

Rudolf Steiner

DAS SINNLICH-ÜBERSINNLICHE IN SEINER VER-
WIRKLICHUNG DURCH DIE KUNST

Zwei Vorträge, Berlin, 15 und 17. Februar 1918

Erstveröffentlichung: Dornach 1941. (GA 271, S. 81-124)

ERSTER VORTRAG

MÜNCHEN, 15. FEBRUAR 1918

Wohl aus einem tiefen Weltverständnis und vor allen Dingen aus einem tiefen Kunstempfinden heraus hat Goethe die Worte geprägt: «Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.» - Man darf vielleicht, ohne dass man dadurch ungoethisch wird, zu diesem Ausspruch eine Art Ergänzung hinzufügen: Wem die Kunst ihr Geheimnis zu enthüllen beginnt, der empfindet eine fast unüberwindliche Abneigung gegen ihre unwürdigste Auslegerin, die ästhetisch-wissenschaftliche Betrachtung. Und eine ästhetisch-wissenschaftliche Betrachtung möchte ich heute nicht geben. Mir scheint, dass es nicht nur verträglich, sondern dass es durchaus im Sinne der eben geäußerten Goetheschen Anschauung ist, wenn man von der Kunst so spricht, dass man die Erlebnisse erzählt, die man mit ihr haben kann, die man vielleicht öfter auch mit ihr gehabt hat, so wie man die Erlebnisse, die man mit einem guten Freunde im Leben gehabt hat oder noch hat, gerne erzählt.

In bezug auf die Menschheitsentwicklung redet man von einer Erbsünde. Ich will mich heute nicht darüber verbreiten, ob das reiche Leben der Menschheit, was seine Schattenseiten betrifft, erschöpft wird, wenn man, in bezug auf dieses allgemeine Leben, nur von einer Erbsünde spricht. Mit Bezug auf das künstlerische Empfinden und künstlerische Schaffen scheint es mir aber jedenfalls notwendig, dass man von zwei Erbsünden spreche. Und zwar scheint mir die eine Erbsünde im künstlerischen Schaffen, im künstlerischen Genießen, die der Abbildung, der Nachahmung zu sein, der Wiedergabe des bloß Sinnlichen. Und die andere Erbsünde scheint mir zu sein, durch die Kunst ausdrücken, darstellen zu wollen, offenbaren zu wollen das Übersinnliche. Dann aber wird es sehr schwierig sein, schaffend oder

empfindend an die Kunst heranzukommen, wenn man ablehnen will sowohl das Sinnliche wie das Übersinnliche. Dennoch scheint mir dies einem gesunden menschlichen Empfinden zu entsprechen. Wer nur das Sinnliche in der Kunst haben will, der wird ja kaum hinauskommen über irgendein feineres illustratives Element, das sich zwar zur Kunst erheben kann, das aber eine wirkliche Kunst doch eigentlich nicht geben kann. Und es gehört schon, wie man wohl sagen kann, ein etwas verwildertes Seelenleben dazu, wenn man sich beruhigen will bei dem bloß illustrativen Element der Nachahmung des Sinnlichen oder des sonst irgendwie durch die bloße Sinneswelt Gegebenen. Aber es gehört eine Art Besessenheit durch den eigenen Verstand, durch die eigene Vernunft dazu, wenn man verlangen wollte, dass eine Idee, dass Rein-Geistiges künstlerisch verkörpert werde. Weltanschauungsdichtungen, Darstellungen von Weltanschauungen durch die Kunst entsprechen doch einem nicht ausgebildeten Geschmack, entsprechen einer Barbarisierung des menschlichen Empfindungslebens. Die Kunst selbst ist aber doch im Leben tief verankert. Und wäre sie nicht im Leben verankert, sie hätte wohl auch durch die ganze Art, in der sie auftritt, ein berechtigtes Dasein nicht: denn in ihr müssen, gegenüber einer rein realistischen Weltauffassung, allerlei Unwirklichkeiten spielen, in ihr müssen allerlei Illusionen spielen, die ins Leben hereingestellt werden. Schon darum, weil die Kunst genötigt ist, für ein gewisses Verständnis Unwirkliches ins Leben hereinzustellen, muss sie doch in irgendeiner Weise im Leben tief wurzeln.

Nun kann man sagen, dass von einer gewissen Empfindungsgrenze an - einer unteren Empfindungsgrenze bis zu einer anderen oberen Empfindungsgrenze, die allerdings bei manchen Menschen erst ausgebildet werden müssen - künstlerisches Empfinden im Leben überall auftritt. Es tritt, wenn auch nicht als Kunst, dann auf, wenn irgendwie schon im sinnlichen, im gewöhnlichen, in der Sinneswelt uns entgegentretenden Dasein Übersinnliches, Geheimnisvolles sich ankündigt. Und es tritt dann auf, wenn das Übersinnliche, das rein Gedachte, das rein Empfundene, das rein im Geiste Durchlebte, nicht dadurch, dass

man es in stroherne Symbole oder hölzerne Allegorien bringt, sondern so wie es sich selbst in einer sinnlichen Gestalt darleben will, in einer sinnlichen Anschauungsform vor uns aufleuchtet. Dass das gewöhnliche Sinnliche schon im gewöhnlichen Leben, gewissermaßen verzaubert, in sich eine Art Übersinnliches hat, das empfindet jeder Mensch, der zwischen den zwei angedeuteten Stimmungsgrenzen seine Seele hält.

Man kann durchaus sagen: Wenn mich jemand eingeladen hat und mich eintreten l'ïQt in ein Zimmer, das rote Wände hat, so habe ich eine gewisse Voraussetzung, die bei den roten Wänden mit irgend etwas vom künstlerischen Empfinden zu tun hat. Ich werde, wenn ich in rote Wände geführt werde und der Mann mir dann entgegentritt, der mich eingeladen hat, es als naturgemäß empfinden, dass er mir allerlei mitteilt^ was mir wertvoll ist, was mich interessiert. Und wenn das nicht der Fall ist, so empfinde ich die ganze Einladung in das rote Zimmer als eine Lebenslüge, und ich werde unbefriedigt weggehen. Wenn mich jemand empfängt in einem blauen Zimmer, und er lässt mich gar nicht zu Worte kommen, sondern schwatzt mir fortwährend vor, so werde ich die ganze Situation als höchst unbehaglich empfinden, und ich werde mir sagen, dass der Mann eigentlich schon durch die Farbe seines Raumes mich angelogen hat. Solche Dinge kann man unzählige im Leben haben. Eine Dame mit einem roten Kleide, die einem begegnet, wird man außerordentlich unwahr empfinden, wenn sie allzu bescheiden auftritt. Eine Dame in lockigem Haar wird man nur dann als wahr empfinden, wenn sie ein bisschen schnippisch ist; wenn sie nicht schnippisch ist, so erlebt man eine Enttäuschung. Die Dinge müssen selbstverständlich im Leben nicht so sein; das Leben hat das Recht, einen über solche Illusionen hinwegzuführen, aber es gibt eben gewisse Stimmungsgrenzen, innerhalb welcher man in einer solchen Art empfindet.

Die Dinge sind natürlich auch nicht etwa in allgemeine Gesetze zu fassen; mancher kann über diese Dinge ganz anders empfinden. Aber die Sache ist doch so, dass für jeden Menschen ein so

geartetes Empfinden im Leben da ist, wo man das Äußere, das einem in der Sinneswelt entgegentritt, schon durchaus als etwas empfindet, was gewissermaßen ein Geistiges, eine geistige Situation, eine geistige Verfassung, eine geistige Stimmung verzaubert enthält.

Es kann einem durchaus scheinen, als ob dasjenige, was da wie eine Anforderung unserer Seele vorliegt, und in dem wir so sehr häufig im Leben bitter enttäuscht werden, die Notwendigkeit hervorruft, gerade für solche Bedürfnisse, die im menschlichen Leben Befriedigung erheischen, eine besondere Lebenssphäre zu schaffen. Und diese besondere Lebenssphäre scheint mir nun eben die Kunst zu sein. Sie gestaltet aus dem übrigen Leben gerade das heraus, was jenen Sinn befriedigt, der innerhalb solcher Empfindungsgrenzen liegt.

Nun wird man das mit der Kunst Erlebte vielleicht doch nur sich nahebringen können, wenn man tiefer in die Vorgänge der Seele hineinzuschauen versucht, die sich ereignen, sei es beim künstlerischen Schaffen, sei es beim künstlerischen Genießen. Denn man braucht wohl nur ein klein wenig mit der Kunst wirklich gelebt zu haben, man braucht nur den Versuch gemacht zu haben, mit ihr etwas intimer zurechtzukommen, so wird man finden, dass zwar die nun zu schildernden Seelenvorgänge beim Künstler und beim künstlerisch Genießenden sich gewissermaßen umgekehrt verhalten, aber im Grunde genommen dieselben sind. Der Künstler erlebt das, was ich schildern will, voraus, so dass er einen gewissen Seelenvorgang zuerst erlebt, der dann durch einen anderen abgelöst wird; der künstlerisch Genießende erlebt den zweiten Seelenvorgang, den ich meine, zuerst, und dann hernach den ersten, von dem der Künstler ausgegangen ist. Nun scheint mir, dass man der Kunst psychologisch deshalb so schwer nahekommt, weil man nicht recht wagt, so tief in die menschliche Seele hinunterzusteigen als notwendig ist, um dasjenige zu fassen, was eigentlich das künstlerische Bedürfnis hervorruft. Vielleicht ist überhaupt auch erst unsere Zeit geeignet, über dieses künstlerische Be-

dürfnis etwas deutlicher zu sprechen. Denn wie man auch denken mag über mancherlei künstlerische Richtungen der allerjüngsten Vergangenheit und der Gegenwart, über Impressionismus, über Expressionismus und so weiter, über die zu reden manchmal ja einem recht unkünstlerischen Bedürfnis entspringt, eines ist nicht abzuleugnen: dass durch das Aufkommen dieser Richtungen, das künstlerische Empfinden, das künstlerische Leben, aus gewissen Seelentiefen, die sehr weit im Unterbewussten liegen, und die früher aus diesem Unterbewussten nicht heraufgeholt worden sind, nun mehr an die Oberfläche des Bewusstseins heraufgebracht worden sind. Ganz notwendigerweise hat man heute mehr Interesse für die künstlerischen und die Kunst genießenden menschlichen Seelenprozesse durch alles das, was über solche Dinge wie Impressionismus und Expressionismus geredet worden ist, als das in früheren Zeiten der Fall war, wo die ästhetischen Begriffe der gelehrten Herren sehr weit ab gestanden haben von dem, was in der Kunst eigentlich gelebt hat. In der letzten Zeit haben sich bei dem Kunstbetrachten Begriffe eingefunden, Vorstellungen eingefunden, welche in gewisser Beziehung sehr nahestehen dem, was die gegenwärtige Kunst schafft, wenigstens im Vergleich zu früheren Zeiten.

Das Leben der Seele ist ja eigentlich unendlich viel tiefer, als man gewöhnlich voraussetzt. Und dass der Mensch eine Summe von Erlebnissen in den Tiefen seiner Seele im Unterbewussten und Unbewussten hat, von denen man im gewöhnlichen Leben wenig spricht, das ahnen ja sehr wenige Menschen. Aber man muss etwas tiefer in dieses Seelenleben hinuntersteigen, um es gerade da zu finden, wo die Stimmung zwischen den angedeuteten Grenzen zu suchen ist. Es pendelt gewissermaßen unser Seelenleben zwischen den verschiedensten Zuständen, die alle mehr oder weniger - nichts, was ich heute sage, ist pedantisch gemeint - zwei Arten darstellen: Einmal ist in den Tiefen der Menschenseele etwas, was wie freisteigend aus dieser Seele herauf will, was manchmal recht unbewusst, aber doch diese Seele quält und was, wenn diese Seele zu der angedeuteten Stimmung hin besonders organisiert ist, sich fortwährend nach dem Be-

wusstsein herauf entladen will, aber nicht sich entladen kann, auch bei gesunder Verfassung des Menschen nicht sich entladen soll - als Vision. Unser Seelenleben strebt eigentlich, wenn die Veranlassung zu der Seelenstimmung da ist, viel mehr als man glaubt, fortwährend dahin, sich umzugestalten im Sinne der Vision. Das gesunde Seelenleben besteht nur darin, dass dieses «Wollen der Vision» beim Streben bleibt, dass die Vision nicht heraufkommt.

Dieses Streben nach der Vision, das im Grunde genommen in der Seele aller Menschen ist, kann befriedigt werden, wenn wir das, was entstehen will, aber in der gesunden Seele nicht entstehen soll - die krankhafte Vision - der Seele entgegenhalten in einem äußeren Eindruck, in einer äußeren Gestaltung, in einem äußeren Bildwerk oder dergleichen. Und es kann dann das äußere Bildwerk, die äußere Gestaltung dasjenige sein, was eintritt, um in gesunder Weise im Untergrunde der Seele zu lassen, was eigentlich Vision sein will. Wir bieten gewissermaßen der Seele von außen den Inhalt der Vision. Und wir bieten ihr nur dann ein wirklich Künstlerisches, wenn wir imstande sind, aus berechtigten visionären Strebungen heraus zu erraten, welche Gestaltung, welchen Bildeindruck wir der Seele bieten müssen, damit ihr Drang nach dem Visionären ausgeglichen ist. Ich glaube, dass viele Betrachtungen der neueren Zeit, die sich ergehen innerhalb der Richtung, die als Expressionismus bezeichnet wird, nahe an dieser Wahrheit sind, und dass die Auseinandersetzungen darüber auf dem Wege sind, das zu finden, was ich eben gesagt habe; nur geht man nicht weit genug, schaut nicht tief genug hinunter in die Seele und lernt nicht kennen diesen unwiderstehlichen Drang nach dem Visionären, der in jeder Menschenseele eigentlich ist. - Das ist aber nur das eine. Und man kann, wenn man das künstlerische Schaffen und das künstlerische Genießen durchgeht, wohl sehen, dass eine Art von Kunstwerken einen Ursprung hat, der diesem Bedürfnis der menschlichen Seele entspricht.

Aber es gibt noch einen anderen Ursprung für das Künstlerische. Der Ursprung, von dem ich jetzt eben gesprochen habe, liegt in einer gewissen Beschaffenheit der menschlichen Seele, in ihrem Drang, Visionäres als freisteigende Vorstellung zu haben. Der andere Ursprung liegt darin, dass innerhalb der Natur selbst Geheimnisse verzaubert sind, die nur gefunden werden können, wenn man sich darauf einlässt, nicht wissenschaftlich vorauszusetzen - das braucht man dabei nicht -, aber zu empfinden, welches die tieferen Geheimnisse der sich um uns ausbreitenden Natur eigentlich sind.

Diese tieferen Geheimnisse der um uns sich ausbreitenden Natur, sie nehmen sich vielleicht vor dem gegenwärtigen Menschheitsbewusstsein sogar recht paradox aus, wenn man sie ausspricht, doch ist es etwas, was gerade von unserer Zeit ab diese Art von Geheimnissen, die ich da meine, immer populärer und populärer macht. In der Natur ist etwas, was nicht bloß wachsendes, sprießendes, sprossendes Leben ist, an dem wir uns naturgemäß bei gesunder Seele erfreuen, sondern in der Natur ist außerdem das, was man im gewöhnlichen Sinne des Lebens Tod, Zerstörung nennt. In der Natur ist etwas, was fortwährend ein Leben durch das andere zerstört und überwindet. Wer das empfinden kann, der wird auch - um gerade dieses ausgezeichnete Beispiel zu wählen - wenn er an die menschliche Gestalt, die natürliche menschliche Gestalt herantritt, empfinden können, dass diese menschliche Gestalt in ihren Formen etwas Geheimnisvolles enthält: dass in jedem Augenblick diese Gestalt, die sich im äußeren Leben verwirklicht, durch ein höheres Leben eigentlich getötet wird. Das ist das Geheimnis alles Lebens: Fortwährend und überall wird ein niederes Leben durch ein höheres Leben ertötet. Diese menschliche Gestalt, die durchdrungen ist von der menschlichen Seele, dem menschlichen Leben, sie wird durch die menschliche Seele, durch das menschliche Leben fortwährend getötet, fortwährend überwunden. Und zwar so, dass man sagen kann: Die menschliche Gestalt als solche trägt etwas an sich, was ganz anders wäre, wenn sie ganz sich selbst überlassen wäre, wenn sie ihrem eigenen Leben fol-

gen könnte. Aber diesem ihrem eigenen Leben kann sie nicht folgen, weil ein höheres, ein anderes Leben in ihr ist, das dieses Leben ertötet.

Der Plastiker geht an die menschliche Gestalt heran, entdeckt, wenn auch unbewusst, durch die Empfindung dieses Geheimnis. Er kommt darauf, dass ja diese menschliche Gestalt etwas will, was am Menschen nicht zum Ausdruck kommt, was durch ein höheres Leben, durch seelisches Leben überwunden ist, getötet ist; er zaubert aus der menschlichen Gestalt das hervor, was am wirklichen Menschen nicht vorhanden ist, was dem wirklichen Menschen fehlt, was die Natur verbirgt. Goethe hat so etwas empfunden, als er von «offenbaren Geheimnissen» sprach. Man kann noch weiter gehen. Man kann sagen: Überall in der weiten Natur ist dieses Geheimnis zugrunde liegend. Im Grunde genommen erscheint keine Farbe, keine Linie draußen in der Natur so, dass nicht ein Niederes durch ein Höheres überwunden ist. Es kann auch umgekehrt sein, es kann einmal das Höhere von dem Niederen überwunden sein. Aber man kann in allem den Zauber lösen, kann dasjenige wiederfinden, was eigentlich überwunden ist, und wird dann zum künstlerisch Schaffenden.

Und kommt man an solch Überwundenes, das entzaubert ist, und weiß es in richtiger Weise zu erleben, dann wird es zum künstlerischen Empfinden.

Ich möchte mich gerade über dieses letztere noch genauer ausdrücken. Wir haben in mancherlei bei Goethe noch ganz Ungehobenem eigentlich sehr bedeutungsvolle menschliche Wahrheiten. Goethes Metamorphosenlehre, die davon ausgeht, dass zum Beispiel bei der Pflanze die Blumenblätter nur umgewandelte Laubblätter sind, und die sich dann ausdehnte auf alle natürlichen, naturgemäßen Gestalten, Goethes Metamorphosenlehre ist, wenn einmal dasjenige, was in ihr liegt, herausgeholt wird durch ein noch umfassenderes Erkennen der Natur als es, gemäß der Entwicklung seines Zeitalters, zu Goethes Zeiten möglich war, dazu veranlagt, wenn einmal die Natur durch ein umfassendes Anschauen enthüllt werden wird, sich auszuleben

und zu etwas viel, viel Weiterem zu werden. Ich möchte sagen: Bei Goethe ist diese Metamorphosenlehre noch sehr verstandesmäßig eingeschränkt. Sie kann ausgedehnt werden.

Wenn wir uns wiederum an die menschliche Gestalt halten, kann als ein Beispiel das Folgende gesagt werden: Derjenige, der ein menschliches Skelett betrachtet, sieht ja schon bei einer ganz oberflächlichen Betrachtung, dass dieses menschliche Skelett eigentlich deutlich aus zwei Gliedern besteht - man könnte viel weiter gehen, aber das würde heute zu weit führen -: aus dem Haupt, das gewissermaßen dem übrigen Körperskelett nur aufgesetzt ist, und eben dem übrigen Körperskelett. Wer nun einen Sinn hat für Umwandlung von Formen, wer sehen kann, wie Formen so ineinander übergehen, wie Goethe meint, dass das grüne Laubblatt in ein farbiges Blumenblatt übergeht, der wird, wenn er diese Betrachtungsweise weiter ausdehnt, gewahr werden können, dass das menschliche Haupt ein Ganzes ist und der übrige Organismus auch ein Ganzes ist, und dass das eine die Metamorphose des anderen ist. In geheimnisvoller Weise ist der ganze übrige Mensch so, dass man sagen kann, wenn man ihn in entsprechender Weise anschaut: Er kann umgewandelt werden in ein menschliches Haupt. Und das menschliche Haupt ist etwas, was, ich möchte sagen, nur verrundlicht, weiter ausgebildet den ganzen menschlichen Organismus enthält. Aber das Merkwürdige ist: Wenn man Anschauungsvermögen für diese Sache hat und wirklich imstande ist, in seinem Innern den menschlichen Organismus so umzugestalten, dass er im Ganzen ein Haupt wird, und das menschliche Haupt so umzugestalten vermag, dass es einem als Mensch selbst erscheint, so kommt doch in beiden Fällen etwas ganz anderes heraus. In dem einen Falle, wenn man das Haupt zum Gesamtorganismus umgestaltet, kommt etwas heraus, was uns den Menschen wie verknöchert zeigt, wie eingeschnürt, wie eingeengt, wie überall, ich möchte sagen, bis zur Sklerose getrieben. Wenn man den übrigen menschlichen Organismus so auf sich wirken lässt, dass er einem zum Haupte wird, kommt etwas dabei heraus, was einem gewöhnlichen Menschen sehr wenig ähnlich sieht, was nur in

seinen Hauptformen an den Menschen noch erinnert. Es kommt etwas heraus, was nicht gewisse Wachstumsansätze zu Schulterblättern verknöchert hat, sondern was zu Flügeln werden will, was sogar überwachsen will die Schultern und von den Flügeln herüber sich über das Haupt entwickeln will, was dann wie ein Hauptansatz erscheint, der das Haupt ergreifen will, so dass, was in der gewöhnlichen menschlichen Gestalt als Ohr dasteht, sich erweitert und mit den Flügeln sich verbindet. Kurz, man bekommt etwas heraus, was eine Art von Geistgestalt ist.

Diese Geistgestalt ruht verzaubert in der menschlichen Gestalt. Es ist dasjenige, was - wenn man zu erweiterter Anschauung das ausbildet, worauf Goethe ahnend in seiner Metamorphosenlehre gekommen ist - durchaus in Geheimnisse der menschlichen Natur hineinleuchtet. So dass man an diesem Beispiel sehen kann: Die Natur ist so, dass sie eigentlich in jedem Stück anstrebt, nicht bloß in Abstraktheit, sondern in anschaulicher Konkretheit, etwas ganz, ganz anderes zu werden, als dasjenige ist, als welches sie sich einem sinnlich darstellt. Nirgends hat man, wenn man durchgreifend empfindet, das Gefühl, dass irgendeine Form, dass überhaupt irgend etwas in der Natur nicht außer dem, was es ist, noch Möglichkeit hätte, etwas ganz anderes zu sein. Insbesondere an einem solchen Beispiel drückt sich das so bedeutsam aus, dass in der Natur immer ein Leben durch ein höheres Leben überwunden, geradezu getötet wird.

Wir tragen dasjenige, was man so als einen Doppelmenschen, als einen Zwiespalt im menschlichen "Wachstum empfindet, nur dadurch nicht zur Schau, dass ein Höheres, ein Übersinnliches, diese zwei Seiten des menschlichen Wesens so miteinander vereinigt und miteinander in Ausgleich bringt, dass die gewöhnliche menschliche Gestalt vor uns steht. Das ist es, weshalb - jetzt nicht in äußerer, räumlicher, sondern in innerer, intensiver Weise - die Natur uns so zauberhaft, so geheimnisvoll anmutet, weil sie eigentlich in jedem ihrer Stücke immer mehr, unendlich viel mehr will, als sie bieten kann, weil sie dasjenige, was sie gliedert, was sie organisiert, so zusammensetzt, dass ein hö-

heres Leben untergeordnete Leben verschlingt und sie nur bis zu einem gewissen Grade zur Ausbildung kommen lässt. Wer nur einmal seine Empfindung in diese Richtung lenkt, die hiermit angegeben ist, der wird überall finden, dass dieses offenbare Geheimnis, dieser durch die ganze Natur gehende Zauber dasjenige ist, was wie das Streben nach dem Visionären von innen, so von außen wirkend, den Menschen anregt, über die Natur hinaus zu gehen, irgendwo einzusetzen, ein Besonderes einem Ganzen zu entnehmen, und von da ausstrahlen zu lassen dasjenige, was die Natur in einem Stück will, was zu einem Ganzen werden kann, was aber in der Natur selber nicht ein Ganzes ist.

Vielleicht darf ich hier das Folgende erwähnen: Es ist bei dem Bau der Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach bei Basel versucht worden, gerade das, was ich jetzt angedeutet habe, plastisch zu verwirklichen. Es ist der Versuch gemacht worden, eine Holzgruppe zu schaffen, welche einen, ich möchte sagen, typischen Menschen darstellt, aber diesen typischen Menschen so darstellt, dass das, was sonst nur veranlagt ist, aber niedergehalten wird durch ein höheres Leben, so dargestellt ist, dass die gesamte Form zunächst zur Gebärde wird, und die Gebärde dann wiederum zur Ruhe gebracht wird. Es ist dann plastisch hier angestrebt worden, das, was in der gewöhnlichen menschlichen Gestalt niedergehalten wird ~ nicht die Gebärde, die man aus der Seele heraus macht, sondern jene, die nur in der Seele ertötet ist, die niedergehalten ist durch das Leben der Seele - diese Gebärde wachzurufen, dann wieder zur Ruhe zu bringen. Es ist also angestrebt worden, die ruhige Fläche des menschlichen Organismus erst gebärdenhaft in Bewegung zu bringen und sie dann wiederum neuerdings zur Ruhe zu bringen. Dadurch kam man ganz naturgemäß zu der Empfindung, dasjenige, was wiederum in jedem Menschen veranlagt ist, aber selbstverständlich durch das höhere Leben zurückgehalten wird, die Asymmetrie, die bei jedem Menschen vorhanden ist - kein Mensch ist links so ausgebildet wie rechts -, stärker hervortreten zu lassen. Nun aber, hat man sie stärker hervortreten lassen, hat man gewissermaßen dasjenige aufgelöst, was in einem höhe-

ren Leben zusammengehalten ist, dann muss man es mit Humor auf einer anderen, einer höheren Stufe wiederum verbinden, dann ist es nötig, das, was einem naturalistisch von außen entgegentritt, wiederum zu versöhnen. Es wird notwendig, künstlerisch zu versöhnen dieses Verbrechen gegen den Naturalismus, die Asymmetrie hervorgehoben zu haben, auch sonst mancherlei in die Gebärde übergehen gelassen, und dann wiederum zur Ruhe gebracht zu haben. Dieses innerliche Verbrechen hatten wir wiederum zu sühnen, indem wir auf der anderen Seite die Überwindung zu zeigen hatten, die dann entsteht, wenn das menschliche Haupt durch Metamorphose übergeht in eine finstere, beklemmende Gestalt, welche nun aber wieder überwunden wird durch den Menschheitsrepräsentanten: sie ist zu seinen Füßen, ist so, dass sie empfunden werden kann als ein Glied, als ein Teil dessen, was den Menschen repräsentiert. Die andere Gestalt, die wir dazu schaffen mussten, stellt dasjenige dar, was das Empfinden fordert, wenn, außer dem Haupte, die übrige menschliche Gestalt so mächtig wird, wie sie es im Leben schon ist, aber durch höheres Leben zurückgehalten wird, wenn überwuchert dasjenige, was sonst verkümmert zurückgeblieben ist: was in den Schulterblättern zum Beispiel sich ansetzt, was im Menschen unbewusst schon in der Gestaltung steckt und ein gewisses luziferisches Element in ihm ist, ein Element, das aus der menschlichen Wesenheit heraus will. Wenn alles das, was in der menschlichen Gestalt angelegt ist als hervorsprossend aus den Trieben und Begierden, zur Gestalt wird, während es sonst durch ein höheres Leben - durch das Verstandesleben, durch das Vernunftleben - überwuchert wird, welches Vernunftleben sonst sich im menschlichen Haupt ausgestaltet, verwirklicht, so hat man die Möglichkeit, die Natur zu entzaubern, der Natur ihr offenbares Geheimnis zu entreißen, indem man das, was die Natur in Teile ertötet, um ein Ganzes daraus zu machen, selbst wieder in Teilen hinstellt, so dass der Beschauer notwendig hat, dasjenige in seinem Gemüt zu vollbringen, was sonst die Natur vor ihm vollbracht hat. Die Natur hat das alles getan. Sie hat wirklich den Menschen so zusammengestimmt, dass er aus den

verschiedenen einzelnen Gliedern zu einem harmonischen Ganzen zusammengesetzt ist. Indem man das, was in der Natur verzaubert ist, wiederum auflöst, löst man die Natur auf in ihre übersinnlichen Kräfte. Man kommt gar nicht in den Fall, in strohern-allegorischer oder verstandesmäßig-unkünstlerischer Weise irgend etwas als Idee, als ein Erdachtes, als ein bloß Übersinnlich-Geistiges hinter den Dingen der Natur zu suchen, sondern man kommt dazu, einfach die Natur zu fragen: Wie würdest du in deinen einzelnen Teilen wachsen, wenn dein Wachstum nicht durch ein höheres Leben unterbrochen würde?

Man kommt dazu, ein Übersinnliches, das schon im Sinnlichen drinnen ist, das verzaubert ist, aus dem Sinnlichen zu erlösen, während es sonst im Sinnlichen verzaubert ist. Man kommt dazu, eigentlich übernatürlich-naturalistisch zu sein.

Ich glaube, dass in all den verschiedenen Tendenzen und Bestrebungen, die man begonnen hat, aber bei denen man sehr im Anfang stecken geblieben ist und die sich die Bezeichnung «Impressionismus» zulegen, die Sehnsucht unserer Zeit empfunden werden kann, die so gearteten Geheimnisse der Natur, das so geartete Sinnlich-Übersinnliche wirklich aufzufinden und es zu gestalten. Denn man hat die Empfindung, dass dasjenige, was sich im Künstlerischen beziehungsweise im künstlerischen Schaffen und Genießen eigentlich vollzieht, heute weiter heraufgehoben sein müsse im Bewusstsein, als es in früheren Kunstepochen heraufgehoben war. Was da sich vollzieht, nämlich dass eine unterdrückte Vision befriedigt wird, oder dass der Natur etwas entgegengestellt wird, was ihren Prozess nachschafft: man hat es immer angestrebt. Denn dies sind eigentlich die beiden Ursprünge aller Kunst.

Aber gehen wir zurück zu Raffaels Zeiten. Raffaels Zeiten haben diese Dinge selbstverständlich ganz anders angestrebt, als in unserer Zeit so etwas von Cezanne, von Hodler angestrebt wird. Aber mehr oder weniger unbewusst angestrebt wurde das immer, was in der Kunst durch diese zwei Strömungen bezeichnet wird. Nur hat man in früheren Zeiten gerade es als recht ele-

mentar ursprünglich empfunden, wenn der Künstler selbst nicht gewusst hat, dass in seiner Seele ein geistig Unbewusstes an die Natur herangeht und das, was in ihr verzaubert ist, entzaubert, wenn er es im Sinnlich-Übersinnlichen sucht. Steht man daher vor einem Bildwerke von Raffael, so hat man immer das Gefühl, wenn man überhaupt darangehen will, sich zu interpretieren, was sonst im Unterbewussten drunten dunkel bleibt, was man nicht auszusprechen braucht: man mache mit dem Kunstwerke etwas ab, und damit mittelbar auch mit Raffael. Aber von dem, was man da abmacht, kann man das Gefühl haben - wie gesagt, es braucht nicht ausgesprochen zu werden, auch nicht von der eigenen Seele -, man wäre schon einmal in einem früheren Erdenleben mit Raffael zusammen gewesen und hätte allerlei von ihm erfahren, was tief in die Seele hineingegangen wäre. Und was man vor Jahrhunderten mit Raffaels Seele abgemacht hat, das ist recht unterbewusst geworden; dann, wenn man vor Raffaels Werken steht, lebt es wieder auf. - Etwas zwischen der eigenen Seele und Raffaels Seele längst Abgemachtem glaubt man gegenüber zu stehen.

Dem neueren Künstler gegenüber hat man dieses Gefühl nicht. Der neuere Künstler führt einen im Geistigen gewissermaßen in seine Stube, und dasjenige, was abgemacht wird, liegt dem menschlichen Bewusstsein nahe: Man macht es mit ihm in der unmittelbaren Gegenwart ab. Weil diese Sehnsucht, dieses Zeitbedürfnis nun heraufgekommen ist, deshalb ist es so, dass in unserer Zeit auch der Prozess der aufsteigenden Vorstellung, die eigentlich eine unterdrückte Vision ist, sich in der Kunst befriedigen lassen will. Und, wenn auch heute noch etwas elementar, tritt auf der andern Seite ein wirklich die Auflösung desjenigen entgegen, was sonst in der Natur vereinigt ist, ja die Auflösung, und dann wiederum eine Zusammenfügung, die Nachbildung des natürlichen Prozesses.

Welche unendliche Bedeutung gewinnt alles dasjenige, was die Maler der neueren Zeit versucht haben, um die verschiedenen Farben, um das Licht in seinen verschiedenen Tönungen wirk-

lich zu studieren, um darauf zu kommen, dass im Grunde jeder Lichteffect, jeder Farbenton mehr sein will, als er sein kann, wenn er hineingezwungen ist in ein Ganzes, wo er ertötet wird durch ein höheres Leben. Was ist nicht alles versucht worden, um von dieser Empfindung ausgehend das Licht in seinem Leben zu erwecken, das Licht so zu behandeln, dass in ihm entzaubert wird, was sonst verzaubert bleibt, wenn das Licht der Entstehung der gewöhnlichen Naturvorgänge und Naturereignisse dienen muss. Man ist mit diesen Dingen vielfach im Anfang. Man wird aber von den Anfängen, die, einer berechtigten Sehnsucht entsprechend, heute davon ausgehen, wahrscheinlich erleben können, dass rein künstlerisch etwas zum Geheimnis wird, und dann zum gelösten Geheimnis. Das klingt, wenn man es ausspricht, etwas banal, aber viele Dinge bergen Geheimnisse, die banal klingen: Man muss nur an das Geheimnis, namentlich an die Empfindung des Geheimnisses so recht herankommen. Was ich meine, ist die Beantwortung der Frage: Warum eigentlich kann man das Feuer nicht malen und die Luft nicht zeichnen? - Es ist ganz klar, dass man das Feuer in Wirklichkeit nicht malen kann; man müsste einen unmalerischen Sinn haben, wenn man das glitzernde, glimmende Leben, das man nur durch Licht festhalten kann, malen wollte. Niemandem sollte es einfallen, den Blitz malen zu wollen, und noch weniger kann jemandem einfallen, die Luft zeichnen zu wollen.

Aber auf der andern Seite muss man sich gestehen, dass alles, was im Licht enthalten ist, etwas in sich birgt, was danach strebt, so zu werden wie das Feuer, unmittelbar so zu werden, dass es etwas sagt, dass es einen Eindruck macht, der hervorquillt aus dem Licht, auch aus jeder einzelnen Farbennuance, so wie die menschliche Sprache aus dem menschlichen Organismus hervorquillt. Jeder Lichteffect will uns etwas sagen, und jeder Lichteffect will dem andern Lichteffect etwas sagen, der neben ihm ist. Es ruht in jedem Lichteffect ein Leben, das durch größere Zusammenhänge überwunden, ertötet wird. Lenkt man dann einmal die Empfindung in diese Richtung, so entdeckt man auf diese Weise das Empfinden der Farbe, das was die Far-

be spricht, wonach angefangen worden ist zu suchen in der Zeit der neuen Freilichtmalerei. Entdeckt man dieses Geheimnis der Farbe, dann erweitert sich dieses Empfinden, und man findet, dass im Grunde genommen das so recht gilt, was ich eben jetzt gesagt habe. Nicht für alle Farben, - die Farben sprechen in der verschiedensten Weise. Während die hellen Farben, die roten, die gelben, tatsächlich einen attackieren, einem viel sagen, sind die blauen Farben etwas, was dem Bilde den Übergang zur Form gibt. Durch das Blau kommt man schon in die Form hinein, und zwar hauptsächlich in die formenscharfende Seele hinein. Man war auf dem Wege, solche Entdeckungen zu machen, man ist oftmals auf halbem Wege stehen geblieben. Manches Bild von Signac erscheint uns deshalb so wenig befriedigend, obwohl es in anderer Beziehung recht befriedigend sein kann, weil da immer das Blau in ganz derselben Weise behandelt ist, wie, sagen wir, das Gelb oder Rot, ohne dass ein Bewusstsein vorhanden ist, dass der blaue Farbfleck, neben den gelben gesetzt, eine ganz andere Wertigkeit darstellt, als der rote neben dem gelben. Das scheint etwas Triviales zu sein für jeden, der Farben empfinden kann. Aber in tieferem Sinne ist man doch erst auf dem Wege zur Entdeckung solcher Geheimnisse. Das Blau, das Violett sind Farben, welche durchaus das Bild von dem Ausdrucksvollen in das innerlich Perspektivische überführen. Und es ist durchaus denkbar, dass man bloß durch den Gebrauch des Blau in einem Bilde neben den andern Farben, eine wunderbar intensive Perspektive herausbringt, ohne irgendwie zu zeichnen. Auf diese Weise kommt man dann weiter. Man kommt dazu, zu erkennen, dass die Zeichnung wirklich das sein kann, was man nennen möchte: das Werk der Farbe. Wenn es einem gelingt, die Farbengebung in Bewegung umzuführen, so dass man zunächst die Zeichnung ganz geheimnisvoll in der Führung der Farbe drinnen hat, wird man bemerken, dass man dies insbesondere bei dem Blau kann, dass man dies weniger kann bei Gelb oder bei Rot, weil es diesen nicht angemessen ist, so geführt zu werden, dass es innerlich Bewegung enthält, dass es von einem Punkte zum andern sich hinbewegt. Will man eine Gestalt ha-

ben, die innerlich sich bewegt, zum Beispiel fliegt, und die wegen der innerlichen Beweglichkeit innerlich bald klein, bald groß wird, also in sich bewegt ist, dann wird man, ohne dass man irgendwie von Vernunftprinzipien oder von irgendeiner gelehrten Ästhetik ausgeht, die niemals berechtigt ist, sondern gerade dann, wenn man vom elementarsten Empfinden ausgeht, sich unbedingt genötigt finden, blaue Nuancierungen zu benutzen und diese in Bewegung überzuführen. Man wird bemerken, dass erst dann im Grunde genommen eine Linie entstehen, erst dann die Zeichnung auftreten, Figurales entstehen kann, wenn man das fortsetzt, was man damit begonnen hat, dass man das blau Tingierte in Bewegung hat übergehen lassen. Denn jedesmal, wenn man übergeht von dem Malerischen, von dem Koloristischen in das Figurale, in die Form, wird man das, was sinnlich ist, in den Grundton des Übersinnlichen überführen. Man wird beim Übergang von hellen Farben, durch das Blau und von da irgendwie innerlich zur Zeichnung, in den hellen Farben den Übergang zu einem Sinnlich-Übersinnlichen haben, das, möchte ich sagen, in einem geringen Ton das Übersinnliche enthält, weil die Farbe immer etwas sagen will, weil die Farbe immer eine Seele hat, die übersinnlich ist. Und man wird finden, dass je mehr man in die Zeichnung hineinkommt, man desto mehr in das Abstrakt-Übersinnliche hineinkommt, das aber, weil es im Sinnlichen auftritt, sich selbst sinnlich gestalten muss.

Ich kann heute diese Dinge nur andeuten. Es ist aber klar, dass auf diese Weise einzusehen ist, wie auf einem einzelnen Gebiet die Farbe, die Zeichnung so verwendet werden kann von dem künstlerischen Schaffen, dass in der Verwendung dasjenige schon drinnen ist, wovon ich mir zu sagen erlaubte: die Natur halt es verzaubert, und wir entzaubern das in dem Sinnlichen verborgene, durch ein höheres Leben ertötete Übersinnliche.

Sieht man auf die Plastik, so wird man finden: Es gibt in der Plastik für Flächen, sowohl wie für Linien, immer zwei Deutungen. Ich will aber nur von einer Deutung sprechen. Zunächst verträgt es ein gesundes Empfinden nicht, dass die plastische

Fläche dasjenige bleibe, was sie zum Beispiel in der natürlichen Menschengestalt ist, denn da ist sie durch die menschliche Seele, durch das menschliche Leben, also durch ein Höheres abgetötet. Wir müssen das eigene Leben der Fläche suchen, wenn wir zuerst geistig das Leben oder die Seele herausgeholt haben, die in der menschlichen Gestalt ist, wir müssen die Seele der Form selber suchen. Und wir merken, wie wir diese finden, wenn wir die Fläche nicht einmal gebogen sein lassen, sondern die einmalige Biegung noch einmal biegen, so dass wir eine doppelte Biegung haben. Wir merken, wie wir da die Form zum Sprechen bringen können, und wir merken, dass tief in unserem Unterbewussten, gegenüber dem, was ich jetzt mehr wie einen analysierenden Sinn auseinandergesetzt habe, ein synthetischer Sinn vorhanden ist. Es zerfällt ja die sinnliche Natur in lauter Sinnlich-Übersinnliches, das auf höheren Lebensstufen nur überwunden wird. Man hat innerhalb der angedeuteten Seelengrenzen einen elementaren Drang, die Natur in dieser Weise zu entzaubern, um zu sehen, wie Sinnlich-Übersinnliches in ihr so mannigfaltig steckt, wie Kristalle in einer Druse, und wie dadurch, dass sie in einer Druse stecken, ihre Flächen abgeschnitten werden. Aber der Mensch hat auch wiederum in sich, oftmals sehr stark gerade dann, wenn dieses Spalten, dieses Analysieren, dieses Auflösen der Natur in Sinnlich-Übersinnliches in seinem Unterbewussten intensiv vorhanden ist, jene Fähigkeit, die ich Synästhesie, einen synästhetischen Sinn nennen möchte.

Das Eigentümliche ist, dass derjenige, der den Menschen richtig zu beobachten vermag, die Entdeckung machen kann, dass eigentlich ein Sinn immer nur von uns benutzt wird in sehr einseitiger Weise. Indem wir mit dem Auge Farben, Formen sehen, Lichteffekte sehen, bilden wir das Auge in einseitiger Weise aus. Es ist immer im Auge etwas wie ein geheimnisvoller Tastsinn vorhanden; immer fühlt das Auge auch, indem es schaut. Das ist aber im gewöhnlichen Leben unterdrückt. Dadurch aber, dass das Auge sich einseitig ausbildet, hat man, wenn man so etwas empfinden kann, immer den Drang, dasjenige zu erleben, was im Auge vom Gefühlssinn, vom Selbstsinn, vom Bewegungs-

sinn, der sich entwickelt, wenn wir durch den Raum gehen und fühlen, wie sich unsere Glieder bewegen, unterdrückt wird. Was von den andern Sinnen so im Auge unterdrückt ist, das fühlt man angeregt, obwohl es stille stehen bleibt, im anderen Menschen, wenn man schaut. Und was so angeregt wird in dem Gesehenen, was aber durch die Einseitigkeit des Auges unterdrückt wird, das gestaltet der Plastiker wieder um.

Der Plastiker gestaltet eigentlich Formen, die das Auge schon sieht, aber die es so schwach sieht, dass dieses schwache Sehen ganz im Unterbewussten bleibt. Es ist ein unmittelbares Überführen des Tastsinns in Gesichtssinn, dem der Plastiker dient. Daher muss der Plastiker, oder er wird es versuchen, die ruhige Form, die sonst allein Gegenstand des einseitigen Auges ist, in Gebärde aufzulösen, die immer dazu anregt, wiederum in einer Gebärde imitiert zu werden, und diese Gebärde, die man nun entzaubert hat, wiederum zur Ruhe zu bringen. Denn im Grunde genommen ist das, was in der einen Richtung erregt wird und in der andern Richtung wieder zur Ruhe gebracht wird, was als seelischer Prozess in uns tätig ist, wenn wir künstlerisch scharfen oder genießen, auf der einen Seite immer so, wie der Mensch im gewöhnlichen Leben einatmet und ausatmet. Dieser Prozess, heraufgeholt aus der menschlichen Seele, macht zuweilen einen grotesken Eindruck, obwohl er auf der anderen Seite das Gefühl von den intensiven Unendlichkeiten hervorruft, die in der Natur verzaubert sind. Die Kunstentwicklung -und das zeigen gerade gewisse Anfänge, die wir seit Jahrzehnten und insbesondere in der Gegenwart haben - bewegt sich durchaus in der Richtung, hinter solche Geheimnisse zu kommen und mehr oder weniger unbewusst diese Dinge wirklich zu gestalten. Man braucht über diese Dinge nicht viel zu reden, sie werden durch die Kunst immer mehr und mehr gestaltet werden.

Man wird zum Beispiel folgendes einmal empfinden - ja man kann bei gewissen Künstlern sagen, dass sie mehr oder weniger bewusst oder unbewusst so etwas empfunden haben; man versteht zum Beispiel den jüngst verstorbenen Gustav Klimt ganz

besonders gut, wenn man solche Voraussetzungen in seiner Empfindung, in seiner Vernunft gelten lässt. Man wird einmal folgendes empfinden: Nehmen wir einmal an, man bekäme den Drang, eine hübsche Frau zu malen. Es muss sich dann in der Seele etwas wie ein Bild dieser hübschen Frau ausgestalten. Derjenige aber, der eine feine Empfindung hat, kann empfinden, dass in dem Augenblick, wo er etwas aus einer hübschen Frau gemacht hat, er diese hübsche Frau in demselben Augenblick innerlich, geistig-übersinnlich, aus dem Leben zum Tode befördert hat. In dem gleichen Augenblick, wo wir uns entschließen, eine hübsche Frau zu malen, haben wir sie geistig ertötet, wir haben ihr etwas genommen - sonst würden wir im Leben der Frau entgegentreten können, würden nicht ausgestalten, was im Bilde künstlerisch ausgestaltet werden kann -, wir müssen die Frau künstlerisch erst totgemacht haben, und dann müssen wir in der Lage sein soviel Humor aufzubringen, um sie innerlich wieder zu beleben. Das kann in der Tat der Naturalist nicht. Die naturalistische Kunst krankt daran, dass ihr der Humor fehlt.

Sie liefert uns daher viele Kadaver, liefert uns das, was in der Natur alles höhere Leben ertötet, aber es fehlt ihr der Humor, das, was sie im ersten Prozess ertöten muss, wieder zu beleben. Gar eine anmutige Frau - ihr gegenüber kommt man sich vor, nicht bloß als ob man sie geheimnisvoll ertötet hätte, sondern als ob man sie zuerst misshandelt hätte und dann erst getötet haben würde. Das ist immer ein Prozess, der sich in der einen Richtung hin bewegt, dieser Prozess des Ertötens, der damit zusammenhängt, dass man nachschaffen muss das, was in einem höheren Leben ein in der Natur ins Dasein Wollendes überwindet. Es ist immer ein Ertöten und ein durch Humor Wiederbeleben, das sich in der Seele vollziehen muss sowohl des künstlerisch Schaffenden, wie des künstlerisch Genießenden. Derjenige, der daher einen flotten Bauernburschen auf der Alm malen will, hat nicht nötig, das was er sieht, wiederzugeben, sondern er hat sich vor allem klar zu sein, dass er in dem, was er gefasst hat als künstlerische Konzeption, den flotten Bauernburschen auf der Alm ertötet, oder wenigstens erstarren gemacht hat, und

dass er dieses starre Gebilde dadurch wieder zum Leben erwecken muss, dass er ihm eine Gebärde gibt, die nun das, was im einzelnen ertötet ist, wiederum zusammenbringt mit dem übrigen Naturzusammenhang und ihm dadurch ein neues Leben gibt. Solche Dinge hat Hodler versucht. Sie sind durchaus heute den Sehnsuchten der Künstler entsprechend.

Man kann sagen, die beiden Quellen der Kunst entsprechen tiefsten Bedürfnissen, unterbewussten Bedürfnissen der menschlichen Seele. Befriedigung zu schaffen für das, was eigentlich Vision werden will, aber in der gesunden Menschennatur nicht Vision werden darf, das wird immer mehr oder weniger zur expressionistischen Kunstform werden, wenn man auch auf das Schlagwort nicht viel zu geben braucht. Und dasjenige, was geschaffen werden soll, um wiederum das zusammenzufassen, was man in seine sinnlich-übersinnlichen Bestandteile in irgendwelcher Form aufgelöst hat, oder aus dem man das unmittelbar sinnliche Leben ertötet hat, um selbst ihm einzuhauchen übersinnliches Leben, wird zur impressionistischen Kunstform führen. Diese beiden Bedürfnisse der menschlichen Seele sind immer die Quelle der Kunst gewesen, nur dass durch die allgemeine Menschheitsentwicklung in der unmittelbaren Vergangenheit, ich möchte sagen, das erste expressionistisch, das zweite impressionistisch verfolgt wird. Es wird sich wahrscheinlich, der Zukunft zueilend, in ganz besonderem Maße ausgestalten. Man wird für die Zukunft künstlerisch dann empfinden, wenn man immer mehr und mehr nicht das Verstandesbewusstsein, aber das Empfinden erweitert, namentlich intensiv nach diesen zwei Richtungen hin erweitert. Diese zwei Richtungen - das muss gegenüber gewissen Missverständnissen immer wieder betont werden - entsprechen durchaus nicht irgend etwas Krankhaftem. Das Krankhafte würde gerade dann über die Menschheit kommen, wenn der innerhalb gewisser Grenzen elementarisch naturgesunde Zug nach dem Visionären nicht befriedigt würde durch Kunstexpressionen, oder wenn das, was ja doch unser Unterbewusstes fortwährend tut, dieses die Natur in ihr Sinnlich-Übersinnliches zerlegen, wenn das nicht immer wieder

und wiederum durch den wahrhaft künstlerischen Humor mit einem höheren Leben durchsetzt würde, damit wir in die Lage kommen, das was die Natur schöpferisch vollbringt, ihr nachzuschaffen in dem Kunstwerk.

Ich glaube durchaus, dass der künstlerische Prozess in vieler Beziehung etwas tief, tief im Unterbewussten Liegendes ist, dass aber doch unter gewissen Umständen es bedeutungsvoll für das Leben sein kann, so starke, so intensive Vorstellungen vom künstlerischen Prozess zu haben, dass diese starken, intensiven Vorstellungen etwas in der Seele bewirken, was schwache Vorstellungen niemals bewirken, nämlich wirklich in die Empfindung übergehen zu können. Wenn diese beiden Quellen der Kunst empfindungsgemäß sich in der menschlichen Seele geltend machen, dann wird man allerdings sehen, wie gesund es empfunden war, als Goethe für einen gewissen Lebensaugenblick - solche Dinge sind ja immer einseitig - das reine, echt Künstlerische in der Musik empfand, indem er sagte: Die Musik stellt deshalb ein Höchstes in der Kunst dar - wie gesagt, es ist dies einseitig, denn jede Kunst kann zu dieser Höhe kommen, aber man charakterisiert ja immer einseitig, wenn man charakterisiert -, die Musik stellt deshalb ein Höchstes dar, weil sie ganz außerstande ist, irgend etwas aus der Natur nachzuahmen, sondern in ihrem eigenen Element Gehalt und Form ist. - So wird aber jede Kunst in ihrem ureigenen Element Gehalt und Form, wenn sie nicht durch Erdenken, nicht durch Ausklügeln, sondern durch Entdecken des Sinnlich-Übersinnlichen in der heute angedeuteten Weise der Natur ihre Geheimnisse entringt. Ich glaube, dass es allerdings oftmals in der Seele selbst ein recht geheimnisvoller Prozess ist, wenn man aufmerksam wird auf dieses Sinnlich-Übersinnliche in der Natur. Goethe selbst hat ja diesen Ausdruck «Sinnlich-Übersinnliches» geprägt. Und trotzdem er dieses Sinnlich-Übersinnliche ein offenes Geheimnis nennt, so kann es nur gefunden werden, wenn die unterbewussten Seelenkräfte sich ganz in die Natur versenken können.

Das Visionäre entsteht in der Seele gewissermaßen dadurch, dass sich das Übersinnlich-Erlebte entladen will: Es steigt aus der Seele auf. Dasjenige, was äußerlich als das Geistige, äußerlich als das Übersinnliche erlebt werden kann, das erlebt derjenige, der geistig überhaupt erleben kann, nicht durch die Vision, die in der Geisteswissenschaft dann geläutert und gereinigt wird zur Imagination, sondern das erlebt derjenige, der geistig erleben kann, durch die Intuition. Durch die Vision setzt man das Innere bis zu einem gewissen Grade heraus, so dass das Innere ein Äußeres in uns selber wird, in der Intuition geht man aus sich selbst heraus: Man steigt hinunter in die Welt. Aber dieses Hinuntersteigen bleibt ein Unwirkliches, wenn man nicht in der Lage ist, das was die Natur verzaubert hält, was sie immer durch ein höheres Leben überwinden will, zu entzaubern. Stellt man sich dann in dieses entzauberte Natürliche hinein, dann lebt man in Intuitionen. Diese Intuitionen, sofern sie in der Kunst sich geltend machen, hängen allerdings mit intimen Erlebnissen zusammen, die die Seele haben kann, wenn sie außer sich eins wird mit den Dingen. Deshalb durfte Goethe von seiner in hohem Grade eigentlich impressionistischen Kunst zu einem Freunde sagen: Ich will Ihnen etwas sagen, was Sie aufklären kann über das Verhältnis der Menschen zu dem, was ich geschaffen habe. Meine Sachen können nicht populär werden. Nur diejenigen, die ein Ähnliches erlebt haben, die durch einen gleichen Fall durchgegangen sind, werden in Wirklichkeit immer erst meine Sachen verstehen. - Goethe hatte schon dieses Kunstempfinden. Insbesondere in dem noch wenig verstandenen zweiten Teil des «Faust» kommt es dichterisch ganz zum Vorschein. Goethe hatte schon dieses Kunstempfinden, das Sinnlich-Übersinnliche dadurch aufzusuchen, dass der Teil der Natur erkannt wird als das, was über sich hinaus ein Ganzes werden will, was in Metamorphose wieder ein anderes ist, und mit dem anderen dann in ein Naturprodukt zusammengefasst, aber durch ein höheres Leben ertötet wird. Wir geraten, wenn wir in solcher Weise in die Natur eindringen, in viel höherem Sinne in eine wahre Wirklichkeit hinein, als das gewöhnliche

Bewusstsein glaubt. In was man da hineingerät, liefert aber den größten Beweis dafür, dass die Kunst nicht nötig hat, bloß Sinnliches nachzubilden oder Übersinnliches, bloß Geistiges zum Ausdruck zu bringen, wodurch sie nach zwei Seiten hin abirren würde, sondern dass die Kunst gestalten kann, ausdrücken kann, was sinnlich im Übersinnlichen, übersinnlich im Sinnlichen ist. Man ist vielleicht gerade dadurch im wahrsten Sinne des Wortes Naturalist, dass man das Sinnlich-Übersinnliche erkennt, und gerade deshalb dem Sinnlich-Übersinnlichen gegenüber Naturalist wird, weil man es nur fassen kann, wenn man zugleich Supernaturalist ist. Und so werden sich, wie ich glaube, echte künstlerische Erlebnisse wirklich in der Seele so ausgestalten können, dass sie auch das künstlerische Verständnis, das künstlerische Genießen anregen, dass man gewissermaßen künstlerisch in der Kunst zu leben an sich selber in einer gewissen Weise sogar entwickeln kann. Jedenfalls aber wird gerade eine so intensive tiefere Betrachtung des Sinnlich-Übersinnlichen und seiner Verwirklichung durch die Kunst, verständlich machen das Goethesche, tief empfundene, aus tiefem Weltverständnis hervorgegangene Wort, von dem ich ausgegangen bin und mit dem ich auch wieder abschließen will, das Wort, das in umfassender Weise unser Verhältnis als Mensch zur Kunst gerade dann bringen will, wenn wir die Kunst recht tief in ihrem Verhältnis zur wahren, auch zur übersinnlichen Wirklichkeit zu fassen in der Lage sind. Und die Menschheit wird - weil sie niemals ohne Übersinnliches sein kann, weil das Sinnliche selbst ihr ersterben würde, wenn sie nicht im Übersinnlichen leben würde - durch ihre eigenen Bedürfnisse immer mehr und mehr verwirklichen, was Goethe gesagt hat:

«Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.»

ZWEITER VORTRAG

MÜNCHEN, 17. FEBRUAR 1918

Es gibt einen sehr geistreichen Mann, der über alles menschliche Philosophieren einen merkwürdigen Ausspruch getan hat. Er sagte in einer Schrift, die vor kurzem erschienen ist und die sich ausführlich über das Unmögliche und Unnützliche alles menschlichen Philosophierens auslässt: Der Mensch hat nicht mehr Philosophie als ein Tier und unterscheidet sich nur dadurch von dem Tier, dass er rasende Versuche macht, zu einer Philosophie zu kommen und zuletzt sich gestehen muss, dass er zu resignieren hat, in Nichtwissen münden muss. - Es ist vieles in diesem Buche, das sonst sehr lesenswert ist, das im Grunde genommen alles zusammenträgt, was gegen die Philosophie gesagt werden kann. Der Betreffende ist aus diesem Grunde Professor der Philosophie an einer Universität geworden. Ich will einen Ausspruch dieses Mannes zitieren, welcher sich über die menschliche Naturbetrachtung ergeht. Der Ausspruch ist ziemlich radikal. Der betreffende Herr sagt nämlich, dass die Natur geheimnisvoll nach allen Seiten ist, und dass der Mensch, wenn er wirklich das Geheimnisvolle der Natur nach allen Seiten empfindet, nicht anders könne als die unendliche Kleinheit seines eigenen Wesens sich so recht zu Gemüt zu führen. Die Natur dehnt sich in ihrer Ewigkeit unermesslich aus, und wir sollten eigentlich fühlen, dass wir mit unseren Vorstellungen und Ideen über die Natur dastehen, Maulaffen feilhaltend! - Ich zitiere, und man kann sagen, dass der Ausspruch nicht so ganz unzutreffend ist, dass wir in der Tat, wenn wir die Natur betrachten, als Menschen so recht empfinden, wie wenig eigentlich das, was wir in unseren Gedanken fassen können, selbst wenn wir geistvollste Naturwissenschaft treiben, den großen, unermesslichen Geheimnissen der Natur entspricht. Und wenn man nicht empfinden würde, dass der Gedanke - zu dem es die Natur nicht selbst bringt, sondern der sich nur im menschlichen

Gemüt erzeugen kann - der Natur gegenübersteht, wenn man nicht wüsste, dass dieser Gedanke einem menschlichen Bedürfnis entspricht, wenn man nicht fühlen würde, dass in dem Waltenlassen des Gedankens über die Natur etwas von unserer ganzen Menschenbestimmung und menschheitlichen Entwicklung liegt, das wir brauchen, wie das Samenkorn die Pflanze braucht, so würden wir eigentlich bei reiflicher innerer Selbsterkenntnis nicht wissen, wozu wir über die Natur nachdenken. Wir denken unseretwillen über die Natur nach und wissen, dass wir mit dem Gedanken dann, wenn wir der Natur gegenüberstehen, dieser Natur eigentlich recht fern sind. So fühlt man sich bei der Naturbetrachtung.

Fühlt man sich dem geistigen Leben, dem übersinnlichen Leben gegenüber, so muss man anders sagen. Es mag dieses übersinnliche Leben, wenn es sich in uns darstellt, noch so unbedeutend, kindhaft sein, man fühlt eine innere Notwendigkeit, das, was der Geist einem in der Seele enthüllt, auch auszusprechen. Und obzwar man die intensivste Verantwortlichkeit empfinden muss gegenüber allem, was man über den Geist äußert, was man aus dem Übersinnlichen heraus sprechen kann, was sich nur in der Seele zutage fördern kann, fühlt man, dass man dem folgen muss, dass man dies aussprechen muss aus einer inneren Notwendigkeit, ebenso wie man als Kind wächst oder wie man das Sprechen selber lernt. Dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen gegenüber fühlt man sich also in einer sehr entgegengesetzten Lage.

Ein Drittes ist noch das, was man nennen kann: Nachdenken oder Sich-Aussprechen über die Kunst. - Wenn man sich aussprechen will über die Kunst, fühlt man weder jenes Danebenstehen, das man immer empfindet, wenn man über die Natur Gedanken hegt, noch fühlt man jene Notwendigkeit, die einen überfällt gegenüber den inneren Offenbarungen des Übersinnlichen, sondern man hat, wenn man versucht über die Kunst sich auszusprechen, vielmehr das Gefühl, dass man eigentlich sich fortwährend mit dem Gedanken, den man entwickelt, stört. Der

Gedanke ist dem künstlerischen Genießen gegenüber eigentlich ein rechter Störenfried. Und man möchte über alles das, was sich auf Kunst bezieht, immer wieder und wiederum mit dem Denken, mit dem Reden innehalten und schweigend die Kunst genießen. Wenn man nun doch aus irgendeinem Grund über die Kunst reden will, dann möchte man dies nicht tun aus der Gesinnung eines Ästhetikprofessors heraus oder gar eines Kunstkritikers. Nicht wahr, nicht aus der eines Kunstkritikers, weil es überflüssig erscheint, dass, wenn man eine Reihe von Speisen gegessen hat, man vordoziert, warum die einem geschmeckt haben. Man möchte nur das sagen, was man selber an Erlebnissen an der Kunst haben kann, an Freuden, Erbauung und so weiter, so wie man das Bedürfnis fühlt, einmal darüber zu sprechen, was man erlebt hat mit einem lieben Freunde. Aus einer gewissen Herzensfülle heraus, nicht aus einem kritischen Sinn, möchte man über die Kunst sprechen, und man möchte auch nicht Anspruch machen darauf, mit dem, was man zu sagen hat, irgendwie Gesetzmäßiges oder Allgemeingültiges auszusprechen, sondern im Grunde nur eine Art subjektiven Bekenntnisses. Aber das scheint mir eine durchgehende Empfindung bei jeglichem Reden über die Kunst zu sein, dass einen eigentlich der Gedanke stört, und gerade dies scheint mir gleich darauf hinzuweisen, was es wesentlich mit der Kunst für eine Bewandnis hat.

Man kann, da wir als Menschen zunächst in der Sinneswelt leben, die Frage aufwerfen: In welchem Verhältnis steht die Kunst zum Sinnlichen? - Man könnte auch, da man als Mensch über die Sinneswelt nur erschöpfend empfinden kann, wenn man ein Verhältnis zum Übersinnlichen hat, fragen: Welches Verhältnis hat die Kunst zum Übersinnlichen? - Nun, man wird, wie mir scheint, bei einem elementarischen Fühlen, das sich gegenüber dem künstlerischen Schaffen entwickelt, sehr bald zu der Überzeugung kommen müssen, dass die Kunst weder in der Lage ist, das Sinnliche, so wie es uns unmittelbar umgibt, darzustellen, noch auch, dass sie in der Lage ist, den Gedanken zum Ausdruck zu bringen.

Dem Sinnlichen gegenüber wird derjenige, der ein Naturgefühl hat, eigentlich immer die Empfindung haben müssen, dass, wenn man es darstellen und eine Art Abbild davon schaffen will, man die Natur als solche doch nicht erreichen kann, dass die Natur doch immer schöner und vollkommener ist als irgendeine Abbildung. Dem Geistigen gegenüber - Weltanschauungsdichtungen oder dergleichen bezeugen das - wird man das Gefühl haben, dass, wenn man es darstellen will, man Stroherbes und Überflüssiges schildert. Weltanschauungsdichtungen haben unter allen Umständen einen pedantisch-schulmäßigen Charakter; das Allegorisch-Symbolische wird jedes wahre künstlerische Empfinden doch eigentlich immer ablehnen.

Und so kann gerade die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zum Sinnlichen und Übersinnlichen einem wie eine Lebensfrage der Kunst erscheinen. Deshalb fragt es sich: Gibt es außer dem Sinnlichen und Übersinnlichen noch irgend etwas, was mit den wesentlichen Aufgaben des künstlerischen Schaffens und Genießens etwas zu tun hat? - Diese Frage wird man sich wohl nur dann beantworten können, wenn man wirklich auf den seelischen Vorgang des künstlerischen Schaffens und Genießens eingeht: wie man ihn nicht durch gesetzmäßige Ästhetik beschreiben, sondern nur erleben kann. Wenn man der Welt im gewöhnlichen, nüchternen, zunächst unkünstlerischen Leben gegenübersteht, hat man es zu tun auf der einen Seite mit der sinnlichen Wahrnehmung und auf der anderen mit dem, was durch die sinnliche Wahrnehmung in unserer eigenen Seele erzeugt wird, mit dem Gedanken. Eine solche Wahrnehmung, wie sie uns die Natur bietet, etwa die Abbildung eines Menschen von der Kunst zu verlangen, scheint mir aus den angegebenen Gründen etwas ziemlich Unmögliches und daher Überflüssiges zu sein. Was die unmittelbare Wahrnehmung der Natur darbietet, durch die Kunst darstellen zu wollen, entspringt eigentlich immer gewissen Abirrungen der Kunst. Auf der anderen Seite erscheint es aber so - vielleicht ist das etwas merkwürdig, aber man erlebt es doch, ich habe es schon angedeutet gegenüber

dem Reden von der Kunst -: Im wirklichen künstlerischen Schaffens- und Genießensprozeß hat man das Bestreben, den Gedanken womöglich auszuschalten, es in keiner Weise bis zum Gedanken kommen zu lassen. Das scheint mir darauf zu beruhen, dass in der menschlichen Seele fortwährend Vorgänge sich bilden, die entweder bis zu ihrem Ende gedeihen können oder die an irgendeiner Stelle abbrechen. Man kann diese Prozesse nur verfolgen, wenn man durch geistige Beobachtung des Seelenlebens wirklich hinuntersteigt in die Tiefen des Seelenlebens, die für das gewöhnliche Bewusstsein im Unterbewussten oder Unbewussten bleiben.

Wer das Seelenleben des Menschen beobachtet, wird finden - zunächst abgesehen von der Beobachtung der äußeren Welt -, dass dieses Seelenleben, insofern es sich im Nachsinnen, im inneren Empfinden frei entwickelt, immer eine Tendenz hat, die man nicht anders bezeichnen kann als so: Was da wogt und wallt im Seelenleben als Empfindung, als verhaltene Willensimpulse, als Gefühle und dergleichen, das will herauf, und es will - im Grunde genommen auch in dem gesunden Seelenleben - sich gestalten zu dem, was man eine Art Vision nennen kann. Man strebt eigentlich im Leben in den Tiefen seiner Seele immer danach, das wogende, wallende Seelenleben zur Vision zu gestalten. Die Vision darf allerdings im gesunden Seelenleben nicht zum Vorschein kommen, sie muss ersetzt werden, sie muss im Entstehen aufgehalten werden, sonst tritt krankhaftes Seelenleben ein. In jeder Seele aber machen sich Bestrebungen geltend, sich zur Vision zu gestalten, und wir gehen im Grunde durch das Leben, indem wir fortwährend im Unterbewussten Visionen aufhalten, indem wir sie bis zum Gedanken verblassen lassen. Da hilft uns dann die Anschauung, das äußere Bild. Wenn wir unmittelbar der äußeren Welt gegenüber treten mit unserem brodelnden Seelenleben, und die äußere Welt mit ihren Eindrücken auf uns wirkt, so stumpft diese äußere Welt das, was zur Vision werden will, ab und es verblasst die Vision zum gesunden Gedanken. Ich sagte: Wir gehen eigentlich durch die Welt, indem wir fortwährend nach Visionen streben, nur bringt

man sich die entsprechenden Wahrnehmungen nicht immer in gehöriger Weise zum Bewusstsein. Aber wer versucht, sich darüber klar zu werden, was da zwischen den Zeilen des Lebens nur so leise anklingt in dem, was man täglich erfährt, wer das zu beobachten vermag, wird schon sehen, dass wirklich allerlei auftaucht. Ich muss sagen: Wenn ich zum Beispiel zufällig in das Speisezimmer eines Menschen trete, und da drinnen eine Gesellschaft essend fände, und die Teller und die Schüsseln rot bemalt wären, so würde ich unwillkürlich durch eine elementare Empfindung glauben: Da sitzt um die Tische herum eine Gesellschaft von Feinschmeckern, die sich so recht genießend versenken will in die Speisen und Speisenfolgen. Wenn ich dagegen sehen würde, dass da auf den Tischen blau bemalte Teller und Schüsseln stehen, so würde ich glauben, das seien keine Feinschmecker, sondern die essen, weil sie hungrig sind. Man könnte natürlich dieselbe Sache auch etwas anders empfinden; darauf kommt es nicht an. Worauf es ankommt, ist, dass man eigentlich immer versucht wird, durch das, was einem im Leben entgegentritt, eine ästhetische Empfindung auszulösen und diese in einer gewissen Weise zu einer verblassenden Vision zu bringen. Es ist natürlich durchaus möglich, dass man sich auf diesem Gebiete starken Illusionen hingibt. Das schadet nicht. Wenn es aber auch gar nicht wahr ist, dass einer Gesellschaft, die aus roten Schüsseln speist, gesagt werden muss, sie seien Feinschmecker: ästhetisch bleibt die Sache doch richtig. Ebenso könnte man sagen: Wenn mich jemand in einem roten Zimmer empfängt, und mich fortwährend selber sprechen lässt, ein urlangweiliger Herr ist, so sage ich: Der lügt mich an. - Denn in einem roten Zimmer erwarte ich einen Menschen, der mir etwas zu sagen hat, und ich empfinde es als eine Lebenslüge, wenn er mich immer selber reden lässt.

So sind wir eigentlich immer geneigt, indem wir durchs Leben gehen, das, was wir erleben, bis zu einer aufgehaltene Vision heraufzubringen, die dann unter den äußeren Eindrücken des Lebens verblasst. Das künstlerische Genießen und Schaffen geht immer um einen Schritt weiter. Das künstlerische Genießen

und Schaffen kann nicht das, was da unten brodelt und siedet im Seelenleben, unterbewusst heraufkommen lassen bis zum bloßen Gedanken. Das wäre etwas, was uns eben mit Gedanken durchsetzen, aber nicht zu etwas Künstlerischem bringen würde. Wenn wir aber in der Lage sind, als Künstler - oder dadurch, dass uns der Künstler entgegenkommt - für irgend etwas, was herauf will in der Seele, ein Äußeres hinzustellen, ich will nur sagen, eine Farbenzusammenstellung, und wenn wir so empfinden, dass uns diese Farbenzusammenstellung etwas gibt, was wir brauchen, damit die entsprechende aufsteigende Vision, die aber nicht bis zur Vision werden darf, eine äußere Ergänzung hat, dann haben wir entschieden etwas Künstlerisches vor uns. Ich kann mir denken, dass jemand sich mit irgendwelchen künstlerischen Mitteln einfach darauf beschränken würde, Seelenstimmungen, Gefühle dadurch auszudrücken, dass er Farben zusammenstellt, die vielleicht gar nicht irgendeinem äußeren Gegenstand entsprechen - vielleicht, je weniger sie ihm entsprechen, desto besser -, aber die gewissermaßen das Gegenbild dessen sind, was in seinem Seelenleben zur Vision kommen will. Bei den etwas reichlichen Diskussionen in der neueren Zeit über allerlei Künstlerisches, ist man auch mehr auf solche Erscheinungen aufmerksam geworden und spricht, wenn jemand etwas schafft, das gar nichts zu tun hat mit dem Äußeren, das lediglich die Aufgabe hat, die ich eben gekennzeichnet habe, von expressionistischer Kunst. Es wird heute noch verpönt, anzunehmen, dass was sich da als Sehnsucht im Menschen vorbereitet und nach einem Ziele hinstrebt, gerade einem Grundzug der Menschheit entspricht: zu einer Versinnlichung dessen zu kommen, was nur geistig sich in der Seele offenbaren kann. Würde man allerdings einen Gedanken, etwas das schon von dem Stadium der Vision zum blassen Gedanken gekommen ist, durch irgendwelche sinnliche Mittel ausdrücken wollen, so würde man unkünstlerisch sein. Vermeidet man den Gedanken und stellt man sich unmittelbar die sinnliche Gestaltung gegenüber, so hat man den Bezug hergestellt, zwischen dem Menschen und dem, was da künstlerisch zustande gekommen ist,

wobei der Gedanke ausgeschaltet ist. Und man darf sagen: Das ist gerade das Wesentliche, dass die Kunst weder Sinnliches darstellt noch Übersinnliches, sondern Sinnlich-Übersinnliches, etwas, wo in dem Sinnlichen unmittelbar ein Widerspiel eines übersinnlichen Erlebens ist. Weder das Sinnliche noch das Übersinnliche, sondern allein das Sinnlich-Übersinnliche kann sich durch die Kunst verwirklichen.

Auf der anderen Seite kann man sich fragen: Wenn es nicht angeht, dass das, was wir im nüchternen Leben als Wahrnehmung uns gegenübergestellt haben in der äußeren Natur, einfach nachbildend in der Kunst uns entgegentritt, wie ist es dann möglich, sich künstlerisch zur Natur überhaupt zu verhalten? Wenn die Natur nichts in sich schliesse als das, was sie uns in der äußeren Wahrnehmung darbietet und was darin zur Gedankenbildung anregt, so wäre gar keine Entstehungsnotwendigkeit für die Kunst gegeben. Nur dann kann man von einer Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens sprechen, wenn in der Natur allerdings noch mehr vorhanden ist als das, was in den fertigen Naturprodukten für die Vorstellung, für den Gedanken, der im Künstlerischen nicht die Brücke abgeben darf zwischen der Persönlichkeit und der äußeren Natur, zutage tritt. Nun muss man allerdings sagen: Die Natur hat in sich jene Unermesslichkeit, hat in sich auch die intensive Unendlichkeit, der wir durch den Gedanken gar nicht unmittelbar beikommen können. Die Natur hat in sich auch im Sinnlichen das Übersinnliche. Man kommt darauf, worin das Sinnlich-Übersinnliche der äußeren Natur selbst beruht, wenn man die Natur so betrachtet, dass man versucht, das zu gewinnen, was in ihr außer dem sinnlichen Eindruck vorhanden ist. Nun, ich will ein Beispiel nehmen: Wenn man einem Menschen gegenübersteht, kann man die Aufmerksamkeit auf die menschliche Form richten, darauf, dass sich durch die menschliche Form das Inkarnat offenbart, darauf, dass sich durch die äußere Form in Physiognomie, in Mimik das Seelische kundgibt; man kann verfolgen, wie das Leben überhaupt durchtränkt, was äußere Form ist. Gewiss, das kann man. Aber würde man das alles, was so an einem Men-

schen ist, nachbilden wollen, man könnte doch, wie gesagt, die Natur nicht erreichen, denn es bleibt ein Unkünstlerisches, äußere Naturobjekte einfach nachbilden zu wollen. Derjenige, der einem Kunstwerk gegenüber nach der Ähnlichkeit mit einem Naturobjekt fragt, stellt sich von vornherein das Zeugnis aus, dass er - man muss diese Dinge radikal aussprechen - nicht ein Kunstwerk, sondern eine Illustration zu sehen wünscht. Aber ein anderes liegt vor. Man muss sagen: Wenn man das verfolgt, was sich in der menschlichen Form ausdrückt, so ist eigentlich dasjenige, was einem da als Form erscheint, durch alles übrige, was darinnen lebt - durch die Tönung, die vom unmittelbaren Leben herkommt, durch den seelischen Inhalt -, es ist die Form dadurch ertötet. Und das ist das Geheimnis der Natur: Diese Natur ist in ihren Einzelheiten so unendlich, dass jede Einzelheit es verträgt, durch ein Übergeordnetes ertötet zu werden. Aber man kann, wenn man dafür Sinn hat, das Ertötete aus seinem eigenen Wesen heraus zu einem neuen Leben erwecken; man kann das, was in der Form des Menschen ertötet ist durch das übergeordnete Leben, ertötet ist durch die seelische Durchdringung, so beleben in der Form, dass die Form selber nun ein lebendiges Wesen wird, ohne dass sie in sich birgt Leben und seelischen Inhalt. Man kann das, was man zum Beispiel als Plastiker deshalb nehmen muss, weil man in den Materialien arbeitet, der Form für sich geben; man kommt darauf, dass die Natur so intensiv unendlich ist, dass sie in jeder ihrer Einzelheiten unendlich viel mehr birgt, als was sie darstellt. Wenn sie eine Form vor uns hinstellt, so ertötet sie das innere Leben der Form, das Leben ist darin verzaubert, und man kann es entzaubern. Wenn uns in der Natur etwas entgegentritt, was farbig ist, so ist ganz gewiss an dem Objekt selbst die Farbe durch etwas anderes ertötet. Nehme ich die bloße Farbe, so bin ich imstande, aus der Farbe selber etwas zu erwecken, was gar nichts zu tun hat mit dem, was die Farbe ist am Objekt. Ich schaffe aus der Farbe heraus ein Leben, das nur verzaubert liegt in der Farbe, wenn die Farbe an der Oberfläche des Naturobjektes erscheint. So ist es möglich, aus allem, was uns in der Natur entgegentritt, verzau-

bertes Leben zu entzaubern. So ist es möglich, das, was in der Natur und ihrer intensiven Unendlichkeit darinnen liegt, überall aus dieser Natur zu erlösen und nirgends zu schaffen eine Nachahmung der Natur, sondern das wieder zu entzaubern, was in der Natur ertötet ist durch irgendein Höheres.

Man wird, wenn man über diese Dinge spricht, versucht, in Paradoxen zu sprechen; aber das, glaube ich, schadet nichts, weil man an den extremen, radikalen Fällen sehen kann, wie sich die Sache in den weniger radikalen Fällen eigentlich verhält. Wie ich auf der einen Seite mir denken kann, dass - wenn das Künstlerische durch die aufgehaltene Vision aus dem Inneren herausarbeitet und ich ein Gegenbild schaffe aus Formen und Linien und Farben -diese Linien und Farben so zusammengestellt sein können, dass sie nichts anderes widerspiegeln als die verhaltene Vision, so kann ich auf der anderen Seite sagen: Es scheint mir möglich, dass ich aus einem Naturwesen, sagen wir, einem Menschen, in dem das Leben selbst ertötet ist, der ein Leichnam geworden ist, rein künstlerisch ein Lebendiges schaffe, dadurch, dass ich irgend etwas aus dem allgemeinen Universum heraushole, was den Leichnam noch künstlerisch beleben kann. Solche extremen Fälle braucht es nicht zu geben. Es ist aber die Möglichkeit vorhanden als Grenzfall, dass wenn die Natur ein Wesen schon getötet hat, eine Neuschaffung selbst des Leichnams zustande kommt, dadurch, dass etwas herangeholt wird, was nun als etwas ganz anderes als was der Mensch selber mit seinem seelischen Wesen ist, diese Form durchseelt. Ich könnte mir denken, dass ein berückendes Kunstwerk zustande kommt dadurch, dass in einem Leichnam ein neues Leben aufsprießt, welches die Geheimnisse spiegelt, die in bezug auf den Menschen bestehen, und die nur dadurch verdeckt werden, dass bis zu seinem Tode der Mensch sein eigenes seelisches Wesen in sich hat. Man braucht sich nicht zu stoßen an einem solchen Grenzfall. Es ist eben ein Grenzfall. Daran kann man sich klar machen, dass gegenüber der äußeren Natur das künstlerische Schaffen wirksam sein kann, denn fortwährend eigentlich - wenn auch nicht bis zum Grenzfall getrieben - verläuft das

künstlerische Schaffen und Genießen in dieser Weise. Die Kunst ist eine fortwährende Erlösung von geheimnisvollem Leben, das in der Natur selber nicht sein kann, das herausgeholt werden muss. Ich stehe dann einem Naturprodukt in der menschlichen Form gegenüber, welche ertötet ist, ich versuche aber, das eigene Leben dieser Form aufzuerwecken und aus der Form heraus, trotzdem sie nur tote Form ist, den ganzen Menschen wieder zu erwecken.

Die Genesis besagt, dass der Mensch entstanden wäre durch den Hauch Gottes, dass ihm eine menschliche Seele eingehaucht worden sei. Das könnte einen dazu führen, in der Luft noch etwas anderes zu sehen als jene Verbindung von Sauerstoff und Stickstoff. Es könnte einen dazu verführen, in der Luft etwas von dem zu sehen, was aus ihr heraus die menschliche Seele weckt, etwas Seelenhaftes; es könnte einen dazu verführen, zu glauben, dass diese Luft im Grunde genommen sich sehnt, vom Menschen eingeatmet, eine Seele zu werden. Man könnte in der Luft das Gegenbild des Menschlich-Seelischen sehen, also mehr als etwas bloß Unlebendiges: ein Sehnen nach dem Menschen hin. Nun ist es ja so, dass man bei der Luft sehr schwer zu einer solchen Empfindung kommen wird, weil Luft und Feuer wenig zur künstlerischen Gestaltung anregen. Niemand wird eigentlich das Feuer malen wollen, ebenso wenig wie den Blitz, und man wird auch nicht die Luft zeichnen wollen. Also unmittelbar der Luft gegenüber wird man nicht leicht zu dieser Empfindung kommen; aber ein wirkliches künstlerisches Empfinden scheint mir zu dieser Empfindung kommen zu können gegenüber der Licht- und Farbenwelt. Der Licht- und Farbenwelt gegenüber kann man wirklich die Empfindung haben: Jede Farbe oder wenigstens die Farbenverhältnisse haben die Sehnsucht, entweder ein ganzer Mensch oder ein Stück Mensch zu werden. Am Menschen finden sie sich entweder als innerer Ausdruck seines Wesens, oder indem das Licht ihn beleuchtet und zurückgeworfen wird. Aber man kann sagen: Lebt man im Lichte selber, so lebt man die Sehnsucht der Luft mit, sich zum Beispiel zum menschlichen Antlitz zu gestalten. - Man kann die Emp-

findung haben: Rot, Gelb wollen etwas; sie wollen sich zu etwas am Menschen gestalten, die haben eine in sich selber gelegene Sprache. Dann wird man nicht versuchen, in nüchterner Weise den Menschen bloß nachzubilden. Das Freiwerden vom Modell muss überhaupt ein Ideal des künstlerischen Schaffens werden. Wer das Modell nicht überwunden hat in dem Moment, wo er zu schaffen beginnt, wer es nicht betrachtet als etwas, was ihm die Anleitung gibt, der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen, der wird vom Modell abhängig bleiben und Illustrationen schaffen. Derjenige dagegen, der künstlerisches Empfinden hat, wird versucht sein, aus der Farbe den Menschen oder irgendein anderes Wesen oder irgendeine Naturform zu gestalten. Es wird für einen solchen die farbige Welt ein inneres differenziertes Leben gewinnen können. Man wird finden, dass rote, gelbe Farben so sind, dass sie einen versuchen, sie da zu verwenden, wo man will, dass irgend etwas sich Ausdruck gibt, durch sich selbst spricht. Was einem im Rot, im Gelb entgegentritt, wird sich selber zum Ausdruck bringen, wird durch seine eigene Kraft das Ideal der Kunst, den Gedanken auszuschließen, erzeugen. Anders ist es, wenn man dem Blau, dem Violett gegenübersteht. Da wird man viel mehr das Gefühl haben, dass man mit dem Blau, dem Violett, wenigstens nach der einen Seite hin dem Gedanken nahekommt. Man wird das Gefühl haben, dass man mit dem Blau, dem Violett nicht etwas darstellen kann, was sich selber ausdrückt, sondern was leichter etwas anderes ausdrückt. Man wird versucht sein, das Blau seiner Innerlichkeit nach dadurch darzustellen, dass man es in Bewegung zeigt. Und man wird die Erfahrung machen, dass es einem schwer wird, eine innerliche Bewegung des Objekts dadurch hervorzubringen, dass man im Rot irgendwelche Linienführung hervorruft. Im Rot wird vielmehr durch Linienführung, durch Schattierung, ich möchte sagen, Physiognomie entstehen. Das Rot wird durch sich selber sprechen. Das Blau wird, wenn man es in Linienführung überführt, seine innere Natur verraten, wird einen mehr unter die Fläche der Farbe führen, als dass es einen herausführt. Wenn etwas sich als Farbe ausspricht, so hat man das Gefühl: es

stößt einen die Farbe zurück. Das Blau führt einen unter die Fläche der Farbe hinein, man glaubt, dass in dem, was da durch das Blau zum Ausdruck kommt, Bewegung, Willensentfaltung möglich ist. Ein rein sinnlich-übersinnliches Wesen, das heißt ein übersinnliches Wesen, das man in die Sinneswelt hereinversetzen will, blau zu malen und seine innerliche Beweglichkeit durch die Nuancierung des Blau zum Ausdruck zu bringen, wird fruchtbar sein können.

So kann man das, was immer einem in der Natur als Teil entgegentritt, was in der Natur durch höheres Leben ertötet wird, entzaubern. Man kann das Sinnlich-Übersinnliche in der Natur selbst finden, man kann die bloße Form beleben. Man wird finden, dass es niemals einen befriedigenden Eindruck wirklich machen kann, wenn man einfach die menschliche Form so, wie sie am Menschen ist, in einem plastischen Kunstwerk wiedergibt. Ich habe einmal vor vielen Jahren mit einem Freunde, der Plastiker wurde, eine-sonderbare Erfahrung machen müssen. Er sagte mir dazumal - wir waren beide ganz junge Leute -: Ja, sieh einmal, man müsste eigentlich das richtige plastische Kunstwerk dadurch herausbringen, dass man genau nachmacht jede einzelne Wendung der Oberfläche. - Ich muss schon gestehen, dass ich über diesen Ausdruck geradezu wild wurde, denn mir schien, dass auf diesem Wege das Allerabscheulichste von einer künstlerischen Leistung herauskommen könnte. Denn jedenfalls, wenn man das, was der Mensch als Form hat, was an ihm durch das Höhere das Leben ertötet, aus dem Stein oder Holz herausarbeiten will, ohne dieses innere Leben, so muss man es für sich beleben, so muss die Oberfläche aufgerufen werden, das zu sagen, was sie am äußeren Naturmenschen niemals sagen kann.

Man wird zum Beispiel finden, dass, wenn man eine Fläche biegt, und dann doppelt biegt, so dass die Biegung wieder gebogen ist, man das einfachste Urphänomen des inneren Lebens hat. Eine Fläche, die in dieser Weise gebogen ist, dass die Biegung wieder gebogen ist, kann in der mannigfaltigsten Weise

verwendet werden, und es wird - selbstverständlich muss das weiter ausgebildet werden - aus der Flächenhaftigkeit selber das innere Leben des Flächenhaften hervorgehen. Diese Dinge, die bezeugen uns, dass es ein Verhältnis gibt zwischen der äußeren Natur und dem menschlichen Innern, welches in Wahrheit den Charakter des Sinnlich-Übersinnlichen hat. Wir kommen gerade dadurch der äußeren Natur gegenüber zur Gedankenbildung, dass diese äußere Natur dasjenige, was sonst als Glieder in der Natur ist und ein höheres geistiges Leben verzaubert hält, durch ein Höheres abtötet. Dadurch sind wir genötigt, dieses abgetöte Leben durch den nüchternen Gedanken zu erfassen. Vermeiden wir diesen blassen Gedanken und gehen wir darauf ein, dasjenige zu erfassen, das in den Teilen der Natur verzaubert liegt und dem gegenüber wir den Prozess, es zusammenzufügen, ihm das höhere Leben zu geben, selber durchführen, dann machen wir den Prozess des künstlerischen Schaffens durch oder den des künstlerischen Genießens. Beide verhalten sich ja zueinander nur so, dass bei dem einen das später ist, was bei dem andern früher ist, und bei dem andern das früher ist, was bei dem ersten später ist. Wenn man diese Betrachtungsweise, die sich auf die intensive Unendlichkeit der Natur richtet, auf die Möglichkeit, die Geheimnisse der Natur zu entzaubern, danach verfolgt, was sie im Seelenleben des Menschen darstellt, dann muss man sagen: Es wird dadurch nicht die blasser Gedankenwelt hervorgehoben. Was dadurch entzaubert wird, ist lichter als das, was der bloße Gedanke erfassen kann. Es stellt aber wiederum eine Verbindung her zwischen dem äußeren Objekt und der menschlichen Seele, bei der der Gedanke ausgeschaltet ist, und in der dennoch nach einem geistigen Verhältnis zwischen dem Menschen und dem Gegenstand gestrebt wird.

Das kann natürlich weitergehen und da kommt man zu dem, was heutzutage noch manchem Menschen recht widersinnig, greulich erscheinen kann. Man vermag das zu verstehen; aber greulich hat zunächst den Leuten immer das geschienen, was ihnen, nachdem sie einige Zeit daran gewöhnt worden sind, als selbstverständlich vorgekommen ist. Wenn Sie einen Menschen

betrachten - Sie brauchen ihn nur nach seiner Skelettbildung anzusehen -, so werden Sie schon durch eine ganz oberflächliche Betrachtungsweise die Ansicht gewinnen können, dass das Skelett deutlich aus zwei stark differenzierten Gliedern besteht - wir wollen das andere heute nicht berücksichtigen -: aus dem Kopfskelett, das gewissermaßen nur aufgesetzt ist, und dem übrigen Skelett. Für den, der Sinn für die Form hat, stellt sich nun - jetzt nicht durch irgendeine anatomische Betrachtung, sondern durch ein empfindungsgemäßes Betrachten von Kopf- und Körperskelett - heraus, dass das eine die Metamorphose des anderen ist, dass man sich das, was die Hauptknochen sind, formhaft so denken kann, dass immer, wo irgendein Höcker ist, dieser auch auswachsen kann, andererseits, wo ein Auswuchs ist, kann der zurücktreten. Durch bloße Umwandlung kann man tatsächlich - durch Formänderung - aus dem übrigen Skelett das Hauptskelett und, bis zu einem hohen Grade, das übrige Skelett aus dem Hauptskelett hervorgehen lassen. So dass man sagen kann: Im Haupt ist verzaubert der ganze Mensch. Auch wenn einem ein Skelett ohne Kopf gegenübertritt, so wird man versucht sein, wenn man nicht steckenbleiben will bei der sinnlichen Anschauung, sich sinnlich-übersinnlich zu diesem Skelett das Haupt zu ergänzen; man wird versucht sein, die Vision des Hauptes aus dem Skelett hervorgehen zu lassen. Es gibt Menschen, die können sich das nicht vorstellen. Aber es ist unmöglich, dass in der Natur irgendwie entstünde ein menschliches Rumpfskelett ohne Hauptskelett. Für den, der mit seinem Vorstellen nicht bloß als Abstraktling der Natur gegenübertritt, sondern so, dass er in seinem eigenen Empfinden das Wesen der Natur trägt und das Naturobjekt nicht anders empfinden kann als es sein muss, ist es selbstverständlich, dass ihm aus dem Körperskelett wie eine Vision auch das Hauptskelett erscheint. Aber für den, der diese Dinge durchschaut, ist es doch so, dass, wenn er nur das Haupt hat und sich nun daraus wie durch eine Vision den ganzen Menschen ergänzt, dieser Mensch anders wird, als wenn er umgekehrt sich das andere ergänzt. Es ist ähnlich und doch wiederum verschieden. So dass man auch da sagen kann:

In der Natur draußen ist im Menschen eine Ganzheit geschaffen, welche besteht in der Zergliederung in Haupt und übrigen Organismus; aber jedes einzelne will ein ganzer Mensch sein. In einem höheren Ganzen ist ertötet das Leben, das in jedem einzelnen als ganzem Menschen verzaubert ist. Schließt man den Gedanken aus, der einem aufsteigt, wenn man dem Menschen entgegentritt, dann sieht man sich in die Notwendigkeit versetzt, das, was man dem Menschen so nimmt, indem man ihn analysiert, aus dem eigenen Innern wieder zu schaffen. Und auf diese Weise baut man schöpferisch, wie die Natur selber, die Natur nach. Man schafft diesen unendlich intensiven, bedeutsamen Prozess der Vereinheitlichung dessen, was in seinen Gliedern erst getötet werden muss, um auf höherer Stufe wieder zu erscheinen. Und es wird selbstverständlich anders, wenn man es im Geiste nachschafft.

Ich glaube, dass das schon in der Vorstellung ein gewisses Grauen hervorruft. Wir haben in Dornach in unserem Bau den Versuch gemacht - man kann auf allen Gebieten Versuche machen, es kann sich nie darum handeln, durch irgendwelche Dogmen die Kunst einengen zu wollen -, bei einer Gruppe, die in Holz ausgeführt werden soll - es ist wichtig, dass sie in Holz ausgeführt werden soll, in Stein lässt sich das nicht machen -, erstens in einer Mittelfigur dasjenige auf einer höheren Stufe wiederum zu vereinigen, was beim Menschen auch vereinigt ist, aber durch die Natur vereinigt ist, wo wiederum das Gliedhafte durch Höheres ertötet ist. Jeder Mensch ist unsymmetrisch. Aber was in der linken Seite etwas ganz anderes will als in der rechten, man kann es fühlen: dann stehen zwei Menschen vor uns, der Linksmensch und der Rechtsmensch. Das, was spezialisiert ist auf den Links- und den Rechtsmenschen, das ist in der Natur zu einer höheren Einheit vereint, indem das Eigenwillige der Glieder ertötet ist. Der künstlerischen Betrachtung, die dem Wollen der Natur gegenübertritt, steigt wiederum auf, ich möchte sagen, die vollständige Gestalt des Linksmenschen und des Rechtsmenschen. Beide wollen im Grunde etwas Verschiedenes, und der Künstler muss - das kann sehr im Unterbewuss-

ten bleiben - den Prozess nacherleben, den die Natur auf anderer Stufe vollzieht, indem sie den Linksmenschen und den Rechtsmenschen ertötet und sie in dem ganzen Menschen ausgleicht. Schafft man nun künstlerisch wirklich eine Gestalt, in der in der Form angedeutet ist, dass der Mensch ein asymmetrisches Wesen ist, dann muss etwas anderes dazukommen. Das Sinnlich-Übersinnliche, wahrgenommen, bringt einen in die Notwendigkeit, das, was notwendig ist als andere Glieder, wirklich herbeizutragen. Daher waren wir genötigt, andere Gestalten zu schaffen. Wir waren genötigt, das Auseinanderfallen und wiederum Zusammenfügen des Links- und Rechtsmenschen dadurch auszugleichen, dass wir die beiden anderen Gegensätze andeuteten. Was lebt im Menschen als eine Vision, wenn man sich den Rumpfmenschen zum ganzen Menschen visionär ergänzt denkt? - Da würde man das in der äußeren Gestalt lebend haben, was als Triebe, als Instinkte vom Rumpf in den Kopf steigt, was man das Luziferische nennen könnte. Man wird in anderer Weise, als von der Natur vorgenommen, dieses Luziferische gestalten wollen: Man wird zum Beispiel die Schulterblätter zu Flügeln umgestalten; dann wird man wiederum versucht sein, das, was die Natur einengt, diese Flügel, zusammenzubringen mit der Form des Ohres und Hauptes. Es wird etwas anderes herauskommen aus diesen sinnlich-übersinnlichen Menschengliedern, als ein gewöhnlicher Naturmensch, aber es wird eine gewisse Seite des Menschen darstellen, die man nicht einzeln darstellen dürfte. Es wäre greulich, wenn jemand so etwas hinstellen würde als Figur für sich, aber zusammen mit dem Menschen und in die richtige Komposition gebracht zum Menschen, kann das wiederum so komponiert werden, dass man die Kompositionskraft der Natur nachahmt. Umgekehrt muss man das, was im menschlichen Haupt ein ganzer Mensch werden will, ebenso nachschaffen. Was im menschlichen Haupt ein ganzer Mensch werden will, das wird, wenn es ausgestaltet wird zum ganzen Menschen, verknöchert, verhärtet. Das ist das, was wir fortwährend überwinden müssen in uns, was wir tatsächlich überwinden, indem wir zu den Impulsen, die wir durch unser

Haupt in uns tragen, diejenigen hinzu wirksam haben, die aus dem übrigen Organismus heraus dieses Verhärtende frisch erhalten. Das was Haupt ist, müssen wir überwinden durch das, was aus dem Blut des Herzensorganismus stammt. Da gibt die sinnlich-übersinnliche Verfassung des Menschen die Möglichkeit, in getrennten Gestalten das nachzuschauen, was in der einzelnen Menschengestalt auf verborgene Weise auf anderer Stufe von der Natur selbst komponiert ist.

Es wird tatsächlich das, was man nachschöpferischen Prozess nennen könnte, ein Prozess im menschlichen Seelenleben, etwas, was die Natur nicht nur äußerlich abstrakt nachahmt, sondern was das Werden der Natur in dem Menschen selber fortführt. Das setzt voraus, dass eigentlich der Künstler und der künstlerisch Genießende in einer sehr komplizierten Weise - was nur im Unterbewusstsein bleibt, da der Gedanke ausgeschaltet wird - der Natur und sich selbst gegenüberstehen. Das ist ja begreiflich. Man muss schon sagen: Seelisch stehen wir zu dem, was künstlerisch werden soll, in einem komplizierten Prozess. Wenn jemand eine schöne Frau einfach nachbilden wollte, so würde er, indem er bloß das, was die Natur gibt, nachahmt, innerlich diese Frau ertönen. Er würde sie tot darstellen. Sie würde bei ihm nicht leben, gerade wenn er sie sehr treu nachbildete. Man muss imstande sein, sie erst in einen Leichnam zu verwandeln, dann aber durch das, was echter, wahrer Humor ist, ihre Schönheit aus einem ganz anderen Element heraus wiederzuschaffen. Ohne dass man, gleichnisweise gesprochen, bildlich eine schöne Frau erschlägt - man muss gewissermaßen sie durchprügeln oder so etwas, eben zuerst irgendwie in ein Totes verwandeln -, kann man sie nicht richtig malen. Durch etwas ganz anderes ist ihre Schönheit in der Natur vorhanden, als sie in dem fertigen Kunstwerk vorhanden sein muss. Man muss erst durch Humor entdecken, was neu erschafft dasjenige, was man eigentlich töten muss. Man kann sagen: Wenn man einem ernsten Gelehrten gegenüber sitzt, so ist das Nachbilden desselben zunächst eigentlich eine Komödie; man wird vielleicht versucht sein über seinen ernsten Ausdruck zu lachen.

Man wird aber erst künstlerisch fertig sein mit dem ernststen Gelehrtenantlitz, wenn man es in humorvoller Weise durch etwas anderes wiederum belebt hat. Man wird es wiederum liebenswürdig machen müssen und wird es dann von einer ganz anderen Seite her verstehen können.

Es handelt sich also darum, dasjenige, was in der Natur ertötet ist, durch eigenes subjektives Leben wiederum auferstehen zu machen, es zu entzaubern, zu erlösen. Wenn ich einen flotten jungen Bauern beobachte, der auf der Alm geht, und ihn einfach nachbilde, so werde ich wahrscheinlich etwas sehr Totes schaffen; wenn ich mich aber bemühe, gewissermaßen ihn erst zu ertöten und durch gewisse Linienführung eine Harmonie hervorzubringen zwischen ihm und der umgebenden Natur, so werde ich etwas Künstlerisches schaffen können. Hodler hat solche Dinge versucht, und wir können sehen, dass im Unterbewussten überall Ähnliches angestrebt wird, was auch zur künstlerischen Diskussion geführt hat über das, was man nennen könnte, auf der einen Seite, das Schaffen des Gegenbildes für die unvollendete Vision, und auf der anderen Seite, das Schaffen des subjektiven Gegenbildes durch das, was in der Natur verzaubert und stets durch ein höheres Leben ertötet ist. Dadurch kommt von zwei Seiten her das Sinnlich-Übersinnliche an den Menschen heran, dadurch kann der Mensch versuchen, dieses in der Kunst zu einem höheren neuen Dasein zu bringen.

In meinem früheren Vortrag über dasselbe Thema habe ich versucht, die Gedanken, welche ich hier vor Ihnen entwickelt habe, um darzustellen, wie das Sinnlich-Übersinnliche durch die Kunst sich realisieren kann, an gewisse Gedanken Goethes anzuknüpfen. Es ist mir das verübelt worden, und ich bemerke jetzt eben, dass es auch ohne Anknüpfung an Goethe gegangen ist. Es wird einem ja so manches vorgeworfen, gerade wenn man an Goethe anknüpft, weil die Menschen, die da meinen, Goethe besonders nahe zu kommen, wenn sie irgend etwas von ihm wiedergeben, was sie nicht verstehen, über die anderen glauben

aburteilen zu können, die sich Mühe gegeben haben in die Sache einzudringen. Diese Dinge kann man verstehen; es ist ein naturgemäßer Vorgang im menschlichen Leben, und man muss sich eigentlich manchmal recht freuen, wenn das, was man sagt, eine solche Beurteilung erfährt. Man kann sogar der Ansicht sein: Wenn es eine andere, zustimmende Beurteilung erfahren hätte, so müsste man etwas recht Überflüssiges oder Törichtes gesagt haben. Was ich also vermeiden konnte, das will ich wenigstens am Schluss vorbringen. Ich glaube tatsächlich, dass der, welcher mit Verständnis an Goethe herantritt, in Goethes weitherziger und verständiger Kunstanschauung das schon veranlagt findet, wenn auch in anderer Weise ausgesprochen, was heute als das sinnlich-übersinnliche Element in der Kunst geltend gemacht worden ist. Sogar der Ausdruck ist von Goethe entlehnt. Und ich glaube, obwohl ich durchaus der Meinung bin, dass in gewissem Sinne es richtig ist, dass derjenige, dem die Kunst ihre Geheimnisse enthüllt, eine ziemlich ausgesprochene Antipathie hat, in ein verstandesmäßiges Kritisieren der Kunst oder in eine ästhetisch-wissenschaftliche Betrachtung einzutreten, ich glaube, dass über die Kunst nur gesprochen werden kann vom Standpunkt des Lebens, dass über die Kunst eigentlich am richtigsten gesprochen wird, wenn man den Künstlern selber zuhört. Allerdings kommt man dann manchmal zu merkwürdigen Erfahrungen. In der Regel schimpfen die Künstler furchtbar über das, was die andern Künstler hervorbringen, und wenn man seine Freude hat an den Werken der Künstler, so hat man manchmal nicht seine Freude an dem, was die Künstler über ihre Werke aussprechen, weil sie zuweilen über ihre eigenen Werke in Illusionen leben. Aber der Künstler muss ja aus Illusionen schaffen, und gerade das könnte recht sein, was den richtigen Impuls für sein künstlerisches Schaffen ergibt. Wenn ich das auch alles durchaus zugebe, und wenn ich durchaus von einer gewissen Seite her verstehe, dass der Künstler wirklich immer recht spröde ist gegen alles das, was an ihn von Anbiederung herankommt von seiten der ästhetisch wissenschaftlichen oder sonstigen Betrachtung, so glaube ich doch nicht, dass es

ganz unnötig ist, über die Kunst sich empfindungsgemäße Vorstellungen zu machen. Ich glaube, dass die Kunst mit dem allgemeinen Fortschreiten des Seelenlebens immer fortschreiten muss. Ich glaube, dass gerade durch die Betrachtung des Sinnlich-Übersinnlichen, wie es sich herausgestaltet durch die aufgehaltene Vision, wie es uns aus der äußeren Natur entgegentritt, wenn wir entzaubern, was in dieser verzaubert ist, die Kunst die Naturrätsel auf sinnlich-übersinnliche Weise löst. So dass ich am Schluss diesen schönen, weltmännischen Ausspruch Goethes doch wie eine Zusammenfassung der heutigen Betrachtung zitieren will: «Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.»