

Rudolf Steiner

DER ÜBERSINNLICHE URSPRUNG DES KÜNSTLERISCHEN

*Ein Vortrag, Dornach 12. Dezember 1920*

Erstveröffentlichung: Dornach 1928 (GA 271, S. 189-203)

*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

Was die Menschheit nötig hat, in sich aufzunehmen mit Hinblick auf die Entwicklungsnotwendigkeiten, ist eine Erweiterung des Bewusstseins für alle Gebiete des Lebens. Die Menschheit lebt heute so, dass sie das, was sie treibt, was sie tut, eigentlich nur anknüpft an die Geschehnisse zwischen Geburt und Tod. Man fragt bei allem, was geschieht, nur nach dem, was sich abspielt zwischen Geburt und Tod, und es wird wesentlich sein zur Wiedergesundung unseres Lebens, dass nach mehr gefragt werde, denn nach dieser Spanne Zeit des Lebens, die wir ja unter ganz besonderen Bedingungen verbringen. Unser Leben schließt in sich dasjenige, was wir sind und tun zwischen Geburt und Tod, und auch dasjenige, was wir sind und tun zwischen dem Tode und einer neuen Geburt. Man wird sich heute in dem materialistischen Zeitalter wenig bewusst, wie hereinspielt jenes Leben zwischen dem Tod und der Geburt, das wir durchlaufen haben, bevor wir zu diesem Leben herabgestiegen sind durch die Geburt beziehungsweise durch die Empfängnis; und man wird sich auch wiederum nicht bewusst, wie in diesem Leben hier im physischen Leib sich schon Dinge abspielen, die wiederum hineinweisen in das Leben, das wir nach dem Tode verbringen. Wir wollen heute auf einiges hinweisen, das zeigen können wird, wie bestimmte Kulturgebiete eine andere Stellung zum ganzen Menschenleben annehmen werden dadurch, dass sich das menschliche Bewusstsein erstrecken wird und muss über das Leben auch in den übersinnlichen Welten.

Ich glaube, eine gewisse Frage könnte dem Menschen aufsteigen, wenn er den ganzen Umfang unseres Kunstlebens betrachtet. Wollen wir heute einmal von dieser Seite aus das übersinnliche Leben ins Auge fassen. Es wird sich uns daraus etwas ergeben, was später auch für das In-das-Auge-Fassen des sozialen Lebens wird verwertet werden können.

Wir kennen ja im wesentlichen als die eigentlichen Hochkünste die Plastik, die Architektur, die Malerei, die Dichtkunst, die Musik und fügen gerade aus gewissen Untergründen des anthroposophischen Lebens und Erkennens so etwas wie die Eu-

rythmie zu diesen Künsten hinzu. Die Frage, die ich meine, die dem Menschen gegenüber dem Kunstleben auftauchen könnte, wäre die: Welches ist die positive, die tatsächliche Veranlassung, dass wir Künste ins Leben herein schaffen? Mit der unmittelbaren Realität, die da verläuft zwischen Geburt und Tod, hat eigentlich die Kunst nur im materialistischen Zeitalter zu tun. In diesem materialistischen Zeitalter ist es allerdings so, dass man den übersinnlichen Ursprung des Künstlerischen vergessen hat und mehr oder weniger bloß darauf ausgeht, dasjenige, was in der äußeren sinnenfälligen Natur ist, nachzuahmen. Allein derjenige, der nur wirklich eine tiefere Empfindung gegenüber der Natur auf der einen Seite und der Kunst auf der anderen Seite hat, wird mit dieser Nachahmung des Naturdaseins in der Kunst, mit dem Naturalismus, ja ganz gewiss nicht einverstanden sein können. Denn die Frage muss man sich doch immer wieder und wiederum aufwerfen: Kann denn zum Beispiel der beste Landschaftsmaler die Schönheit einer natürlichen Landschaft irgendwie auf die Leinwand hinzaubern? Wer nicht verbildet ist, wird selbst gegenüber einer noch so guten naturalistisch aufgefassten Landschaft die Empfindung haben müssen, die ich in dem Vorspiel zu meinem ersten Mysterium, «Die Pforte der Einweihung», ausgesprochen habe, dass man mit keiner Nachahmung der Natur die Natur jemals wird erreichen können. Der Naturalismus wird für den Besserempfindenden sich eben empfindungswidrig erweisen müssen. Es wird also ein solcher doch ganz gewiss als berechtigt nur dasjenige in der Kunst ansehen können, was in irgendeiner Weise über das Natürliche hinausgeht, was den Versuch macht, wenigstens in der Art der Darstellung etwas anderes zu geben, als was die bloße Natur dem Menschen vorstellen kann. Aber wie kommen wir dazu als Menschen, Kunst überhaupt auszubilden? Warum gehen wir in der Plastik, in der Dichtkunst über die Natur hinaus?

Wer sich einen Sinn erwirbt für die Weltzusammenhänge, der wird sehen, wie zum Beispiel in der Plastik in einer eigentümlichen Weise daran gearbeitet wird, die menschliche Form festzuhalten, wie der Versuch gemacht wird, in der Formgestaltung

*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

das Menschliche zum Ausdruck zu bringen; wie wir nicht einfach die menschliche Form, so wie sie uns am natürlichen Menschen entgegentritt, durchhaucht von innerer Beseelung, vom Inkarnat, von dem, was wir außer der Form sehen am natürlichen Menschen, der Form einverleiben können, da wir an einem plastischen Kunstwerke gestalten, wenn wir einen Menschen bilden. Aber ich glaube, der Plastiker, der Menschen bildet, wird allmählich zu einer ganz besonderen Empfindung aufsteigen. Und zweifellos ist mir, dass der griechische Plastiker die Empfindung, von der ich jetzt sprechen will, hatte, und dass nur im naturalistischen Zeitalter diese Empfindung verlorengegangen ist

Mir scheint, dass der Plastiker, der die menschliche Gestalt bildet, eine ganz andere Art des Empfindens im Gestalten hat, wenn er plastisch das Haupt gestaltet, und wenn er den übrigen Körper gestaltet. Diese zwei Dinge sind eigentlich im Arbeiten grundverschieden voneinander: Haupt-Gestaltung plastisch gestalten, und den übrigen Körper plastisch gestalten. Wenn ich mich etwas drastisch ausdrücken dürfte, so möchte ich sagen: Wenn man an der plastischen Gestaltung des menschlichen Hauptes arbeitet, so hat man das Gefühl, dass man fortwährend von dem Material aufgesogen wird, dass das Material einen in sich hineinziehen möchte. Wenn man aber an dem übrigen menschlichen Leibe plastisch künstlerisch gestaltet, dann hat man das Gefühl, dass man überall eigentlich in den Leib hinein unberechtigterweise sticht, drückt, dass man von außen hineinstößt. Man hat das Gefühl, dass man den übrigen Leib von außen gestaltet, sich die Formen von außen bildet. Man hat so das Gefühl, dass man, wenn man den Leib gestaltet, eigentlich hineinarbeitet, und man hat das Gefühl, wenn man den Kopf gestaltet, dass man herausarbeitet.

Das scheint mir ein eigentümliches Gefühl bei der plastischen Gestaltung zu sein, welches dem griechischen Künstler ganz gewiss noch eigen war, und das eben nur in der naturalistischen Zeit, wo man begonnen hat, Sklave des Modells zu sein, verlo-

*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

rengegangen ist. Man fragt sich: Woher rührt denn eigentlich gerade solch ein Gefühl, wenn man mit Hinorientierung auf das Übersinnliche die menschliche Gestalt zu bilden beabsichtigt?

Das alles hängt zusammen mit viel tieferen Fragen, und ich möchte, bevor ich zu diesem übergehe, noch eines erwähnen. Bedenken Sie doch nur, wie stark man der Plastik und der Architektur gegenüber das Gefühl hat einer gewissen Innerlichkeit des Erlebens, trotzdem Plastik und Architektur scheinbar im äußeren Material äußerlich bilden: Man erlebt bei der Architektur innerlich die Dynamik, man erlebt innerlich, wie die Säule den Balken trägt, wie die Säule sich ins Kapital hinein ausgestaltet. Man erlebt dasjenige, was äußerlich gestaltet ist, innerlich mit. Und in einer ähnlichen Weise ist es bei der Plastik der Fall.

Solches ist nicht bei der Musik, und solches ist namentlich nicht bei der Dichtung der Fall. Bei der Dichtung scheint es mir ganz deutlich zu sein, dass in der Gestaltung des dichterischen Materials es so ist, ich will es wieder drastisch ausdrücken, als ob einem dann, wenn man beginnt, die Worte - die man noch zur Not in seinem Kehlkopf hält, wenn man Prosa redet - in Jamben oder Trochäen zu gestalten, wenn man sie in Reime bringt, davonlaufen würden und man nachlaufen müsste. Sie bevölkern mehr die Atmosphäre, die einen umgibt, als das Innere. Dichtkunst empfindet man viel äußerlicher als zum Beispiel Architektur und Plastik. Und so ist es wohl auch beim Musikalischen, wenn man das Gefühl darauf richtet. Auch die musikalischen Töne beleben einem die ganze Umgebung. Man vergisst eigentlich Raum und Zeit, oder wenigstens den Raum, und man lebt sich aus sich heraus im moralischen Erleben. Man hat nicht so wie bei der Dichtkunst das Gefühl, dass man den Gestalten, die man schafft, nachlaufen muss; aber man hat das Gefühl, dass man in ein unbestimmtes, überall hin sich ausbreitendes Element hineinschwimmen muss und bei diesem Schwimmen sich selber auflöst.

*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

Da, sehen Sie, beginnt man gegenüber dem ganzen Wesen des Künstlerischen gewisse Empfindungen zu nuancieren. Man gibt diesen Empfindungen ganz bestimmte Charaktere. Was ich Ihnen jetzt geschildert habe, und was, wie ich glaube, der feiner künstlerisch Empfindende nachfühlen kann, das kann man nicht glauben, wenn man einen Kristall oder irgendein anderes mineralisches Naturprodukt ansieht oder eine Pflanze oder ein Tier oder einen physisch wirklichen Menschen. Der ganzen äußeren physisch-sinnlichen Natur gegenüber empfindet und fühlt man anders, als dasjenige Empfinden und Fühlen ist, das ich eben jetzt einzelnen Zweigen des künstlerischen Erlebens gegenüber geschildert habe.

Man kann von übersinnlichem Erkennen sprechen als von einem Verwandeln des gewöhnlichen abstrakten Erkennens in ein schauendes Erkennen und kann in ein erlebendes Erkennen hineinweisen. Es ist unsinnig, zu verlangen, dass man auf höheren Gebieten in derselben Weise logisch pedantisch philiströs beweisen soll, wie man im grob Naturwissenschaftlichen oder dergleichen oder im Mathematischen beweist. Lebt man sich ein in das, was die Empfindungen werden, wenn man das Kunstgebiet betritt, dann kommt man allmählich in merkwürdige innere Seelenzustände hinein. Ganz bestimmt nuancierte Seelenzustände ergeben sich, wenn man nun wirklich das Plastische, das Architektonische innerlich erlebt, wenn man mitgeht mit der Dynamik, Mechanik und so weiter bei der Architektur, wenn man mitgeht mit der Rundung der Form in der Skulptur. Es ergibt sich da ein merkwürdiger Weg, den die innere Empfindungswelt macht: Man bewegt sich hier gegenüber einem seelischen Erleben, das sehr ähnlich ist dem Gedächtnis. Wer das Erlebnis des Erinnerns, das Erlebnis des Gedächtnisses hat, der merkt, wie das architektonische und das Skulptur-Empfinden dem inneren Vorgang des Erinnerns ähnlich wird. Aber doch wiederum ist das Erinnern auf einer höheren Stufe. Mit anderen Worten: Man kommt allmählich auf die Weise des architektonischen und des Skulptur-Fühlens jenem Seelenempfinden, jenem Seelenerleben nahe, das der Geistesforscher kennt als das Erin-

nern an vorgeburtliche Zustände. Und in der Tat, die Art und Weise, wie man lebt zwischen dem Tode und einer neuen Geburt im Zusammenhange mit dem ganzen Weltenall, indem man fühlt, man bewegt sich als seelischer Geist oder geistige Seele in Richtungen, man kreuzt sich mit Wesenheiten, man ist gegenüber anderen Wesenheiten im Gleichgewichte, was man also erfährt und erlebt zwischen dem Tode und einer neuen Geburt, das wird zunächst unterbewusst erinnert, und das wird in der Tat nachgebildet in der architektonischen Kunst und in der Plastik.

Und wenn wir dieses Eigentümliche mit unserem inneren Dabeisein nacherleben bei der Plastik und bei der Architektur, dann entdecken wir, dass wir eigentlich in der Plastik und in der Architektur nichts anderes wollen, als die Erlebnisse, die wir vor unserer Geburt, beziehungsweise vor unserer Empfängnis in der geistigen Welt hatten, irgendwie hereinzuzaubern in die physisch-sinnliche Welt. Wenn wir nicht rein nach dem Prinzip der Utilität Häuser bauen, sondern wenn wir Häuser architektonisch schön bauen, so gestalten wir die dynamischen Verhältnisse so aus, wie sie uns aufsteigen aus der Erinnerung heraus an Erlebnisse, an Gleichgewichtserlebnisse, an schwingende Formerlebnisse und so weiter, die wir hatten in der Zeit zwischen dem Tode und dieser Geburt.

Und man entdeckt auf diese Weise, wie der Mensch eigentlich dazu gekommen ist, Architektur und Plastik als Künste auszubilden. Es rumorte in seiner Seele das Erleben zwischen dem Tode und der neuen Geburt. Er wollte es irgendwie herausbringen und vor sich hinstellen, und er schuf die Architektur, und er schuf die Plastik. Dass die Menschheit in ihrer Kulturentwicklung Architektur und Plastik hervorgebracht hat, ist im wesentlichen darauf zurückzuführen, dass nachwirkt das Leben zwischen Tod und Geburt, dass dies der Mensch aus seinem Innern heraus will: Wie die Spinne spinnt, so möchte er das, was er da erlebt zwischen dem Tod und dieser Geburt, herausstellen, gestalten. Er trägt die Erlebnisse vor der Geburt in das physisch-

sinnliche Leben herein. Und das, was wir in der Übersicht über die architektonischen und plastischen Kunstwerke der Menschen vor uns sehen, ist nichts anderes, als die realisierten unbewussten Erinnerungen an das Leben zwischen dem Tod und dieser Geburt.

Jetzt haben wir eine reale Antwort auf die Frage, warum der Mensch Kunst gestaltet. Wäre der Mensch nicht ein übersinnliches Wesen, das durch die Empfängnis beziehungsweise durch die Geburt hereinkommt in dieses Leben, er würde ganz gewiss keine Plastik und ganz gewiss keine Architektonik ausüben.

Und wir wissen, welcher eigentümliche Zusammenhang besteht zwischen zwei aufeinanderfolgenden oder, sagen wir, drei aufeinanderfolgenden Erdenleben: Das was Sie heute als Kopf haben, das ist ja in den Formkräften der umgestaltete kopflose Leib der vorigen Inkarnation, und was Sie heute als Leib haben, das wird sich bis zu der nächsten Inkarnation zu Ihrem Kopfe umgestalten. Das Haupt des Menschen hat eine ganz andere Bedeutung: Es ist alt; es ist der umgewandelte vorige Leib. Die Kräfte, die man erlebt hat zwischen dem vorigen Tod und dieser Geburt, die haben diese äußere Form des Kopfes gebildet; der Leib, der trägt in sich gärend die Kräfte, die im nächsten Erdenleben sich herausgestalten werden.

Da haben Sie den Grund, warum der Plastiker dem Kopf gegenüber anders als dem übrigen Leib gegenüber empfindet. Bei dem Kopfe fühlt er so etwas wie: Der Kopf möchte ihn einsaugen, weil der Kopf gebildet ist aus der vorigen Inkarnation durch Kräfte, die in seinen heutigen Formen sitzen. Bei dem übrigen Leibe findet er so etwas wie: Er möchte hinein, also drücken und dergleichen, indem er ihn plastisch ausbildet, weil da drinnen sitzen die geistigen Kräfte, die durch den Tod führen und hinüberführen bis zu der nächsten Inkarnation. Diese radikale Verschiedenheit des Vergangenen und Zukünftigen im menschlichen Leibe fühlt gerade der Plastiker besonders deutlich heraus. Dasjenige, was die Formkräfte des physischen Leibes sind, wie sie hinüberwirken von Inkarnation zu Inkarnation, das



*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

kommt in der plastischen Kunst zum Ausdruck. Was nun tiefer im Ätherleib sitzt, der unser Gleichgewichtsträger ist, der Träger unserer Dynamik, das kommt mehr in der architektonischen Kunst heraus.

Sie sehen, man kann eigentlich das menschliche Leben in seiner Ganzheit gar nicht erfassen, wenn man nicht auf das übersinnliche Leben auch einen Blick wirft, wenn man nicht sich ganz ernsthaftig die Frage beantwortet: Wie kommen wir dazu, Architektur und Plastik auszubilden? - Dass die Menschen nicht hinschauen wollen auf die übersinnliche Welt, das rührt ja davon her, weil sie die Dinge dieser Welt nicht in der richtigen Weise ansehen wollen.

Im Grunde genommen, wie stehen die meisten Menschen vor den Künsten, die eine geistige Welt enthüllen? Eigentlich wie der Hund vor der Menschensprache. Der Hund hört die Menschensprache, er hält sie vermutlich für Bellen. Er vernimmt nicht das, was als Sinn in den Lauten drinnen liegt, wenn er nicht gerade der «Mannheimer Rolf» ist. Dies war ein gelehriger Hund, der vor einiger Zeit viel Aufsehen gemacht hat bei Leuten, die sich mit solch unnützen Künsten befassen. So steht der Mensch vor den Künsten, die eigentlich sprechen von der übersinnlichen Welt, die der Mensch durchlebt hat: Er schaut nicht in diesen Künsten das, was diese Künste eigentlich offenbaren.

Blicken wir zum Beispiel auf die Dichtkunst. Die Dichtkunst geht deutlich hervor für den, der sie durchfühlen kann - nur muss man, wenn man solche Dinge charakterisiert, eben immer im Auge behalten, dass mit einiger Variante das Lichtenbergs ehe Wort dafür gilt, dass neunundneunzig Prozent mehr gedichtet wird, als die Menschheit unseres Erdballs zu ihrem Glück nötig hat, und als überhaupt wirkliche Kunst ist -, die wirkliche Dichtkunst geht aus dem ganzen Menschen hervor. Und was tut sie? Sie bleibt nicht bei der Prosa stehen: Sie gestaltet die Prosa, sie bringt Takt, Rhythmus in die Prosa hinein. Sie macht etwas, was der prosaische Nüchtlings eben überflüssig für das Leben findet. Sie gestaltet noch extra dasjenige, was - schon

ungestaltet - den Sinn, den man damit verbinden will, geben würde. Wenn man sich an einer Rezitation, die wirkliche Kunst ist, eine Empfindung verschafft von dem, was der dichterische Künstler erst aus dem Prosainhalt macht, dann kommt man wiederum zu einem eigentümlichen Charakter der Empfindungen. Man kann ja nicht den bloßen Inhalt, den Prosainhalt eines Gedichtes als Gedicht empfinden. Man empfindet als Gedicht, wie die Worte in Jamben oder in Trochäen oder in Anapästen rollen, wie die Laute sich wiederholen in Alliterationen, Assonanzen oder in anderen Reimen. Man empfindet vieles andere, was in dem Wie der Gestaltung des prosaischen Stoffes liegt. Das ist dasjenige, was in die Rezitation hinein muss. Wenn man so rezitiert, dass man lediglich den Prosainhalt, wenn auch noch so scheinbar tief, herausholt aus dem Innern, dann glaubt man «künstlerisch» zu rezitieren! Wenn man nun diese eigentümliche Empfindungsnuance wirklich sich vorhalten kann, welche die Empfindung des Dichterischen einschließt, dann kommt man dazu, sich zu sagen: Das geht eigentlich über das gewöhnliche Empfinden hinaus, denn das gewöhnliche Empfinden haftet an den Dingen des sinnlichen Daseins, die dichterische Gestaltung haftet nicht an den Dingen des sinnlichen Daseins. Ich habe es vorhin dadurch ausgedrückt, dass ich sagte: Es lebt dann das dichterisch Gestaltete mehr in der Atmosphäre, die einen umgibt; oder man möchte aus sich herausstürmen, um die Worte des Dichters außer sich eigentlich richtig zu erleben.

Das kommt davon her, weil man etwas aus sich herausgestaltet, was man zwischen der Geburt und dem Tode gar nicht erleben kann. Ein Seelisches gestaltet man heraus, das man auch, wenn man nur leben will zwischen Geburt und Tod, lassen kann. Man kann ganz gut bis zum Tode leben und sterben, ohne dass man etwas anderes tut, als den nüchternen Prosainhalt zum Inhalte des Lebens zu machen. Aber warum empfindet man ein Bedürfnis, in diesen nüchternen Prosainhalt noch extra hinein Rhythmus und Assonanz und Alliteration und Reime zu legen? Nun, weil man mehr in sich hat, als man braucht bis zum Tode, weil man das, was man mehr in sich hat, als man braucht bis

*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

zum Tode, auch noch während dieses Lebens herausgestalten will. Es ist Voraussicht des Lebens, das auf den Tod folgt: Weil man das schon in sich trägt, was nach dem Tode folgt, deshalb fühlt man sich gedrängt, nicht bloß zu reden, sondern dichterisch zu reden. Und so, wie zusammenhängen Plastik und Architektur mit dem vorgeburtlichen Leben, mit den Kräften, die in uns sind von dem vorgeburtlichen Leben, so hängt die Dichtung zusammen mit dem Leben, das nach dem Tode sich abspielt, vielmehr mit den Kräften in uns, die schon jetzt in uns sind für das Leben nach dem Tode. Und es ist mehr das Ich, wie es lebt hier zwischen der Geburt und dem Tode, wie es durch die Todespforte geht und dann weiterlebt, das jetzt schon in sich trägt die Kräfte, die die Dichtkunst ausdrücken.

Und es ist der astralische Leib, der schon jetzt hier in der Tonwelt lebt, der die Tonwelt in Melodie und Harmonie formt, die wir im Leben draußen in der physischen Welt nicht finden, weil das schon in unserem astralischen Leib ist, was er nach dem Tode erlebt. Sie wissen, dieser astralische Leib, den wir in uns tragen, lebt nur eine Zeitlang mit nach dem Tode, dann legen wir ihn auch ab. Dennoch hat dieser astralische Leib das eigentlich musikalische Element in sich. Aber er hat es so in sich, wie er es hier zwischen Geburt und Tod in seinem Lebenselemente, der Luft, erlebt. Wir brauchen die Luft, wenn wir ein Medium haben wollen für das musikalische Empfinden.

Wenn wir nun angekommen sind bei der Station, nach dem Tode, wo wir unseren astralischen Leib ablegen, dann legen wir auch alles dasjenige ab, was uns vom Musikalischen erinnert an dieses Erdenleben. Aber in diesem Weltmomente verwandelt sich das Musikalische in die Sphärenmusik. Wir werden unabhängig von dem, was wir als Musikalisches in der Luft erleben und leben uns hinauf in ein Musikalisches, das Sphärenmusik ist. Denn dasjenige, was hier als Musik in der Luft erlebt wird, das ist oben die Sphärenmusik. Und nun lebt sich die Spiegelung in das Luftelement hinein, wird dichter, wird dasjenige, was wir als Erdenmusik erleben, was wir in unseren astralischen Leib

*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

einprägen, was wir ausgestalten, was wir, solange wir unseren astralischen Leib haben, nacherleben. Nach dem Tode legen wir unseren astralischen Leib ab: dann - verzeihen Sie den banalen Ausdruck - schnappt unser Musikalisches hinauf in die Sphärenmusik. So dass wir in Musik und in Dichtung ein Vorleben desjenigen haben, was nach dem Tode unsere Welt ist, unser Dasein ist. Nach zwei Richtungen hin erleben wir das Übersinnliche. So stellen sich uns diese vier Künste dar.

Und die Malerei? Es gibt noch eine geistige Welt, die hinter unserer Sinneswelt liegt. Der grob-materialistische Physiker oder Biologe redet von Atomen und Molekülen hinter der Sinneswelt. Es sind keine Moleküle und Atome. Dahinter sind geistige Wesenheiten. Da ist eine Geistwelt, die Welt, die wir zwischen Einschlafen und Aufwachen durchleben. Diese Welt, die wir herüberbringen aus dem Schläfe, die ist es, die uns eigentlich befeuert, wenn wir malen, so dass wir die räumlich uns umgrenzende geistige Welt auf die Leinwand oder auf die Wand überhaupt bringen. Deshalb muss man sehr darauf bedacht sein, beim Malen aus der Farbe heraus zu malen, nicht aus der Linie, denn die Linie lügt in der Malerei. Die Linie ist immer etwas von der Erinnerung an das vorgeburtliche Leben. Wenn gemalt werden soll im über die Geisteswelt hin erweiterten Bewusstsein, so müssen wir dasjenige malen, was aus der Farbe herauskommt. Und wir wissen, dass in der astralischen Welt die Farbe erlebt wird. Wenn wir hineinkommen in die Welt, die wir durchleben zwischen dem Einschlafen und Aufwachen, dann erleben wir dieses Farbige. Und wie wir die Farbenharmonie bilden wollen, wie wir die Farben auf die Leinwand bringen wollen, es ist nichts anderes als das, was uns drängt: wir stoßen hinein, wir lassen hineinfließen das, was wir zwischen Einschlafen und Aufwachen erlebt haben, in unseren wachen Leib. Das ist da drinnen, und das will der Mensch auf die Leinwand in der Malerei bringen. Wiederum ist das, was in der Malerei hervortritt, die Wiedergabe eines Übersinnlichen. So dass die Künste eigentlich überall auf das Übersinnliche hinweisen. Die Malerei wird für den, der sie in der richtigen Weise empfinden

kann, eine Offenbarung der uns im Räume umgebenden und aus dem Räume heraus uns durchdringenden geistigen Welt, in der wir uns befinden zwischen dem Einschlafen und Aufwachen. Die Skulptur und Architektur werden Zeugen für die geistige Welt, die wir durchleben zwischen dem Tod und einer neuen Geburt vor der Empfängnis, vor der Geburt; die Musik und Dichtkunst Zeugen dafür, wie wir das Leben post mortem, nach dem Tode durchleben. So dringt herein dasjenige, was unser Anteil ist an der geistigen Welt, in unser gewöhnliches physisches Erdenleben.

Und wenn wir dasjenige, was der Mensch als Künste hinstellt ins Leben, banausisch anschauen als nur zusammenhängend mit dem, was sich zwischen Geburt und Tod abspielt, dann nehmen wir eigentlich dem künstlerischen Schaffen allen Sinn. Denn das künstlerische Schaffen ist durchaus ein Hineintragen geistig-übersinnlicher Welten in die physisch-sinnliche Welt. Und nur weil den Menschen dasjenige presst, was er aus dem vorgeburtlichen Leben in sich trägt, weil ihn im wachen Zustande presst, was er aus dem übersinnlichen Leben während des Schlafes in sich trägt, weil ihn presst, was jetzt schon in ihm ist und was ihn gestalten will nach dem Tode, stellt er Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Dichtkunst in die Welt des sinnlichen Erlebens hinein. Dass die Menschen gewöhnlich nicht von übersinnlichen Welten sprechen, rührt lediglich davon her, dass sie auch nicht die sinnliche verstehen, vor allen Dingen das nicht einmal verstehen, was einstmals die spirituelle Menschenkultur gekannt hat, was aber verlorengegangen ist und was zur Äußerlichkeit geworden ist: Kunst.

Lernen wir die Kunst verstehen, so ist sie ein wahrer Beweis für die menschliche Unsterblichkeit und für das menschliche Ungeborenwordensein. Und das brauchen wir, damit das Bewusstsein sich hinaus erweitert über den Horizont, der begrenzt ist durch Geburt und Tod, damit wir anknüpfen dasjenige, was wir darinnen haben in unserem physischen Erdenleben, an das überphysische Leben.

Schaffen wir nun aus einer Erkenntnis heraus, die wie die anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft direkt darauf losgeht, die geistige Welt zu erkennen, die geistige Welt in das Vorstellen, in das Denken, in das Fühlen, das Empfinden, das Wollen auch aufzunehmen, dann wird da der Mutterboden liegen für eine Kunst, die gewissermaßen synthetisch zusammenfasst Vorgeburtliches und Nachtodliches.

Und betrachten wir die Eurythmie. Wir bringen den menschlichen Körper selber in Bewegung. Was bringen wir in Bewegung? Wir bringen in Bewegung den menschlichen Organismus, so dass sich seine Glieder bewegen. Die Gliedmaßen sind dasjenige, was vorzugsweise sich hinüberlebt ins folgende Erdenleben, was auf die Zukunft, was auf das Nachtodliche verweist. Aber wie gestalten wir denn dasjenige, was wir an Gliederbewegungen in der Eurythmie hervorbringen? Wir studieren sinnlich-übersinnlich, wie sich aus dem Haupte heraus - durch die intellektualistischen Anlagen und durch die Empfindungsanlagen der Brust - der Kehlkopf und die ganzen Sprachorgane aus dem früheren Leben herüber gebildet haben. Wir knüpfen direkt Vorgeburtliches an Nachtodliches an. Wir nehmen gewissermaßen dasjenige nur vom Erdenleben, was nun das physische Material ist: den Menschen selbst, der das Werkzeug ist, das Instrument für die Eurythmie. Aber wir lassen erscheinen am Menschen das, was wir innerlich studieren, was in ihm vorgebildet ist von früherem Leben, und wir übertragen das auf seine Gliedmaßen, das heißt auf dasjenige, worin sich vorbildet das nachtodliche Leben. Wir liefern in der Eurythmie eine solche Gestaltung und Bewegung des menschlichen Organismus, die unmittelbar ein äußerer Beweis sind für das Mitleben des Menschen in der übersinnlichen Welt. In einer direkten Weise knüpfen wir den Menschen an die übersinnliche Welt an, indem wir ihn eurythmisieren lassen.

Überall, wo aus wahrer künstlerischer Gesinnung Kunst herausgebildet wird, ist die Kunst ein Zeugnis für das Zusammenhängen des Menschen mit den übersinnlichen Welten. Und wenn

in unserer Zeit der Mensch dazu aufgerufen wird, gewissermaßen die Götter in seine eigenen Seelenkräfte aufzunehmen, so dass er nicht bloß gläubig wartet, dass ihm die Götter das oder jenes bringen, sondern dass er handeln will, wie wenn die Götter in seinem handelnden Willen lebten, dann ist das der Zeitpunkt, wenn ihn die Menschheit erleben will, wo gewissermaßen der Mensch von den äußerlich gestalteten objektiven Künsten übergehen muss zu einer Kunst, die noch ganz andere Dimensionen und Formen in der Zukunft annehmen wird: zu einer Kunst, die das Übersinnliche unmittelbar darstellt. Wie sollte es auch anders sein? Geisteswissenschaft will ja auch das Übersinnliche unmittelbar darstellen, also muss sie gewissermaßen auch eine solche Kunst aus sich heraus schaffen.

Und die pädagogisch-didaktische Anwendung wird nach und nach Menschen erziehen, die durch die Erziehung nach dieser Richtung hin es selbstverständlich finden, dass sie übersinnliche Wesen sind, weil sie ihre Hände, ihre Arme, ihre Beine so bewegen, dass da drinnen die Kräfte der übersinnlichen Welt tätig sind. Es ist ja die Seele des Menschen, die übersinnliche Seele, die in der Eurythmie in Bewegung übergeht. Es ist ja das lebendige Ausleben des Übersinnlichen, das in den eurythmischen Bewegungen zutage tritt.

Alles, was durch Geisteswissenschaft gebracht wird, stimmt wirklich innerlich zusammen. Auf der einen Seite ist es deshalb gebracht, damit das Leben, in dem wir drinnenstehen, tiefer, intensiver durchschaut werde, damit man den Blick hinlenken lernt auf die lebendigen Beweise, die da sind für Ungeborensein und Unsterblichsein; und auf der andern Seite wird hereingestellt in das menschliche Wollen das, was übersinnliches Element im Menschen ist.

Das ist die innerliche Konsequenz, welche der geisteswissenschaftlichen Bestrebung, wenn sie anthroposophisch orientiert ist, zugrunde liegt. Dadurch wird Geisteswissenschaft das Bewusstsein des Menschen erweitern. Der Mensch wird nicht mehr so durch die Welt gehen können, wie er im materialisti-

schen Zeitalter gegangen ist, dass er eigentlich nur einen Überblick hat über dasjenige, was zwischen Geburt und Tod lebt, und etwa noch einen Glauben an irgend etwas, was außerdem noch vorhanden ist, was ihn selig macht, was ihn erlöst, wovon er sich aber keine Vorstellung machen kann, wovon er sich immer nur in sentimentaler Weise predigen lässt, wovon er eigentlich nur einen ausgeleerten Inhalt noch hat. Durch Geisteswissenschaft soll der Mensch wiederum einen wirklichen Inhalt bekommen von den geistigen Welten. Die Menschen sollen erlöst werden von dem Leben im Abstrakten, von jenem Leben, das nur stehenbleiben will bei dem Wahrnehmen, dem Denken zwischen Geburt und Tod, und das höchstens in Worten noch aufnimmt irgendwelche unbestimmten Hinweise auf eine übersinnliche Welt. Geisteswissenschaft wird ein Bewusstsein in den Menschen hineinbringen, wodurch sein Horizont erweitert wird und wodurch er, wenn er hier in der physischen Welt wirkt und lebt, die übersinnliche Welt empfindet. Wir gehen heute zwar durch die Welt, wenn wir dreißig Jahre alt geworden sind, und wissen, dass das, was wir mit dreißig Jahren haben, uns anerzogen worden ist mit zehn, mit fünfzehn Jahren: daran erinnern wir uns. Wir erinnern uns, dass, wenn wir mit dreißig Jahren lesen, sich da unser Lesenlernen vor zweiundzwanzig oder dreiundzwanzig Jahren verknüpft mit dem jetzigen Augenblick. Aber wir beachten nicht, dass jederzeit zwischen Geburt und Tod in uns vibriert, in uns pulst, was wir durchlebt haben zwischen dem letzten Tode und dieser Geburt. Wenden wir den Blick auf das, was aus diesen Kräften heraus in Architektur und in Skulptur geboren worden ist: Wenn wir das im rechten Sinne verstehen, dann werden wir es auch im rechten Sinne auf das Leben übertragen und werden auch wiederum erringen eine Empfindung für jene, dem philiströsen prosaischen Leben gegenüber überflüssige Gestaltung der Prosa in Rhythmus und Takt und Reim, in Alliteration und Assonanz der Dichtung. Dann werden wir diese Empfindungsnuance mit dem unsterblichen Wesenskern in uns, den wir durch den Tod tragen, in richtige Verbindung bringen. Wir werden



*Dornach, 12. Dezember 1920*

---

sagen: Kein Mensch könnte zum Dichter werden, wenn nicht in allen Menschen steckte, was im Dichter eigentlich schafft: die Kraft, die erst äußerlich lebendig wird nach dem Tode, die aber jetzt schon in uns ist

Das ist Hereinbeziehen des Übersinnlichen in das gewöhnliche Bewusstsein, das wieder erweitert werden muss, wenn die Menschheit nicht weiter versinken will in demjenigen, in das sie hineingesaugt ist dadurch, dass das Bewusstsein sich so zusammengezogen hat und nur eigentlich noch lebt in dem, was zwischen Geburt und Tod abläuft, und nur höchstens sich Worte vorpredigen lässt von dem, was in der übersinnlichen Welt vorhanden ist.

Sie sehen, überall kommt man auf Geisteswissenschaft, wenn man von den wichtigsten Kulturbedürfnissen der Gegenwart spricht.