Überzeugung 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 Pflanze zu erklären" von 1790 liest, hat vor sich eine grandiose naturwissenschaftliche Abhandlung, die eben einfach nach den heutigen Vorurteilen nicht genügend gewürdigt werden kann. Wenn man einfach es ausdrücken will, muss man sagen: Goethe sieht an die ganze Pflanze als ein kompliziertes Blatt. 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 dasjenige, 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, die mit Willensimpuls Anteil an dem Schaffen der Natur erlauscht hat, 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 auseinander hervorgewachsen, wie die Formen der Blätter, die aufeinander sich bilden im Werden der Pflanze metamorphosisch sich bilden. Es ist dadurch ein wirkliches Nachschaffen dem organischen Naturschaffen in diesen nicht einfach dasselbe wiederholenden Kapitälén, sondern es sind die Kapitälé in fortwährendem Wachstum vom ersten bis siebenten.

Nun kommen natürlich die Leute, sehen da sieben Säulen - tiefe Mystik! Ja, es finden sich natürlich durchaus Mitglieder der anthroposophischen Gesellschaft, die in allerlei dunklen geheimnisvollen Andeutungen reden von der tiefen Mystik dieser sieben Säulen usw. Es ist aber 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 geschaffen hat, so steht man so, ^{gegenüber} wie man steht mit 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. Es ist durchaus nichts, was an den künstleri-

schon Formen widersprüche, was sicherlich nicht in naturalistischer Ausgestaltung aber auch nicht in symbolischer Nachbildung angestrebt ist.

Hier sehen Sie die Grenze zwischen grosser und kleiner Kuppel, da ^{das} steht ~~das~~ Rednerpult, das versenkbar ist, weil es entfernt werden muss, wenn gespielt wird. Hier wiederum 12 Säulen im Umkreise; die Grenze des kleinen Kuppelraumes; 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 Garderobräume 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 vorzulegen mein ursprüngliches ~~Matrix~~ Modell, durchschnitten. Der ganze Bau ist ja ursprünglich modelliert worden von mir im Jahre 1913. 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 Architravmotive darüber; hier die Sockelmotive, wo immer eins aus dem anderen metamorphosisch hervorgeht. Es ist also nur - wie gesagt - eine Symmetrielinie, die Mittelachse des Baues. Sonst sind keine Wiederholungen zu finden, ausser dem, was links und rechts gelegen ist.

Das nächste Bild: Von der Terrasse aus gesehen noch einmal der Anblick des westtores, des Haupteingangstores, mit zwei Flügelbauten, die not-

wendig sind.

Das nächste Bild: Da ist ein solcher Flügelbau. Hier steht dann auch das Haus von Dr. Grossheintz, ein ganzer Betonbau mit etwa 15 Räumen, ein Familienhaus, wo ich versuchte, aus dem Betonmaterial 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 so wie ein Pflanzenblatt aus dem anderen sozusagen, in seiner Form aus der anderen Form hervor, durchaus in künstlerischem Sinne das Wirken der Metamorphose.

Nächstes 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 verstehend, nichts abstrakt gedanklich verstehend, in das Metamorphosische hineinlebt, hineinfindet, sich an dasselbe hingibt, kann man eben 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 demjenigen, was anthroposophische Gesinnung ist, anthroposophisches Fühlen ist, die werden den Bau durchaus nicht als symbolisch empfinden, sondern als etwas, was aus dieser gesamten Empfindung heraus fliesst. Natürlich wird man sagen, es müsste aus dem allgemein Menschlichen herausfliessen; aber dieses allgemein Menschliche, das 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 christliches Empfinden hat, würde niemals in Maria delle grazie das Heilige Abendmahl in Mailand verstehen. Es ist durchaus so, dass man sich aus der Sprache heraus hineinleben kann in dasjenige, was gegeben wird; aber abgesehen davon ist an dem ganzen Bau nichts Symbolisches, aber alle Formen sind metamorphosisch von einander verschieden.

4 Nächstes Bild: Hier sehen Sie einen solchen ~~xxx~~ Seiten-Querbau, ganz von vorne an gesehen, also hier von der Südseite. Hier oben in ~~praktisch~~ ^{verwandelter} wesentlich veränderter Metamorphose das Motiv, das auch über dem Westeingang ist. Alle diese Motive sind in verschiedenen Metamorphosen, sodass der ganze Baugedanke Organisch durchgeführt ist. Ebenso würden Sie, wenn Sie die Säulen studieren würden, 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.

5 Nächstes Bild: Der obere Teil, für sich gesehen, dieses Motiv, das eben etwas kleiner da war, von der Terrasse aus also.

6 Nächstes Bild: Sie sehen hier etwas die Treppe, ein Stück des Treppenhauses. Man kommt etwa hier herein, würde durch den Haupteingang unten in den Betonbau kommen, geht über die Treppe hinauf. Hier ist das Treppengelände und hier ein Pfeiler zu sehen. An diesem Pfeiler sehen Sie, wie versucht ist das organische Formgestalten des tragenden Pfeilers, wie versucht ist, dem Pfeiler diejenige Form zu geben, die er haben muss, nach dem entgegengesetzten Ausgang zu, weil da wenig zu tragen ist, 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, sodass gewissermassen der Schein der Bewusstheit des Tragens und Lastens hier drinnen liegt, jede Curve, 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 aufeinanderstehende halbcirkelförmige Kanäle. Sie mögen es glauben oder nicht, aber es ist wahr, ich habe die Empfindung, wenn da Jemand hinaufgeht, er kommt in den Zuschauerraum hinein und muss eine gewisse Empfindung haben. Ich sagte mir: derjenige, der da hinaufgeht, müsse die Empfindung haben: da drinnen, da 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. Das ist es eben, aber erst nachträglich erinnerte ich mich, dass die drei halbzirkelförmigen Kanäle im Ohr ja auch in diesen drei aufeinanderstehenden 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 aus demselben heraus, das nachempfunden ist demjenigen, nach dem die Kanäle im Ohr angeordnet sind.

Nächstes Bild: Hier kommt man von der Westseite herein, geht über die Treppe hinauf, hier die drei aufeinander senkrecht stehenden halbzirkelförmigen Kanäle, und hier noch einmal diese Pfeiler. Natürlich ist es ja nun schon einmal so im Leben - ich habe es oftmals erfahren, 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 anders sein, man beurteilt 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 gut sein wie immer. Und so beurteilen die Menschen natürlich auch so etwas nach dem, wie sie gewöhnt sind, wissen nicht, dass wenn so etwas hingestellt ist, dass das auch an seinem Orte wirklich nach den verschiedenen Seiten verschieden tragend oder sich stellend, um den Schein des Tragens herauszubringen, dass das 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, ^{Konnten} ~~wollten~~ es aber *auch* *wieder* nicht Elefantenfuss nennen, und so kam ^e einer darauf, so recht töricht wie möglich es aus seiner Empfindung heraus einen "rachitischen Elefantenfuss" zu nennen. Das ist ja dasjenige, was heute so vielfach auftritt, wenn irgend der Versuch gemacht wird, aus dem Elementaren heraus etwas Neues zu holen.

8 Nächstes Bild: Ist man nun über die Treppe heraufgegangen, 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 Betonterrasse sein, darunter der Betonbau. Sie sehen an dieser Säule, wie das Kapitäl wiederum mit allen seinen Curven genau dem Ort angepasst ist, aber nicht bloss schematisch räumlich, sondern dynamisch angepasst ist. Dem Ausgang zu muss ein anderer Ausdruck des Tragens, dem Eingang zu ein anderer Ausdruck des Tragens in den Curven sein als gegenüber dem Bau, wo entgegengeste~~mt~~mt wiederum werden muss. Daher mussten auch alle diese Holzformen, Säulen-Kapitäl, Architrave usw. durch die jahrelange Arbeit unserer Freunde von der anthroposophischen Gesellschaft gemacht werden. Das alles ist ja Handarbeit, einschliesslich hier z.B. der Decke, die nun auch nicht eine schematische Form

Form hat, sondern nach allen Seiten hin in ihren Curven, in ihren Flächen individuell ausgestattet ist, nach der einen Raumrichtung anders ^{aus}gehöhlt ist als nach der anderen Raumrichtung. Und das Alles nach dem Gesetze, wie etwa das Ohr nach vorn anders ^{aus}gehöhlt ist als es nach hinten ^{aus}gehöhlt ist usw.

Nächstes Bild: Nun sind wir hineingegangen, stehen in dem Raum, der der Zuschauerraum ist, und drehen uns um und schauen nach rückwärts, so 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, 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 hineingewachsen dasjenige aus dem Ganzen, was sich als Orgel hier zeigt, als Orgel selber darbietet. Daher ist auch die Architektur und Plastik angepasst an die Linien, die entstehen durch das übrige, der Orgelpfeifen usw.

Nächstes 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} ~~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.

Nächstes Bild: Dieses Bild ist während des Bauens aufgenommen, daher ist es mit dem Gerüst ~~xxxxxxx~~ 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 ihn in den verschiedensten Stadien. Hier wiederum, das Obere, das Orgelmotiv, wenn man sich im Zuschauerraum umdreht und nach dem Westen sieht, die erste, zweite Säule mit Kapitälern links und rechts, die Kapitäle

und die darüber liegenden Architrave durchaus einfach gestaltet. Ich werde nun im Folgenden immer zeigen, eine Säule und die folgende, und dann jede Säule mit dem Säulenkapital für sich, sodass Sie aufmerksam werden auch, wie immer das folgende Säulenkapital aus dem vorhergehenden metamorphosisch hervorgeht. Dadurch wird hier ganz besonders darauf aufmerksam gemacht, dass im Grunde genommen die einzelne Säule für sich gar nicht beurteilt werden kann, sondern die ganze Folge der Säule in ihrer aufeinanderfolgenden Form nur beurteilt werden kann.

Nächstes Bild: Hier sehen Sie also die erste Säule für sich, einfach von unten nach oben in den Formen, von oben nach unten. Sie sehen ein denkbar einfaches Motiv.

Nächstes 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 entsteht, metamorphosiert gegenüber dem unteren, so auch dieses erste einfache Pflanzenmotiv zu einem mehr komplizierteren wächst. Darauf kommt es an, dass man die ganze Folge der Motive nimmt, denn immer gehört das Eine mit dem Anderen zusammen; überhaupt alle sieben gehören zusammen, bilden ein Ganzes.

Nächstes Bild: Hier haben Sie die zweite Säule für sich. Es ist also überall so, dass das nächste Motiv aus dem ~~xxx~~vorhergehenden metamorphosisch hervorgeht. Jetzt werde ich die zweite und dritte Säule zeigen.

Nächstes Bild: Zweite und dritte Säule, wiederum komplizierter das dritte, Kapital-Motiv mit dem Architrav-Motiv darüber, sodass man im Empfinden diese komplizierte Form wirklich herausbekommt, wenn man eben nichts

sich symbolisch erklären will oder nicht mit irgend welchen intellektuellen Dingen herankommt, sondern mit der Empfindung herankommt, dann wird man schauen das Hervorgehen des Einen aus dem Andern.

6 Nächstes Bild: Die dritte Säule für sich.

2 Nächstes Bild: Die dritte und vierte Säule, das heisst die Kapitale davon mit dem Architrav-Motiv. Hier könnte man glauben, dass in diesem Architrav-Motiv gesucht worden ist eine Art Merkurstab zu bilden; aber gesucht worden ist es nicht, sondern es ist einfach empfunden, wie diese sich treffenden Formen, wenn sie weiterwachsen, sich weiter komplizieren, wie sie da werden, und dann ergibt diese Empfindung dieses merkurstabartige Motiv wie von selbst. Eben so, wie wenn das weiter wächst, wird zu dem, 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.

8 Nächstes Bild: Die vierte Säule. Jetzt

9 Nächstes 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 hineinversetzt 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 wirds, 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 auch das menschliche Auge, aber das menschliche Auge, obwohl es das Vollkommenste ist, ist nicht das Komplizierteste. Wir haben bei gewissen niederen Tierformen im Auge zum Beispiel 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 dann wieder zu dem Komplizierteren kommt, sondern indem 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 wieder heraus.]

Nächstes Bild: Die fünfte Säule für sich.

Nächstes 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 wiederum einfacher; sodass also diese sechste Säule, obwohl sie vollkommener ist in ihrer Gestaltung, edler ist, ist sie einfacher wieder. Ebenso das Architrav-Motiv.

Nächstes Bild: Einzeln für sich diese sechste Säule.

Nächste Säule: Sechste und siebente Säule, wesentlich wiederum vereinfacht.

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

Nun sind wir die Säulenordnungen durchgegangen des grossen Kuppelraumes. Ich werde Ihnen nun auch noch zeigen aufeinanderfolgend die Sockel-Figuren, die ebenso metamorphosisch organisch auseinander hervorgewachsen sind. Ich werde sie schnell aufeinander folgen lassen.

Nächstes Bild: Dieses ist die siebente Säule, das Architrav-Motiv, hier ist der Spalt zwischen dem grossen Kuppelraum und dem kleinen; hier ist der Vorhang drinnen. Dann die erste Säule des kleinen Kuppelraumes.

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

Nächstes Bild: Hier zeige ich aufeinanderfolgend die Sockelfiguren.

Erster Sockel.

Nächstes Bild: Jedes geht immer metamorphosisch hervor aus den anderen:

Zweiter Sockel.

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

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

Nächstes Bild:

Nächstes Bild:

Nächstes Bild: Diese Sockelfigur ist verhältnismässig sehr einfach wiederum.

Nächstes Bild: Nun, hier sehen Sie aus dem Zuschauerraum in den kleinen Kuppelraum hinein. Man sieht noch die letzte Säule des Zuschauerraums 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 Curven, 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 festzuhalten hier in der Formung des Ganzen.

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

Nächstes Bild: Nächste Säule. Hier ist wiederum der Einblick in den kleinen Kuppelraum, (die zwei letzten Säulen des grossen Kuppelraumes,) dasselbe Motiv, das Sie gerade in anderem Aspekt gesehen haben, und hier der kleine Kuppelraum. Man kann natürlich hier von den Malereien nichts sehen, aber es konnte nur die Situation hier angedeutet werden. Die Sockel der Säulen des kleinen Kuppelraums 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 sprechen werde, eine $9\frac{1}{2}$ m hohe Holzgruppe, deren Mittelfigur eine Art Menschheitsrepräsentant darstellt. Darüber der kleine Kuppelraum.

Nächstes Bild: Wir kommen nun zu der Ausmalung des kleinen Kuppelraums.

Nun kann ich Ihnen hier, indem ich Ihnen von dieser Ausmalung des klei-

nen Kuppelraums spreche, nur von dem einen, insbesondere von diesem kleinen Kuppelraum die Bilder vorführen; bei der Ausmalung des grossen Kuppelraums ist das noch nicht vollständig gelungen, aber bei der Ausmalung des kleinen Kuppelraums, da ist dasjenige in einem gewissen Grade versucht zu verwirklichen, was ich eben eine Person in meinen Mysteriendramen ausdrücken liess über die neue Malerei, dass die Form der Farbe Werk sein soll, das heisst, dass man wirklich sich aufrufen 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 hineinfühlt in das Farbige, dann spreche ich möchte sagen - Rot und Blau und Gelb untereinander. Man bekommt ein völlig Lebendiges innerhalb der Farbenwelt und man lernt - ich möchte sagen - eine Welt des Farbigen als eine wesenhafte zugleich 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 Himmelgewölbes, und wenn ich irgend 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 wesentlich als Malerei auf die Wand, sei es die Sphärenwand wie hier oder die andere Wand, hinführen will. Man täusche sich nicht, meine sehr verehrten Anwesenden, dass da Motive, dass da allerlei Figuren darauf sind, sogar kulturhistorische Figuren darauf sind. Mir kam es beim Ausmalen dieser kleinen Kuppel nicht darauf an, diese oder jene Motive zu zeichnen, an die Wand zu bringen, mir kam es darauf an, dass hier ein Orangefleck in verschiedenen Nuancen des Orange ist; aus diesen Farbennuancen ergab sich die Gestalt des Kindes. Und hier kam es

mir darauf an, dass sich das Blau angrenzte; da ergab sich mir die Gestalt, die Sie gleich sehen werden. Es ist durchaus die Gestalt des Wesenhaften, ganz aus der Farbe Herausgeholt. Hier findet sich also ein fliegendes Kind in Orangenanfarbe, 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 heraus aus der Farbe 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 Farbeempfinden heraus das ganze Erkenntnisproblem 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 Weltarrätsel und Weltengeheimnisse zu versenken, wie wir es ja müssen, um ganz Mensch zu sein, um unserer Menschenwürde uns bewusst zu werden. Dann stellt sich hin neben dem strebenden, dem nach Erkenntnis strebenden Menschen, der wirklich in dem Faust - ich möchte sagen - aus dem geheimnisvollen mystischen Blau herausstrahlt, strebt nach dem vollbewussten Ich, das sich ins Wort bringt. Die älteren Sprachen haben ja das Ich im Verbum darinnen. In dieser Zeit 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 es stellt sich neben dem Menschen Geburt, das Kind hin, neben dem nach Erkenntnis strebenden Menschen, 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-Gelben 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 ^{hin} darzustellen. Hier ist dann das strebende Griechentum. Sie werden es noch im Einzelnen sehen.

Das nächste Bild: Der Genius in Blau, Gelb, der über der Faustgestalt wie von oben die Faustgestalt inspirierend ist. ^{Bild} Dann eine Art Athenefigur, aus einem Bräunlich-Orange herausgeholt mit lichtem 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 inspiriert wird, von einer Art Apollogestalt inspiriert, sie versetzt uns eben in das Griechentum zurück.

Das nächste Bild: Dieser inspirierende Apollo. Es ist hier eine besondere Sorgfalt verwendet auf dieses helle Gelb, durch das diese Apollogestalt aus der Farbe heraus zu schaffen versucht worden ist. Dieses helle Gelb - ich versuchte ihm einen gewissen Charakter des Strahlen-

den zu geben durch die Art der technischen Behandlung.

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

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

Das nächste Bild: Hier sehen Sie zwei Gestalten, die ich genötigt bin, in der Geisteswissenschaft immer mit bestimmten Namen zu belegen, weil sie immer wieder kehren. 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 gegenüber steht, er kann aus seiner eigenen Wesenheit nicht, eigentlich auch nicht mit allen möglichen Erkenntniskräften 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 will über seinen Kopf hinaus streben nach dem Unwirklichen, Bodenlosen, nach dem Nebulösen, dasjenige, 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 Gelbrötlichen heraus gemalt, das Ahrimanische aus dem Gelb-Bräunlichen. Es ist das Dualistische der Menschennatur. Wir können es physisch, physiologisch haben, dann ist das Ahrimanische im Menschen alles dasjenige, was ihn μ altern macht, was ihn in die Sklerose hineinbringt, in die Verkalkung, was ihn verknöchern lässt; es ist das Luziferische alles dasjenige, was einen, wenn es krankhaft sich ausbildet, ins Fieber, in die Pleuritis bringt, was einen 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, Luziferischem und Ahrimanischem sieht.

Insbesondere ist aber die über Persien herüberkommende germanisch-mitteleuropäische Kultur in ihrer Erkenntnis dieser Dualität gegenüber gestellt. 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 Erkenntnisgeschick fertig werden muss.

Hier diese Art Dualismus noch einmal in der kleineren Figur, kentauerartig 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 herausgewachsen das unglückselige Gewebe der 14 abstrakten Punkte des Woodrow Wilson. Ich habe auch hier in der Schweiz immer wieder gesprochen von dem Weltzerstörerischen dieser 14 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 alles dasjenige, 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, würde er genau Ausdruck des Seelischen sein, - alle diejenigen Menschen, die materialistisch fühlen, materialistisch empfinden, pedantisch empfin-

den, die fast ganz im Intellekt aufgehen, die würden äusserlich so ausssehen. Sie sind natürlich geschützt davor, die Menschen, 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.

Nächstes Bild: Das Luziferische, aus dem Gelben herausgearbeitet, aus dem Gelben ins Helle gearbeitet, das ist dasjenige, was der Mensch ausbildet, wenn er einseitig nach dem Schwärmerischen, einseitig nach dem Theosophischen gestaltet auch, wenn er über seinen Kopf hinaus will; man findet es oftmals ausgebildet bei einigen Mitgliedern auch der anthroposophischen Bewegung, die immer einen halben Meter mit ihrem astralischen Kopf über ihren physischen hinauswachsen, damit sie auf alle Menschen herunterssehen können. Dieses ist also das andere Extrem, der andere Pol des Menschen.

Nächstes Bild: Hier ist unten gewissermassen der germanische Eingeweihte, der germanisch Erkennende in seiner Tragik, die darinnen liegt, dass auf ihn besonders die Dualität stark wirkt; das Luziferische und Ahri-manische; wie die Beigabe wiederum die Naivität des Kindes. Es ergab sich ^{das für} die künstlerische Empfindung. Das ist aus dem Braungelben heraus gearbeitet, das Kind ist in dem hellen Gelb gehalten.

Nächstes Bild: Dasselbe noch einmal, etwas vergrössert.

Nächstes 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 dasjenige, was ja vom Westen importiert worden ist, durch dasjenige, was tatsächlich so bald als möglich von der Erde verschwin-

den muss, wenn es nicht ganz Europa mit in den Schlund ziehen will. Aber auf dem Grunde ~~xxxxxxxxxxxx~~ des russischen Volkstums liegt etwas Zukunftsicheres. Es sollte durch diese Gestalt ausgedrückt werden, die nur hier ihren Doppelgänger neben sich hat, dasjenige, was im Russentum lebt, hat ja immer etwas, wie einen Doppelgänger. Jeder Russe führt ~~immer~~ seinen Schatten mit sich herum. wer einen Russen sieht, sieht immer zwei eigentlich, den Russen, der träumt, der eigentlich immer einen Meter über der Erde hinfliegt, und noch ausserdem seinen Schatten. Das alles birgt Zukunftsmöglichkeiten. Daher diese charakteristische Engelfigur, die aus dem Blau heraus gemalt ist, aus den verschiedenen Nuancen des Blau. Darüber eine Art Centauer, eine Art Lüfte-Centauer.

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

Nächstes Bild: Wir haben jetzt hier die Mitte überschritten. Das ist dieselbe Centauer-Figur - wenn man gegen Osten hinschaut, links gelegen - wie die frühere rechtsgelegene 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 ^ddarunter würde sich jetzt der Russe mit seinem Doppelgänger befinden, aber symmetrisch zu dem, was vorher gezeigt wurde.

Nächstes Bild: Jetzt stehen wir in der Mitte des kleinen Kuppelraumes; Sie sehen hier einmal 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.

Nächstes Bild: Hier sehen Sie etwas deutlicher die Luzifer-Figur. 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 Schwärmerische, dasjenige, was uns dadurch entfremdet unserem eigentlichen Menschentum, dass es uns weltenfremd, bodenlos macht.

Nächstes Bild: Ahriman in der Höhle. Sein Kopf hier umwunden von den Blitzschlangen, die von der Hand des Christus ausgehen, der dann darübersteht; Hier/der Flügel, das Braun-Gelb, mehr ins Bräunliche gehend, stellenweise ins Schwarzblaues 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 seit dem Ende des 5., 6. Jahrhunderts eigentlich erst. Natürlich braucht mir das kein Mensch zu glauben. Es ist das der Christus, wie er sich mir im geistigen Schauen darstellte, und da muss er bartlos dargestellt werden.

Nächstes Bild: Der gemalte Christuskopf 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 lange nicht fertig - die neuneinhalb-Meter hohe Holzgruppe, in der Mitte der Menschheitsrepräsentant, der Christus, den rechten Arm nach unten gesenkt, den linken Arm nach oben gehalten, durchaus so, dass diese Stellung wie 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 vertragen kann.

Nächstes Bild: Das ist das erste Modell, in Plasteⁱllin ausgeführt, für den Christus, en face, also für diesen Menschheitsrepräsentanten, der da in der Mitte der Holzfigur stehen soll. Ich bemerke aber ausdrücklich, es wird nicht irgendwie dastehen, dass das der Christus ist, sondern man wird durchaus 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.

Nächstes Bild: Das ist von der linken Seite dieser Holzgruppe, hier der hinaufstrebende Luzifer und darüber ein Felsenwesen, das aus dem Felsen sich herausbildet, gewissermassen der zum Organ π 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 Wagnis, es ganz asymmetrisch zu machen, wie ρ überhaupt die Asymmetrien bei diesen Figuren eine gewisse Rolle spielen, asymmetrisch zu machen, weil hier nicht so komponiert ist, dass der Kompositionsgedanke 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 Asymterie 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 Baugeanken durchempfinden wird.

Nächstes Bild: Etwas von einem anderen Aspekt aus dieses eben besprochene Wesen, und da drunten das luziferische wesen, das Haupt dieses Luziferwesens 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 nur die alternden Kräfte, die sklerotischen Kräfte, 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 dasjenige kennen, was im Menschen lebt und leibt, was im Menschen wirklich ist. Man kann den Menschen niemals kennen lernen, wie's 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 das abstrakte Wort, nicht bloss die abstrakte Idee und der abstrakte Gedanke, sondern das Bild gibt auch 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 Goethe'sches Naturverständnis auch Welt-Verständnis anstrebt. Goethe sagt: Kunst ist eine besondere Art, die Geheimnisse der Natur zu enthüllen, die ohne die Kunst niemals offenabr werden könnten.

Nächstes Bild: Die Luzifer-Gestalt oben, aufgestellt, 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 werden und das Nachgedachte in frühere Formen gebracht werden, sondern man muss wirklich sich hineinvertiefen, wie die Natur schafft, muss kennen die Natur des menschlichen Kehlkopfes, des menschlichen Brustkorbes, der Lunge, muss kennen das Gehörorgan, dann die verkümmerten Flugwerkzeuge, die der Mensch hat in seinen beiden Schulterblättern; das alles muss in einen Zusammenhang gebracht werden, denn der Mensch würde ganz anders aussehen, wenn er nicht intellektuell gebildet wäre, sondern wenn das Herz hypertrophisch alles überwuchern würde, da würde Herz, Hörorgane, flügelartige Organe, alles eines sein. Und da ergibt sich dasjenige, was eigentlich das Herz

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

Da oben sehen Sie die Hände dieses asymmetrischen Felsenwesens.

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

Nächstes Bild: Dasselbe von vorne gesehen. Es ist alles angepasst den Maschinen, die drinnen sind. Ganz ist das erst, wenn der Rauch oben herausgeht, der ja natürlich, wenn's im Betrieb ist, herausgeht. 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. Es musste dieser Bau ursprünglich gebaut werden -

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 Holzwandbegrenzung des grossen Kuppelraumes sind zwischen je zwei Säulen eingelassene Glasfenster, und diese Glasfenster sind nun nicht in alter Glasfensterkunst gemacht, sondern in einer besonderen Kunst, und ich möchte es Glasradierung nennen. Gleichfarbige Glasscheiben werden ausgraviert mit dem Diamantstift, der in eine elektrische Maschine eingespannt wird, und der Künstler hat eigentlich, so wie er sonst als Radierer auf der Platte arbeitet, so hier als Radierer auf Glas zu arbeiten, nur im grösseren Masstabe. Sodass man in der einfarbigen Glasplatte herauskratzt, also ins Helle hineinarbeitet das betreffende Motiv. Dadurch haben wir diese Glasfenster bekommen, die verschiedene Glasfarben sind, sodass 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 geschlossen 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 individuell gestaltet.

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

Nächstes Bild: Sie sehen hier eines dieser Glasfenster, das in Grün ausgeführt ist. Die Motive sind hier aus gleichfarbigem grünen Scheiben herausgeholt. Die Radierung gibt eigentlich erst - ich möchte sagen - eine Art Partitur. Dieses ist erst ein Kunstwerk, wenn es an seinem Orte ist und die Sonne durchscheint. Sodass 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 gibt. Dadurch ist wieder etwas markiert, was wiederum aus dem ganzen Baugedanken von Dornach hervorgeht und der - ich möchte sagen - physisch zum Ausdrucke kommt.

Sehen Sie, der Dornacher Bau ist von Grund aus mit einem anderen Baugedanken gebaut, als sonstigen Bauten. Die Wände bei den bisherigen Bauten sind abschliessende Wände, sind künstlerisch auch 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, indem man in dem Bau drinnen ist, sich nicht abgeschlossen fühlt, sondern gewissermassen alle Wände durch die künstlerischen Motive sich öffnen nach der ganzen grossen Welt, 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 also aus der gleichfarbigen Glasscheibe. Und dadurch, dass diese Fenster da sind, wird der Raum mit den harmonisch ineinanderschwimmenden Strahlen wiederum durchleuchtet, und man kann, insbesondere, wenn man den Raum in den Vormittagsstunden betritt, bei vollem Sonnenschein, man kann im Innern 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 weltlichen- und Menschendaseins. Denn gerade so, meine sehr verehrten Anwesenden, wie z.B.

im griechischen Tempelbau ein Haus dasteht, das nur zu denken ist als das Haus, das niemals eigentlich ein Mensch betritt, höchstens die Vorhalle als Opferhalle, das aber das Wohnhaus des Gottes ist, -- wie der gotische Bau, gleichgültig ob er Profanbau oder Kirchenbau ist, gedacht ist als das, was nicht fertig ist für sich, sondern was fertig ist, wenn es Versammlungssaal geworden ist, wenn die Gemeinde drinnen ist, so soll der ganze Baugeданке von Dornach, wie ich ihn nun hier entwickelt habe, in seinen Einzelheiten, dahinwirken, dass indem der Mensch diesen ^{Raum} ~~Raum~~ betritt, er gewissermassen versucht ist, ebensowohl mit anderen Menschen in dem Raume zusammen zu sein, die da dasjenige anschauen werden, was dargestellt wird, oder anhören werden, was gesungen, musiziert oder rezitiert wird, es wird der Mensch versucht sein, auf der einen Seite sich zu fühlen in Sympathie mit denen, die versammelt sind, aber auch es wird ihm aufsteigen die Frage oder die Aufforderung, die so alt ist als 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, zu Eurythmie oder für sich, zu rezitieren von dem Raume, den ich als den Orgelraum Ihaen gezeigt habe, wenn versucht ist, zu rezitieren dahinein, oder wenn versucht worden ist, zu sprechen von dem Zwischenorte zwischen den beiden Kuppelräumen, so nimmt der ganze Raum diese Dinge auf wie selbstverständlich. Es ist jede Form angepasst dem Wort, das sich rezitatorisch oder auseinandersetzend, erklärend ausbreiten will. Insbesondere aber Musik breitet sich aus in diesem - ich möchte sagen - plastisch-musikalisch gedachten Formelemente, das der Baugeданке von Dornach repräsentieren soll.

Zum Schlusse darf ich nur noch sagen, meine sehr verehrten Anwesenden, mit diesen Einzelheiten, die ich einigermaßen klarzumachen versuchte durch die Bilder, versuchte ich das vor Ihre Seele hinzustellen, was der Baugeданke von Dornach sein soll, ein Gedanke, der das Mechanische, Geometrische auflöst in das Organische, in dasjenige, was ~~nah~~ selbst den Schein des Bewusstes darbietet, sodass dieses Bewusstseinsende, dasjenige, was aus den Tiefen des Menschenbewusstseins heraufkommt, willig aufnehmen will.

Wiederum ist nun damit allerdings etwas geschaffen, was von den bisherigen Bau-Usancen, Baugebräuchen abweicht, aber so, wie sich anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft als etwas hineinstellen will in die Zivilisation der Gegenwart, das sich verwandt fühlt mit den erst im Keime vorhandenen Aufgangskräften, das sich entgegenstellen will gleichzeitig kräftig den so furchtbar verheerenden Niedergangskräften unserer Zeit, so will sich dasjenige, was in der Lehre der Anthroposophie, der ganzen Weltanschauung der Anthroposophie leben will, will sich aussprechen auch durch die Bauformen, was durch das Wort in Dornach ertönen soll, gesehen werden können in den Formen. Daher dürfte nicht ein beliebiger Baustil verwendet werden, ein beliebiger Bau erstellt werden, sondern musste herausgewachsen sein aus demselben Seelen- und Geist-Untergrund, aus dem gesprochen wird heraus in Dornach der ganze Baugeданke, das Ganze des Dornacher Baues, der kein Tempelbau sein will, sondern ein Bau, in dem sich Menschen zur Entgegennahme der übersinnlichen Erkenntnisse zusammenfinden. Man sagt, nur weil man - ich möchte sagen - zu armselig ist, um Worte zu finden für das Neue, sagt man vielfach, das sei ein Tempelbau; aber der ganze Charakter widerspricht dem alten Tempelbau-Charakter. Es ist durchaus dasjenige, 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 Hin-
führen zu der Sprache, zu der Weltanschauung, aus der die Sache künst-
lerisch hervorgewachsen ist. Künstlerisch spricht der Bau - wie ich
glaube, durchaus sein eigenes Wesen, seinen eigenen Inhalt aus, wenn
man ihn noch vielfach heute empfinden wird als irgend etwas, das unbe-
rechtigt ist gegenüber dem, was man als Baustil und Formen und künstle-
rische Formensprache gelten lassen will. Allein derjenige, der schon
ein bisschen sich eingelebt hat in den Impuls, den ganzen Zivilisatori-
schen 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,
es musste einmal so etwas hingestellt werden, wie einmal von anthropo-
sophischer Geisteswissenschaft 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 hin-
weisen 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 Zeitpunk-
ten, so gäbe es keinen Fortschritt in der Entwicklung der Menschheit.
Um des Menschenfortschrittes 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 zugeste-
hen - so muss dennoch gesagt werden: so etwas muss immer wiederum im
Menschheitsdienste gewagt werden. Deshalb, meine sehr verehrten Anwesen-
den, ist es draussen in Dornach in der Nähe von Basel eben einmal ge-
wagt worden.