

Rudolf Steiner

Der Dornacher Bau

Berlin, 3. Juli 1918

Ehe ich nun in der nächsten Woche fortfahre, die Konsequenzen aus den Betrachtungen, die wir hier vor acht Tagen angestellt haben, zu ziehen, werde ich heute einiges nur scheinbar außer Verbindung, in Wirklichkeit sehr damit Verbundenes vorbringen, das anknüpfen soll an den Charakter unseres Dornacher Baues.

Dieser Dornacher Bau soll sich durch seine ganze Eigenart hineinstellen in die Geistesentwicklung der Menschheit, wie wir sie, beginnend in der Gegenwart, erkannt haben, und wie wir annehmen müssen, daß sie sich in die Zukunft der Menschheitsentwicklung weiter ergebe. Wir haben ja die charakteristische Eigenschaft dieser Gegenwarts-Zukunftsentwicklung, die bisher erst im Keime vorhanden ist, von den verschiedensten Gesichtspunkten aus zu beleuchten versucht. Wir wollen heute ein wenig betrachten, wie das, was anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft eigentlich will, durch den Bau in Dornach, der ihr gewidmet sein soll, zum Ausdruck kommt.

Man kann die Entwicklung der Gegenwart gewissermaßen von außen anschauen, so wie es diejenigen Menschen gewohnt sind, die ihr ganzes Erkennen, ihre ganze Weltanschauung auf eine solche rein äußerliche Betrachtung eingestellt haben. Man kann aber gerade in der Gegenwart viel Veranlassung haben, auch von einem inneren geistigen Gesichtspunkte aus das zu betrachten, was eigentlich geschieht. Denn von dem, was heute geschieht, was sich durch längere Zeit vorbereitet hat, was in ganz anderer Art, als es heute geschieht, eine Fortsetzung in die Zukunft erfahren soll, von dem gibt es in der Tat erst ein richtiges Bild, wenn man es geistig betrachtet. Ich will ausgehen von etwas scheinbar recht Materiellem, woran ich aber anschaulich machen will, wie das, was in der Gegenwart an Impulsen wirkt, die immer um uns herum sind, auch geistig angeschaut werden kann.

Unter denjenigen Menschen, die sich in den letzten Jahrzehnten manchmal - nicht sehr häufig - ein zusammenfassendes Bild vom Geschehen gemacht haben, sind auch Techniker. Und vor jetzt schon mehreren Jahrzehnten, im Jahre 1884, hat eben von seinem materialistischen Gesichtspunkte aus einmal *Reuleaux*, der Techniker, in einer Betrachtung einige Gedanken hingeworfen über charakteristische Eigenschaften im Kulturbilde der Gegenwart. Er teilte damals die Menschheit der Gegenwart in zwei Gruppen. Die eine Gruppe nannte er die Menschen, die in einer naturistischen Lebenshaltung drinnen sind; in eine andere Gruppe faßte er diejenigen Menschen, von denen er sagte, daß sie in einer manganistischen Lebenshaltung sind -, und «manganistisch» leitete er ab von Magie, von dem, was versucht, mit den Kräften des Weltenalls in die Lebenshaltung der Menschen einzugreifen. Ich will nun ganz kurz im Ausgangspunkte der heutigen Betrachtung auf diese Gruppierung der Menschheit auch eingehen. In früheren Zeiten waren gewissermaßen alle Menschen naturistische Menschen, und der größte Teil der Menschen ist es auch heute noch. Der kleinere Teil, vorzugsweise die Menschen der europäischen Kultur, der mittel- und westeuropäischen Kultur, und die Menschen der amerikanischen Kultur sind manganistische Menschen. Sie müssen nur festhalten, daß dies, was naturistische Kultur genannt wird, in die Gegenwart immer noch hereinragt. Es ist bedeutungsvoll, daß die sogenannte manganistische Kultur sich erst nach und nach, eigentlich erst innerhalb des letzten Jahrhunderts, so recht entwickelt hat. Ich möchte sagen, das paradoxeste Resultat dieser neueren Kultur ist das, daß sie eigentlich künstlich viel mehr Menschenwesenheit in die Erde hineinbefördert hat, als der Zahl nach Menschen auf der Erde herumgehen. Das ist dadurch bewirkt, daß im Laufe der letzten Jahrzehnte bei dem kleineren Teil der Menschheit das Mechanische, die Maschine, zu ganz ungeheurer Entfaltung gekommen ist. Sie werden es ja selbstverständlich finden, wenn ich sage, daß ein großer Teil der heutigen Arbeit, die geleistet wird, mit von der Maschine geleistet wird; aber Sie werden vielleicht doch ein wenig

erstaunt sein, wenn man berechnet - und man kann es ganz gut berechnen -, wie groß denn diese von der Maschine geleistete, Menschenarbeit vertretende Arbeit eigentlich ist. Man kann es berechnen, wenn man den Blick daraufhinwendet, wieviel Millionen Tonnen Kohle jährlich verbraucht werden, die dann in Maschinenkraft ihre Offenbarung finden. Und wenn man das, was da durch diese auf der Erde beförderte Kohle an Menschenkraft ersetzt wird, durch die betreffende Zahl von Menschen, die notwendig wäre, um diese Arbeit zu leisten, ausdrückt, so würde man finden: Nicht weniger als fünfhundertvierzig Millionen Menschen wären dazu notwendig, und diese fünfhundertvierzig Millionen müßten eine zwölfstündige tägliche Arbeitszeit haben, um das zu verrichten, was durch die Maschine geleistet wird. Man könnte also sagen: In Wahrheit ist es gar nicht richtig, daß über unsere Erde nur fünfzehnhundert Millionen Menschen vorhanden sind, sondern es sind fünfhundertvierzig Millionen mehr auf der Erde vorhanden. Die sind rein dadurch mehr vorhanden, als wirklich im Fleisch herumsehen, daß von dem kleineren Teil der Menschen diese nicht naturistische, sondern manganistische Arbeit geleistet wird, die eben durch die Maschine, durch den Mechanismus geleistet wird. In der Tat hat sich im letzten Jahrhundert die Menschenzahl auf der Erde nicht bloß so vermehrt, wie es die Statistik zum Ausdruck bringt, sondern so, daß noch fünfhundertvierzig Millionen Menschenkräfte dazuzurechnen sind. Und zwar kann ich sagen: Wir europäischen und amerikanischen Menschen - für Osteuropa kommt es noch wenig in Betracht - sind umgeben von einer Arbeit, die fortwährend in unser Tagesleben hereinreicht, mehr als man denkt, und Menschenkraft einfach ersetzt.

Nun sind die Menschen des Westens außerordentlich stolz auf diese Leistung, und es wird hervorgehoben, wenn man rein das, was durch Maschinen geleistet wird, vergleicht mit den Leistungen der weit zahlreicheren Menschen, die sich noch nicht eigentlich in ausreichendem Maße der Technik der Maschinenkraft bedient, die noch mehr auf naturistischem Standpunkte leben, so bekommt man eine ganz bedeutende Mehrleistung der europäischen und amerikanischen Menschheit gegenüber der ganzen übrigen Menschheit. Wir können also sagen: Wenn die Arbeit, welche durch Maschinen verrichtet wird, durch Menschen geleistet werden sollte, dann müßten fünfhundertvierzig Millionen Menschen täglich zwölf Stunden arbeiten. - Das bedeutet sehr viel. Das bedeutet aber auch, wie Sie wissen, das stolze Resultat der neueren Weltkultur. Dieses stolze Resultat der neueren Weltkultur hat Verschiedentliches im Gefolge.

Wenn Sie Einblick gewinnen wollen in das, was da zugrunde liegt, so brauchen Sie nur einmal einen Fall ins Auge zu fassen, wo die naturistische Kultur noch sehr, sehr in unsere manganistische hereinragt. Das ist zum Beispiel beim Zündhölzchen der Fall. Die Jüngeren von uns zwar nicht, wohl aber die Älteren werden sich noch der Zeiten erinnern, wo die Zündhölzchen noch wenig verbreitet waren, und wo man mit Stahl und Stein den Zündfaden, den Zunder entzündet hat, um Feuer zu bekommen. Das aber führt zurück auf eine viel ältere Art, Feuer zu erzeugen: auf den Feuerbohrer, wo unmittelbar mit Anwendung großer Menschenkraft die Menge von Feuer, die heute durch Zündhölzchen erzeugt wird, durch Drehen eines Bohrers in Holz erzeugt werden mußte. Wenn Sie diese letztere naturistische Form mit der heutigen vergleichen, so werden Sie sich noch etwas anderes zur Anschauung bringen können. Sie werden sich sagen können: Die ganze manganistische Kultur hat noch etwas besonders Eigentümliches; sie macht nämlich in hohem Grade die wirkenden Gesetze, welche früher dem Menschen nahe waren, für den Menschen unsichtbar. Sie schiebt die wirkenden Gesetze zurück. - Nehmen Sie gerade diese ursprüngliche Art des Feuererzeugens: Wie hing diese Arbeit, die der Mensch aufbrachte, innig zusammen mit seiner Person und seiner persönlichen Leistung! Was unmittelbar als Feuer entstand, wie eng war es verknüpft mit der persönlichen Leistung. Das ist zurückgeschoben. Indem heute der physikalische, mechanische oder chemische Prozeß an diese Stelle gesetzt ist, haben wir es zu tun mit einer Entfernung des eigentlichen Naturgeschehens - in dem ja auch das geistige Geschehen wirkt - von dem, was der Mensch unmittelbar tut. Sie werden heute sehr häufig den Ausspruch hören, der Mensch habe durch diese neuere Technik die Naturkräfte in seinen Dienst gezwungen. Dieser Ausspruch hat gewiß von der einen Seite seine große Berechtigung, aber er ist höchst einseitig und unvollkommen. Denn in alledem, was Maschinenkraft leistet - die ich auch in weiterem Sinne in ihrer Umwandlung in

chemische Energie in Anwendung bringen will -, ist nicht nur Naturkraft in den Dienst der Menschheit

hereingerückt, sondern es wird das Naturgeschehen in seinen tieferen Zusammenhängen mit den eigentlichen Weltimpulsen hinausgeschoben. Im Mechanismus wird dem Menschen allmählich der Anblick des Naturgeschehens selber entzogen. Es wird also durch die Technik nicht nur Naturgeschehen in den Dienst der Menschheit hineingezwungen, sondern es wird etwas von den Menschen abgeschoben. Es wird durch die Technik ein Totes ausgebreitet über die lebendige Natur; es wird das Lebendige, was früher unmittelbar aus der Natur in die menschliche Arbeit hereinspielte, von dem Menschen abgeschoben. Wenn Sie bedenken, daß der Mensch eigentlich aus der Natur das Tote herauszieht, um es in die manganistische Kultur hineinzubringen, dann wird es nicht mehr sehr auffallen, wenn ich nun die Geisteswissenschaft an das anknüpfe, was der bloße Techniker sagt.

Der Techniker Reuleaux hebt hervor, daß der neuere Fortschritt der Menschheit - von seinem Gesichtspunkte aus mit Recht - darauf beruht, daß die Naturkräfte in den Dienst der Menschheitskultur hineingerückt worden sind. Wir müssen aber vor allem zunächst den Blick darauf wenden, daß wir Mechanismen vor uns haben, welche Menschenkraft eigentlich ersetzen. Das ist nicht nur ein Vorgang, der sich in dem erschöpft, was man mit den Sinnen sieht, sondern dieser Vorgang, diese Erzeugung von fünfhundertvierzig Millionen ideellen Menschen auf der Erde hat eine sehr bedeutsame geistige Seite. In alledem, was da entstanden ist, ist Menschenkraft kristallisiert; in all das ist gewissermaßen menschlicher Verstand eingeflossen und wirkt darin, aber nur menschlicher Verstand. Wir sind umgeben von einem solchen, vom Menschen losgelösten Verstand. In dem Augenblick, wo wir so etwas vom Menschen loslösen, was von Natur aus mit dem Menschen verbunden ist, nehmen diejenigen Kräfte, die wir in unserer Geisteswissenschaft als ahrimanische beschrieben haben, von alledem unmittelbar Besitz. Diese fünfhundertvierzig Millionen ideellen Wesen auf der Erde sind zu gleicher Zeit eben so viele Behältnisse für ahrimanische Kräfte, für Kräfte des Ahriman. Das darf nicht übersehen werden. Damit finden Sie aber den rein äußeren Fortschritt unserer Kultur gebunden an die ahrimanischen Kräfte, an die gleichen Kräfte, welche, sagen wir, in der Mephistophelesnatur - denn das ist ja der Ahrimannatur ähnlich - eigentlich drinnen sind. Aber nun entsteht im Weltenall niemals ein Einseitiges, ohne daß das entsprechende andere dazu entsteht, niemals nur ein Pol, ohne daß der andere Pol mitentsteht. Zu diesem Ahrimanischen, das auf der Erde in den materiellen Formen der Industrie und so weiter, der Maschinen entsteht, entsteht ebensoviel - nun aber auf geistigem Gebiete - Luziferisches. Niemals entsteht bloß das Ahrimanische; sondern in demselben Maße, als dieses sichtbar auf der Erde entsteht, wie ich es eben dargestellt habe, entsteht, durchwebend diese ganze Kultur, die sich so vom Ahrimanischen durchdringt, ein Luziferisches. In demselben Maße, als die Menschen auf der Erde entstehen und die ahrimanische Kultur auf der Erde sich kristallisiert, wirken herein in den menschlichen Willen die geistigen Korrelate, wirken herein in das menschliche Wollen, in die menschlichen Impulse, in die menschlichen Leidenschaften und Stimmungen. Hier auf der Erde die ahrimanische Maschine - in der geistigen Strömung, in die wir hineingestellt sind, für jede Maschine ein luziferisches Geistwesen! Indem wir unsere Maschinen erzeugen, rücken wir hinunter in das tote Reich, das deshalb erst äußerlich recht sichtbar ist, in die ahrimanische Kultur. Wie ein Spiegelbild, entsteht unsichtbar zu dieser ganzen ahrimanischen Kultur eine luziferische Kultur. Das heißt, in demselben Maße, als die Maschinen entstehen, wird die Menschheit auf der Erde in ihrer Moralität, in ihrem Ethos, in ihren sozialen Impulsen von luziferischen Stimmungen durchzogen. Das eine kann nicht ohne das andere entstehen. So stellt sich die Welt zusammen.

Daraus kann man sehen, daß es sich niemals darum handeln kann, zu sagen: Ich fliehe Ahriman -; aber ebensowenig können Sie sagen: Ich fliehe Luzifer. - Sie können nur davon sprechen, daß ein solcher Zustand, wo polarisch Ahrimanisches und Luziferisches entsteht, mit der gegenwärtig sich weiterentwickelnden Menschheitskultur notwendigerweise verbunden ist. Das ist, geistig angesehen, das, was in unserer Kultur wirkt, und die Dinge müssen eben, von unserer Gegenwart angefangen, immer mehr und mehr geistig angesehen werden.

Nun ist es sehr merkwürdig, daß Reuleaux, der Techniker, als er damals von dem manganistischen Fortschritt der Menschheit schwärmte - von seinem Standpunkte aus vollständig gerechtfertigt, denn ich betone es immer wieder: Geisteswissenschaft hat keine Veranlassung, reaktionär zu sein -, als er dies hervorgehoben hat, da verwies er zu gleicher Zeit auf verschiedenes andere. Vor allem verwies er darauf, daß der heutige Mensch, der so in eine neue Welt hineingestellt ist, besonders der Mensch der europäischen und amerikanischen Kultur, notwendigerweise stärkere Kräfte braucht, um das geistige Leben zu pflegen, als der alte Mensch, der noch die naturistische Kultur hatte und mit seiner eigenen Arbeitsleistung den Intimitäten der Natur nahestand. Er sprach natürlich nicht von Luziferischem und Ahrimanischem, er schilderte nur, was ich im Eingange meiner heutigen Betrachtung dargestellt habe; Sie werden schon unterscheiden können, was ich hinzugefügt habe und was der Techniker, der in der heutigen materialistischen Welt lebt, zu sagen hat. Reuleaux wies zum Beispiel daraufhin, wie die Kunst, wenn sie weiter gedeihen soll, stärkere Impulse für die ästhetischen Gesetze notwendig hat, als früher in der mehr instinktiven Entwicklung notwendig waren. Aber ein merkwürdiger Glaube lag dem Techniker zugrunde. Das war der naive Glaube, der sich in den Worten aussprach: es sei notwendig, daß sich in der Kunst die Seele intensiver in die ästhetischen Gesetze hineinlebe, gegenüber dem Ansturm der kunstzerstörenden Maschine - das gab er ruhig zu -, als es früher der Fall war. Aber die Naivität bestand darin, daß der Techniker keine Ahnung davon hatte, daß dann intensivere, impulsivere künstlerische Kräfte da sein müssen, welche die Menschenseele durchdringen, als es die alten waren. Das Verkennen bestand darin, daß man wohl einsah: Die Technik stürmt an gegen alles, was die Menschheit früher aus dem Geistigen heraus geschaffen hat, aber doch soll bloß durch ein intensives Einleben in die alten Geisteskräfte der Ausgleich wieder geschaffen werden. Das kann er nicht, kann es wirklich nicht. Sondern notwendig ist es, daß mit dem Heraustreten der Menschheitskultur auf den physischen Plan andere, stärkere, geistigere Kräfte auch wieder in unser geistiges Leben eingreifen; sonst müßte die Menschheit ganz notwendig, wenn sie sich auch dagegen theoretisch sträuben mag, dem Materialismus verfallen.

Sie sehen daraus vielleicht, daß man in der Tat, von den Impulsen unserer Zeitkultur selbst ausgehend, durch eine Betrachtung der inneren Natur unserer gegenwärtigen Entwicklung dazu kommen kann: Die Kunst muß einen neuen Impuls erhalten, in die Kunst muß ein neuer Impuls hineinfließen. Und wenn wir der Überzeugung sind, daß unsere anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft für die alte Geisteskultur der Menschheit ein neuer Impuls sein will, so ist diese Voraussetzung notwendigerweise damit verknüpft, daß auch die Kunst als solche einen neuen Impuls erhält.

Das ist für den Anfang, selbstverständlich in aller Unvollkommenheit, durch den Dornacher Bau versucht worden. Daß er unvollkommen ist, wird von vornherein zugegeben. Er ist eben ein erster Versuch. Aber es ist der Glaube vielleicht berechtigt, daß er der erste Versuch auf einem Wege ist, der dann weiterführen muß. Die andern, die uns folgen, die dann arbeiten werden, wenn wir selbst lange nicht mehr in physischen Leibern sein werden, die werden es vielleicht besser machen. Der Impuls zu dem Dornacher Bau mußte aber in der Gegenwart gegeben werden. Denn richtig wird man den Bau nur dann verstehen, wenn man nicht einen absoluten Maßstab anlegt, sondern wenn man sich ein wenig mit der Geschichte dieses Baues bekanntmacht. Und davon möchte ich ausgehen, weil dahingehende Mißverständnisse uns immer wieder entgegengebracht werden.

Sie wissen, daß vom Jahr 1909 ab in München unsere Arbeit mit der Vorführung gewisser Mysterienspiele verknüpft ist, die künstlerisch-dramatisch zur Anschauung bringen sollten, was als Kräfte in unserer Weltanschauung wirkt. Dadurch gruppieren sich um die künstlerischen Darstellungen in München Vortragszyklen herum, die immer sehr stark besucht wurden, und dadurch entstand dann bei unseren Münchner Freunden die Idee, ein eigenes Haus für unsere Geistesbestrebungen in München zu schaffen. Nicht von mir, sondern von Münchner Freunden ist das ausgegangen. Das bitte ich Sie festzuhalten. Der Bau ist wirklich ausgegangen von der Betrachtung des Raummangels bei einer gewissen Anzahl unserer Freunde, und es ist

ganz selbstverständlich, daß man daran denken mußte, wenn überhaupt der Gedanke vorhanden

war, einen solchen Bau aufzuführen, diesen Bau auch gemäß unserer Weltanschauung zu gestalten. In München sollte er dann so gehalten sein, daß er eigentlich nur den Gedanken einer Innenarchitektur notwendig gemacht hätte. Denn der Bau sollte umgeben sein von einer Anzahl von Häusern, die bewohnt worden wären von Freunden, welche die Möglichkeit gehabt hätten, sich dort anzusiedeln. Diese Häuser hätten den Bau umrahmt, der möglichst unansehnlich hätte aussehen können, weil man ihn unter den Häusern nicht gesehen hätte. So war der ganze Bau als Innenarchitektur gedacht. Innenarchitektur in solchem Falle hat nur einen Sinn, wenn sie eine Umrahmung, eine Einfassung dessen ist, was drinnen geschieht. Aber sie muß es künstlerisch sein. Sie muß wirklich das - nicht jetzt abbilden, sondern künstlerisch zum Ausdruck bringen, was dadrin geschieht. Deshalb habe ich vielleicht trivial, aber doch nicht unzutreffend, den Architekturgedanken unseres Baues immer mit dem Gedanken eines «Gugelhupfs», eines Topfkuchens, verglichen. Den Kuchentopf macht man, daß der Kuchen darin gebacken werden kann, und die Form, der Gugelhupftopf, ist dann richtig, wenn sie den Kuchen in richtiger Weise umfaßt und werden läßt. Dieser «Gugelhupftopf» ist hier die Umrahmung des ganzen Betriebes unserer Geisteswissenschaft, unserer geisteswissenschaftlichen Kunst und alles dessen, was drinnen gesprochen und gehört und empfunden wird. Dies alles ist der Kuchen, und alles andere ist der Topf, und das mußte in der Innenarchitektur zum Ausdruck kommen. So mußte zunächst die Innenarchitektur gedacht sein. Nun, die Sache war gedacht. Aber wir haben, nachdem wir uns verschiedene Mühe gegeben haben, die Sache so herzustellen auf dem Platz, der auch in München schon erworben war, den Widerstand nicht der Polizei oder politischen Behörden, sondern der Münchner Künstlerschaft zunächst gefunden - und zwar in einer solchen Weise, daß man erfahren konnte: den Leuten ist es nicht recht, was wir da nach München hineinsetzen wollen; aber was sie selbst wollten, sagten sie nicht. Daher hätte man immer neue Veränderungen vornehmen können, und es hätte so jahrzehntelang fortgehen können. Da sahen wir uns

denn veranlaßt, eines Tages von der Idee, die Sache in München zu realisieren, abzusehen und einen Baugrund in Solothurn, den uns einer unserer Freunde zur Verfügung stellte, zu benutzen. Dadurch kam die Sache so zustande, daß im Kanton Solothurn, also in Dornach bei Basel auf einem Hügel der Bau in Angriff genommen wurde. Damit fielen die umlagernden Häuser fort, der Bau mußte von allen Seiten sichtbar sein. Und dann entstand der Trieb, man hatte den Eifer bekommen, die Sache rasch zu machen. Und ohne nun den fertigen Gedanken, der für die Innenarchitektur berechnet war, vollständig umzudenken, war es mir dann nur möglich, daß ich die Außenarchitektur zu verbinden versuchte mit der schon entworfenen Innenarchitektur. Dadurch sind mancherlei Mängel in den Bau hineingekommen, die ich besser kenne als sonst irgend jemand. Aber das ist nicht die Hauptsache. Die Hauptsache ist, daß einmal in der Weise, wie ich es angedeutet habe, mit einer solchen Sache ein Anfang gemacht worden ist.

Nun möchte ich wenigstens einige Gedanken andeuten, die klarlegen sollen, worin das Eigentümliche dieses Baues besteht, damit Sie den Zusammenhang dieses Baues mit unserer gesamten geisteswissenschaftlichen oder geistigen Strömung überhaupt einsehen.

Das erste, was demjenigen auffallen wird, der diesen Bau einmal vorurteilslos betrachten wird, wird sein, daß die abschließenden Wandungen des Baues überhaupt in ganz anderem Sinne gedacht sind, als sonst bei Bauten. Die Wand, die einen Bau abschließt, ist im Grunde genommen bei allem, was bisher gebaut worden ist, künstlerisch, also für die künstlerische Anschauung, als eine Abschließung des Raumes gedacht. Wände, Grenzwände sind immer als Abschluß des Raumes gedacht, und alle architektonische, bildnerische Arbeit an den Wänden ist im Zusammenhang mit diesem Gedanken, daß die Wand, die Außenwand, abschließt. Mit diesem Gedanken, daß die Außenwand abschließt, ist, selbstverständlich nicht physisch, aber künstlerisch, bei dem Dornacher Bau gebrochen. Was bei ihm als Außenwand auftritt, ist nicht so gedacht, daß sie den Raum abschließt, sondern so, daß sie den Raum gegenüber dem ganzen Weltenall, dem Makrokosmos, öffnet. Wer also in diesem Räume drinnen ist, soll durch das, was mit

den Wänden gebildet ist, das Gefühl haben, daß der Raum mit dem, was er ist, sich durch die Wände

hindurch in den Makrokosmos, in das Weltenall erweitert. Alles soll Verbindungen mit dem Weltenall darstellen. So ist die reine Wand in ihrer Formgebung gedacht; so sind die Säulen gedacht, die in einigen Abständen die Wände begleiten; so ist die ganze Bildhauerarbeit, die Säulen mit Sockel, Architraven, Kapitälern und so weiter gedacht. Also eine seelisch durchsichtige Wand - im Gegensatz zu der seelisch den Raum abschließenden Wand - ist gedacht. Man soll sich frei fühlen im Unendlichen des Weltenalls. Man muß natürlich, wenn man irgend etwas tut, wie es in diesem Räume geschehen soll, sich physisch abschließen; aber man kann dann die Formen des physischen Abschlusses so halten, daß sie sich selber aufhebend durch die künstlerische Bearbeitung vernichten.

Im Zusammenhange damit steht eigentlich alles übrige. Die Symmetrieverhältnisse, die wir sonst bei Bauten finden, mußten unter dem Einfluß dieses Baugedankens eigentlich aufgelöst werden. Der Dornacher Bau hat eigentlich nur eine einzige Symmetrieachse, und die geht genau von Westen nach Osten. Und alles ist auf diese einzige Symmetrieachse hingeordnet. Die Säulen, welche in einem gewissen Abstände die Wand begleiten, sind daher nicht mit einander gleichen Kapitälern versehen, sondern es sind immer nur die Kapitälern und sonstigen Formgebungen von zwei Säulen links und rechts miteinander gleich. Geht man also durch das Haupttor in den Bau hinein, so kommt man zunächst zu den zwei ersten gleichen Säulen. Da ist Kapitäl, Sockel und Architravbildung gleich. Schreitet man zu dem zweiten Säulenpaar, so ist Säulenpaar, Kapitäl, Architravgedanke anders. Und so entlang des ganzen Baues. Dadurch war die Möglichkeit gegeben, in die Motive der Kapitälern, der Sockel Evolution hineinzubringen. Das Kapitäl der nächsten Säule entwickelt sich immer aus dem Kapitäl der vorhergehenden, ganz wie sich eine organisch vollkommener Form aus einer organisch unvollkommeneren entwickelt. Was sonst in Symmetriegleichheit vorhanden ist, ist aufgelöst zu einer fortgehenden Entwicklung.

Der ganze Bau besteht aus zwei Hauptstücken - das andere sind Nebenbauten -, zwei Hauptstücken, die im wesentlichen Kreisgrundriß haben und oben durch Kuppeln abgeschlossen sind. Aber die Kuppeln sind so, daß sie ineinandergreifen, also in einem Kreisabschnitt ineinandergreifen, so daß nicht vollständige Kreise die Grundflächen bilden, sondern unvollständige. Ein Stück Kreis bleibt von einem kleineren Raum nach vorn weg, und an dieses, was da wegbleibt, schließt der andere Kreis des großen Raumes, der größere Kreis an.

Das Ganze ist so aufgerichtet, daß man zwei Zylinder hat, der eine von größerem, der andere von kleinerem Durchmesser. Im größeren Zylinder ist der Zuschauerraum; der andere, kleinere Zylinder ist für die Darstellung der Mysterien und des Sonstigen gedacht. Wo die beiden Kreise zusammenfließen, wird die Rednertribüne und auch der Vorhang sein. Dadurch aber sind die beiden Kuppeln ineinandergehend. Das ist vorher noch nicht dagewesen. Es war auch technisch eine interessante Leistung: zwei Kuppeln ineinandergehen zu lassen, sich schneiden zu lassen. Das Ganze ruht als ein Holzbau auf einem Betonunterbau. Der Betonunterbau faßt eigentlich nur die Garderobenräume, und man geht dann über Betontreppen etwas in die Höhe. Auf dem Betonunterbau erhebt sich nun der eigentliche Holzbau.

Längs der Wand des großen Zylinders, der sich unter der größeren Kuppel befindet, gehen auf jeder Seite sieben Säulen, in dem kleineren Raum auf jeder Seite sechs Säulen; so daß in dem kleineren Raum, der also eine Art Bühnenraum ist, zwölf Säulen im Kreise sind, und in dem großen Raum vierzehn Säulen im Kreise. Und im Kreise fortschreitend entwickeln sich die bildhauerischen Motive dieser Säulen. In ihrer Motiventwicklung sind diese Säulen so, daß sie mich selbst überrascht haben, als ich daran arbeitete. Als ich das Modell der Sache machte, als ich die Säulen mit den Kapitälern formte, war ich über eines sehr überrascht. Die Sache ist nicht im allergeringsten durchsetzt von etwas Symbolischem. Die Leute, die den Bau beschrieben und gesagt haben, da seien allerlei Symbole angebracht und die Anthroposophen arbeiteten mit Symbolen, haben Unrecht. Ein Symbol, wie die Leute es meinen, gibt es im ganzen Bau nicht. Sondern das Ganze ist aus der Gesamtform heraus gedacht, rein künstlerisch gedacht. Also es bedeutet - wenn ich den Ausdruck «bedeuten» im schlimmen Sinne gebrauchen will - nichts etwas, was es nicht ist, künstlerisch; so daß also diese fortlaufende Entwicklung der Kapitälernotive, der Architravnotive, rein aus der Anschauung heraus

geschaffen ist, eine Form aus der andern. Und da ergab sich, indem ich so eine Form aus der andern entwickelte, wie selbstverständlich ein Abbild der Evolution, der wahren Evolution - nicht der darwinistisch gedachten - auch in der Natur. Das ist nicht gesucht. Aber es ergab sich auf selbstverständliche Art so, daß ich darin erkennen konnte -ich war selbst davon überrascht, daß es so wurde -, wie gewisse Organe zum Beispiel beim Menschen einfacher sind als bei einer gewissen Ordnung der niederen Tierreihe. Ich habe öfter auf die Tatsache hingewiesen, daß die Entwicklung nicht darin besteht, daß die Dinge komplizierter werden; das menschliche Auge zum Beispiel ist dadurch vollkommener, daß es einfacher ist als das Auge bei den Tieren, daß es wiederum zur Einfachheit hinarbeitet. Auch bei diesen Motiven passierte es mir, daß von dem vierten Motiv an eine Vereinfachung notwendig war. Das Vollkommenere stellt sich gerade als Einfacheres heraus.

Aber das war noch nicht das einzige, was mich überraschte. Sondern etwas, was mich überraschte, war, daß, wenn ich die erste Säule mit der siebenten, die zweite mit der sechsten und die dritte mit der fünften verglich, sich merkwürdige Kongruenzen herausstellten. Wenn man bildhauerisch arbeitet, hat man natürlich erhabene und hohle Flächen. Die wurden rein aus der Empfindung, aus der Anschauung heraus gearbeitet. Nahm ich aber das Kapitäl und den Sockel der siebenten Säule, so konnte ich, indem ich das Ganze in Gedanken auseinanderlegte, die Erhabenheiten der siebenten Säule mit den Vertiefungen der ersten, und die Vertiefungen der siebenten mit den Erhabenheiten der ersten zur Deckung bringen. Die Erhabenheiten der ersten Säule passen genau in die Vertiefungen der siebenten Säule hinein. Ich spreche natürlich konvex und konkav gedacht. Eine innere Symmetrie, die keine äußere ist, ergab sich als etwas ganz Selbstverständliches. Dadurch ist eigentlich in der Umwandlung und in der bildhauerischen Durcharbeitung der Umwandlung etwas entstanden wie eine Art In-Bewegung-Bringen der Architektur und ein Zur-Ruhe-Bringen der Skulptur. Es ist alles zugleich Holzskulptur und zugleich Architektur.

Das Ganze ruht auf einem Betonunterbau, der nun im Inneren Motive hat, die auch die Menschen, die da hineinkommen werden, zunächst überraschen werden. Man kommt ja - das ist ganz selbstverständlich - mit vorgefaßten Motiven hinein und beurteilt es nach dem, was man schon gesehen hat. Da fällt manches auf. Manche, die gar nicht gewußt haben, was sie daraus machen sollen, haben gesagt: In Dornach hat man einen futuristischen Bau aufgeführt. Die Formen des Betonbaues sind sowohl dem neuen Material, Beton, wie auch dem, was für dieses neue Material sich ergibt in bezug auf die künstlerische Form, gedacht. Aber innerhalb der Betonumrahmung ist dann auch versucht, säulenartige Stützen zu schaffen. Da ergab sich von selbst, daß sie so aussehen wie Elementarwesen, die gnomenhaft rissig aus der Erde herauswachsen und zugleich in der Gestaltung tragen; so daß man sieht: Es trägt; es trägt aber einen Teil, der schwerer ist und schiebt ihn und rückt ihn zurück - anders, als einen Teil, der leichter ist. - Das ist der Holzunterbau.

Nun ergab sich, was sich in München nicht ergeben hätte, wenn die Sache nur Innenarchitektur gewesen wäre, für den Dornacher Bau die Notwendigkeit, Fenster einzusetzen. Wenn Sie die Fenster verstehen wollen, bitte ich, zuerst den Versuch zu machen, den ganzen Gedanken des Holzbaues ins Auge zu fassen. Wie er dasteht, ist es eigentlich noch keine Kunst oder wenigstens noch kein Kunstwerk. Kunstwerk ist es in bezug auf Säulen, Wände und bildhauerische Gestaltung. Das Ganze, das gar keinen dekorativen Charakter haben soll, also auch nicht im dekorativen Sinne beschaffen sein sollte, dieses Ganze ist eigentlich so, daß der Mensch, der es ansieht, gewisse Empfindungen und Gedanken mit jeder Linienführung, mit jeder Flächengestaltung haben muß. Man muß ja die Linienführung und Flächengestaltung mit den Augen verfolgen. Mit dem empfindenden Auge verfolgt man es. Was man da in der Seele erlebt, den Blick an den Kunstwerken entlang laufen lassend, das ergibt eigentlich erst das Kunstwerk in bezug auf die Holzskulptur. Es entsteht eigentlich erst im menschlichen Gemüt. Der Betonunterbau und der Holzteil sind die Vorbereitung des Kunstwerkes. Das Kunstwerk muß der Mensch eigentlich selbst erst im Genüsse der Formen aufbauen. Das ist daher sozusagen der geistigste Teil des Baues. Was ins Holz hineingearbeitet ist, das ist der geistigste Teil des Baues. Was als Kunstwerk entsteht, ist eigentlich erst dann da, wenn die empfangende Seele des Zuhörenden oder des Sprechenden im Inneren ist. - Es ergab sich also die Notwendigkeit, Fenster einzusetzen, immer ein Fenster in einen Teil, der zwischen zwei Säulen ist. Für diese Fenster ergab

sich durch die Fortführung des betreffenden Baugedankens dann die Notwendigkeit, eine eigene Glastechnik zu suchen. Es wurden einfarbige Glasscheiben genommen und in diese die entsprechenden Motive hineinradiert, so daß wir hier Glasfenster in Glasradierung haben. Mit demselben Instrument, das im kleinen der Zahnarzt gebraucht, wenn er einen Zahn ausbohrt, mit demselben Material ist in der dicken Glastafel ausradiert, was auszuradiieren war, um eine verschiedene Dicke des Glases zu bewirken. Die verschiedene Dicke des Glases gab die Motive. Die einzelne Glastafel ist einfarbig; die Farben sind so, daß sie in ihrer Aufeinanderfolge eine Harmonie ergeben. Der Bau wird in der Symmetrieachse immer je ein gleichfarbiges Fenster haben, vom Eingange vorrückend, so daß man eine Farbenharmonie haben wird in Evolution. Aber hier ist das Kunstwerk - das Fenster als Kunstwerk - auch noch nicht fertig. Es ist erst fertig, wenn die Sonne durchscheint; so daß also hier in dem System der Glasfenster etwas geschaffen ist, wo die lebendige Natur, die draußen ist, zusammenwirken muß mit der Glasradierung, damit das Kunstwerk da ist. Auf Glastafeln werden Sie radiert finden vieles von dem Inhalt unserer Geisteswissenschaft, immer imaginativ geschaut: der träumende Mensch, der wachende Mensch in seiner Wesenheit, verschiedene Geheimnisse der Schöpfung und so weiter. Das alles nicht in Symbolen, sondern in Anschauung; alles künstlerisch gemeint, aber fertig erst, wenn die Sonne durchscheint. Also auch hier, wo durch ein anderes Mittel versucht werden mußte, den Raum durch seine eigene Abschließung zu überwinden, ist dasselbe versucht. Beim Holz und in seiner Architektur und Skulptur ist es versucht, in den Formen, die rein seelisch, in der Anschauung, den Raum überwinden und über den Raum hinausführen. Sinnlich konkreter beginnt es schon bei den Fenstern. Da ist die Verbindung mit dem durchscheinenden Sonnenlicht, das aus dem Weltenall hereinstrahlt und unsere sichtbare Welt durchstrahlt, etwas, was dazugehört. Diese zwei Teile würden also vorzugsweise einem seelischen Element entsprechen. Da ist von außen bewirkt durch das Zusammenkommen von Licht und Glasradierung was eigentlich als Kunstwerk entsteht, als seelisches Element; während es bei der Holzskulptur Geistiges ist, was in der menschlichen Seele selbst erlebt wird als Kunstwerk.

Der dritte Teil sind die Malereien, mit denen die Kuppel ausgemalt ist. Auch diese Malereien sind in ihren Motiven unserer geisteswissenschaftlichen Weltanschauung entnommen. Man wird dort malerisch zum Ausdruck gebracht finden, was Inhalt unserer Weltanschauung ist, wenigstens über einen gewissen großen makrokosmischen Zeitraum hin. Hier haben Sie, wenn ich so sagen mag, den physischen Teil der Sache; denn in der Malerei kann man aus gewissen inneren Gründen - das auszuführen würde heute zu weit gehen - nur unmittelbar darstellen, was man eben darstellen will. Die Farbe muß selbst ausdrücken, was sie ausdrücken soll; ebenso die Linienführung. Da ist also durch den Inhalt ganz allein der Versuch gemacht, ins Makrokosmische hinauszukommen, die Kuppelwandgrenzen zu überwinden. Also durch den Inhalt gelangt man da hinaus. Es ist alles hineingemalt, was eigentlich dem Makrokosmos angehört. Dadurch ist physisch unmittelbar vor dem Auge, was gemeint ist. Wir haben versucht, die Leuchtkraft, die zum Malen dieser Motive notwendig war, dadurch hervorzubringen, daß wir Farben aus reinen Pflanzenstoffen herzustellen versuchten, die ihre bestimmte Leuchtkraft haben. Es ist dabei natürlich nicht alles so gelungen, wie es hätte gelingen können, wenn nicht der Krieg dazwischengekommen wäre. Es ist aber auch das nur ein Anfang. Natürlich mußte die ganze Art der Malerei entsprechend unserer Auffassung sein. Wir haben es ja, indem wir den geistigen Inhalt der Welt gemalt haben, nicht mit Gestalten zu tun, die man sich von einer Lichtquelle aus beleuchtet denkt, sondern mit selbstleuchtenden Gestalten. Also es ist eine ganz andere Art in der malerischen Auffassung, die da hineingebracht werden mußte. Wenn man zum Beispiel die Aura eines Menschen malt, so malt man sie ja nicht so, wie man eine physische Gestalt malt. Eine physische Gestalt malt man so, daß man Licht und Schatten so verteilt, wie die Lichtquelle das Objekt beleuchtet. Bei der Aura dagegen hat man es mit einem selbstleuchtenden Objekt zu tun. Dadurch ist der Charakter der Malerei ein ganz anderer.

So ist mit groben Strichen ungefähr gesagt, soweit man es ohne Abbildung darstellen kann, was der Bau will. Der ganze Bau ist, wie ich sagte, angeordnet von Westen nach Osten, so daß also zwischen den Säulen die Symmetrieachse durchgeht, von Westen nach Osten, und sie schneidet den kleinen Zylinder, also den Bühnenraum, an seiner Grenze im Osten. Dort also nach dem Osten hin, zwischen

der sechsten Säule rechts und der sechsten Säule links, steht eine bildhauerisch gearbeitete Gruppe. Die soll nun ihrerseits künstlerisch wieder darstellen, ich möchte sagen, das Intimste unserer geisteswissenschaftlichen Weltanschauung. Sie soll darstellen, was notwendigerweise der menschlichen Geistanschauung der Gegenwart und in die Zukunft hinein sich einfügen muß. Die Menschheit muß begreifen lernen, daß alles, was für die Weltgestaltung und für das menschliche Leben wichtig ist, in diese drei Strömungen hineinläuft: gewissermaßen die normale geistige Strömung, in die der Mensch hineingewoben ist, dann die luziferische Strömung und die ahrimanische. In alles, sowohl in die Grundlagen des physischen wie in die Offenbarungen des geistigen Geschehens, ist göttliche Entwicklung, luziferische Entwicklung und ahrimanische Entwicklung hineinverwoben. Dies soll aber nun wieder nicht symbolisch, sondern künstlerisch erfaßt, in unserer bildnerischen Gruppe zum Ausdruck kommen. Eine Holzgruppe. Es hat sich mir der Gedanke ergeben, den ich als Gedanken glaube erfaßt zu haben, dessen Begründung aber mir selbst in seinen okkulten Untergründen noch nicht klargeworden ist; es wird wohl die okkulte Forschung der Zukunft dies noch ergeben. Es scheint aber unbedingt richtig zu sein, daß sich alle antiken Motive besser in Stein oder in Metall zur Darstellung bringen lassen, und alle christlichen Motive - und unseres ist im eminenten Sinne ein christliches Motiv - besser in Holz. Ich kann nicht anders als sagen: Ich habe es immer als notwendig empfunden, daß die Gruppe in der Peterskirche in Rom, die Pieta von Michelangelo, in Holz umzudenken wäre; denn da, glaube ich, würde sie erst das darstellen, was sie darstellen soll; ebenso wie ich andere christliche Gruppen, die ich in Stein fand, in Holz umdenken mußte. Es liegt dem ganz gewiß etwas zugrunde; auf die Gründe selbst bin ich noch nicht gekommen. So mußte unsere Gruppe in Holz gedacht und ausgeführt werden.

Die Hauptfigur ist eine Art Menschheitsrepräsentant, eine Wesenheit, die den Menschen darstellen soll in seiner göttlichen Offenbarung. Ich bin es zufrieden, wenn jemand, der diese Gestalt anschaut, die Empfindung hat: es ist eine Darstellung des Christus Jesus. Aber selbst dies schien mir unkünstlerisch, wenn ich den Impuls zugrunde gelegt hätte: Ich will einen Christus Jesus machen. Ich wollte darstellen, was dasteht. Was dann der Betreffende erlebt, ob es ein Christus Jesus ist, das muß erst die Folge sein. Ich wäre recht froh, wenn jeder das erlebte. Das ist aber nicht der künstlerische Gedanke, einen Christus Jesus darzustellen. Der künstlerische Gedanke ruht rein in der künstlerischen Form, in der Gestaltenggebung; das andere ist ein novellistischer oder programmatischer Gedanke, einen Christus Jesus darzustellen. Das Künstlerische lebt in der Form, wenigstens wenn es ein Bildnerisches ist. - Eine Hauptgestalt, die ganze Gruppe ist achteinhalb Meter hoch, steht etwas erhöht, hinter ihr Felsen, unter ihr Felsen. Unten aus dem Felsen, der sich etwas aushöhlt, wächst heraus eine Ahrimangestalt. Die ist in einer Felsenhöhle drinnen, halb liegend, mit dem Kopf nach oben. Auf diesem etwas ausgehöhlten Felsen steht die Hauptfigur. Über der Ahrimanfigur und vom Beschauer links ist wiederum aus dem Felsen herauswachsend ein zweiter Ahriman, so daß die Ahrimanfigur sich wiederholt. Über der Ahrimanfigur, wiederum links vom Beschauer, ist eine Luzifergestalt. Zwischen dem Luzifer und dem Ahriman darunter ist eine Art künstlerischer Zusammenhang geschaffen. Ganz wenig darüber, über der Hauptfigur, rechts vom Beschauer, ist auch eine Luzifergestalt. Luzifer ist also auch zweimal vorhanden. Dieser andere Luzifer ist in sich gebrochen, stürzt ab durch das In-sich-Gebrochensein. Die rechte Hand der Mittelfigur weist nach unten, die linke nach oben. Diese nach oben weisende linke Hand weist auf die Bruchstelle des Luzifer hin; da gerade bricht er sich entzwei und stürzt ab. Die rechte Hand und der rechte Arm der Mittelfigur weist nach dem unteren Ahriman hin und bringt ihn zur Verzweiflung. Das Ganze ist so gedacht - ich hoffe, daß man es wird empfinden können -, daß diese Mittelfigur nicht irgendwie aggressiv ist; sondern in der Geste, die ich andeutete, ist nur Liebe darinnen. Aber weder Luzifer noch Ahriman vertragen diese Liebe. Der Christus kämpft nicht gegen Ahriman, sondern er strahlt Liebe aus; aber Luzifer und Ahriman können die Liebe nicht in ihre Nähe gelangen lassen. Durch die Nähe der Liebe fühlt der eine, Ahriman, die Verzweiflung, das In-sich-Verzehrtwerden, und Luzifer stürzt ab. In ihnen, in Luzifer und Ahriman, liegt es also, was in ihren Gesten zum Ausdruck kommt.

Die Gestalten waren natürlich aus dem Grunde nicht leicht zu schaffen, weil man Geistiges - bei der

Hauptfigur teilweise Geistiges, bei Luzifer und Ahriman aber rein Geistiges - zu schaffen hat, und bildhauerisch ist es am schwierigsten, das Geistige zu bilden. Es wurde aber doch versucht, das zu erreichen, was notwendig war, besonders für unsere Ziele: die Form, trotzdem sie künstlerische Form bleiben mußte, ganz in Geste, ganz in Miene aufzulösen. Der Mensch ist ja eigentlich nur in der Lage, Geste und Miene in sehr eingeschränktem Sinne zu gebrauchen. Luzifer und Ahriman sind ganz Geste und ganz Miene. Geistgestalten haben nicht abgeschlossene Form, keine fertige Geistgestalt gibt es. Wenn Sie den Geist gestalten wollen, sind Sie in derselben Lage, wie wenn Sie den Blitz gestalten wollten. Die Gestalt, die ein Geist in einem Augenblick hat, ist eine andere als im nächsten Augenblick. Das muß man berücksichtigen. Würde man aber für den einen Augenblick eine Geistgestalt festhalten wollen, so wie man eine ruhende Gestalt nachbildet, dann würde man nichts herausbekommen, dann hätte man nur eine erstarrte Gestalt. So muß man in solchem Falle ganz und gar die Geste nachbilden. Es ist also bei Luzifer und Ahriman ganz und gar die Geste nachgebildet, und zum Teil mußte das auch für die mittlere Gestalt versucht werden, die ja natürlich eine physische Gestalt ist: der Christus Jesus.

Nun möchte ich Ihnen ein paar Bilder vorführen, die Ihnen im Kleinen, so gut es geht, einen Begriff von dieser Hauptgruppe geben können. Das erste ist der Kopf des Ahriman, und zwar in der Gestalt, wie er mir zuerst gekommen ist: ein Mensch - man denke dabei an die Dreiteilung des Menschen in Kopf-, Rumpf- und Extremitätenmenschen -, der ganz Kopf ist, der daher auch das Werkzeug ist für die vollendetste Klugheit, Verständigkeit und Schlauheit. Das soll in der Ahrimanfigur zum Ausdruck kommen. Der Kopf des Ahriman ist, wie Sie ihn hier sehen, richtig Geist, wenn ich den paradoxen Ausdruck gebrauchen darf; aber Sie wissen, wie ein Paradoxes oft herauskommt, wenn man geistig charakterisiert. Er ist tatsächlich nach dem Modell, geistgetreu, künstlerisch naturgetreu. Ahriman mußte schon «sitzen», damit das zustande gebracht werden konnte.

Das nächste soll sein Luzifer, wie er vom Beschauer aus an der linken Seite sich findet. Um Luzifer zu verstehen, müssen Sie sich in einer sehr merkwürdigen Weise das denken, was als Geistgestalt des Luzifer erscheint. Man denke sich das am meisten Ahrimanische am Menschen von der Menschengestalt weg, also den Kopf weg, dafür aber denken Sie sich die Ohren und die Ohrmuscheln, das Außenohr, wesentlich vergrößert, natürlich vergeistigt und zu Flügeln gebildet und zu einem Organ geformt, das Organ aber um ihren Leib herumgeschlungen, die Kehlkopf Flügel ebenfalls erweitert; so daß Kopf, Flügel, Ohren ein Organ zusammen bilden. Und die Flügel, das Hauptorgan, ist das, das sich für die Gestalt des Luzifer ergibt. Luzifer ist erweiterter Kehlkopf, Kehlkopf, der zur ganzen Gestalt wird, aus dem sich dann herausentwickelt durch eine Art Flügel eine Verbindung zum Ohre hin, so daß man sich vorzustellen hat: Luzifer ist eine solche Gestalt, welche die Sphärenmusik aufnimmt, sie hereinnimmt in diesen Ohr-Flügelorganismus; und ohne daß die Individualität mitspricht, spricht sich das Weltenall, die Sphärenmusik selber, wiederum durch dasselbe Organ aus, das nach vorn zum Kehlkopf umgeformt, also eine andere Metamorphose der Menschengestalt ist: Kehlkopf-Ohr-Flügelorgan. Daher ist der Kopf nur angedeutet. Bei Ahriman werden Sie finden, wenn Sie einmal die Figur im Dornacher Bau sehen werden: Es ist das herausgestellt, was man sich als Gestalt denken kann. Was aber bei Luzifer als Kopf herauskommt - obwohl Sie sich nicht gut vorstellen können, daß es bei Ihnen selbst so wäre wie bei Luzifer -, das ist etwas, was doch im höchsten Grade schön ist. Das Ahrimanische ist also das Verständige, Kluge, aber Häßliche in der Welt; das Luziferische ist das Schöne in der Welt. Alles in der Welt enthält die beiden: das Ahrimanische und das Luziferische. Die Jugend und die Kindheit ist mehr luziferisch, das Alter mehr ahrimanisch; die Vergangenheit ist mehr ahrimanisch, die Zukunft mehr luziferisch in ihren Impulsen; die Frauen mehr luziferisch, die Männer mehr ahrimanisch; alles enthält diese beiden Strömungen.

Das Wesen über dem Luzifer entstand als ein solches, das als Elementarwesen aus dem Felsen herauswächst. Wir hatten die besprochene Gruppe fertig, und als sie von ihrem Gerüst befreit war, stellt sich etwas ganz Merkwürdiges dar: daß nämlich, wie Fräulein *Waller* empfand, der Schwerpunkt der Gruppe - für die Anschauung natürlich nur - zu weit rechts läge und etwas dazu geschaffen werden müßte, um den Ausgleich zu bringen. So wurde es uns vom Karma zugetragen. Nun handelte

es sich darum, nicht bloß einen Batzen Felsen anzubringen, sondern den bildhauerischen Gedanken weiterzuverfolgen. So entstand dann dieses Wesen, das gewissermaßen als Elementarwesen aus dem Felsen herauswächst. Gerade an diesem Wesen werden Sie eines bemerken, wenn es auch nur in Andeutungen zum Ausdruck kommt: Sie werden sehen, wie eine Asymmetrie, sobald Geistgestalten in Betracht kommen, sogleich wirken muß. Das kommt im Physischen nur sehr eingeschränkt zum Ausdruck: unser linkes Auge ist anders als unser rechtes und so weiter; mit Ohr und Nase ist es ebenso. Sobald man aber ins Geistige hineinkommt, wirkt schon der Ätherleib ganz entschieden asymmetrisch. Die linke Seite des Ätherleibes ist ganz anders als die rechte; das kommt sofort heraus, wenn man Geistgestalten bilden will. Sie können um dieses Wesen herumgehen, und Sie werden von jedem Punkt aus unten einen andern Anblick haben. Sie werden aber sehen, daß die Asymmetrie als etwas Notwendiges wirkt, weil sie der Ausdruck ist der Geste, mit der dieses Wesen mit einem gewissen Humor über den Felsen herüberschaut und auf die Gruppe unten schaut. Dieses Hinunterschauen mit Humor über den Felsen hat seinen guten Grund. Es ist durchaus nicht richtig, sich in die höheren Welten nur mit einer bloßen Sentimentalität erheben zu wollen. Will man sich richtig in die höheren Welten hinaufarbeiten, so muß man es nicht bloß mit Sentimentalität tun. Diese Sentimentalität hat immer einen Beigeschmack von Egoismus. Sie werden sehen, daß ich oftmals, wenn die höchsten geistigsten Zusammenhänge erörtert werden sollen, in die Betrachtung etwas hineinmische, was nicht herausbringen soll aus der Stimmung, sondern nur die egoistische Sentimentalität der Stimmung vertreiben soll. Erst dann werden sich die Menschen wahrhaftig zum Geistigen erheben, wenn sie es nicht erfassen wollen mit egoistischer Sentimentalität, sondern sich in Reinheit der Seele, die niemals ohne Humor sein kann, in dieses geistige Gebiet hineinbegeben können.

Dann der Kopf der Mittelfigur im Profil, wie er sich mit Notwendigkeit ergeben hat. Da mußte der Kopf auch etwas asymmetrisch gemacht werden, weil an dieser Figur gezeigt werden sollte, daß nicht nur die Bewegungen der rechten Hand, der linken Hand, des rechten Armes und so weiter das Innere der Seele wiedergeben, sondern weil dies bei einer solchen, ganz in der Seele lebenden Wesenheit, wie es der Christus Jesus ist, zum Beispiel auch die Stirnbildung in Anspruch nimmt und die ganze übrige Gestalt, viel mehr, als es beim Menschen in der Geste der Fall sein kann. Wir haben ausprobiert, trotzdem es nicht der Wirklichkeit entspricht, daß man, wenn man das Bild verkehrt in den Apparat steckt, schon einen ganz andern Anblick hat bloß dadurch, daß es umgekehrt ist. Der Eindruck ist ein anderer. Wie das asymmetrisch gedacht ist, künstlerisch, das werden Sie aber erst an dem fertigen Kopf der Mittelfigur sehen. - Man darf wohl sagen: Bei der Ausarbeitung einer solchen Sache kommen alle künstlerischen Fragen auch wirklich in Betracht; die kleinste künstlerische Frage steht da immer im Zusammenhang mit irgendeinem weithingehenden Ganzen. Hier zum Beispiel kam besonders in Betracht die Behandlung der Fläche. Das Leben muß ja da besonders durch die Fläche erzeugt werden. Die Fläche einfach gebogen, und die Biegung wieder gebogen : diese besondere Behandlung der Fläche, die doppelte Biegung

der Fläche, wie das aus der Fläche selbst Leben herausholt, das sieht man erst, wenn man diese Dinge durcharbeitet. Und so werden Sie sehen, daß das, was wir wollten, nicht allein im Dargestellten liegt, sondern auch in einer gewissen künstlerischen Behandlung der Sache. Man mußte nicht etwa in novellistischer Weise, durch Nachbildung bloß, das Ahrimanische, das Luziferische und wieder das Menschliche erreichen, sondern man mußte es in die Fingerspitzen bekommen, in die Flächenformung hineinbekommen, mußte es ganz und gar in die künstlerische Formung hineinbekommen. Und jene Erweiterung, die der Mensch erhält, indem er seine Anschauung ins Geistige hinein ausdehnt, sie dehnte sich auf der andern Seite auch wieder ins Künstlerische hinein aus.

Diese Gruppe steht also unten im Osten im Bühnenraum. Darüber wölbt sich die kleinere Kuppel, und die wieder ist ausgemalt, wie ich es angedeutet habe. Über dieser Gruppe ist es dann wieder versucht, dasselbe Motiv malerisch zu geben. Da ist der Christus, darüber Luzifer und Ahriman, und es ist versucht, durch die Farben aussprechen zu lassen, was dargestellt werden sollte durch die Kunst. Gerade durch die Verschiedenartigkeit der Behandlung wird man sehen, wie rein aus den

Kunstmitteln heraus die Dinge geholt werden mußten.

Das sind Sachen, die nur dadurch so wurden, daß eine Anzahl unserer Freunde in der allergrößten Hingebung an diesem Bau gearbeitet haben. Über diesen Bau ist ja das Kurioseste gesprochen worden, aber man wird vielleicht einmal gerade auf die hingebungsvolle Art hinweisen, wie die in unserer Gesellschaft lebenden Freunde, und besonders die Künstler, sich so selbstlos dem Bau gewidmet haben. Hier bei dieser Gruppe kamen ganz besondere künstlerische Fragen in Betracht. Da hat zum Beispiel Fräulein *Maryon* sich ganz wunderbar hineingefunden in dieses Umlegen eines Weltanschauungsgedankens in einen Kunstgedanken. Der Bau ist natürlich nicht fertig. Er wäre aber höchst wahrscheinlich doch fertig - bis auf diese Gruppe, die nicht fertig sein konnte -, wenn nicht diese katastrophalen Weltereignisse auch die Fertigstellung des Baues verhindert hätten.

Ich wollte nur mit diesen abgerissenen aphoristischen Sätzen das mit dem Bau Beabsichtigte Ihnen einmal nahebringen. Ich hoffe, daß Sie wenigstens eine ganz kleine Vorstellung von dem bekommen haben, was - wie wir erwarten dürfen - auch einmal in Dornach im fertigen Zustande gesehen werden kann. Worauf es ankommt, das ist: künstlerisch unsere Weltanschauung in das Geistesleben der Gegenwart und Zukunft hineinzustellen. Man wird sehen, daß unsere Weltanschauung mehr als Theorie ist: daß sie eine Summe von wirklicher, lebendiger Kraft ist. Hätten wir etwas Symbolisches aufgeführt, so könnte man sagen: Das ist eine Theorie. - Da aber unsere Weltanschauung imstande ist, Kunst zu gebären, ist sie etwas anderes, etwas Lebendiges. Sie wird auch anderes noch gebären, sie wird auch andere Zweige des Lebens befruchten müssen. Sehnsucht ist viel vorhanden nach dem, was geistiges Leben ist, wie es unserer Gegenwart angepaßt ist. In bezug auf das geistige Leben tritt aber auch viel Visionäres, viel irrtümliches und unfügliches Zeug auf diesem Gebiete zutage. Aber das hoffe ich, daß man unterscheiden lernt, was herausgeboren ist aus den wirklichen Anforderungen des gegenwärtigen Geisteszyklus der Menschheit, von dem, was nur aus Konfusion und so weiter heraus entsteht. Überall sehen wir, wie die Pilze aufsprießend, was im geistigen Leben geschaffen werden soll. Aber man muß doch unterscheiden lernen zwischen dem, was wahrhaftig aus den wirklichen Kräften der Geistentwicklung der Menschheit geboren werden soll, und zwischen dem, was irre redet aus dem Geistigen heraus. Irres Gerede können Sie heute vielfach vernehmen. Daß darauf hingehört wird, ist ganz natürlich, denn es zeigt, daß die Menschen hinstreben nach dem Geist. Sie brauchen nur die Augen aufzumachen, dann sehen Sie es überall, wo die Menschen nach dem Geistigen hin wollen. Jetzt ist ein metaphysischer Roman erschienen von einem Herrn *Korb*, ein schreckliches Zeug; es ist eigentlich mehr eine unfügliche Propaganda für den «Stern des Ostens». Aber ich hoffe, daß man diese Dinge, die eigentlich in einer andern Art eine Verirrung des metaphysischen Strebens der Menschheit zum Ausdruck bringen, unterscheiden lernt von dem, was aus den Wurzelbestrebungen des menschlichen Daseins heraus gerade für unsere Zeit geschaffen werden sollte.