

Manuskript.

Vervielfältigen, Weitergeben,  
Abschreiben nicht gestattet.

Nur für Mitglieder. Nicht durchgesehen.

X  
gedruckt

" Der Baugedanke von Dornach ".

---

II. V o r t r a g

von

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

gehalten während des Weihnachtskurses für Lehrer, am Goetheanum

D o r n a c h , am 30. Dezember 1921. (6)

-----  
Sehr verhärtete Anwesende!

Meine lieben Freunde!

Gestatten Sie, dass ich Ihnen einiges über den Baugedanken von Dornach zu dem vor einigen Tagen Gesagten hinzufüge. Die Aufeinanderfolge der Säulen und Säulenkapitälé habe ich versucht zu interpretieren. Es kann ja die Frage aufgeworfen werden: Warum sind hier vorschreitend im Bau sieben Säulen zu jeder Seite zu finden? Und man kann dabei an allerlei nebulos Mystisches in bezug auf die Siebenzahl denken, - wie man ja Anthroposophie überhaupt anklagt, dass sie solche Dinge wiederum aufbringt, welche, wie man meint, in allerlei altem Aberglauben wurzeln. Die Siebenzahl der Säulen hier in irgend einer anderen als künstlerischen Weise zu deuten, würde aber dem widersprechen, was zugrunde gelegen hat bei der



Ausarbeitung schon des Modells und bei der eigentlichen Arbeit. Wenn man nämlich so vorgeht, daß man die einzelnen Kapitale aus einander hervorgehen läßt, d. h. jedes Folgende aus dem Vorigen hervorgehen läßt, wie ich das hier das letztmal schilderte, so kommt man eben darauf, daß in einer gewissen Beziehung mit der siebten Säule eine Art Abschluß erreicht ist. Das entspricht einfach dem aufeinanderfolgenden Fühlen in dem Schaffen der Form. Würde man eine achte Säule machen wollen, so würde man die erste Form, allerdings - ich möchte sagen - auf einer höheren Stufe, wiederholen müssen, und da ja bei einem organischen Bau alles darauf beruhen muß, daß man sich mit den schaffenden Kräften der Natur und des Weltwesens überhaupt verbindet, so ist es nur begreiflich, daß da auch diejenige Zahl herauskommt, welche gewissermaßen die Leitzahl für mannigfaltige Naturerscheinungen ist.

Wir haben in der Tonskala sieben Töne. Die Oktave ist die Wiederholung der Prime. Wir haben, wenn wir die Erscheinung des Lichtes in der bekannten Weise vor uns hinstellen, da, wo das Licht zur Farbe sich abschattet, wir haben in der bekannten Farbenskala sieben Farben. Die neuere Chemie stellt das sog. periodische System auf, das auch ein Aufbau der Atomgewichte und -Eigenschaften der chemischen Elemente nach der Siebenzahl ist. Und wer das organische Leben verfolgt, findet diese Zahlen überall. Nicht ist es irgend ein abergläubisches Vorurteil, sondern es ist das Ergebnis einer tieferen Beobachtung. Und wenn man mit dem Gefühle so steht, daß man eben einfach sich der Beobachtung hingibt, nichts dabei träumt, nichts mystifiziert, dann wird man auch zu dieser Siebenzahl der Säulen hier das richtige Verhältnis finden können. Alles ist hier so versucht, daß - wie ich schon neulich sagte - das Prinzip des Organischen durchaus festgehalten ist.



Sie sehen hier die Orgel hineingestellt in den ganzen Bau so, daß sie nicht einfach in einer Ecke steht, sondern daß sie gewissermaßen aus den Bauformen herausgewachsen ist, daß also die Bau-Architektur und die Bau-Plastik sich den Formen, die durch die Anordnung der Orgelpfeifen gebildet werden, annähern, sie nicht umfassen, sondern sie gewissermaßen aus sich hervordachsen lassen.

Was bei einer solchen Architektur und einer solchen Plastik ins Auge gefaßt werden muß, das ist das, was ich schon neulich nannte das Materialgefühl, das Gefühl für den Stoff. Es handelt sich durchaus darum, daß man, gerade wenn in Holz gearbeitet wird, dieses Materialgefühl als etwas empfindet, das mit dem Spezifischen des Stoffes zusammenhängt, aus dem man arbeitet. Dann aber hat man im Holz, weil man im wesentlichen eine <sup>Material?</sup> weiche <sup>Stoff</sup> hat, aus der man herausarbeitet, zugleich etwas, was am leichtesten die <sup>Material?</sup> Stoff als solche überwinden läßt und das künstlerisch zu Offenbarende am meisten hervortreten läßt, in der Art, daß man sich, wenn man im Holz arbeitet, durchaus hineinbegeben muß in die Geheimnisse des Weltendaseins.

Ich will nur auf Folgendes aufmerksam machen. Man nehme an, man wolle die menschliche Gestalt in Holzplastik schaffen. Es wird ja zuletzt der Bau abgeschlossen sein hier im Osten dadurch, daß unter diesem Motiv, das in der Mitte gemalt ist, eine Holzplastik sich befinden wird, die dasselbe Motiv enthalten wird. Da wird man auch die Gestalt des Christus sehen in Verbindung mit luziferischen und ahrimanischen Wesenheiten. Da handelte es sich also darum, eine wenn auch durchaus idealisierte und spiritualisierte menschliche Gestalt aus dem Holze heraus zu schaffen. Es ist mit den Voraussetzungen, die ich soeben charakterisiert habe, etwas



ganz anderes, an dem Kopfe der menschlichen Gestalt zu schaffen, als an dem übrigen Organismus. Mit abstrakter Erkenntnis kommt man eben durchaus nicht an diese Dinge heran.

Das Gestalten, die Formgebung liegt natürlich ebenso in dem Naturgesetzmäßigen wie alles übrige, das in irgend einer Weise nach Zahl, nach Maß u. dergl. das Naturgemäße anordnet. Wenn man das menschliche Haupt, den menschlichen Kopf formt, so hat man überall das Gefühl: man muß die Form aus dem Innern herausarbeiten, man muß versuchen, die Empfindung zugrunde zu legen, daß der Kopf vom Zentrum nach außen geformt ist. Bei dem übrigen menschlichen Organismus hat man das Gefühl, daß man von außen hereingehen muß und gewissermaßen die Außenflächen von außen herein formen muß. Man hat das Gefühl, daß man beim Haupte als wesentliche Fläche diejenige hat, die unten liegt, die also im Innern liegt, die von innen nach außen ihre Kurven, ihre Flächen sich gibt; während man beim übrigen Organismus als hauptsächlichste Flächen die äußeren ins Auge fassen muß.

Dadurch, daß man solches empfindet, kommt man gerade im Künstlerischen den Naturgeheimnissen nahe, und es muß immer wieder betont werden, daß dasjenige, was man heute Erkenntnis nennt, durchaus nicht dazu führen kann, die Geheimnisse der Natur wirklich zu enthüllen. Es ist so, daß beim lebendigen Erfassen der Ideen, die einem gegeben werden in Naturgesetzen und dergleichen, man immer die Notwendigkeit empfindet, von diesen Ideen aufzusteigen zu dem, was sich nur in einer künstlerischen Anschauung erfassen läßt, und man darf im Grunde genommen den Weltgeheimnissen gegenüber nicht anders denken als so, daß die sogenannte wissenschaftliche Erkenntnis eine Stufe ist, daß sie aber sich erheben muß zum lebendigen



künstlerischen Erfassen der Welt, wenn man den Weltengeheimnissen wirklich nahetreten will. Man darf nicht so denken, wie man heute vielfach denkt, daß die Kunst nichts zu enthüllen habe von den Weltengeheimnissen, daß das alles der Wissenschaft überlassen sein müsse.

Die einzig wirkliche naturgemäße Anschauung ist die, welche der Goetheschen Weltauffassung zugrunde lag, und die ich schon neulich von den verschiedensten Seiten her charakterisierte, die Goethe zu dem Ausspruche brachte, daß die Kunst eine Offenbarerin geheimer Naturgesetze sei, die ohne sie, die Kunst, sich nicht offenbaren würden.

Und so könnte man sagen: In einem solchen Bau wie diesem wird dem Menschen zugleich eine Art Extrakt der Weltengeheimnisse vorgeführt. Daher wurden beim Ausführen dieses Baues auch mancherlei künstlerische Probleme aufgeworfen. Sie ergaben sich einem als etwas Selbstverständliches. Vor allen Dingen das malerische Problem.

Auf der einen Seite war es notwendig, die Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, die eine Veranschaulichung gewisser Weltengeheimnisse erkennen lassen konnten, aber auf der andern Seite wiederum mußte man das Augenmerk lenken auf die künstlerischen Ausdrucksmittel. Sie sehen hier in der Ausmalung der großen Kuppel nicht irgend etwas symbolisch-phantastisch Ausspekuliertes, so sehr das auch mancher Mensch glauben könnte. Wenn Sie hier am Westende die Ausmalung ansehen, so werden Sie sehen: Es ist da in der Farbenkomposition etwas drinnen, was sich eigenartig ausnimmt.

Nun werden Sie Alle wissen, wenn Sie Ihre Augen schließen, dann sehen Sie gewissermaßen bei geschlossenem Auge, wie dem Auge gegen-



über, etwas wie ein geheimnisvolles Schattenaugen. Dasjenige, was auf diese Weise bei geschlossenem Auge jeder Mensch wie eine Art Schattenaugen vor sich haben kann, das aber kann, wenn das innere Schauen sich besonders ausbildet, in einer viel ausführlicheren, viel inhaltvolleren Weise vor die Seele treten. Es ist dann allerdings nicht mehr so robust, so grob wie die beiden Augen, die man sich als Schattenaugen bei geschlossenen wirklichen Augen gegenüber sieht, aber es enthält dasjenige, was in einer gewissen Weise vergeistigt geschaut werden kann bei gespannter innerer Aufmerksamkeit, bei Konzentration der inneren Aufmerksamkeit nach demjenigen Teil der Peripherie des Menschen, die gegen die Augen hin gelegen ist. Es ist das, was dann erscheint bei diesem beseelten Innenblicke - man möchte sagen - eine ganze Welt. Und es steigt schon die Empfindung auf: indem man gewissermaßen in seine eigene Sehkraft, in seinen eigenen Sehraum bei geschlossenem Auge als Mensch hineinsieht, sieht man etwas vor sich, was gleichsam den Anfang der Schöpfung vorstellt.

Dieser Anfang der Schöpfung ist es, was Ihnen hier am Westende in der großen Kuppel entgegentritt. Und es ist nicht ein bloßes Phantasiegebilde, daß da oben der Paradiesesbaum, daß da eine Art Vatergott ist und daß dann diese beiden Augenformengebilde auftreten. Das alles ist etwas, was durchaus bei einem vertiefteren menschlichen Empfinden vor das innere, vor das Seelenaugen tritt.

Ebenso ist das, was Sie in der großen Kuppel hier am Ostende sehen, eine Art Empfindung des eigenen Ichs, dieses Ichs, das ja, wenn man so sagen darf, eine Art Dreifaltigkeit ist, das sich auch in der inneren Empfindung so offenbart, daß es einmal bis zur lichtvollen Klarheit und Durchsichtigkeit des denkenden Ichs geht,



auf der andern Seite, auf dem andern Pol gewissermaßen nach der Willenseite geht, nach dem wollenden Ich, und in der Mitte nach dem fühlenden Ich. Das kann zunächst ja in einer so abstrakten Weise ausgedrückt werden, wie ich es eben jetzt getan habe. Nun aber kann man versuchen, das, was ich jetzt abstrakt ausgedrückt habe als denkendes, fühlendes, wollendes Ich, im Konkreten zu empfinden als ein Mensch, der mit Liebe in der Lage ist, die Farben der Natur zu betrachten, der in der Lage ist, alles das, was ihm in der Natur für die Sinne entgegentritt, mit einer hingebungsvollen Liebe anzuschauen; man kann das Ich so erleben, daß man es zu gleicher Zeit wie ausfließen läßt in die ganze Natur, daß man sich bewußt ist: siehst du eine Pflanze in ihrer grünen Farbe, in der Farbe ihrer Blüte an, so ist das, was du da als Bild der Pflanze vor deine Seele bringst, im Grunde eigentlich das, was du auch antriffst, wenn du - wie man es nennt - in das eigene Innere schaust; was in der Natur als Farbenteppich ausgebreitet ist, das färbt dich selber, indem du in dein Inneres schaust. Und man sagt sich: richtest du als ein die Welt liebender Mensch den Blick nach außen, richtest du dich auf zu den Weiten des Tageslichtes, das in unendlichen Raumesweiten hin sich dehnt, dann empfindest du dich verbunden mit diesen Raumesweiten. Und indem du Farben, Töne dieser Raumesweiten mit dir selber verbindest, und indem du all die Konfigurationen empfindest, die sich dir da darbieten, empfindest du etwas, was du nicht mit dem Verstande umsetzest in ein Symbolum, sondern was du unmittelbar auch künstlerisch intuitiv hinstellen kannst.

Und wiederum, wenn du in der Richtung der Erdoberfläche, dieser horizontalen Ebene, den Blick schweifen läßt, hinschweifen läßt



über Bäume, die die Erde bedecken, über alles das, was sich da ausdrückt - sagen wir - in den bewegten Bäumen, wenn der Wind durch sie durchrauscht, dann fühlst du dein fühlendes Ich, und du bekommst die Anregung, nicht in abstrakter Ausführung dieses Ich zu konstruieren, sondern es in Farbengebung hinzumalen.

Richtest du den Blick nach unten, so daß du dich mit allem Fruchtenden der Erde verbunden fühlst, dann empfindest du die Notwendigkeit, dein wollendes Ich zum Ausdruck zu bringen in einer Farbe, die sich dir ganz von selber aufdrängt.

So etwa muß man sich denken, daß die Konfiguration der Decke zum Ausdruck gekommen ist. Und weil in dieser Art das im Verhältnisse des Menschen zur Welt sich aussprechende Weltengeheimnis, wie es sich empfinden läßt, hier an die Decke gebracht worden ist, ergab es sich von selber, daß in diese Decke auch hineingemalt wurde manches von dem, was eben aus diesen Weltengeheimnissen heraus gefühlt werden kann.

Sie finden daher einzelne Flächen bedeckt mit dem, was sich einer geistgemäßen Erkenntnis aus der Welterevolution heraus ergibt. Diese Figuren, die Sie hier links und rechts sehen, welche scheinbar mythologische Figuren darstellen, sie sollen wiedergeben etwa die Situation, wie sie war vor der großen atlantischen Katastrophe.

Die materialistische Entwicklungstheorie erweist sich ja vor der geistigen Anschauung durchaus nicht ~~ganz~~ als richtig. Wenn wir zurückgehen in der Menschheitsentwicklung, so kommen wir zunächst in die griechisch-lateinische Zeit zurück, die etwa im 8. vorchristlichen Jahrhundert beginnt. Wir kommen dann weiter zurück in die ägyptisch-chaldäische Periode, welche beginnt etwa um die Wende des vierten und dritten vorchristlichen Jahrtausends. Wir



kommen in ältere Perioden zurück, und zuletzt kommen wir zu einer Zeit zurück, die man geisteswissenschaftlich nennen muß die Zeit der atlantischen Katastrophe. Da fanden große Umlagerungen der Kontinente statt. Man blickt zurück mit dem schauenden Blicke in eine Zeit der Erdenentwicklung, in welcher das, was jetzt von dem atlantischen Ozean bedeckt ist, Land war. Aber man kommt zugleich zurück in eine Erdenentwicklungsperiode, in welcher der Mensch noch nicht in einer solchen Form hätte vorhanden sein können wie jetzt, in einer so wie die heutigen Muskeln und Knochen sind, gebildeten Form. Wenn man etwa Meeres-Tiere nimmt, Quallen, die man kaum von ihrer Umgebung unterscheiden kann, dann kommt man zu der materiellen Gestaltung, in der der Mensch einmal auf der Erde während der alten atlantischen Zeit war, in der die Erde noch überall bedeckt war von dauerndem dichten Nebel, in dem der Mensch lebte, und daher auch ein ganz anderes organisches Wesen war. Und dem Schauenden, dem hellschauenden Blick - wenn das Wort nicht mißverstanden wird: dem helllichtigen Blick ergeben sich dann eben diese Formen, die hier links und rechts an die Decke gemalt sind.

Anderes ist versucht worden - ich möchte sagen - als ein malerisches Wagnis. Sie sehen hier einen Kopf. Nicht wahr, wenn man naturalistisch malt, so muß ein Kopf oben abgeschlossen sein, denn so sind eben einfach die naturalistischen Menschenköpfe. Hier ist der Kopf oben nicht abgeschlossen, denn es ist das Seelisch-Geistige des alten Inders, des ersten Kulturmenschen nach der atlantischen Katastrophe hier an die Wand gemalt. Und da mußte man das Wagnis unternehmen, den Kopf oben nicht durch eine Decke abzuschließen, sondern ihn offen zu lassen, weil in der Tat, wenn der innere Mensch für seine Zeit festgehalten wird, er sich



so darstellt, daß er sich durch seine Urweisheit in Verbindung fühlte mit den Himmeln, daß sich für ihn - ich möchte sagen - die physische Kopfdecke ins Unbewußte verlor, und er sein Seelisches in die Weiten des Himmels hinaus erstreckt fühlte. Das ist hier in der malerischen Form festgehalten. Und im Zusammenhang fühlte sich dieser alte Inder mit den sogenannten sieben Rishis, welche ihm in sieben Strahlen die Weisheit der Welt einergossen.

Solche Dinge sind hier an der Decke des Zuschauerraumes durch Farben festzuhalten versucht worden. Das eigentlich Künstlerische, das in bezug auf die Malerei hier in diesem Bau versucht werden sollte, das sehen Sie aber in der kleinen Kuppel hier.

Da ist versucht worden - wenn auch in einer noch unvollkommenen Gestalt - etwas zu geben, was ich nennen möchte: das Malen aus der Farbe selbst heraus. Und das scheint mit mit der Zukunft der malerischen Kunst überhaupt zusammenzuhängen. Indem man auf der einen Seite im weiteren Fortschritt der Menschheit sich immer mehr und mehr wird dem Geiste nähern, wird man auf der andern Seite aber immer mehr auch das Bestreben haben, das Geistige im äußeren Sinnlich-Wirklichen auch zu finden.

Dann aber wird man genötigt sein, sich innerlichst zu durchdringen mit etwas, was man gerade in der Kunst besonders braucht: intensives Wirklichkeitsgefühl. Mit intensivem Wahrheitsgefühl, künstlerisch aufgefaßt, wird man gerade dazu gebracht, in dem Farbigem das eigentlich Malerische zu sehen. Ist denn die Linie eine Wahrheit? Ist die Zeichnung eine Wahrheit? Eigentlich ist sie es nicht. Wenn wir die Horizontlinie sehen, sie ist dann da, wenn wir oben in der Farbe festhalten den blauen Himmel, unten das grüne Meer; wenn wir oben die blaue Himmelsfläche, unten das grüne Meer



malen, dann entsteht die Linie als die Grenze beider von selbst. Wenn ich aber mit irgend einem Stift die Horizontlinie hinzeichne, so ist das eigentlich eine künstlerische Lüge. Und man wird finden, daß wenn man eine Empfindung hat für die unendliche Fülle, die durch die Farbe geoffenbart wird, man tatsächlich aus dem Farbigen eine ganze Welt heraus schaffen kann.

Rot ist ja nicht bloß Rot, Rot ist etwas, was, wenn man sich ihm gegenüberstellt, ein Erlebnis bedeutet, wie eine Attacke auf unser Selbst von der Außenwelt. Rot ist etwas, was einen zum Fliehen bringt in der Seele vor demjenigen, was sich also als Rot offenbart. Blau ist etwas, was einen auffordert, ihm zu folgen, und eine Harmonie aus Rot und Blau kann dann ergeben eben den Ausgleich zwischen einem Zurückweichen und einem wiederum nach-vornegehen. Kurz, das Farbige erlebt, ergibt eine ganze Welt. Und aus dem Farbigen heraus kann man, indem man bloß die Farbe in ihren gegenseitigen Beziehungen auf sich wirken läßt, die Form schaffen.

Ich habe in meinem ersten Mysterium eine Person das so aussprechen lassen, daß die Form der Farbe Werk sein müsse in der Malerei, der wir entgegenstreben. Wenn Sie hier die kleine Kuppel ansehen, und wenn die Abtönung gerade so ist, daß Sie die einzelnen Figuren drinnen gar nicht sehen können, sondern bloß dasjenige, was als Farbfleck auf diese kleine Kuppel gebracht ist, in den gegenseitigen Verhältnissen aufeinander wirken lassen, dann bekommen Sie auch einen Eindruck, den Eindruck eines in Farben wogenden Grundes.

Das ist zunächst dasjenige, woraus dann die verschiedenen Formen entstehen. Für den, der das Leben des Farbigen in sich nachzuleben vermag, für den entsteht die wirklich menschliche Gestaltung,



entstehen Handlungen zwischen menschlichen Gestaltungen, Verhältnisse zwischen menschlichen Gestaltungen durchaus aus dem Farbigen heraus. Man hat das Bedürfnis, an einer bestimmten Stelle einen blauen Fleck zu haben, in der Nähe Orangiges, Rotes. Und wenn man dies nun innerlich empfindend intuitiv studiert, so wird ganz von selbst so etwas draus, wie hier diese Faust-artige Figur ist, vor ihr eine schwebende engelartige Figur. Und man kommt allmählich darauf, daß der blaue Farbfleck aus sich selbst heraus sich zu dem formt, was eine Art von Figur ist, die an den mittelalterlichen Faust erinnert. Sie werden in der Malerei der kleinen Kuppel überall sehen, daß die Farbengebung das Wesentliche ist, und daß die Formen, die drinnen sind, eben durchaus sich aus der Farbe heraus ergeben haben. Wer etwa sagen würde: Ja, aber man muß doch erst nachdenken, interpretieren, wenn man nun diese einzelnen Motive wirklich empfinden will - er hat in einem gewissen Sinne recht, wenn er zugleich empfindet, daß dasjenige hier verwirklicht ist, was ich eben als ein Nacherleben der Farbenwelt charakterisiert habe.

Man kann dann sehen, wie hier diese blaue Faust-artige Figur ist, unter ihr eine Art Skelett, das Braune, dann dieser orangene Engel, eigentlich ein Kind, das dem Antlitz des Faust entgegenschwebt.

Legt man zuerst das Farbige zugrunde und erhebt sich dann aus dem Farbigen zum Lebendigen, so hat man allerdings dann gerade das Erkenntnisrätsel des gegenwärtigen Menschen vor sich. Die Faust-Figur ist ja etwas, was sich aus dem 16. Jahrhundert erhalten hat. Ich möchte sagen: in dem Faust prägt sich aus der Protest des modernen Menschen, der in sich selber die Weltengeheimnisse sucht, gegen den Menschen, der noch im Mittelalter in einem ganz



anderen Verhältnis zur Welt stand. Die Faustsage ist ja etwas, was nicht bloß für sich allein dasteht.

Goethe hat diese Faustsage aufgenommen, weil eben Goethe ein echt moderner Mensch war. Er hat aber auch umgestaltet die Faustsage des 16. Jahrhunderts. Diese Faustsage gipfelt ja darin, daß Faust seine Begegnung mit dem Teufel hatte, daß Faust sich gegenüberstellte den Kräften dieses Menschengegners, daß er mit ihnen rang. Damit sollte ausgedrückt werden, wie der Mensch, indem er sich der neueren Zeit herauf näherte, in diesen Kampf wirklich hinein verstrickt wurde. Das 16. Jahrhundert empfand das noch so, daß derjenige, der in das Ringen mit dem Teufel gebracht wurde, unterliegen mußte schon dadurch, daß er sich nur in irgend einer Weise mit dem Teufel einließ.

Wir haben die polarisch entgegengesetzte Sage zur Faustsage in der Luther-Sage. Luther auf der Wartburg - er wird ebenso wie Faust vom Teufel versucht; aber er wirft dem Teufel das Tintenfaß an den Kopf und vertreibt ihn. Luther-Sage und Faust-Sage sind für das 16. Jahrhundert polarische Gegensätze.

Sie wissen ja, wer auf die Wartburg kommt, findet heute noch immer den Tintenfleck erhalten von jener Tinte, die Luther dem Teufel an den Kopf geschüttet hat. Die Kustoden sagen einem dann allerdings: Ja, das wird immer von Zeit zu Zeit erneuert! Aber es ist eben doch für die Besucher da.

Goethe hat dann, nachdem Lessing schon auf diese notwendige Umänderung der Faust-Sage hingewiesen hatte, die Faustsage des 16. Jahrhunderts ungebildet und den Menschen Faust hingestellt als den, der allerdings mit dem Gegner der Menschheit, mit Mephistopheles ringt, der aber ihm nicht verfällt, trotzdem er in einer gewissen



14  
15

Weise auf ihn eingeht, sondern der seinen menschlichen Sieg über diese<sup>n</sup> menschenfeindlichen Gegner erringt.

Es ist durchaus in dieser Faustsage in der ganzen Faustgestalt das Erkenntnisrätsel des neueren Menschen enthalten. Ach, das ist ja im Grunde genommen eine Karrikatur der Erkenntnis, was man heute wissenschaftliche Erkenntnis nennt. Was wir heute ausbilden, indem wir uns der Naturgesetze bemächtigen und sie in abstrakten Sätzen ausdrücken, das ist im Grunde genommen etwas, woran wir, wenn wir es tiefer empfinden, durchaus das Unlebendige empfinden. Indem wir uns den abstrakten Ideen hingeben, empfinden wir etwas wie ein gestorbenes Seelisches in uns, wie einen Seelenleichnam. Und derjenige, der lebhaftes Empfinden genug hat, der empfindet in diesem Seelenleichnam gerade bei dem, was heute als die richtige, als die logische Erkenntnis geschätzt wird, etwas wie ein Herannahen des Todes.

Diese Empfindung liegt dieser Figur hier zugrunde. Und als der Gegenpol des Todes ist dann das engelartige in Orange heranschwebende Kind da.

Und die anderen Figuren, die <sup>in</sup> die ganze Harmonik hineingeheimnist sind, sie sind so, daß die nächste Figur etwa die Figuren einer griechischen Weisheits-Einweihung sind, eine Art Pallas Athenegestalt mit dem inspirierenden Apollo; ein ägyptischer Eingeweihter weiterhin, oben mit dem Inspirator. Dann kommen wir in den ganzen Bezirk der sich entwickelnden Menschheit, die zu dem Erleben des Menschlichen dadurch strebt, daß das Duale in der Welt wahrgenommen wird, das Gute und das Böse, das Luziferische und Ahrimanische. Es ist dort dargestellt, wo unten diese Figur, die das Kind in der Hand trägt, über sich den hellen verführerischen Luzifer und den dunklen finsternen Ahriman hat.



Es entspricht das dem ganzen Bezirk der Menschheit, der sich aus dem Persischen herüber nach Mitteleuropa und nach dem Westen erstreckt, wo ja der Mensch, wenn er erkenntnismäßig strebt, mit dem Dualismus zu kämpfen hat, wo alle Zweifel, die in ihm hervorgerufen werden durch das Hineingestelltsein zwischen Wahrheit und Irrtum, zwischen das Gute und das Böse, in Empfindungen aufgelöst werden.

Nähern wir uns mehr der Ost-Mitte, so haben wir dort diese Doppelgestalt. Es ist dasjenige, was einstmals aus dem chaotisch Russischen herauswachsen wird. In den russischen Seelen haben wir ja gewissermaßen die Vorbereitung für das Seelenhafte der Zukunft, wenn sich das auch durch die verschiedensten chaotischen Zustände hindurcharbeiten muß. Der Mensch ist da noch so, daß er im Grunde genommen immer einen Zweiten bei sich führt, und dem schauenden Blicke offenbart sich das auch. Jeder Russe hat eigentlich seinen ~~Mensch~~ eigenen Menschenschatten, den er mit sich führt. Das führt dann dazu, aus dem Dumpf-Seelischen so etwas als Inspiration zu empfinden, wie es versucht ist hier in der blauen, auf der andern Seite in der orangenen Engelgestalt und in der Kentauer-artigen Gestalt, die drüber ist. Jene Beziehung, welche die russische Seele hat als eine Art Zukunftsseele zu der Natur, zu der Welt, das ist da festgehalten.

Und das alles soll sich zusammenschließen zu dem Mittelbilde, das dann sein Gegenstück unten in der schon erwähnten Holzplastik haben wird. Sie sehen in der Mitte im Osten die Christusgestalt, über ihr die Luzifer-Gestalt in der Rot-Tönung, unter ihr in verschiedener Braun-Tönung die Ahriman-Gestalt. In dem ist zu empfinden, was eigentlich des Menschen Wesenheit darstellt.

Man lernt ja den Menschen nicht kennen, wenn man ihn nur



so anschaut, wie er äußerlich konturiert für das physische Auge erscheint. Der Mensch trägt physisch, seelisch und geistig eine Dreiheit in sich. Er trägt physisch eine Dreiheit in der folgenden Art in sich. Er hat physisch in sich alles das, was uns fortwährend, während wir im Leben stehen, zum Altern bringt, was uns sklerotisch macht, was unsere Glieder verkalken läßt, was gewissermaßen den Tod mit seiner Gewalt immer in uns anwesend sein läßt. Das ist das physisch-ahrimanisch Wirkende. Nähme das überhand, so würden wir als Kinder schon der Greisenhaftigkeit verfallen. Aber es wirkt in uns, und physisch wirkt es eben dadurch, daß es das Verfestigende, das Schwere, das Verkalkende, das uns gegen den Tod hin Führende ist.

Ueber der Christus-Gestalt sehen wir die Luzifer-Gestalt. Sie ist dasjenige Physische im Menschen, was ihn ins Fieber, in die Pleuritis bringt, was ihn gewissermaßen immer veranlaßt, sich aufzulösen, was die Kräfte der Jugend sind, die, wenn sie allein vorhanden sein würden, den Menschen auflösen würden.

Dieser polare zirkuläre Gegensatz ist durch den ganzen Menschen hindurch wahrzunehmen. Empfindet man ihn farbig, so empfindet man nach oben das Luziferische in Rot-Tönung, das Ahrimanische nach unten in Braun-Tönung. Und der Mensch selbst ist die Gleichgewichtslage zwischen beiden. Der Mensch ist eigentlich immer der innere Gleichgewichtszustand, der aber in jedem Augenblicke gesucht werden muß, zwischen dem in Wärme, im Fieberfeuer sich Auflösenden und den in den Tod bringenden Verhärtungen, Versteinungen, sich-Verfestigungen. Man wird erst eine Physiologie wirkliche Physiologie des Menschen haben, wenn man in jedem einzelnen Organe diese Polarität sieht. Herz, Lunge, Leber, alles



wird erst verständlich, wenn man sie sieht in dieser Polarität.

Nun, ich sage, das alles kann man in dem, was da an der Decke gemalt ist, empfinden. Man kann sagen: Das sind ja doch wiederum Symbole. Ein österreichischer Dichter, Robert Hamerling, hat einen "Ahasver" gedichtet, in dem er nun nicht in naturalistischer Weise, sondern in einer geistigen Art Menschengestalten hingestellt hat. Man hat ihm vorgeworfen, daß er Symbole geschaffen habe und nicht wirkliche Menschen. Er hat sich verteidigt, indem er sagte: Wenn man zu gleicher Zeit so lebendig empfindet, daß die Gestalten eben doch lebendige Menschen sind, dann mögen sie einen symbolischen Eindruck machen, denn wer kann denn verhindern, daß Nero ein Symbolum der Grausamkeit ist? Aber man kann doch nicht sagen, daß Nero deshalb nicht ein wirklicher Mensch war!

Diese Dinge müssen eben durchaus nur im richtigen Lichte gesehen werden. Und derjenige, der nicht will, daß so etwas aus dem Farben-Erleben, jetzt auf eine neuere Art herauskommt, der das zu kompliziert findet, sich in diese Dinge hineinzuschauen, dem muß man antworten: Ja, wer soll denn, wenn er gar keinen Sinn für etwas Christliches hat, etwa das Abendmahl von Lionardo da Vinci oder die Sixtinische Madonna von Raffael erleben? So wie dort die Durchw<sup>u</sup>christung notwendig ist, wie aber auch dann, wenn die Durchchristung da ist, aus dem auf der Fläche befindlichen Farbigen alles empfunden werden kann, so kann, wenn jenes ganz elementarisch-naturgemäße Weltanschauen da ist, von dem die-ser Bau zeugen will, alles das nicht in abstrakten Begriffen, sondern in unmittelbar lebendiger Anschauung erfaßt werden.

Und das ist es, worauf es einem eigentlich gerade bei diesem Bau ankommt, daß nicht herum-phantasiert, nicht herum-interpretiert wird, sondern daß sich die Menschen, die ihn betreten,



oder die ihn von außen anschauen, in die Formen, in die Farben vertiefen, dasjenige in der Anschauung, in der unmittelbar inneren Anschauung hinnehmen, was da ist. Dann wird man sehen, wenn man sich so allmählich in diesen Bau hineinfindet, daß er in der Tat wenigstens den Versuch darstellt - alles ist im Anfang unvollkommen - dem Sinn der menschlichen Entwicklung so nahe zu kommen, daß er eben aus dem der Gegenwart notwendigen Geistesleben heraus ein Künstlerisches gibt, so wie die verschiedenen Zeitalter ein Künstlerisches gegeben haben aus ihrer besonderen Weltempfindung.

Versetzen wir uns für einen Augenblick zurück in ein Griechenherz, in eine Griechenseele. Versetzen wir uns in eine Seele zurück, die mit innerer Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit den überlieferten Ausspruch tun konnte: Besser ein Bettler hier auf dem Erdenrund, als ein König im Reiche der Schatten. Der Grieche empfand sich vermöge der Eigentümlichkeit des Geistes seines Zeitalters mit der Erde verbunden. Wenn man so sagen darf: er würdigte das, was alles auf der Erde Befindliche durch die Kräfte der Erdschwere als diese Erde schmückend und bedeckend ausübt. Er empfand die Kräfte der Erdschwere. Und x in seinem Tempelbau drückt sich das aus, wie er die Kräfte dieser Erdschwere empfand. Indem der Mensch in Urzeiten aufblickte zu dem Unsterblichen, zu dem Ewigen der Menschenseele, sah er ja zurück zu den Ahnen. Diejenigen Seelen wurden für ihn allmählich Götterseelen, welche die Ahnenseelen, die Vorfahrenseelen waren. Und das Grab des Ahnen blieb ihm die heilige Stätte, welche ihm ein Geistiges in sich schloß. Die Grabstätte, sie ist für eine gewisse Kulturströmung der erste Bau, der Bau der Menschenseele, die aus dem Irdischen hinweggegangen ist. Im griechischen Tempelbau fühlt man noch etwas von einem Nachklang des Gräberbaues. Und der



traurige Graberbau ist aufgegangen in heiterer Weise in griechischen Tempelbau, indem die hingeschiedene Menschenseele, die als die Ahnenseele einmal göttlich verehrt worden ist, zum Gotte selbst geworden ist. Aus dem Bau über dem Ahnengrab, wo der Seele, der göttlich verehrten Ahnenseele eine Baustätte geschaffen werden sollte, wurde der Gott Apollo, Zeus, Athene. Und die Tempelumhüllung wurde der Ausbau dessen, was einstmals als Ahnengrab vorhanden war. Wie aus der Ahnenseele der Gott wurde, so wurde aus dem Grabesbau der griechische Tempelbau. Wie zu der Ahnenseele als zu dem Verflrossenen hingeschaut wurde, wie dadurch der Grabstättenbau einen tragischen Ausdruck bekam, so wurde aus dem Grabesbau der Tempelbau in seiner Heiterkeit, in seinem Freudevollen, weil er ja jetzt die Umhüllung nicht der hingegangenen Seele, sondern der in der Gegenwart vorhandenen unsterblichen Götterseele geworden ist.

Man kann sich ja einen griechischen Tempel nur als das Wohnhaus des Gottes denken. Der griechische Tempel ist nichts Vollkommenes für sich. Es kann nur geben einen Apollo-Tempel, einen Zeus-Tempel, einen Athene-Tempel. Der Grieche ging zu seinem Tempel, indem er wußte;: da wohnt der Gott.

Wenn wir einiges auslassen von architektonischer Stilform, dann können wir vorschreiten z. B. zum gothischen Bau, zum Dombau. Wenn wir wiederum die Form des Domes ansehen, so sehen wir in ihm nicht mehr irgend eine Erinnerung an den Grabesbau, höchstens in unorganischer Weise durch Tradition erhalten, indem der Altar ja erinnert an den Grabstein, aber das ist unorganisch in das Ganze hineingebracht; der gothische Baugeданke ist etwas anderes. Der griechische Tempelbau, er ist dasjenige, was sich durch die Be-zwingung der Erdschwere-Kräfte in seinen Formen gebildet hat.



Wie könnte man das, was aus dem Grabstättenbau erwächst, was also über der irdischen Grabstätte, über dem in die Erde Gesenkten sich erhebt, wie könnte man das anders gestalten als, indem man die Kräfte der Erdschwere durch die Dynamik, durch die Bauform bezwingt, indem man in der tragenden Säule, in den gestützten Balken die Schwerekräfte bemeistert, welche die Kräfte der Erde sind. Später geht das Gefühl nicht zu der Erde, nicht zu der hingeschwundenen Ahnenseele hin. Es hebt sich hinaus und geht in die Weltenweiten zu dem Gottē oben. Demgemäß nehmen die gothischen Bauformen ihre besondere Gestaltung an.

Das Strebende der gothischen Bauformen, es ist nicht die Ueberwindung der Schwere, <sup>Das</sup> Hauptsächlichste <sup>bei</sup> ~~Bei~~ der gothischen Bauform ist das sich gegenseitig Stützen. Wir sehen nirgends eigentlich ein Tragen, wir sehen ein Emporstreben. Wir sehen nicht die Schwere, sondern das Hinaufstreben himmelwärts.

Daher ist der gothische Dom auch nicht die Wohnung irgend eines Götterwesens, wie der griechische Tempel, sondern der gothische Dom ist die Versammlungsstätte der Gläubigen, die Versammlungsstätte der Gemeinde. Geht man in einen griechischen Tempel hinein, aus dem das Götterbild entfernt ist, so hat der griechische Tempel keinen Sinn. Ein griechischer Tempel ohne das darin befindliche Götterbild ist sinnlos. Man muß sich das Götterbild in der Phantasie ergänzen. Geht man in einen gothischen Dom hinein, ohne daß die Messe gelesen und gepredigt wird, oder ohne daß eine Gemeinde zusammen betet - er ist nicht vollständig. Da hinein gehört die lebendige Gemeinde. Und das Wort Dom drückt auch aus das Zusammenströmen der Gemeinde. Duma und Dom ist ja desselben Ursprungs. Und als die russische Duma ihren Namen bekommen hat, so war das aus dem Gefühl des Zusammenwirkens heraus,



wie der gothische Dom seinen Namen bekommen hat aus dem Gefühl, daß die Menschen mit ihren Seelen zusammenströmen müssen und gemeinsam in den Richtungen der gothischen Strebeformen ihre Gefühle nach aufwärts richten.

Wir sehen, wie das Durchempfinden künstlerischer Formen im Laufe der Menschheitsentwicklung einen gewissen Fortschritt zeigt. Wir leben heute nicht mehr in einer Zeit, in der man sich so fühlte wie in der Zeit, in der die Gothik geblüht hat. Wir leben heute in einer Zeit, in der der Mensch tiefer in sein eigenes Inneres hineindringen muß. Wir können heute nur eine soziale Gemeinschaft dadurch begründen, daß ein jeder Mensch in einem höheren Sinne, als das früher der Fall sein konnte, erkennt, was als die alte apollinische Forderung des "Erkenne dich selbst" durch die Zeiten tönt. Wir leben in einer Zeit, in der das "Erkenne dich selbst" in einem tieferen Sinne erkannt werden muß. Nur indem wir Individualitäten im intensivsten Sinne werden, können wir heute auch wiederum menschliche Gemeinschaften bilden.

Wenn man in empfindender Art sich vertieft in die Formen dieses Goetheanums, was sprechen sie denn dann zu uns? Was offenbaren sie den Blicken? Will man über sie reden, dann muß man versuchen, ganz dasselbe vor die Menschenseele hinzustellen, was man durch die anthroposophische Weltanschauung als das Geheimnis des Menschen und das Geheimnis der Welt, wie sie sich für den Menschen offenbart, eben auch durch Ideen, durch Vorstellungen ausdrücken kann. Der griechische Tempel stellte sich dar als Wohnung des zur Erde herabgestiegenen Gottes. Der gothische Dom stellte dar dasjenige, was im Menschen den Trieb hervorruft, das "Erkenne dich selbst" zu erfüllen, und gerade aus diesem Erkennen heraus mit anderen Menschen zusammen zu sein.



Betritt man dieses Haus, soll man die Empfindung haben: Hier findet man in den Formen, in den Malereien, in allem, was da ist, dasjenige, was Menschengheimnis ist, und man vereinigt sich hier gerne mit anderen Menschen, weil hier jeder das findet, was seinen Menschenwert, seine Menschenwürde offenbart, in dem man sich am liebsten liebevoll mit anderen Menschen zusammenfindet.

In dieser Art möchte dieser Bau alle diejenigen begrüßen, die ihn betreten, die ihm sich nahen. Und weil wir jetzt liebe Gäste in unserer Mitte haben, wollte ich in diesen zwei Vorträgen auch zum Ausdrucke bringen das, was ich nennen möchte eine Interpretation des Grusses, der ihnen entgegengebracht wird von diesem Bau selbst.

-----