

Rudolf Steiner

DAS SINNLICH-ÜBERSINNLICHE. GEISTIGE ER-
KENNTNIS UND KÜNSTLERISCHES SCHAFFEN

Ein Vortrag, Wien 1. Juni 1918

Erstveröffentlichung: Dornach 1941. (GA 271, S. 165-188)

Wien, 1. Juni 1918

Einige Freunde, die zugegen waren bei meinen Münchner Vorträgen über die Beziehungen von Geisteswissenschaft und Kunst, waren der Ansicht, dass ich auch hier in Wien über die dort geäußerten Gedanken sprechen sollte. Und indem ich dieser Meinung nachkomme, bitte ich Sie, dasjenige, was ich am heutigen Abend sagen werde, durchaus so entgegenzunehmen, dass es in anspruchsloser Form gemeint ist und nur aphoristische Bemerkungen geben will über mancherlei, was zu sagen ist über die Beziehungen dessen, was man modernes Sehertum nennen kann, wie es von der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft angestrebt wird, zum künstlerischen Schaffen und dem Wesen des künstlerischen Genießens.

Zunächst liegt ja überhaupt gegenüber einer solchen Betrachtung, wie die jetzt anzustellende es sein wird, ein gewisses Vorurteil vor- und Vorurteile sind ja nicht immer unbegründet-, es liegt ein gewisses begründetes Vorurteil vor, das sich auf die Einsicht stützt, dass ja eigentlich künstlerisches Schaffen, künstlerisches Genießen, künstlerisches Empfinden sich nichts zu schaffen machen will mit irgendeiner Anschauung über die Kunst, mit irgendeiner Erkenntnis über die Kunst. Und sehr viele, die im Künstlerischen drinnen stehen, haben die Meinung, dass sie eigentlich dem Elementarischen, das im künstlerischen Schaffen sowohl wie im künstlerischen Genießen Hegen soll, schaden, wenn sie gar zu sehr Gedanken, Begriffe, Ideen in irgendeine Beziehung bringen zu dem, was man als Künstler erlebt. Ich glaube allerdings, dass dieses Vorurteil mit Bezug auf alles dasjenige, was man abstrakte, im herkömmlichen Sinne wissenschaftliche Ästhetik nennen kann, begründet ist. Ich meine, dass diese Wissenschaft mit einem gewissen Rechte von der künstlerischen Auffassung geflohen wird, weil wirklich künstlerische Empfindung eigentlich verödet, beeinträchtigt wird von alle-dem, was irgendwie nach einer im herkömmlichen Sinne gearteten wissenschaftlichen Betrachtung hinlenkt.

Wien, 1. Juni 1918

Auf der anderen Seite aber leben wir in einem Zeitalter, in dem aus einer gewissen weltgeschichtlichen Notwendigkeit heraus vieles von dem, was bisher unbewusst im Menschen wirken konnte, bewusst werden muss. Ebenso wenig wie wir in der Lage sind, die sozialen und gesellschaftlichen Beziehungen von Mensch zu Mensch, wie das in früheren Zeiten der Fall war, in das Licht des Mythos zu rücken, sondern wie wir einfach durch den Gang der Menschheitsentwicklung gezwungen werden, in wirklicher Erfassung dessen, was im geschichtlichen Werden pulsiert, unsere Zuflucht zu suchen, wenn wir erkennen wollen, was soziale Struktur, gesellschaftliches Zusammensein und so weiter unter den Menschen ist, so ist es auch notwendig, dass vieles von dem, was mit Recht in einer mehr oder weniger bewussten oder unbewussten Art gesucht wurde in dem instinktiven Walten der menschlichen Phantasie und dergleichen, ins Bewusstsein heraufgehoben wird. Es würde auch heraufgehoben, selbst wenn wir es nicht wollten. Würde es aber in einer dem Schaffensfortschritt entgegengesetzten Weise heraufgehoben, so würde eintreten, was eben vermieden werden sollte: Beeinträchtigung des Intuitiv-Künstlerischen, welche Beeinträchtigung gerade vom Lebendig-Künstlerischen auszuschließen ist.

Ich rede nicht als Ästhetiker, nicht als Künstler, ich rede als Vertreter geisteswissenschaftlicher Forschung, als Vertreter einer solchen Weltanschauung, welche davon durchdrungen ist, dass man immer mehr und mehr mit der fortschreitenden Menschheitsentwicklung dazu kommen wird, in die wirkliche geistige Welt, welche unserer Sinneswelt zugrunde liegt, erkennend einzudringen. Ich rede nicht von irgendeiner metaphysischen Spekulation, ich rede nicht von irgendeiner Philosophie, sondern von dem, was ich übersinnliche Erfahrung nennen möchte. Ich glaube nicht, dass es lange mehr dauern wird, bis man einsehen wird, dass alle bloß philosophische Spekulation und alles logische oder wissenschaftliche Streben ungeeignet ist, in das geistige Gebiet einzudringen.

Ich glaube, dass wir vor der Epoche stehen, welche als etwas Selbstverständliches anerkennen wird, dass in der Menschenseele schlummernde Kräfte sind und dass diese schlummernden Kräfte auf ganz systematisch geregelte Weise herausgeholt werden können aus dieser Seele. Ich habe beschrieben, wie diese in der Menschenseele schlummernden Kräfte herausgeholt werden können, in meinen verschiedenen Büchern, in «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?», «Von Seelenrätseln» und «Vom Menschenrätsel». Ich verstehe also unter geistiger Erkenntnis etwas, was im Grunde noch gar nicht da ist, was nur von wenigen Menschen heute berücksichtigt wird, was nicht beruht auf der Weiterführung der schon bestehenden Erkenntnis, sei es Mystik oder Naturwissenschaft, sondern auf der Aneignung einer besonderen Art der menschlichen Erkenntnis, welche darauf beruht, dass der Mensch durch methodisches Erwecken gewisser in ihm schlummernder Seelenkräfte einen Bewusstseinszustand herbeiführt, der sich zum gewöhnlichen Wachleben verhält, wie dieses Wachleben zum Schlaf- oder Traumleben. Man kennt heute im Grunde nur diese zwei entgegengesetzten menschlichen Bewusstseinszustände: das dumpfe chaotische Schlafbewusstsein, das nur scheinbar ganz leer ist, das nur herabgedämpft ist, und das Tagesbewusstsein vom Aufwachen bis zum Einschlafen. Wir können die bloßen Bilder des Traumlebens, wenn die Willensnatur des Menschen einschläft, die ihn in Beziehung bringt zu den Dingen der Umwelt, auf die äußere, physische Wirklichkeit beziehen. Ebenso wird die Menschheit, sich weiter entwickelnd, dazu kommen, ein Aufwachen in sich zu bewirken aus diesem Tagesbewusstsein zu dem, was ich das schauende Bewusstsein nenne, wo man nicht äußere Gegenstände und Vorgänge vor sich hat, wo man eine wirkliche geistige Welt vor sich hat, die der unsrigen zugrunde liegt.

Philosophen wollen sie erschließen; man kann sie nicht erschließen, nur erfahren. So wenig, wie man im Traumleben seine physische Umgebung erfahren kann, kann man im Wachbewusstsein die geistige Umgebung erfahren: Nicht durch Mys-

tik, nicht durch abstrakte Philosophie, sondern dadurch, dass man sich in einen anderen Zustand der Seelenverfassung bringen muss, indem man vom Traumleben in das gewöhnliche Wachbewusstsein übergeht.

So sprechen wir von einer geistigen Welt, aus der das Geistig-Seelische ebenso hervorgeht, wie das Physisch-Leibliche aus der Sinnenwelt hervorgeht. Solch eine Geistesforschung wird selbstverständlich heute durchaus in ihrer Eigentümlichkeit verkannt. Die Menschen sind ja so, dass sie dasjenige, was unter ihnen auftritt, beurteilen nach den Vorstellungen, die sie schon haben, manche sogar nach den Worten, die sie schon haben. Sie wollen an etwas schon Bekanntes anknüpfen. Das ist, soweit es die Ergebnisse des schauenden Bewusstseins betrifft, nicht der Fall, denn es ist nicht das bereits Bekannte. Das schauende Bewusstsein, man könnte, wenn das Wort nicht missverstanden würde, es das seherische nennen, das hellseherische Bewusstsein, wobei ich nichts Abergläubisches verstehe. Es wird das, was aus dem Seherischen kommt, beurteilt nach dem, was die Menschen schon kennen. Es ist allem möglichen nahegerückt worden, was zweifelhafter Natur ist, wie das visionäre Leben es ist, das halluzinatorische, das mediale und so weiter. Mit all diesem hat das, was ich hier meine, nicht das Geringste zu tun. Alles was ich zuletzt aufgeführt habe, sind Hervorbringungen des kranken Seelenlebens, jenes Seelenlebens, welches tiefer in den physischen Leib eingesenkt ist und welches aus dem physischen Leib heraus irgendwelche Bilder vor die Seele führt. Gerade den entgegengesetzten Weg macht das, was ich das schauende Bewusstsein nenne. Das halluzinatorische Bewusstsein geht unter die gewöhnliche Seelenverfassung in das Leibliche hinein, das schauende geht über die gewöhnliche Seelenverfassung hinauf, lebt und webt überhaupt nur im Geistig-Seelischen, macht die Seele völlig frei vom Leibesleben. In unserem gewöhnlichen Bewusstsein ist frei vom Leibesleben nur das reine Denken, das daher viele Philosophen leugnen, weil sie nicht glauben, dass der Mensch eine Tätigkeit entfalten kann, die frei vom Leibe ist. Das bildet den Ausgangspunkt: Es lässt sich ein schauendes Be-

wusstsein ausbilden, das sich hinauf entwickelt in die geistige Welt, wo nichts Physisches um uns herum ist. Dieses schauende Bewusstsein nun fühlt sich ganz und gar nicht verwandt mit irgendwelchem Medialen oder Visionären, dagegen fühlt es sich sehr verwandt mit wirklichem, echtem künstlerischem Auffassen der Welt. Das ist dasjenige, was ich erhoffen und ersehnen möchte, dass gerade zwischen diesen zwei menschlichen Betrachtungsweisen in einer unpedantischen, künstlerischen Weise die Brücke geschlagen werden könnte zwischen dem wirklichen, echten Sehertum und dem künstlerischen Erleben, sei es im Schaffen, sei es im künstlerischen Genießen.

Es ist ja durchaus für denjenigen, der im Sehertum drinnen lebt, eine Erfahrung, dass die Quelle, die wirkliche Quelle, aus welcher der Künstler schafft, genau dieselbe ist, aus welcher heraus der Seher, der Beobachter der geistigen Welten, seine Erfahrungen macht. Nur ist die Art und Weise, wie der Seher versucht, seine Erfahrungen zu machen und diese Erfahrungen in Begriffe, in Gedanken zu prägen, und zwischen dem Schaffen des Künstlers ein Unterschied, ein beträchtlicher Unterschied, über den wir vielleicht heute sprechen dürfen. Aber die Quelle, das muss betont werden, aus welcher Künstler und Seher schöpfen, ist in Wirklichkeit ein und dieselbe.

Bevor ich auf diese eigentlich prinzipielle Frage eingehe, möchte ich einige Vorbemerkungen machen, die vielleicht manchem trivial erscheinen könnten, die aber nichts anderes beanspruchen, als zu zeigen, dass künstlerische Weltanschauung nicht etwas ist, was nur willkürlich zum Leben hinzugefügt wird. Künstlerische Weltanschauung erscheint für denjenigen Menschen, der nach einer gewissen Totalität, nach einer gewissen Ganzheit des Lebens strebt, als etwas, was ebenso wie die Erkenntnis und das äußere bausische Treiben zum Leben gehört. Ein menschenwürdiges Dasein ist ohne die Durchsetzung unseres Kulturlebens mit künstlerischem Empfinden nicht zu denken.

Wien, 1. Juni 1918

Es handelt sich darum, wirklich einzusehen, dass, wo wir gehen und stehen, in uns latent der Drang ist, die Welt ästhetisch, künstlerisch aufzufassen. Dazu möchte ich einige Beispiele anführen. Wir bringen uns allerdings oftmals das künstlerische Erleben, das unser Leben, unser Dasein zwischen den Zeilen begleitet, nicht zum Bewusstsein. Es lebt ziemlich unter der Schwelle des Bewusstseins. Wenn ich irgendwo jemand zu besuchen habe und ich komme in sein Zimmer hinein und das Zimmer hat rote Wände, rote Tapeten, und er kommt dann und redet mir von den albernsten Dingen, oder redet vielleicht gar nichts, benimmt sich sehr langweilig, dann fühle ich, dass eine Unwahrheit besteht. Es bleibt ganz im Gefühl, es wird nicht Gedanke, aber ich fühle, dass eine Unwahrheit besteht. So sonderbar, so paradox es erscheinen mag, wenn jemand sein Zimmer rot austapeziert, so enttäuscht er mich, wenn er mir nicht etwas Bedeutungsvolles an Gedanken entgegenbringt in dem roten Raum, in dem er mich empfängt. Dies braucht natürlich nicht in Wahrheit zu sein, es braucht nicht einzutreten, aber es begleitet unser Seelenleben. Wir haben einmal im Grunde unserer Seele dieses Empfinden. Kommen wir in ein blau ausgeschlagenes Zimmer hinein und irgend jemand sprudelt uns Worte vor, lässt uns nicht zu Worte kommen und betrachtet sich als allein wichtig, finden wir es wieder im Widerspruch mit den blauen oder violetten Wänden seines Zimmers. Die äußere prosaische Wahrheit braucht nicht dem zu entsprechen, aber es gibt eine besondere ästhetische Wahrheit, die so ist, wie ich sie angeführt habe. Wenn ich irgendwo hineingeschneit werde, oder sagen wir nicht hineingeschneit, sondern anständigerweise eingeladen werde zu einem Diner und sehe, dass das Gedeck rot ausgestattet ist, rot bemalt ist, so habe ich das Gefühl, das sind Feinschmecker, die essen, um zu essen, haben Freude am Essen. Finde ich ein blaues Gedeck, habe ich das Gefühl, die essen nicht, um zu essen, sondern die wollen sich etwas erzählen beim Essen, und lassen das Erzählen, das sonstige soziale Zusammensein vom Essen begleitet sein. Das sind reale Gefühle, die im Unterbewusstsein immer leben. Treffe ich auf der Straße eine

Dame im blauen Kleide, und sie schießt auf mich los und bestimmt sich aggressiv anstatt zurückhaltend, so finde ich das im Widerspruch mit dem blauen Kleide, würde es aber natürlich finden, wenn ich eine Dame im roten Kleide so treffe. Natürlich würde ich es auch finden, wenn eine Dame mit Schneckelhaaren schnippisch ist. Es gibt etwas, was im Grunde der Seele lebt als ein Grundton. Ich will mit diesen trivialen Beispielen nichts anderes sagen, als dass ein ästhetisches Gefühl da ist, auch wenn wir es uns nicht zum Empfinden bringen, welches wir nicht ausschließen können: es hängt unsere Stimmung davon ab; wir sind gut oder schlecht gestimmt. Die gute oder schlechte Stimmung kennen wir, aber die Gründe kann sich nur der zum Bewusstsein bringen, der auf die Dinge näher eingeht. Darin liegt eigentlich das beschlossene, was man die Notwendigkeit nennen könnte, überzugehen vom naturgemäßen ästhetischen Empfinden zum Leben in der Kunst. Die Kunst kommt einfach dem naturgemäßen Leben entgegen, so wie die anderen Betrachtungsweisen der Menschen.

Der Seher, der diese Kräfte, von denen ich gesprochen habe, ausgebildet hat, er hat der Kunst gegenüber eine besondere Art des Erlebens, und ich glaube, dass, wenn auch nicht künstlerisch, so doch in bezug auf die Wertung und Auffassung der Kunst, etwas folgen kann aus dem besonderen Erleben des Sehertums gegenüber der Kunst. Der Seher, der seine Seele so erweckt, dass er eine geistige Welt um sich haben kann, ist immer imstande, sein Seelenleben abzuwenden, abzulenken von alledem, was bloß äußerliche, sinnliche Wirklichkeit ist. Habe ich vor mir - ich spreche typisch, nicht individuell - ein Stück äußeren physischen Gegenstandes oder Vorganges, seherisch bin ich immer in der Lage, in dem Raum, an dem Ort, wo der Gegenstand ist, die Wahrnehmung für mich auszuschließen, so dass ich in dem Räume nichts sehe vom Physischen. Das ist das reale Abstrahieren, das dem Sehertum durchaus möglich ist. Man kann das nur bei Naturgegenständen, man kann das nicht bei dem, was wirklich künstlerisch geschaffen ist. Und das halte ich für etwas Bedeutsames. Keinem Kunstwerk gegenüber ist

Wien, 1. Juni 1918

der Seher imstande, das Objekt, den künstlerischen Vorgang, vollständig auszuschließen, so wie er einen äußeren Vorgang ausschließen kann. Was wirklich künstlerisches Schaffen ist, vom Geist durchdrungen, bleibt geistig stehen vor dem Bewusstsein des Sehers.

Das ist das erste, was uns bezeugen kann, dass wahrhaft künstlerisches Schaffen und seherisches Anschauen aus derselben Quelle kommen. Aber es gibt noch vieles andere, was in dieser Richtung sehr bedeutungsvoll ist. Sehen Sie, der Seher kommt, wenn er die Mittel anwendet, die seine Seele entwickelt, zu einer ganz anderen Art des Vorstellens wie auch des Wollens. Wenn man die gewöhnlichen Ausdrücke gebraucht, kann man natürlich sagen, sowohl Vorstellen wie Wollen werden innerlich, aber dieses «innerlich» ist eigentlich nicht richtig, weil man doch außen ist, ausbreitet seine ganze Anschauung über eine wirkliche geistige Welt. Ein anderes Vorstellen und ein anderes Wollen tritt auf im Sehertum.

Das Vorstellen verläuft nicht in abstrakten Gedanken. Abstrakte Gedanken sind etwas, was für die physische Welt tauglich ist, um sie in ihren Erscheinungen zu registrieren, Naturgesetze zu finden und so weiter. Der Seher denkt nicht in solchen Gedanken, er denkt nicht in Abstraktionen, er denkt in Gedanken, die eigentlich webende Bilder sind. Das ist in der Gegenwart noch etwas schwierig zu verstehen, weil man noch nicht recht weiß, was gemeint ist mit einer Tätigkeit, die eigentlich ein Denken ist, das aber keine abstrakten Gedanken denkt und den Dingen folgt, in den Formen, Konfigurationen der Dinge lebt. Dieses Vorstellen kann man vergleichen mit dem Bilden von Flächen, Kurven, wie der Mathematiker es tut. Aber es wird innerlich lebendig, wie im elementaren Zustande Goethe es in seiner Metamorphosenlehre versucht hat. Heute kann es viel lebendiger werden, das innerliche, schauende Vorstellen. Dieses schauende Vorstellen ist außerordentlich verwandt mit dem, was bei gewissen Gebieten der schaffenden Kunst zugrunde liegt, nämlich bei der Skulptur und Architektur.

Wien, 1. Juni 1918

Das Merkwürdige ist[^] dass in bezug auf dieses neue Denken, das neue Vorstellen, das sich der Seher aneignet, er mit nichts sich verwandter fühlt als mit den Formen, die der wirklich künstlerische Architekt ausbildet, und den Formen, die der Bildhauer seinem Schaffen zugrunde legen muss. Es ist wirklich etwas wie architektonisches Vorstellen, oder wie Vorstellen in Skulpturformen, das geeignet ist, im seherischen Erfassen der Welt den Dingen so zu folgen, dass man sie in ihrer geistigen Innerlichkeit verstehen lernt, sie auch überwinden lernt, sich rein in die geistige Welt erheben lernt. Mit den abstrakten Gedanken kann man nichts über das innere Wesen der Dinge erfahren. Der Seher fühlt sich verwandt mit Bezug auf das, was sein neues Denken ist, mit dem Architekten und dem Bildhauer. Er muss die Welt denken in einer solchen Art der Geistesformung, die unbewusst oder unterbewusst dem Bildhauer und dem Architekten bei seinem Schaffen zugrunde liegt. Das veranlasste denn darüber nachzuforschen, woher das eigentlich kommt. Man stellt sich da die Frage: Was ist es denn eigentlich, was der Seher da in Anspruch nimmt? - Er nimmt gewisse verborgene Sinne in Anspruch, Sinne, die im gewöhnlichen Leben da sind, die aber nur leise anklingen, nicht voll ausgesprochen im gewöhnlichen Leben wirken. Wir haben zum Beispiel einen Sinn, den man nennen könnte den Gleichgewichtssinn. In dem leben wir, aber wir leben nur anklingend bewusst, nicht voll bewusst darinnen. Indem wir einen Schritt machen, ist mit diesem Schrittmachen oder mit dem Beugen oder Strecken der Hand, mit alledem, was uns in irgendein Verhältnis mit dem Raum bringt, verbunden eine nicht ganz ins Bewusstsein heraufklingende Wahrnehmung - wie mit dem Sehen und Hören -, nur dass diese viel lautere, deutlicher sich vernehmbar machende Sinne sind. Aber dieser Gleichgewichtssinn und der damit verwandte Bewegungssinn sind deshalb so leise anklingend, weil sie nicht bloß für unser Innenleben bestimmt sind, sondern unser Hineinstellen in den Kosmos vermitteln. Wie ich drinnen stehe im Kosmos, ob ich der Sonne entgegengehe oder von ihr weggehe und mich immer mehr dem Lichte zu nähern

empfinde, und bei der Entfernung das Licht sich abdämpfen fühle in irgendeiner Weise, dieses sich Drinnenfühlen in dem Ganzen der Welt ist etwas, was man nicht anders bezeichnen kann als so, dass man sagt: Der Mensch in seiner Bewegung ist als Mikrokosmos herausgebaut aus dem Makrokosmos und erlebt als Mikrokosmos sein Hineingestelltsein in den Makrokosmos durch einen solchen Sinn. Wenn durch die Skulptur geschaffen wird, ist das nichts anderes, als dass Wahrnehmungen eines gewöhnlich verborgenen Sinnes umgesetzt werden in äußere Flächengestaltung und dergleichen. Was wir als Mensch immer mit uns tragen in unserem Erfühlen zur Welt, gestalten wir unbewusst in Architektur und Skulptur aus. So sonderbar diese Bemerkung zunächst auch ist: Wer wirklich psychisch erforschen kann die Beziehung zwischen einzelnen architektonischen Gestalten zueinander, was in der Phantasie des Bildhauers lebt, wenn er seine Flächen gestaltet, wer das erforschen kann, weiß, dass in diesem Schaffen geheimnisvoll mitwirkt, was ich soeben angedeutet habe. Der Seher tut nichts anderes, als diesen Sinn des Sich-Hineinstellens in die Welt zum vollen Bewusstsein zu bringen. Er entwickelt ihn so, wie der Architekt, der Bildhauer durch das, was er in seinem Leib erfühlt, künstlerisch veranlasst ist, als Formen in dem äußeren Stoff zu gestalten. Ich möchte sagen, von diesem Gesichtspunkte aus sieht man gewisse Dinge ein; ich könnte in dieser Beziehung nicht nur viele Stunden, ich könnte tagelang fortreden. Wer sich eine Empfindung für die Bildhauerkunst aneignet, weiß, dass alles bloß Imitierende nicht eigentlich das Wirklich-Bildhauerische ist. Derjenige, der versucht, sich empfindend, nicht abstrakt, die Frage zu beantworten: Was liegt denn eigentlich im Bildhauerischen? - der kann nicht sich sagen, eine Fläche ist für ihn nur von Bedeutung, weil sie nachahmt eine in der äußeren Natur vorhandene Fläche im menschlichen Leibe und dergleichen. Das ist es nicht. Was im Bildhauerischen erlebt wird, ist das Eigenleben der Fläche. Wer dahinter gekommen ist, was für ein Unterschied ist zwischen einer Fläche, die nur einmal gekrümmt ist, und einer, die noch einmal gekrümmt ist, weiß, dass keine Flä-

Wien, 1. Juni 1918

che, die nur einmal gekrümmt ist, irgendwie in sich bildhauerisch Leben haben kann. Nur eine in der Krümmung wieder gekrümmte Fläche kann das Leben als Fläche ausdrücken. Dieses innere Ausdrücken - nicht symbolisch, sondern künstlerisch -, der innere Ausdruck ist es, um was es sich handelt, nicht das Imitierende, nicht das Sich-Halten an das Modell, das begründet das Geheimnis des Flächenhaften selber.

Das berührt eine Frage, die tatsächlich in der Gegenwart so ungeklärt wie möglich ist. Wir sehen heute zahlreiche Menschen nicht nur Kunst genießen, was ganz richtig ist, sondern wir sehen zahlreiche Menschen fast berufsmäßig Kunst beurteilen. Nun glaube ich, gerade aus den Voraussetzungen, die den heutigen Betrachtungen zugrunde liegen, wirklich nicht ein kritisches Urteil aussprechen zu müssen, sondern einfach aussprechen zu müssen, was einem immer mehr zum Bewusstsein kommt: Ich glaube nicht, dass überhaupt jemand, der niemals Ton geknetet hat, der nur Kritiker ist, je eine Vorstellung davon bekommen kann, was eigentlich das Wesentliche der Bildhauerei ist. Ich glaube zwar, dass jeder Kunst genießen kann, aber ich glaube nicht, dass irgend jemand Kunst beurteilen kann, der nicht jene Versuche gemacht hat, welche ihm gezeigt haben, was innerhalb des Materiales an künstlerischen Formen verwirklicht werden kann. Denn es werden ganz andere Dinge in der Wirklichkeit durch den Stoff realisiert, als bloßes Imitieren des Modells und dergleichen. Bloßes Imitieren des Modells ist also künstlerisch nicht mehr wert, als die Nachahmung des Nachtigallenschlags durch irgendwelche Töne. Die wirkliche Kunst fängt dort an, wo nichts mehr nachgeahmt wird, sondern aus einem Neuen, Schöpferischen heraus gehandelt wird. In der Architektur - bei der Musik nicht, bei der Skulptur sehr - lehnen wir uns an das Modell an. Aber das, was irgendwie imitierend sich dem Modell gegenüber verhält, ist etwas anderes als Kunst. Diese fängt erst dort an, wo nicht mehr die Rede sein kann von der Imitation. Und das, was als ein selbständiges, vom Künstler unbewusst, vom Seher bewusst erfasstes Geistiges wirkt und webt, ist das Gemeinsame in der seherischen Erfas-

sung der Welt und dem künstlerischen Hervorbringen, nur dass es vom Seher auch geistig ausgesprochen wird, und vom Künstler, weil er es nicht aussprechen kann, sondern es nur unbewusst in seinen Händen, in seiner Phantasie hat, dem Stoffe einverleibt werden kann.

Ganz anders fühlt sich verwandt der Seher mit dem Dichterschen und mit der musikalischen Kunst. Besonders bei der musikalischen Kunst ist es interessant, wie der Seher seine Erfahrungen erlebt in einer anderen Form, wenn er sich seherisch in das Kunstgebiet hineinbegibt. Ich muss eine Bemerkung machen, was ich als seherisch bezeichne: ich meine nicht fortwährend, sondern nur in den Momenten, wo man sich in diese Verfassung versetzt. Daher gilt es nicht, dass der Seher in anderen Zeiten als wenn er will, das Musikalische so erlebt, wie es jetzt bezeichnet wird. In anderen Zeiten erlebt er das Musikalische so wie jeder andere Mensch, er kann vergleichen, was er musikalisch erlebt und was er erfährt, wenn er seherisch das musikalische Kunstwerk erlebt. Bei musikalischen Kunstwerken ist es bedeutsam, dass der Seher sich klar ist, das Musikalische so zu erleben, dass es ganz seelisch ist, und zwar so, dass das konkrete Seelische sich gerade mit dem Musikalischen verbunden fühlt. Ich habe früher gesagt: Der Seher bildet ein neues Vorstellungsvermögen aus, er stellt so vor, dass er sich heimisch fühlt im architektonischen und bildhauerischen Schaffen. - Indem der Seher nicht nur vorstellend begreift, sondern auchühlende und bildende Kräfte ausbildet, aber so, dass sie eine Verbindung eingehen, kann man nicht von einer Trennung von Fühlen und Wollen sprechen; man muss beim Seher sprechen von einemühlenden Wollen und einem wollenden Fühlen, von einem Seelenerlebnis, welches diese beiden, die im gewöhnlichen Bewusstsein nebeneinander hergehen, zur Totalität desühlenden Wollens verbindet. Einmal ist diesesühlende Wollen mehr mit einer Nuance gegen das Wollen hin, das andere Mal mehr mit einer Nuance gegen das Fühlen hin ausgebildet. Wenn der Seher in seiner zur geistigen Welt erhobenen Seelenverfassung sich in das Musikalische versetzt, erlebt er alles das, was in sei-

Wien, 1. Juni 1918

ner Seele mit der Gefühlsnuance auftritt, im wirklich Musikalischen, im echten Musikalischen. Er erlebt es so, dass er den objektiven Ton und das subjektive Tonerlebnis nicht voneinander trennt, sondern dass diese im seherischen Erleben eins sind, dass die Seele so strömt, wie die Töne ineinanderströmen, nur dass alles vergeistigt ist. Er erlebt seine Seele ausgegossen in das musikalische Element, er weiß, dass das, was er durch das neu gebildete fühlende Wollen erlebt, aus derselben Quelle heraus vom Musiker in den Tonstoff hineingeheimnisst wird. Gerade bei der Musik ist es interessant, nachzuforschen, woher das kommt, dass der schaffende Musiker aus dem Unbewussten herauf das Geistige, welches der Seher erschaut, in seinen Stoff hineinlegt. Beim Musikalischen kommt es zur Offenbarung dessen, was zugrunde liegt.

Bei allem Unbewussten, was im Seelenleben auftritt, spielt in einer ganz anderen Weise der Wunderbau unseres Organismus mit. Man kommt immer mehr darauf, dass unser Organismus nicht so betrachtet werden darf, wie ihn der gewöhnliche Biologe und Physiologe betrachtet, sondern dass er betrachtet werden muss wie ein Abbild vom geistigen Vorbild. Das, was der Mensch in sich trägt, ist das Abbild eines geistigen Vorbildes. Der Mensch tritt durch die Geburt beziehungsweise durch die Empfängnis in das Dasein, und was ihm an Vererbungsgesetzen zukommt, verwendet er, und auch das, was aus einer geistigen Welt herniedersteigt und sich so verhält zu dem Physischen, dass das Physische wirklich ein Abbild des Geistigen ist. Wie das zustande kommt, kann ich heute nicht ausführen. Es besteht die ganz objektive Tatsache, dass in unserem Organismus ein solches Wirken geschieht, das nach geistig abbildlichen Gesetzen vorgeht. Bei der Musik ist das ganz besonders merkwürdig. Wir glauben, dass im Musikgenuss das Ohr beteiligt ist und vielleicht das Nervensystem unseres Gehirns, aber das nur in einer sehr äußerlichen Anschauung. Die Physiologie ist auf diesem Gebiete durchaus im Anfange, sie wird erst zu einer gewissen Höhe kommen, wenn künstlerische Gedanken in dieses physiologische und biologische Gebiet einfließen werden. Es liegt et-

Wien, 1. Juni 1918

was ganz anderes zugrunde als der bloße Gehörvorgang oder dasjenige, was im Nervensystem unseres Gehirns vorgeht. Was dem Musikempfinden zugrunde liegt, lässt sich so darstellen: Jedesmal wenn wir ausatmen, wird das Gehirn, der Kopfraum, der Innenraum des Hauptes, durch das Atmen veranlasst, sein Gehirnwasser herabsteigen zu lassen durch den Rückenmarkssack bis in die Zwerchfellgegend; ein Herabsteigen wird veranlasst. Dem Einatmen entspricht wieder der umgekehrte Vorgang: Das Gehirnwasser wird gegen das Gehirn getrieben. Es ist ein fortwährendes rhythmisches Auf- und Abwogen des Gehirnwassers vorhanden. Wäre das nicht so, dann würde das Gehirn nicht so viel von seinem Gewichte verlieren, als notwendig ist, damit es die darunterliegenden Blutadern nicht zerdrückt; würde es nicht so viel von seinem Gewicht verlieren, würde es unsere Blutadern zerdrücken. Dieses Gehirnwasser wogt auf und ab im Arachnoidealraum, in Ausweitungen, die elastisch und weniger elastisch sind, so dass beim Herauf- und Herabsteigen das Gehirnwasser über die weniger elastischen Ausweitungen, über manches mehr oder weniger sich Ausweitendes fließt. Das gibt eine ganz wundersame Art des Wirkens innerhalb eines Rhythmus. Der ganze menschliche Organismus, abgesehen vom Haupt und den Gliedern, drückt sich aus in diesem inneren Rhythmus. Was durch das Ohr als Ton einströmt, was als Tonvorstellung in uns lebt, wird zur Musik, indem es sich begegnet mit der inneren Musik, die betrieben wird dadurch, dass der ganze Organismus ein merkwürdiges Musikinstrument ist, wie ich eben beschrieben habe.

Würde ich Ihnen alles beschreiben, so würde ich Ihnen eine wunderbare innere menschliche Musik zu beschreiben haben, die zwar nicht gehört, aber innerlich erlebt wird. Was musikalisch erlebt wird, ist im Grunde nichts als das Entgegenkommen eines inneren Singens des menschlichen Organismus. Dieser menschliche Organismus ist gerade in bezug auf das, was ich jetzt geschildert habe, das Abbild des Makrokosmos: dass wir in konkretesten Gesetzen, strenger als Naturgesetze, diese Leier des Apollo in uns tragen, auf welcher der Kosmos in uns spielt.

Nicht das, was die Biologie allein anerkennt, ist unser Organismus, sondern er ist das wunderbarste Musikinstrument.

Man kann ganz grobe Dinge anführen, um zu zeigen, wie der Mensch nach merkwürdiger kosmischer Gesetzmäßigkeit gebaut ist. Um Allertrivialstes anzuführen: Wir haben in der Minute achtzehn Atemzüge im Durchschnitt. Rechnen wir aus, wie viel das ist in einem vierundzwanzig Stunden langen Tag: das sind 25 920 Atemzüge; soviel Atemzüge im ganzen Tag. Rechnen wir einmal einen Menschentag aus. Nicht wahr, wir können einen Menschentag, obwohl viele Leute älter werden, rechnen auf siebzig bis einundsiebzig Jahre: Weltentag des Menschen. Versuchen Sie einmal auszurechnen, wie viel das einzelne vierundzwanzigstündige Tage gibt! 25 920 - soviel als Sie in einem Tag Atemzüge machen! Die Welt atmet uns aus und atmet uns ein, indem wir geboren werden und indem wir sterben. Sie macht ebenso viele Atemzüge während eines Menschentags, wie wir während eines vierundzwanzigstündigen Tages.

Nehmen Sie das platonische Sonnenjahr. Die Sonne geht auf in einem bestimmten Tierkreiszeichen. Der Frühlingspunkt rückt weiter. Die Sonne ging in alten Zeiten auf im Zeichen des Stiers, dann im Widder, jetzt in den Fischen. Die moderne Astronomie schematisiert. Dieser Frühlingspunkt geht ja scheinbar - allerdings scheinbar, darauf kommt es aber nicht an - am ganzen Himmel herum, rückt herum, kommt natürlich wieder nach einer wesentlichen Anzahl von Jahren an demselben Punkt an: nach 25 920 Jahren. Das platonische Sonnenjahr zählt 25 920 Jahre! Nehmen Sie einen Menschentag von einundsiebzig Jahren: er zählt 25 920 einzelne Tage; nehmen Sie einen einzelnen Menschentag von vierundzwanzig Stunden: er zählt im Erleben 25 920 Atemzüge. Sie sehen, wir sind eingegliedert in den Weltenrhythmus. Ich glaube -und man könnte von dieser Art viele Betrachtungen anstellen - es gibt keine abstrakte religiöse Vorstellung, welche so viel Inbrunst hervorrufen könnte, wie das Bewusstsein, selbst mit seinem äußeren physischen Organismus

Wien, 1. Juni 1918

so hineingestellt zu sein in den Makrokosmos, in das kosmische Gefüge. Der Seher versucht dieses Hineingestelltsein in geistiger Art zu durchdringen. Es lebt sich in unserer inneren Musik aus: Was da herauskommt aus dem Organismus, was in die Seele heraufschlägt - das Mittönen der Seele, mit dem Kosmos mittönend -, ist das unbewusste Element des künstlerischen Schaffens. Die ganze Welt tönt mit, wenn wir wirklich künstlerisch schaffen.

Da haben Sie die gemeinsame Quelle zwischen Künstler- und Sehertum: im Künstler unbewusst, indem er die Weltgesetze dem Stoße einschafft, im Seher bewusst, indem er das rein Spirituelle anzuschauen versucht durch das schauende Bewusstsein.

Dadurch, dass man diese Dinge so studiert, lernt man erkennen, was dem Menschen die Veranlassung ist, dass ins Künstlerische unbewusst das hineinkommt, was dem Stoff anvertraut ist. Wie in unserem Atmungsorganismus die innere Musik lebt, die dann äußere Musik wird in der Kunst, so lebt auch die Dichtung. Da ist die heutige Physiologie noch ganz ganz weit zurück. Denn zu studieren ist, wenn man da ins klare kommen will, nicht die Sinnesphysiologie, nicht die Nervenphysiologie des Gehirns, sondern das Grenzgebiet, wo Gehirn und Nervensystem zusammengrenzen. Da ist, und zwar gerade an der Grenze, dasjenige physiologische Gebiet, wo, wenn der Mensch dazu veranlagt ist - zum Künstlerischen muss man immer veranlagt sein -, die Quelle des dichterischen Schaffens liegt. Und der Seher findet das dichterische Schaffen ganz besonders, wenn er sich in das Gebiet seines inneren Erlebens begibt, wo das fühlende Wollen mehr nach der Willensseite hinneigt. Der Wille drückt sich sonst im ganzen physischen Leibe aus; bei dem, was die Phantasie ist, lebt der Wille da, wo Hirn und Nerven und Sinnesorgane aneinanderstoßen: da werden die dichterischen Bilder erzeugt. Wenn das losgelöst wird vom Leiblichen, ist es das fühlende Wollen, durch das der Seher in die Gebiete eintritt, aus deren gleicher Quelle heraus der Dichter schöpft. Daher fühlt sich durch diesen seinen fühlenden, wollenden Sinn der

Seher, wenn er sich die Seelenverfassung aneignet, um das Dichterische mit seiner Seelenverfassung zu genießen, dem Dichterischen gegenüber in einer eigentümlichen Lage. Er muss das schauen, was der Dichter gestaltet. Das führt dazu, dass im Augenblick, wo der Dichter das eine oder das andere hinstellt und nicht aus der Wirklichkeit heraus schöpft, sondern irgend etwas eigentlich bloß Erdachtes, Zusammengeselltes, Unwirkliches, Unkünstlerisches hinstellt, in diesem Augenblick der Seher gestaltenhaft schaut, was da hingestellt wird. Wer nicht Seher ist, empfindet nicht in so derber Weise, wenn der Dramatiker eine unwirkliche Gestalt hinstellt. Der Seher kann zum Beispiel die Thekla aus dem «Wallenstein» nicht anders empfinden als wie aus Papiermache, so dass er sie, wenn er sie anschaut, fortwährend in den Knien einknicken sieht. Und das bei einem großen Dichter! Jedes Abweichen von der Wirklichkeit, jedes Nicht-Schildern der Wirklichkeit wird so empfunden, dass der Seher sich gerade das, was der Dichter schafft, ins Plastische umschaffen muss und er sein Denken von der Plastik abzieht. Der Seher taucht unter in bezug auf den Dichter in eine innerliche Plastik. Das ist das Eigentümliche, dass hier beim Dichterischen das schauende Bewusstsein Plastik schafft, daher der Seher Karikaturen sieht in dem, was oftmals wahrhaftig gar sehr gerühmt wird. Der Seher kann aber nicht anders, als in mancher dramatischen Leistung, bei der gar nicht bemerkt wird, dass die Figuren nur mit Werg ausgestopfte Puppen sind, solche mit Werg ausgestopfte Puppen über die Bühne hinüber marschieren sehen, oder aber sie entstehen vor ihm, wenn er das Drama liest. Daher kann der Seher Qualen ausstehen durch das, was durch Modetorheit oder sonst in die Höhe gebracht wird, weil er schaut, was gestaltenlos in der bloßen Dichtkunst geschaffen wird.

Einen schönen Ausspruch hat Christian Morgenstern, der nach dem Sehertum hingestrebt hat, gemacht. Er findet sich im letzten Band seiner nachgelassenen Werke, in den «Stufen». Da sagt er, indem er seine eigene Seele charakterisieren will, dass er sich dem Architektonischen, dem Plastiker verwandt fühlt. - Dies ist

Wien, 1. Juni 1918

das Gefühl: Wenn man nach dem Seherischen hinstrebt, verwandelt sich innerlich das Dichterische ins Plastische. Wenn man diese Dinge so ansieht, wird man niemals glauben können, dass wirklich das Seherische mit seiner inneren Beweglichkeit und seinem Eingehen auf geistige Wesenheiten, auf den Künstler wie versengend und lähmend wirken könne, sondern nur als ein guter Freund, ein guter Förderer. Stören können sie einander nicht. Nur Dinge, welche durcheinanderfließen, können einander stören. Niemals aber kann der Seher sein Sehertum störend in sein Künstlertum hineinfließen lassen, er kann es seherisch durchdringen. Sie sind vollständig voneinander getrennt; aus derselben Quelle fließend, können sie sich nie im Leben stören. Das empfindet man nicht mehr genügend.

Der Seher hat es sehr schwer, sich den Menschen verständlich zu machen. Er muss sich der Sprache bedienen. Aber an der Sprache hat man etwas höchst Eigentümliches. Sie ist nur scheinbar eine Einheit, in Wirklichkeit ist sie etwas Dreigliedriges. Man erlebt sie nämlich auf drei Stufen. Zuerst so, wie wir sie haben, indem wir uns von Mensch zu Mensch im alltäglichen Leben verständigen, indem wir unser Philisterleben führen und die Worte sagen, die zur Ausgestaltung dieses Philisterlebens von Mensch zu Mensch fließen müssen. Wer für die Sprache eine lebendige Empfindung hat, wer namentlich vom schauenden Standpunkt die Sprache durchlebt, kann nicht anders, als die eben geschilderte Verwendung als ein Herabdrücken der Sprache zu empfinden. Man wird vielleicht sagen: Der Mensch schimpft über das Leben. - Er sieht bloß ein, dass nicht alles vollkommen sein kann, und unterlässt also, Vollkommenheit zu schaffen auf einem Gebiet, wo notwendigerweise Unvollkommenheit herrschen muss. Im äußeren physischen Leben ist es durchaus so, dass Unvollkommenheiten sein müssen: Baume müssen auch abdorren, nicht nur wachsen. Es muss im Leben immer Unvollkommenes da sein, damit Vollkommenes entstehen könne. Die Sprache ist von ihrer ursprünglichen Ebene herabgedrückt, ist auf eine untergeordnete Stufe gedrückt. Und so, wie wir die Sprache im Leben verwenden, könnten wir

nur zum Schulmeister werden, dann würden wir nur aus einem verdorrten, vertrockneten, philiströsen Zustand ein strohernes Wesen machen, aber sonst würden wir nichts erreichen. Die Worte können nicht die Wertigkeiten haben, die sie durch sich selber haben, denn das, was Sprache ist als Eigentum eines Volkes, lebt auf seiner eigenen Ebene und ist auf der eigenen Ebene ein Kunstgebilde, ist kein prosaisches Gebilde. Sie ist nicht dazu da, im alltäglichen Leben die Verständigung abzugeben; sie ist als Ausdruck des Volksgeistes ein Kunstgebilde. Wir würdigen sie herab, müssen es aber, indem wir dasjenige, was eigentlich eine Kunstschöpfung ist, in die Prosa des Lebens herabdrücken. Sie kommt erst zu ihrem Wesen in den dichterischen Schöpfungen eines Volkes, wenn der Sprachgeist wirklich waltet. Das ist die zweite Art, wie die Sprache lebt.

Die dritte Art erlebt man erst auf dem Gebiet des Seheriums. Man ist in einer sonderbaren Lage: denn will man dasjenige ausdrücken, was geschaut wird, hat man nicht die Worte der Sprache. Sie sind nicht in Wirklichkeit da. So wie man in irgendeiner Sprache sprechen lernt und die Worte anwendet, um das auszudrücken, was man will, kann man das, was man als seherisches Schauen hat, nicht ausdrücken. Die Worte sind nicht geprägt dafür. Daher hat der Seher die Notwendigkeit, manches ganz anders auszudrücken. Er ringt immer mit der Sprache, um sagen zu können, was er sagen will. Er muss den Weg wählen, dass er irgendeine Sache in einen Satz kleidet, der annähernd das ausdrückt, was er sagen will; er muss einen zweiten Satz sagen, der etwas Ähnliches bringt. Er muss auf den guten Willen seiner Zuhörer rechnen, damit der eine Satz den anderen beleuchte. Wenn dieser gute Wille fehlt, dann wollen ihm die Leute verschiedene Widersprüche aufnutzen. Derjenige, der wirklich Seherisches auszudrücken hat, muss in Widersprüchen wirken, und ein Widerspruch muss den anderen beleuchten, da die Wahrheit in der Mitte liegt. Dadurch, dass man sich da hineinversetzt, kommt man in dem Sprachlichen zu etwas, was auch schon auf diesem Gebiet die Beziehung von Künstlerischem und Seherischem zum Ausdruck bringt. Der Seher muss

Wien, 1. Juni 1918

schon auf den guten Willen rechnen, dass man mehr in das einzudringen sucht, wie er die Sache sagt, als was er sagt. Er bemüht sich in dem, wie er die Sache sagt, viel mehr zu sagen, als in dem, was er sagt. Er bringt es allmählich dazu, sich zurückzusetzen in den sprachschöpferischen Geist, der gewaltet hat, bevor irgendeine Sprache entstanden ist, sich wieder einzuleben in die Laute, in den Lautgenius, mit seinem Gemüte darin unterzutauchen. Er sieht, wie ein Vokal sich einschließt, wie ein Vokal bald in diese oder jene Sprache einfließt. Um in die sprachschöpferische Verfassung namentlich seines Volkes sich zurückzusetzen, ist der Seher genötigt, sich mehr durch das Wie als durch das Was auszudrücken. Dadurch kann man in der Sprache die Stufen, die nebeneinander stehen, künstlerisch und seherisch unterscheiden. Weil sie abgesondert erfahren werden, können sie sich nicht stören; dagegen können sie sich fördern, weil, wenn sie nebeneinander leben, sie sich da gegenseitig beleuchten. Es kann eine Zeit kommen, in welcher man auf Seite des Künstlertums nicht mehr feindlich gegenüber dem Seher-tum stehen wird, und auch nicht auf Seite des Sehertums gegenüber dem Künstlertum. Denn alles das, was falsches Sehertum ist, neigt leider zu sehr nach einem übersinnlichen Banausentum.

Alles, was nicht äußerlich sinnlich geschaut wird, einzukleiden in visionäres Schauen, das ist feind dem Künstlertum. Dasjenige aber, was wirklich vom schauenden Bewusstsein von der geistigen Welt erfasst wird, bei dem ist es schon so, dass es dasselbe ist, was unbewusst im künstlerischen Schaffen und im ästhetischen Empfinden lebt. Man glaubt gewöhnlich, das Hellsehen, das hier gemeint ist, sei etwas, was dem Menschen ganz fremd ist; es steht im Menschenleben darinnen, nur in einem Gebiet, wo man es nicht bemerkt.

Es ist ein großer Unterschied im Gegenüberstehen, ob ich einer Pflanze, einem Mineral, einem Tier oder einem anderen Menschen gegenüberstehe. Die äußeren Dinge wirken auf mich durch das, was sie mit Hilfe meiner Sinnesorgane sind. Wenn

Wien, 1. Juni 1918

ein Mensch einem Menschen gegenübersteht, wirken die Sinne ganz anders. Man ist in unserer Zeit dem Erfassen des Geistigen ganz abgeneigt. Die Leute sagen, dass manche Gebiete den Materialismus überwunden hätten - ja, die Menschen reden heute davon. Sie können solche Auseinandersetzungen schon finden, aber sie sagen: Wenn ich einem Menschen gegenüberstehe, so sehe ich, wie seine Nase geformt ist, und nach einer solchen geformten Nase schließe ich, dass er ein Mensch ist. Ein Analogieschluß. Einen solchen gibt es real nicht. Wer seherisch die Welt wahrnehmen kann, der weiß, wo Schlüsse liegen; diese Schlüsse auf das Analoge gibt es nicht. Die Seele des Menschen wird unmittelbar wahrgenommen; es ist sein Äußerlich-Sinnliches so, dass es sich aufhebt. Dies ist sehr wichtig, zugrunde zu legen bei einer anderen Kunst, weil sie uns anschaulich macht das Nebeneinanderstehen von Sehertum und Künstlertum.

Wenn wir einem Menschen gegenüberstehen, so schauen wir ihn an, und wir wissen nicht, dass dasjenige, was von ihm erscheint, so erscheint, dass es sich selbst aufhebt, dass er sich geistig durchsichtig macht. Jedesmal, wenn ich einem Menschen gegenüberstehe, sehe ich ihn hellseherisch. Der Seher hat da, wo beim Gegenüberstehen der Mensch ihm entgegentritt, ein ganz besonderes Problem: Das ist das geheimnisvolle Inkarnat. Der Seher schaut das Inkarnat, indem ihm ein Mensch gegenübertritt, nicht in Ruhe, sondern in oszillierender Bewegung. Er schaut, indem er einem Menschen gegenübersteht, einen Zustand, wo abblasst, was sonst am Menschen erscheint, dann wieder, wo der Mensch erwärmend, röter wird als er ist. Zwischen diesem Hin und Her pendelt die physische Gestalt, so dass es dem Seher erscheint, als ob die Menschengestalt sich verändert, sich rötet im Schamgefühl und abblasst im Furchtgefühl, wie wenn er fortwährend seinen normalen Zustand herstellt zwischen Furcht- und Schamgefühl, so wie der Pendel seinen Ruhepunkt zwischen dem Auf- und Abschwingen hat. Das Inkarnat, wie es uns entgegentritt im Äußeren, ist nur ein Mittelzustand. Das geschaute Inkarnat ist gebunden an etwas, was dem Menschen doch unbewusst bleibt: Es ermöglicht das erste

unbewusste Schauen hinter die Kulissen. Wie das menschliche Inkarnat von dem Seher so geschaut wird, dass er in demselben ein Seelisches im Sinnlichen sieht - ein Sinnlich-Übersinnliches schaut der Seher im Inkarnat -, so verwandelt sich alles, was an Farbigem, an Formen draußen ist, nach und nach so, dass man das geistig sieht. Er schaut es so, dass er in all dem, was sonst farbig, Formeindruck ist, etwas Inneres wahrnimmt. Das Elementarste davon finden Sie in Goethes sinnlich-sittlichem Teil der «Farbenlehre». Die ganze Farbenlehre wird zum Erlebnis, aber so, dass der Seher das Geistige dabei erlebt. Er erlebt auch die übrige geistige Welt so, dass er dieselben Erlebnisse hat, die er sonst an Farben hat. In meiner «Theosophie» finden Sie, dass man das Seelische in Form einer Art Aura sieht. Sie wird in Farben beschrieben. Grobklotzige Menschen, die nicht weiter eingehen auf die Sachen, sondern selbst Bücher schreiben, die glauben, dass der Seher die Aura schildert, sie beschreibt, indem er die Meinung hat, dass da wirklich so ein Nebeldunst vor ihm ist. Was der Seher vor sich hat, ist ein geistiges Erlebnis. Wenn er sagt, die Aura ist blau, so sagt er, er hat ein seelisch-geistiges Erlebnis, das so ist, als wenn er blau sehen würde. Er schildert überhaupt alles das, was er in der geistigen Welt erlebt und was analog ist dem, was in der sinnlichen Welt an den Farben erlebt werden kann.

Das gibt eine Hindeutung auf die Art, wie der Seher die Malerei erlebt. Es ist ein anderes Erlebnis als das jeder anderen Kunst gegenüber. Jeder anderen Kunst gegenüber hat man das Gefühl, dass man in das künstlerische Element selber eintaucht. Man hat das Element, geht bis zu einer Grenze, da hört das Sehertum auf. Würde der Seher es fortsetzen, müsste er hier diese, dort jene Farbe hinsetzen; das was er erlebt, müsste er, wenn er noch weitergehen würde, ganz tingieren in Farben. Erlebt er Malerei, kommt ihm das von der anderen Seite entgegen. Der Maler, indem er das malt, was sich aus Hell und Dunkel heraus formt, bringt, indem er wirklich malerisch schafft, sein künstlerisches Wirken genau bis zu jenem Punkt hin, wo sich Malerei mit Sehertum begegnet, wo das Seherische anfängt. Und genau bis da-

Wien, 1. Juni 1918

hin geht das Seherische, wo man, wenn man es nach außen fortsetzen wollte, anfängt zu malen. Wenn man eine konkrete seherische Vorstellung hat, weiß man: da müsste man mit dem Pinsel diese Farbe malen, daneben die andere. Da fängt man an zu begreifen das Geheimnis der Farbe, das zu begreifen, was in meinem Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung» steht, dass die Form der Farbe Werk ist, dass eigentlich Linien zu zeichnen eine künstlerische Lüge ist. Es gibt keine Linie. Das Meer grenzt nicht gegen den Himmel durch eine Linie; wo die Farben aneinander-grenzen, da ist die Grenze. Ich kann mir helfen durch eine Linie, aber es ist nur die Folge der Farben-Ineinander-Wirkung. Die Geheimnisse der Farbe gehen einem auf. Man lernt, dass man eine innere Bewegung vollführt, dass Bewegung lebt in dem, was man malt. Man weiß: Das kannst du nicht anders, als indem du das Blau in einer bestimmten Weise behandelst. - Man lebt mit der Farbe ihr Innerliches mit. Das ist das Besondere in der Malerei, dass Seherisches und Künstlerisches, Schöpferisches sich berühren.

Wird man auf diesem Gebiet verstehen, um was es sich handelt, dann wird man sehen, dass dasjenige, was unter Sehertum gemeint ist, gut Freund sein kann mit künstlerischem Schaffen, dass sie sich gegenseitig anregen, befruchten können. Allerdings, das wird immer mehr und mehr hervortreten, dass der, welcher nie einen Pinsel in der Hand gehabt hat und nichts von dem weiß, was man machen kann, aus abstrakten Grundsätzen heraus nicht urteilen sollte. Kritik außerhalb der Kunst, kritisierende Kritik, wird vielleicht zurücktreten müssen, wenn die Freundschaft zwischen Künstlertum und Sehertum eintreten wird. Aber gerade das, was unter moderner Geisteswissenschaft hier gemeint ist, ist etwas, was ganz anders ist als dasjenige, was man früher Ästhetik genannt hat und heutzutage so nennt. Künstler haben mir gesagt, dass man solche Leute «ästhetische Wonnegrünzer» nennt. Ästhetisches Wonnegrünzen ist nicht das, was hier gemeint ist, es ist ein Leben in demselben Element, in dem der Künstler auch lebt, nur dass der Seher im rein Geistigen das erlebt, was der Künstler gestaltet. Ich möchte sagen, zu

den vielen Dingen, die fördernd an die Menschheit herantreten, scheint mir auch dies zu gehören. Ich glaube, dass die Zeiten aufhören werden, in denen man gemeint hat, das Elementare und Ursprüngliche werde beeinträchtigt durch das, was erforscht wird durch den Geist. Christian Morgenstern hat gesagt: Wer heute noch glaubt, dasjenige, was als Geistiges in der Welt lebt, nicht in deutlichen Vorstellungen erfassen zu sollen, sondern es nur in einer dunklen, mystischen Versenkung erreichen will, gleicht einem Analphabeten, der mit dem Lesebuch unter dem Schlafkissen sein ganzes Leben hindurch in Analphabetismus verschlafen will. - Wir sind in der Zeit, in welcher manches, was unterbewusst ist, in die Bewusstheit herauf erhoben werden muss. Das Sehertum wird erst dann auf seinem rechten Boden stehen, wenn es über alle Philosophie hinauskommt und sich verwandt fühlt mit dem Künstlertum. Ich glaube, dass auch auf diesem Gebiet etwas liegt, was mit den bedeutsamen Fragen der Menschheitsentwicklung zusammenhängt. Man wird immer mehr begreifen, dass der sinnlichen Welt eine übersinnliche zugrunde liegt. Was durch übersinnliches Schauen erkannt werden kann, das kann keine willkürliche Beigabe zum Leben sein, sondern das Wahre ist, was Goethe aus Lebenserfahrung heraus gesagt hat: «Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.» - Wer durchschauen will, wie die Kunst im ganzen Leben, in der ganzen Weiterentwicklung darinnensteht, wer die Kunst wirklich ihrem Wesen nach empfindend durchschaut, durchschauend empfindet, der muss sich gestehen, dass diese durch das Sehertum gefördert wird, dass das Sehertum etwas sein wird, das in Zukunft mit dem Künstler Hand in Hand neu befruchtend und fördernd dastehen wird.

DAS ÜBERSINNLICH-SINNLICHE

Wien, 1. Juni 1918
