

RUDOLF STEINER

Das Künstlerische in seiner Weltmission

Der Genius der Sprache

Die Welt des sich offenbarenden strahlenden
Scheines

Sechs Vorträge

Dornach, 27. Mai bis 9. Juni 1923

RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV

<http://anthroposophie.byu.edu>

4. Auflage 2010

Inhalt

ERSTER VORTRAG
Dornach, 27. Mai 1923

ZWEITER VORTRAG
Dornach, 1. Juni 1923

DRITTER VORTRAG
Dornach, 2. Juni 1923

VIERTER VORTRAG
Dornach, 3. Juni 1923

FÜNFTER VORTRAG
Dornach, 8. Juni 1923

SECHSTER VORTRAG
Dornach, 9. Juni 1923

ERSTER VORTRAG

Dornach, 27. Mai 1923

Heute möchte ich anschließend an mancherlei, das ich in den letzten Zeiten vor Ihnen entwickelt habe, noch einmal eine Art von Betrachtung anstellen über die Entwicklung der Menschheit in der nachatlantischen Zeit und dabei dann auf einiges aufmerksam machen, das sich am besten gerade im Anschlüsse an die vorangegangenen Betrachtungen ergeben wird.

Wenn wir zurückblicken in der Entwicklung der Menschheit, so müssen wir sagen, die Epochen, die wir in der anthroposophischen Geisteswissenschaft annehmen, um eine Übersicht zu haben über die Menschheitsentwicklung, sind durchaus aus der besonderen Seelen- und überhaupt menschlichen Beschaffenheit innerhalb dieser Epochen herausgebildet. Diese menschliche Beschaffenheit unterscheidet sich doch recht sehr in den einzelnen Epochen. Nur hat man heute wenig Geneigtheit, hinauszusehen gerade über die heutige Seelen- und Menschheitsverfassung, und man konstruiert sich die Entwicklung der Menschheit so zurück, als ob etwa in der historischen Zeit, die man nach Dokumenten verfolgt, wenn auch eine Zivilisationsentwicklung stattgefunden hat, die man nach äußeren Dokumenten beschreibt, doch im allgemeinen die Seelenverfassung immer dieselbe gewesen wäre. In Wahrheit hat sich diese Seelenverfassung geändert, und wir kennen die Zeitpunkte, in denen sie sozusagen eine äußerlich deutlich bemerkbare Umwandlung erfahren hat.

Der letzte dieser Zeitpunkte ist oftmals genannt worden als der des 15. nachchristlichen Jahrhunderts. Der nächstvorangehende war der des 8. vorchristlichen Jahrhunderts, und so könnten wir dann weiter zurückgehen. Es ist auch oftmals in unseren Kreisen betont worden, wie richtig es eigentlich ist, wenn von einem Kunsthistoriker wie Herman Grimm darauf hingewiesen wird, daß eigentlich das volle Verständnis, das volle historische Verständnis der Menschen der Gegenwart nur bis in die Römerzeit zurückgreift. Da setzen sich in den Seelen dieselben Vorstellungen fest, annähernd wenigstens dieselben Vorstellungen, die heute noch immer, manchmal sogar in einer schlimmen

Weise, geltend sind, indem sie sich fortgeerbt haben wie etwa die römischen Rechtsbegriffe, die mit unserem sozialen Leben gar nicht mehr stimmen, und so weiter. Aber immerhin, durch die ganze Art und Weise, wie der Mensch der Gegenwart sich in das allgemeine soziale Leben hineinlebt, hat er noch ein Verständnis für dasjenige, was bis ins Römertum zurückgreift. Gehen wir dagegen ins Griechentum zurück, so wird zwar auch äußerlich historisch beschrieben nach dem Muster dessen, was später ist, aber man dringt damit in das eigentliche Seelenwesen des Griechen gar nicht hinein. Und Herman Grimm hat recht, wenn er sagt: Die menschlichen Gestalten, welche gewöhnlich von der Geschichte als die Griechen geschildert werden, sind eigentlich schattenhaft, so wie sie geschildert werden. - Man sieht da mit dem gewöhnlichen Bewußtsein nicht mehr in dasjenige hinein, was in den Seelen gelebt hat, kann daher auch das soziale Gefüge nicht in der richtigen Weise verstehen. Noch viel verschiedener von unserem Seelenleben ist dann das Seelenleben der Menschen in der ägyptisch-chaldäischen Periode, die hinter dem 8. vorchristlichen Jahrhundert liegt, noch verschiedener in der urpersischen Epoche, wie ich sie genannt habe in meiner «Geheimwissenschaft», und ganz verschieden von dem, was wir heute vom Morgen bis zum Abend in unserem Seelenleben fühlen, ist dann das Seelenleben der urindischen Epoche, der ersten Epoche, die der großen atlantischen Katastrophe gefolgt ist.

Aber mit Hilfe der Geisteswissenschaft läßt sich herausfinden, welche Verschiedenheit in diesen Epochen in bezug auf die Gesamtverfassung des Menschen eigentlich geherrscht hat. Und da muß man sagen, so über den Menschen zu fühlen, annähernd so, wie wir das heute tun, das ist eigentlich erst aus der vierten nachatlantischen Epoche herübergekommen. Daß man so, wie es heute üblich ist, von Leib, Seele, Geist, vom Ich im Menschen redet und einen inneren Zusammenhang des Menschen mit dem Erdenplaneten fühlt, hat die Menschheit der Gegenwart aus der vierten nachatlantischen Epoche. Aber so ist das Leben erst im Laufe der Zeit geworden. Man möchte sagen, so erdgebunden ist es erst geworden, so daß der Mensch sich durchaus nur im Zusammenhange mit der Erde fühlt, sich dem Kosmos

gegenüber fremd fühlt, daß er die Sterne, die Sternbewegungen, man möchte sagen schon die Wolken als etwas betrachtet, was außerhalb seines irdischen Wohnplatzes liegt und nur eine geringe Bedeutung für ihn hat. Das ganze Fühlen, ja auch die Impulse des Wollens der Menschen, die vor der griechisch-lateinischen Epoche liegen, waren, wenn ich mich des Ausdruckes bedienen darf, elementarkosmisch. Der Mensch brauchte nicht erst eine Philosophie, um sich als ein Glied des ganzen Weltenalls zu fühlen, vor allen Dingen zunächst des sichtbaren Weltenalls. Es war dem Menschen natürlich, war für ihn eine Selbstverständlichkeit, sich nicht nur als Erdenbürger zu fühlen, sondern sich als ein Glied des ganzen Kosmos zu fühlen.

Insbesondere in der ersten, in der urindischen Epoche, also wenn wir in das siebente, achte Jahrtausend der vorchristlichen Zeit zurückgehen, finden wir, daß der Mensch ganz anderes, vielleicht kann ich nicht sagen sprach, aber fühlte von dem, was wir heute Ich nennen. Gewiß, die Menschen haben sich in der damaligen Zeit überhaupt nicht so über die Dinge ausgesprochen, weil die menschliche Sprache sich nicht in solcher Weise auf die Dinge erstreckt hat wie heute, aber wir müssen die Dinge in unsere Sprache hineinbekommen. Und so möchte ich sagen, der Angehörige der urindischen Epoche sprach nicht von dem Ich so wie wir heute, daß es gewissermaßen eine Art Punkt ist, der die Seelenerlebnisse zusammenfaßt, sondern wenn in der urindischen Zeit von dem Ich gesprochen wurde, so war es selbstverständlich, daß das Ich überhaupt mit der Erde und ihren Ereignissen wenig zu tun hat. Indem der Mensch sich als ein Ich fühlte, fühlte er sich eigentlich gar nicht als der Erde angehörig, fühlte sich als Ich im Zusammenhange zunächst mit dem Fixsternhimmel. Von dem Fixsternhimmel hatte er das Gefühl, der gibt ihm die Festigkeit seines Ich, gibt ihm das Gefühl, daß er überhaupt ein Ich hat. Und dieses Ich wurde gar nicht als ein menschliches Ich gefühlt. Mensch war der Mensch nur dadurch, daß er auf Erden mit einem physischen Leibe umkleidet wurde. Durch diesen physischen Leib, der als eine Art Schale des Ich angesehen wurde, war der Mensch Erdenbürger. Aber das Ich wurde eigentlich innerhalb des Irdischen immer als etwas Fremdes angesehen. Und wollten wir heute einen Namen prä-

gen für die Art, wie das Ich angesehen wurde, so müßte man sagen: Der Mensch fühlte dazumal gar nicht menschliches Ich, sondern göttliches Ich.

Der Mensch hätte hinaussehen können zu allem möglichen Gestein, zu den Bergen, zu den Felsen, er hätte alles ansehen können, was sonst auf der Erde ist, wenn er von alledem gesagt hat, es ist, es existiert, so würde er aber zu gleicher Zeit in diesen alten Zeiten empfunden haben, wenn es nur dieses Sein gäbe, das es auf der Erde in Steinen, in Pflanzen, in Flüssen, in Bergen, in Felsen gibt, dann könnten wir Menschen kein Ich haben. Denn alles das, was diesen irdischen Dingen und Wesenheiten die Existenz garantiert, könnte dem Ich keine Existenz garantieren.

- Der Mensch fühlte nicht ein menschliches Ich in sich, sondern ein göttliches Ich. Das göttliche Ich war ihm ein Tropfen aus dem Meere des Göttlichen. Aber wenn er vom Ich reden wollte - ich sage das mit den Einschränkungen, die ich gerade vorhin gemacht habe -, so fühlte er zunächst das Ich als ein Geschöpf des Fixsternhimmels. Den Fixsternhimmel empfand er als das einzige, was ein solches Sein hat. Weil das Ich ein ähnliches Sein hat wie der Fixsternhimmel, kann das Ich überhaupt von sich sagen «Ich bin». Konnte das Ich nur nach Maßgabe des Seins eines Steines oder der Pflanzenwelt oder der Berge und Felsen sagen «Ich bin», so würde das Ich kein Recht haben zu sagen «Ich bin». Nur weil das Ich sternenhaft ist, kann es sagen «Ich bin». Weil die Existenz, welche die Sterne haben, in dem Ich lebt, kann das Ich sagen «Ich bin». Die Menschen dieser uralten Menschheitsepoche haben gesehen, da draußen fließen die Flüsse, da bewegen sich die Bäume durch den Wind. Aber wenn man von dem menschlichen Ich, das den physischen Menschenleib bewohnt und in sich den Impuls hat, ich gehe dahin, ich gehe dorthin, ich bewege mich auf der Erde - wenn man von diesem Ich als dem Aktiven in der Bewegung nur so sagen könnte, es bewegt den Körper, wie man sagen kann, der Wind bewegt die Bäume, oder wie man überhaupt von irgend etwas auf der Erde, das in Bewegung sein kann, sagt, es bewegt sich, dann würde man kein Recht haben, dem Ich einen Bewegungsimpuls zuzuschreiben. Etwa so würde der Lehrer in den Mysterien zu seinen Schülern in jener alten Zeit gesagt haben:

Ihr könnt sehen, wie die Bäume bewegt werden, wie die Gewässer in den Flüssen fließen, wie das Meer sich bewegt. Aber weder von den Bäumen, die sich bewegen, noch von dem Wasser, das in den Flüssen sich bewegt, noch von den Wellen, die das Meer aufwirft, könnte das Ich jemals lernen, jene Bewegungsimpulse zu entwickeln, welche der Mensch entwickelt, wenn er seinen Körper in Bewegung über die Erde trägt. Das kann das Ich von einem bewegten Erdending niemals lernen. Das kann das Ich nur lernen, weil es der Bewegung der Planeten, der Sternenbewegung angehört. Nur von Mars, von Jupiter, von Venus kann das Ich sich bewegen lernen. Und wenn das Ich willkürlich sich auf Erden bewegt, so führt das Ich etwas aus, was es dadurch ist, daß es der sich bewegenden, planetarischen Sternenwelt angehört. - Weiter würde es einem Menschen dieser alten Menschheitsepoche ganz unbegreiflich erschienen sein, wenn jemand gesagt hätte: Sieh einmal, da steigen aus deinem Gehirn Gedanken heraus. - Wenn man sich heute zurückversetzt in die Seelenverfassung, die man selber gehabt hat - denn wir sind durch die Leben in der alten urindischen Epoche durchgegangen -, und man stellt sich dann der heutigen Seelenverfassung gegenüber, in der man glaubt, daß die Gedanken aus dem Gehirn herauskommen, so erscheint dem alten Menschen, der man selber war, das, was der neue Mensch glaubt, ganz unsinnig, durchaus unsinnig, denn der alte Mensch wußte, Gedanken könnten niemals aus einer Gehirnmasse herauskommen. Er wußte, daß die Sonne dasjenige ist, was die Gedanken erregt, und daß der Mond dasjenige ist, was die Gedanken wiederum beruhigt. Er schrieb der Wechselwirkung von Sonne und Mond das Leben der Gedanken in sich selber zu. So wurde das göttliche Ich in der ersten nachatlantischen Epoche, in der urindischen Zeit, als etwas, was dem Fixsternhimmel angehört, was den planetarischen Bewegungen angehört, angesehen, was der Wechselwirkung von Sonne und Mond angehört. Eigentlich betrachtete man das, was das Ich von der Erde hat, etwa so wie Ereignisse, die an dem kosmischgöttlichen Ich vorübergingen, während das Wesen des Ich durchaus kosmisch-göttlicher Natur für diese alten Zeiten war.

Die zweite Epoche habe ich in meiner «Geheimwissenschaft» die urpersische genannt. Da war die Lebendigkeit der Anschauung des kosmischen Ich nicht mehr so wie in der urindischen. Da war gewissermaßen diese Anschauung schon abgedämpft. Aber der Mensch erlebte in dieser Zeit in intensiver Weise den Jahreslauf mit, von dem ich in den letzten Zeiten öfters hier gesprochen habe. Heute ist der Mensch eigentlich ein Regenwurm geworden, nun ja, es ist natürlich ein Bild, er ist ein Regenwurm geworden, weil er so fortlebt - nicht einmal ein Regenwurm, denn der kommt sogar aus seiner Erdenwohnung heraus, wenn es regnet, aber nicht wahr, der Mensch lebt heute so fort. Es ergibt sich nichts Besonderes für ihn als höchstens so abstrakte Unterschiede: Wir sind unangenehm berührt, wenn es regnet und wir keinen Regenschirm haben, wir richten uns nach Schnee im Winter und Sonnenschein im Sommer, gehen aufs Land und so ähnliche Dinge. - Also wir leben schon den Jahreslauf mit, aber in einer furchtbar schattenhaften Weise. Wir leben ihn nicht mehr mit unserem ganzen Menschtum mit. Mit unserem ganzen Menschtum erlebten wir den Jahreslauf in der urpersischen Epoche. Da war es so, daß der Mensch, wenn die Weihnachtszeit da war, empfand: Ja, jetzt ist die Erdenseele mit der Erde vereinigt, jetzt umkleidet sich die Erde mit der Schneedecke, die heute für die Menschen nichts anderes ist als gefrorenes Wasser. Aber dazumal war es das Kleid, mit dem sich die Erde umkleidet, um sich abzuschließen vom Kosmos, um ein individuell-selbständiges Leben im Kosmos zu entwickeln, weil die Seele der Erde sich mit der Erde innig verbunden hat während der Herbstesmonate bis in die Zeit, die wir heute als die Weihnachtszeit bezeichnen. Die Menschen fühlten auch: Ja, jetzt ist die Erdenseele mit der Erde vereint. - Der Mensch mußte mit seinem Seelenhaften selber sich hinkehren zu demjenigen, was in der Erde lebt. Der Mensch fühlte gewissermaßen die mit der Erde vereinte Erdenseele unter der Schneedecke. Seelisch durchsichtig wurde die Schneedecke für den Menschen. Er fühlte die Elementargeister unter der Schneedecke, welche die Kraft der Pflanzensamen über den Winter hinübertragen bis zum nächsten Frühling. Kam dann die Frühlingszeit, so fühlte er, wie die Erde ihre Seele gewissermaßen ausatmete, wie die Erde danach strebte, ihr Seelenhaftes dem Kosmos zu öffnen,

und er ging selber mit in seinem Fühlen und Empfinden mit diesem Sich-Öffnen der Erde gegenüber dem Kosmos. Er fing an, dasjenige, was er während der Winterzeit an Anhänglichkeit, an Seelen-Anhänglichkeit der Erde gegenüber entwickelt hat, zum Kosmos hinaufzuheben.

Freilich, der Mensch konnte in dieser Zeit nicht mehr bloß zu dem Kosmos hinaufschauen wie in der unmittelbar vorangehenden Epoche, wo es ihm klar war, wenn ich zum Kosmos hinaufschaue, sehe ich das, was meinem Ich Existenz und Bewegung und Gedanken gibt. Aber er sah dann ahnend zum Kosmos hinauf und sagte sich: Dasjenige, was mich im Winter mit der Erde verbindet, fordert mich auf, mich jetzt ahnend in den Kosmos zu erheben. - Er wußte nicht mehr so intensiv wie in der älteren Zeit seinen Zusammenhang mit dem Kosmos, aber er empfand ihn in einer gewissen Weise ahnend. Wie sich das Ich in den alten, urindischen Zeiten als kosmisch erlebte, so erlebte sich das Astralische im Menschen in der urpersischen Zeit als dasjenige, was mit dem Jahreslauf ging. Der Mensch lebte den Jahreslauf mit. Der Mensch wurde gewissermaßen ernst, wenn er im Winter seelisch die Schneedecke unten sah, wurde ernst gestimmt; er ging in sich. Er stellte damals das an, was wir heute Gewissensersforschen nennen würden. Er öffnete sich mit einer gewissen Froheit dem Kosmos, wenn der Frühling herankam. Er ging, ich möchte sagen in einer gewissen Entrücktheit in das Kosmische auf, nicht mehr in der klaren Weise wie in der urindischen Zeit, aber in einer gewissen Entrücktheit, indem er sich froh fühlte, entrissen dem menschlichen Leiblichen gerade in der Mitte der Sommerzeit, in der Zeit, die wir heute die Johannizeit nennen würden. Wie er sich im Winter verbunden fühlte mit den klugen Geistern der Erde, so fühlte er sich während der Hochsommerzeit verbunden mit den immerdar im Kosmos, ich möchte sagen tanzenden und jubelnden, frohen Geistern, welche die Erde umschwammen. Ich beschreibe nur, wie gefühlt wurde.

Dann wiederum fing die Menschenseele an zu fühlen, wenn es gegen unsere jetzige August-, Septemberzeit namentlich zugging, wie sie wieder zur Erde zurückkehren müsse, wie sie aber Kräfte bekommen hat, die sie während ihrer Entrücktheit in der

Sommerzeit vom Kosmos hereingeholt hat, die möglich machen, mehr innerlich menschlich zu leben während der Winterzeit. Es war das tatsächlich so, daß man in jenen alten Zeiten mit dem ganzen Menschen das Leben des Jahreslaufes miterlebte, so daß man das Geistige des Jahreslaufes als seine eigene menschliche Sache empfand. Und dazumal war es, wo man es als wichtig fühlte, an gewissen Zeitpunkten des Jahreslaufes zu lernen, intensiv mit diesem Jahreslauf mitzufühlen. In dieser Zeit entstanden die Impulse zu den eigentlichen Festen. Später haben die Menschen das Festliche im Laufe des Jahres mehr oder weniger nur noch traditionell empfunden. Manches blieb wie die Sonnenwende-Feste, die nur noch Spuren von dem Miterleben des Jahreslaufes zeigen. Dieses Miterleben des Jahreslaufes war in jenen älteren Zeiten ein mächtiges, ein intensives.

Damit aber war auch eine völlige Änderung im innersten Bewußtsein des Menschen verbunden. In der urindischen Zeit wäre es den Menschen ziemlich unmöglich erschienen, wenn ihnen jemand gesprochen hätte vom Volk. Es erscheint das den Menschen heute paradox, weil sie sich nicht vorstellen können, daß auch das Fühlen innerhalb des Volkes erst aufgekommen ist. Gewiß, die Verhältnisse der Erde machten auch in der urindischen Epoche notwendig, daß die Menschen, die zusammen auf einem Territorium wohnten, engere Beziehungen hatten als weiter hinaus, aber der Volksbegriff, das Gefühl, einem Volke anzugehören, war in der urindischen Epoche nicht vorhanden. Da war etwas anderes vorhanden. Da war ein sehr lebendiges Gefühl für die Generationenfolge vorhanden. Der Sohn empfand sich als der Sohn des Vaters, als der Enkel des Großvaters, als der Urenkel des Urgroßvaters. So wurden allerdings die Dinge nicht gemacht, wie man sie heute aus unseren gangbaren Begriffen beschreiben muß, aber man kann sie so beschreiben, denn man trifft damit doch das Richtige. Wenn man hineinschauen würde in die Denkweise jener alten Zeit, so würde man finden, daß innerhalb der Familie strenge darauf gesehen wurde, daß man angeben konnte, wie weit man hinaufzählen konnte, wer der Großvater, Urgroßvater, Ururgroßvater war, wie man hinaufzählen konnte bis zu einem sehr, sehr fernen Ahnen. In der Generationenfolge fühlte man sich. Damit fühlte man

sich auch viel weniger in der Gegenwart als später. Man fühlte sich innig verbunden mit der Generationenfolge. Was in einer karikaturhaften Art im Adelsprinzip zurückgeblieben ist, im Generationen-Fühlen im Adelsprinzip, im Ahnenprinzip, war in der urindischen Zeit etwas, was für jeden Menschen ein Selbstverständliches war, man brauchte da nicht Familienchroniken dazu. Deshalb war es ganz anders in jenen alten Zeiten, denn das menschliche Bewußtsein selber gab im instinktiven Hellsehen einen Zusammenhang mit der Ahnenreihe, indem man sich in einer gewissen Weise nicht nur an die eigenen persönlichen Erlebnisse erinnerte, sondern fast noch so lebendig, wie man sich an die eigenen Erlebnisse erinnerte, sich dazumal an die Erlebnisse des Vaters, des Großvaters erinnerte. Diese Erinnerungen wurden immer schattenhafter, aber das menschliche Bewußtsein hatte innerhalb der Blutsfolge der Generationen einen Zusammenhang. Also, das Fühlen in den Generationen war es dazumal namentlich, was eine bedeutende Rolle spielte. Der Volksbegriff, das Sich-Fühlen im Volke, kam parallel damit herauf, aber auch langsam. Im urpersischen Zeitalter war es noch gar nicht in starker Weise ausgeprägt, es kam erst langsam herauf im Laufe der Zeit. Als man nicht mehr das lebendige Bewußtsein hatte, in den Generationen zu leben, da füllte sich das Bewußtsein aus mit dem Volkszusammenhang, gewissermaßen mit dem gegenwärtigen Volkszusammenhang, während in jener ältesten Zeit der Blutszusammenhang im Zeitenlaufe das Wesentliche war, worauf man sah.

Sehen Sie, voll bedeutsam wurde der Volksbegriff erst in der dritten nachatlantischen Periode, in der ägyptisch-chaldäischen Periode. Aber in der ägyptisch-chaldäischen Epoche war schon wiederum dieses Bewußtsein vom Jahreslauf etwas abgelähmt. Dagegen war allerdings in dieser Epoche bis in das letzte Jahrtausend der vorchristlichen Zeit hinein ein lebendiges Bewußtsein davon vorhanden, daß die Welt von Gedanken regiert wird, daß Gedanken überall in der Welt leben. Ich habe schon in einem anderen Zusammenhange angedeutet, die Anschauung, die wir heute haben, daß Gedanken in uns entstehen und über die Dinge draußen sich erstrecken, wäre einem Menschen der damaligen Zeit ungefähr so vorgekommen, wie wenn heute

einer ein Glas Wasser trinkt und sagt, meine Zunge bringt das Wasser hervor. Es kann sich ja einer einbilden, seine Zunge bringe das Wasser hervor, in Wahrheit schöpft er das Wasser aus der ganzen Wassermenge der Erde, die ein Einheitliches ist. Aber es könnte einer glauben, wenn er besonders einfältig wäre, wenn er zum Beispiel nicht diesen Zusammenhang seiner Wassermenge im Glase mit der Wassermenge der ganzen Erde sehen würde, das Wasser entstünde auf seiner Zunge. Dasselbe würden die Angehörigen der ägyptisch-chaldäischen Epoche angewendet haben, wenn ihnen irgend jemand gesagt hätte, Gedanken entstehen im Kopfe. Sie wußten, überall in der Welt leben Gedanken. Dasjenige, was aus dem Gedankenmeere der Welt der Mensch in dieses Gefäß seines Kopfes schöpft, ist herausgeschöpft aus dem Gedankenmeere der Welt. In dieser Zeitepoche erlebte man nicht mehr mit das Sichtbare des Kosmos im göttlichen Ich, oder den Jahreslauf im astralischen Menschen, aber man erlebte mit die Weltgedanken, den Logos, im ätherischen Leibe. Vom physischen Leibe des Menschen hätte ein Angehöriger der ägyptisch-chaldäischen Epoche, wenn er sich unserer Ausdrücke bedient hätte, gar nicht so gesprochen, wie wir sprechen. Wir reden von diesem physischen Leib wie von etwas, was die Hauptsache beim Menschen ist. Der Angehörige der ägyptisch-chaldäischen Epoche hat den Leib so empfunden, daß er in ihm nur das Ergebnis desjenigen gesehen hat, was im ätherischen Leibe gedankenhaft lebt. Ein Bild des Menschengedankens war für den Angehörigen dieser Epoche der physische Leib des Menschen. Er hat ihm nicht jene Wichtigkeit beigemessen, die wir ihm heute beimessen. Während dieser Zeit bildete sich dann immer mehr und mehr zu einer Bestimmtheit gerade der Volksbegriff aus. Und so können wir sagen: Der Mensch wurde immer mehr und mehr Erdenbürger. -Sein Zusammenhang mit der Sternenwelt und seinem Ich war ihm in der dritten nachatlantischen Kulturperiode schon ziemlich abhanden gekommen. Man errechnete noch in der Astrologie diesen Zusammenhang, aber man schaute ihn nicht mehr im elementaren Bewußtsein. Der Jahreslauf, der für den astralischen Leib wichtig ist, wurde nicht mehr in seiner Unmittelbarkeit empfunden. Aber immerhin, das Gedankliche des Kosmos fühlte man noch. Der Mensch war sozusagen schon mehr dazu gekommen, das Erdschwere

als sein Wesen zu empfinden. Nur empfand er den Gedanken als etwas so Lebendiges, daß er noch nicht dieses Wesen erschöpft glaubte in dem Erdenschweren.

Das fand erst Geltung in der griechisch-lateinischen Kulturepoche und bildete sich immer mehr und mehr während dieser Kulturepoche aus. Da wurde dem Menschen erst der physische Leib das Wichtige. Es hat natürlich alles in seiner Zeit seine tiefe Berechtigung, und wir sehen gerade an der griechischen Kultur dieses volle, frische Sich-Hineinleben in den physischen Leib an allen einzelnen Ergebnissen der griechischen Kultur. Ich möchte sagen, insbesondere der griechischen Kunst sieht man dieses Sich-Hineinleben in den physischen Leib an. Wirklich, für die Griechen der älteren Zeit namentlich war dieser physische Leib etwas, was sie empfanden so wie ein Kind, wenn es Freude hat über neue Kleider, weil das Hineinfühlen in den physischen Leib jugendfrisch war - man lebte sich hinein. Als die griechisch-lateinische Epoche dann weiterging, und als namentlich das Römertum ausgebildet war, fühlte man nicht mehr das Frische des Sich-Hineinlebens in den physischen Leib, man fühlte schon mehr den physischen Leib, nun, wie soll ich sagen, wie einer, der ein Staatskleid hat und weiß, daß er durch die Staatsuniform etwas bedeutet. So ungefähr war das Gefühl, das natürlich nicht mit Worten so ausgesprochen wurde, das aber im ganzen Fühlen und Empfinden lag. Der Römer empfand seinen physischen Leib als das ihm von der Weltenordnung zuge dachte Staatskleid. Der Grieche hatte die ungeheure Freude, daß er nun, nachdem er geboren worden ist, sich mit etwas anziehen kann, daß ihm zuerteilt war solch ein physischer Leib. Das gab auch der griechischen Kunst, der Tragödie, gab den Dichtungen Homers jenen eigentümlichen Schwung in der Schilderung und in der Darstellung des Menschlichen, sofern dieses Menschliche auch mit der äußeren physischen Erscheinung des Menschen zusammenhängt. Man muß für alle psychologischen Tatsachen die inneren Gründe aufsuchen. Versuchen Sie nur einmal, sich hineinzusetzen in die Art der Freude, die bei Homer von der Schilderung des Hektor, des Achill und so weiter ausströmt, wie da das Äußere geschildert wird, wie der große Wert gelegt wird auf die Schilderung des Äußeren. Im Rö-

mertum hat sich das gesetzt. Das Romanische ist überhaupt etwas, wo alles gewissermaßen gesetzt wird, wo dasjenige anfängt, was wir noch mit unserem gewöhnlichen Bewußtsein verstehen können. Denn in dieser vierten nachatlantischen Kulturepoche wird der Mensch erst eigentlich Erdenbürger. Und in ein Unbestimmtes zieht sich dasjenige zurück, was früher die Anschauung über Ich, astralischen Leib, Ätherleib war. Die Griechen haben noch ein lebendiges Gefühl, daß der Gedanke in den Dingen lebt. Ich habe das in meinen «Rätseln der Philosophie» dargestellt. Dann wird das allmählich überwunden. Man kommt zu dem Glauben, daß der Gedanke nur im Menschen entstehe. Und immer mehr und mehr wächst der Mensch in dieser Art in seinen physischen Leib hinein.

In der Gegenwart hat man nun noch kein richtiges Gefühl davon, wie eigentlich sich das in der fünften nachatlantischen Kulturepoche, die seit dem 15. Jahrhundert erst da ist, geändert hat. Wir wachsen aus unserem physischen Leibe wieder heraus, nur merken wir es noch nicht. Wir phantasieren noch, könnte man sagen, von dem, was ein Grieche bei der menschlichen Gestalt gefühlt hat. Aber unser Gefühl ist sehr dumpf. Wenn wir schattenhaft den schnellfüßigen Achilleus empfinden, so ist dieses Gefühl dumpf. Daß das überhaupt für den Griechen etwas war, was ihm eine unmittelbare, ich möchte sagen schlaghafte Anschauung von dem Achilleus gab, daß Achilleus in seinem Wesenhaften vor ihm stand, fühlen wir viel zu schattenhaft. Und wir sind in bezug auf alle Kunst aus dem Durchdringen des physischen Leibes mit menschlicher Seele herausgewachsen. Während der Griechen in den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Zeit fühlte, wie ihm der kosmische Gedanke entschwand, wie der Gedanke nur mehr erfaßt werden konnte, wenn man auf den Menschen zurückreflektierte, ist heute dem Gedanken gegenüber vollständige Unsicherheit bei den Menschen vorhanden. Sehen Sie, einem Griechen etwa des 6. Jahrhunderts der vorchristlichen Zeit wäre es furchtbar komisch vorgekommen, wenn man ihm zugemutet hätte, die wissenschaftliche Frage zu lösen, wie der Gedanke mit dem Gehirn zusammenhängt. Er hätte gar nicht empfunden, daß es eine solche Frage geben kann, denn was eigentlich in diesem Satze liegt, wäre ihm als

etwas ganz Selbstverständliches erschienen. Etwa so hätte er gesagt wie wir, wenn wir sagen würden: Ich nehme die Uhr in die Hand. Da soll ich jetzt anfangen, philosophisch nachzuspekulieren, welche Beziehung zwischen der Uhr und meiner Hand ist. Ich untersuche das Fleisch in meiner Hand, ich untersuche das Glas und das Metall in meiner Uhr. Da untersuche ich die Beziehungen zwischen dem Fleisch in meiner Hand und dem Glas und dem Metall in meiner Uhr, um daraus eine philosophische Einsicht zu bekommen, warum meine Hand die Uhr ergriffen hat und hält. - Ja, wenn ich das machen würde, nicht wahr, es wäre irrsinnig für das heutige Bewußtsein. So irrsinnig wäre es dem alten griechischen Bewußtsein erschienen, das Selbstverständliche, daß die menschliche Wesenheit durch das Gehirn Gedanken ergreift, aus dem Wesen der Gedanken oder aus dem Wesen des Gehirnes erklären zu wollen, denn man hat das in der unmittelbaren Anschauung, wie man es in der Anschauung hat, daß die Hand die Uhr nimmt, und man hält es doch nicht für notwendig, das Metall der Uhr mit dem Muskelfleisch irgendwie in eine wissenschaftliche Beziehung zu setzen. Die Probleme ergeben sich im Laufe der Zeit je nach der Art und Weise, wie man die Dinge anschaut. Es war für den Griechen selbstverständlich, was wir heute den Zusammenhang zwischen Denken und Organismus nennen, so selbstverständlich wie der Zusammenhang mit der Uhr und der Hand, wenn ich die Uhr ergreife. Er spekulierte nicht darüber nach, es war für ihn selbstverständlich. Er wußte, wie er die Gedanken mit seinem Menschen zusammenzubringen hat. Das wußte er, instinktiv wußte er das.

Wenn ich nun fragen würde, ja, da ist doch nur eine Hand, und die Uhr müßte eigentlich herunterfallen, warum hält sich denn diese Uhr? - so wäre das für den Griechen noch dieselbe Frage gewesen, wie wenn wir heute fragen: Was entwickelt die Gedanken in dem Gehirn? Das ist für uns eine Frage geworden, weil wir gar nicht mehr wissen, wie wir den Gedanken schon losgelöst haben. Wir sind auf dem Wege, die Gedanken wieder vom Menschen loszulösen, und wir wissen nicht, was wir mit den Gedanken anfangen sollen, weil wir den physischen Leib nicht mehr haben; wir sind schon wieder auf dem Wege, aus

ihm herauszuwachsen. Ich möchte noch einen anderen Vergleich gebrauchen. Man hat nicht nur Kleider, sondern auch Taschen darinnen, man kann etwas hineinstecken. Ja, so war es bei den Griechen. Der menschliche Leib war etwas, was Gedanken, Gefühle, Willensimpulse gewissermaßen in sich hineinstecken konnte. Heute wissen wir nicht, was wir mit den Gedanken, Gefühlen und Willensimpulsen am Menschen anfangen sollen. Es ist so, wie wenn wir Taschen hätten in unseren Kleidern, und alle Sachen herunterfallen würden, oder wenn wir ängstlich würden, was wir mit ihnen anfangen sollen, sie gewissermaßen immer nur in der Hand schleppen wollten, weil wir uns nicht bewußt sind, daß wir Taschen haben. So sind wir uns nicht der Natur unseres Organismus bewußt, wissen nicht, was wir mit dem Seelenleben gegenüber dem Organismus anfangen sollen, denken die kuriosesten Ideen aus in bezug auf psychophysischen Parallelismus und so weiter. Das wäre aber für ein griechisches Bewußtsein so, wie wenn ein Mensch, der nicht sieht, daß er Taschen hat, gar nicht darauf kommt, in diese Taschen etwas hineinzustecken, daß sie dazu da sind. Ich will aber das alles nur aus dem Grunde sagen, um anzudeuten, wie wir nach und nach wiederum fremd werden unserem physischen Leibe.

Das ist nun auch im Gange der Menschheitsentwicklung begründet. Wenn wir noch einmal zurückblicken zu der urindischen Zeit, wie der Mensch hinauf sah in der Generationenreihe bis zu einem fernen Ahnen - ja, er hatte nicht das Bedürfnis, die Götter woanders zu suchen als in dieser Generationenreihe. Er blieb, weil ihm der Mensch selber ein Göttliches war, ganz stehen in der menschlichen Entwicklung, suchte in der Vorfahrenschaft das Göttliche. Es war die Menschheitsentwicklung das Feld, wo er das Göttliche suchte.

Dann kam die Zeit, die ihre Hochblüte hatte in der ägyptisch-chaldaischen Kultur, wo der Volksbegriff besonders hoch gekommen war. Da sah man das Göttliche in den einzelnen Volksgöttern, in dem, was nun räumlich nebeneinander der Blutsverwandtschaft gemäß lebte.

Dann kam die Griechenzeit, wo der Mensch sich gewissermaßen entgöttert fühlte, wo er Erdenbürger geworden war. Da kam erst die Notwendigkeit, die Götter über der Erde zu suchen, hinaufzuschauen zu den Göttern. Der alte Mensch wußte von den Göttern, indem er zu den Sternen sah. Der Grieche schon brauchte zu den Sternen hinzu noch etwas aus Eigenem, um zu den Göttern zu schauen. Dieses Bedürfnis aber wird nun immer größer innerhalb der Menschheit. Die Menschheit muß immer mehr und mehr die Fähigkeit entwickeln, abzusehen vom Physischen, abzusehen vom physischen Sternenhimmel, abzusehen vom physischen Jahreslaufe, abzusehen von dem, was der Mensch empfindet, indem er den Gegenständen gegenübersteht - heute, wo er nicht mehr die Gedanken bei den Gegenständen schauen kann. Der Mensch muß die Möglichkeit erwerben, das Göttlich-Geistige als ein Besonderes über und außer dem Sinnlich-Physischen erst zu entdecken, damit er es wiederum in dem Sinnlich-Physischen finden kann.

Das energisch geltend zu machen, ist gerade die Aufgabe der anthroposophischen Geisteswissenschaft. Und in dieser Art wächst anthroposophische Geisteswissenschaft aus der ganzen Menschheitsentwicklung auf der Erde heraus. Wir haben immer darauf zu sehen, daß Anthroposophie nicht etwas ist, was durch irgendeine Willkür herbeigeholt wird und als ein Programm in die Menschheitsentwicklung hineingestellt wird, sondern etwas ist, was sich aus den inneren Notwendigkeiten der Menschheitsentwicklung für unsere Zeitepoche ergibt. Es ist im Grunde genommen nur ein Zurückbleiben, daß in unserer Zeit der Materialismus sich geltend machen kann. Dem wirklichen Zeitbedürfnisse entspricht es, gerade weil der Mensch nicht nur Erdenbürger geworden ist, wie er es in der Griechenzeit war, sondern sogar schon wiederum dem Erdenbürgertum entfremdet ist, also nicht mehr weiß, was er mit seinem Seelisch-Geistigen dem Leibe gegenüber anfangen soll, daß sich für den Menschen die Notwendigkeit ergibt, das Geistig-Seelische in sich zu schauen ohne das Physische. Indem neben diesem wirklich in den Tiefen der Seele heute lebenden Bedürfnisse der Materialismus da ist, ist er ein ahrimanisches Stehenbleiben bei dem, was im Griechischen, auch im Römischen

noch das Naturgemäße für den Menschen war. Da konnte man hinschauen auf das Physische, denn man sah im Physischen noch das Geistige. Indem man stehengeblieben ist, sieht man heute im Physischen nicht mehr das Geistige, sondern nimmt das Physische nur als solches hin. Da wird Materialismus daraus. Es ist überhaupt in die Menschheitsentwicklung ein Zug hereingekommen, der, wenn ich so sagen darf, fortentwickelungsfeindlich ist. Die Menschheit scheut sich heute noch, neue Begriffe zu prägen, sie möchte nur die alten Begriffe fortentwickeln. Über diese Fortentwickelungsfeindlichkeit müssen wir hinauskommen. Wenn wir fortentwickelungsfreundlich werden, werden wir auch ein ganz natürliches Verhältnis zu so etwas gewinnen, wie es die anthroposophische Geistesentwicklung ist, die eben von einem antiquierten Bedürfnisse zu dem heute wahrhaft gegenwärtigen Bedürfnisse der Menschheit, nämlich sich zum Geistigen zu erheben, geht.

So wollte ich auch heute wiederum einen Gesichtspunkt gewinnen, von dem aus Sie ersehen können, wie Anthroposophie durchaus sich als eine Notwendigkeit in der Entwicklung der Menschheit für unsere gegenwärtige Zeit ergibt.

ZWEITER VORTRAG

Dornach, 1. Juni 1923

Es wird eines der Ergebnisse einer richtig verstandenen und richtig in die Zeitzivilisation eingelebten anthroposophischen Geisteswissenschaft sein, daß sie auf alles Künstlerische befruchtend wirken wird. Es muß gerade in unserer heutigen Zeit stark betont werden, daß die menschlichen Neigungen für das Künstlerische in starkem Maße zurückgegangen sind. Ja, es darf vielleicht sogar gesagt werden, daß innerhalb der anthroposophischen Kreise nicht immer ein volles Verständnis dafür vorhanden ist, daß von uns gesucht wird, innerhalb der anthroposophischen Bewegung Künstlerisches möglichst weitgehend einfließen zu lassen. Das hängt natürlich mit der erwähnten allgemeinen Abneigung der heutigen Menschheit gegen das Künstlerische zusammen.

Man darf sagen, daß in einer starken Art Goethe zuletzt das ganze Geistesleben und die Kunst innerhalb dieses Geisteslebens als eine Einheit empfand, und daß man dann immer mehr und mehr in der Kunst etwas gesehen hat, was eigentlich nicht notwendig in das Leben hineingehört, sondern gewissermaßen zum Leben, man möchte fast sagen wie eine Art Luxus hinzukommt. Kein Wunder, daß unter diesen Voraussetzungen dann auch das Künstlerische vielfach die Gestalt des Luxusmäßigen annimmt.

Nun war gerade älteren Zeiten, die in der Art, wie ich das oftmals dargestellt habe, durch die Reste des alten Hellsehens lebendigen Bezug zur geistigen Welt hatten, das eigen, in dem Künstlerischen etwas zu suchen, ohne das eine allgemeine Zivilisation nicht sein kann. Man mag vom heutigen Gesichtspunkte aus gegen das, sagen wir manchmal Steife orientalischer oder afrikanischer Kunstformen Antipathie haben, aber darum handelt es sich nicht. Es handelt sich uns in diesem Augenblicke nicht darum, wie wir uns zu den einzelnen Kunstformen verhalten, sondern es soll sich uns darum handeln, wie das Künstlerische durch die Gesinnung der Menschen in die allgemeine Zivilisation hineingestellt worden ist.

Und darüber wollen wir heute einiges sprechen als Grundlage für Betrachtungen, die wir jetzt und in den folgenden Vorträgen anstellen wollen. Wir müssen einen gewissen Zusammenhang zwischen dem ganzen Charakter des heutigen Geisteslebens und der künstlerischen Gesinnung sehen, die ich gerade mit einigen Worten charakterisierte.

Wenn man das Bestreben hat, den Menschen, so wie man das heute macht, ganz und gar nur als das höchste Naturprodukt, als das höchste Naturwesen anzusehen, als dasjenige Wesen, das sich in der Entwicklungsreihe der anderen Wesen in einem gewissen Zeitpunkte der Erdenentwicklung ergeben hat, dann fälscht man die ganze Stellung des Menschen gegenüber der Welt, weil in Wahrheit der Mensch nicht jenes zufriedene Verhältnis zur Außenwelt haben kann, wenn er sich den elementaren Impulsen in seiner Seele hingibt, die er haben müßte, wenn das wahr wäre, daß er gewissermaßen nur der Schlußpunkt der Naturschöpfung wäre. Wenn sich die Tierreihe einfach so herauf entwickelt hätte, wie das heute von der Wissenschaft als schulwissenschaftlich angesehen wird, dann müßte eigentlich der Mensch, der nichts anderes sein könnte als eben dieses höchste Naturprodukt, restlos von seiner Lage im Weltenall, im Kosmos befriedigt sein. Er müßte nicht ein besonderes Streben haben, etwas über das Natürliche hinaus zu schaffen. Wenn man in der Kunst zum Beispiel etwas schaffen will, wie es die Griechen getan haben im idealisierten Menschen, dann muß man in einem gewissen Sinne unbefriedigt sein in dem, was die Natur gibt. Denn sonst, wäre man befriedigt, würde man nichts in die Natur hineinstellen, was über die Natur hinausgeht. Wäre man mit Nachtigall- und Lerchengesang musikalisch vollständig befriedigt, würde man nicht Sonaten und Symphonien komponieren, denn man würde das als etwas Unwahres, Verlogenes empfinden. Das Wahre, das Natürliche, würde sich erschöpfen müssen im Nachtigallengesang und Lerchengesang. Eigentlich fordert die gegenwärtige Weltenanschauung, daß man sich mit der Nachahmung des Natürlichen begnüge, wenn man überhaupt etwas schaffen will, denn im Augenblicke, wo man über das Natürliche hinaus schafft, muß man dieses Hinausschaffen als etwas Lügenhaftes empfinden, wenn man nicht eine andere

Welt noch annimmt als diejenige, welche die natürliche ist. Das sollte man durchaus einsehen.

Nun ziehen natürlich die Menschen der Gegenwart die künstlerische Konsequenz des Naturalismus nicht. Denn was würde herauskommen, wenn man die künstlerische Konsequenz des Naturalismus zöge? Höchstens könnte man die Forderung aufstellen, man dürfe nur dasjenige, was in der Natur da ist, nachahmen. Ja, ein Grieche oder gar ein Angehöriger einer älteren Zivilisation, sagen wir ein Grieche der Zeit vor dem Äschylos, würde gesagt haben, wenn man ihm irgend etwas hätte darstellen wollen, was die Natur bloß nachahmt: Wozu denn das? Wozu Menschen sprechen lassen auf der Bühne, wie sie im Leben sprechen! Da braucht man ja nur auf die Straße zu gehen. Wozu braucht man es sich auf der Bühne vorstellen zu lassen? Es ist ganz unnötig. Auf der Straße hat man das, was einem die Menschen im gewöhnlichen Erdenleben sagen, viel besser. - Er würde das gar nicht verstanden haben, daß man die Natur einfach nachahmen soll. Denn man hat, wenn man an einem Geistesleben nicht teilnimmt, kaum irgendeinen Impuls für irgendeine Gestaltung, die über das Rein-Natürliche hinausgeht. Wo soll man es auch hernehmen, wenn man sich an einem Geistesleben nicht beteiligt? Dann muß man es einfach von dem hernehmen, was man einzig und allein zugibt, nämlich von der Natur. Alle die Zeiten, die für das Künstlerische wirklich ursprünglich schöpferisch waren, standen von der menschlichen Seele aus in einer ganz bestimmten Beziehung zur geistigen Welt. Und auch aus dieser geistgestimmten Beziehung zur geistigen Welt ist das Künstlerische hervorgegangen. Niemals eigentlich wird aus etwas anderem als aus der Beziehung der Menschen zur geistigen Welt das Künstlerische hervorgehen können. Diejenige Zeit, welche nur naturalistisch sein will, müßte, wenn sie innerlich wahr wäre, durchaus unkünstlerisch, das heißt philiströs werden. Und zum Philister hat unsere Zeit wirklich die allermangfaltigste Anlage.

Nehmen wir einmal die einzelnen Künste selbst. Es wird vom reinen Naturalismus, vom rein Naturalistisch-Philiströsen eine künstlerische Baukunst, wenn ich mich des Pleonasmus bedienen darf - Baukunst führt heute oft sehr weit von der Kunst ab,

wenn sie auch Kunst genannt wird -, überhaupt kaum geschaffen werden können, denn wenn die Menschen nicht das Bedürfnis haben, sich an Stätten zu vereinigen, wo Geistiges getrieben wird, und diesen Stätten Häuser bauen wollen, werden sie keine Häuser für geistige Impulse bauen. Sie werden also reine Nützlichkeitsbauten aufführen. Und was werden sie denn über die Nützlichkeitsbauten sagen? Nun, sie werden sagen: Man baut, um sich zu schützen, um den Menschen zu schützen, damit man nicht im Freien kampieren muß, der Familie oder den einzelnen Menschen eine Umhüllung. - Man wird immer mehr den Schutzgedanken für das Körperlich-Natürliche in den Vordergrund stellen, wenn man von der Baukunst vom naturalistischen Standpunkt aus spricht. Wenn das im allgemeinen vielleicht nicht immer zugegeben wird, weil sich die Leute genießen, es zuzugeben, in den Einzelheiten wird es schon zugegeben. Es gibt heute unzählige Menschen, die nehmen es einem übel, wenn ein Haus, das zum Bewohnen da sein soll, nur irgend etwas, was man für zweckmäßig hält, einem Prinzip des Schönen, des Künstlerischen aufopfert. Man hört heute sogar oftmals die Redensart, künstlerisch bauen, das kommt zu teuer. So wurde nicht immer gedacht, so konnte vor allen Dingen in denjenigen Zeiten nicht gedacht werden, in denen die Menschen in ihrer Seele eine Beziehung zur geistigen Welt empfanden. Denn in diesen Zeiten empfand man über den Menschen und sein Verhältnis zur Welt etwa so: Ich stehe hier in der Welt, aber wie ich da stehe mit dieser menschlichen Gestalt, die von Seele und Geist bewohnt wird, trage ich etwas in mir, was in der rein natürlichen Umgebung nicht vorhanden ist. - Wenn dasjenige, was Geist und Seele ist, diese physische Leibesgestalt verläßt, dann kommt heraus, wie sich die physische Umgebung zu dieser physischen Leibesgestalt verhält. Dann zehrt die physische Umgebung diese Leibesgestalt als Leichnam auf. Da erst wirken die Naturgesetze, wenn man Leichnam ist. Solange man nicht Leichnam ist, auf der physischen Erde lebt, entzieht man durch das, was man aus der geistigen Welt herangebracht hat, durch Seele und Geist des Menschen, die Stoffe und Kräfte, die dann im Leichnam übrig bleiben, dem Wirken der physischen Welt.

Ich habe es öfter ausgesprochen, das Essen ist nicht etwas so Einfaches, wie man es sich gewöhnlich vorstellt. Wir essen, aber wenn die Speise in unseren Organismus kommt, dann ist sie Naturprodukt, Naturstoff und Naturkräfte. Die sind uns ganz fremd. Wir können sie nicht innerhalb unseres Organismus haben. Wir wandeln sie um in unserem Organismus. Wir machen sie zu etwas ganz anderem. Und diejenigen Kräfte und Gesetze, durch die wir die Speisen zu etwas ganz anderem machen, sind nicht die Gesetze der physischen Erdenumgebung, sind die Gesetze, die wir aus einer anderen Welt in die physische Erdenwelt hereintragen. So hat man gedacht in bezug auf dieses, so hat man gedacht in bezug auf vieles andere, als man ein Verhältnis zur geistigen Welt hatte. Heute denken die Menschen: Nun ja, die Naturgesetze, die wirken im Roastbeef, wenn es auf dem Teller liegt, sie wirken im Roastbeef, wenn es auf der Zunge ist, wenn es im Magen, wenn es in den Gedärmen ist, wenn es im Blute ist, immer Naturgesetze! - Daß da dem Roastbeef geistig-seelische Gesetze entgegenkommen, die der Mensch aus einer anderen Welt in diese Welt hineingetragen hat und die es zu etwas ganz anderem machen, das liegt gar nicht im Bewußtsein einer bloß naturalistischen Zivilisation, so paradox es klingt, denn so in dieser Groteskheit es auszusprechen, genießen sich selbstverständlich die materialistisch gesinnten Menschen. Aber in Wirklichkeit leben sie so, daß sie diese Gesinnung haben. Das überträgt sich dann auch auf die künstlerische Gesinnung, denn letzten Endes - warum bauen wir uns heute Häuser? Damit man am besten geschützt ist für das Roastbeef-Essen! Nun ja - es ist nur eine Einzelheit herausgegriffen selbstverständlich, aber alles, was man so denkt, tendiert schon nach dieser Richtung hin.

Dem gegenüber stellten in denjenigen Zeiten, in welchen die Menschen ein lebendiges Bewußtsein von dem Verhältnis des Menschen zum geistigen Weltenall hatten, für ihre wertvollsten Bauten das Prinzip des Schutzes der menschlichen Seele auf der Erde vor der irdischen Umgebung auf. Natürlich, wenn ich das mit heutigen Worten ausspreche, dann klingt es paradox. Man hat nicht in älteren Zeiten in derselben Weise die Dinge ausgesprochen wie heute. Man war nicht in demselben Sinne abs-

trakt. Man hat die Dinge mehr gefühlt, unbewußt empfunden. Aber diese Gefühle, diese unbewußten Empfindungen waren spirituell. Wir kleiden sie heute in deutliche Worte. Aber deshalb sprechen sie doch ganz richtig dasjenige aus, was man in älteren Zeiten in den Seelen erlebt hat. Da hätte man gesagt: Wenn der Mensch durch sein Erdenleben durchgegangen ist, muß er seinen physischen Leib ablegen. Dann, wenn er diesen physischen Leib abgelegt hat, muß sein Seelisch-Geistiges von der Erde aus den Weg ins geistige Weltenall hinaus finden. - Sehen Sie, das war eine wichtige Empfindung, die man einstmals unter Menschen hatte: Wie findet die Seele, wenn sie nun nicht mehr durch den Leib in die Erdenumgebung hineingestellt ist, sich zurecht? - Sie ist da im Tode, sie muß den Weg finden von der Erde in geistige Welten zurück.

Heute sorgen sich natürlich die Menschen nicht um solche Dinge, aber es gab Zeiten, in denen dies eine wesentliche, eine Hauptsorge des Menschen war, wie die Seele den Weg in die geistigen Welten hinaus zurückfindet. Denn man sagte sich, da draußen sind Steine, da draußen sind Pflanzen, da draußen sind Tiere. Alles, was man von Steinen, von Pflanzen, von Tieren haben kann, wird, wenn der Mensch es aufnimmt, von seinem physischen Leibe verarbeitet. Sein physischer Leib hat die geistigen Kräfte, um das Mineralische zu überwinden, wenn er zum Beispiel Salzartiges aufnimmt. Er hat die geistig-seelischen Kräfte, um das Rein-Pflanzliche zu überwinden, wenn er Pflanzliches genießt. Er hat die geistig-seelischen Kräfte, um das Tierische ins Menschliche zu verwandeln, wenn er Tierisches ißt. Und der physische Leib ist der Vermittler zu dem, was dem eigentlichen Menschen, der aus geistigen Welten herunterskommt, von der Erde ganz fremd ist. Mit dem physischen Leib kann man auf der Erde stehen. Mit dem physischen Leib kann man unter irdischen Mineralien, Pflanzen und Tieren sein. Aber wenn der physische Leib abgelegt ist, dann ist die Seele wie nackt da, ist so da, wie sie nur in der geistigen Welt sein kann. Dann müßte die Seele, weil sie den physischen Leib abgelegt hat, sich sagen: Wie komme ich durch das Unreine der Tiere hindurch, um hinauszukommen aus der irdischen Region? Wie kann ich durch dasjenige, was in den Pflanzen das Licht verar-

beitet, das Licht anzieht, das Licht verdichtet, wie kann ich aus diesem Pflanzlichen heraus, da ich doch zu den Weiten des Lichtes muß und ich gewöhnt worden bin, auf der Erde in dem verdichteten Lichte durch die Pflanzen zu leben? Wie komme ich über die Mineralien hinaus, die mich überall als Seele stoßen, wenn ich sie nicht durch meine leiblichen Säfte auflösen kann?

Das waren religiös-kulturelle Sorgen in alten Zeiten der Menschheitsentwicklung. Da haben die Menschen nachgesonnen, was sie für die Seelen, insbesondere für diejenigen Seelen, die ihnen wert waren, zu tun haben, damit diese die Linien, die Flächen, die Formen finden, durch die sie in die geistige Welt kommen können. Die Grabgewölbe, die Grabdenkmäler, die Grabbaukünste wurden entwickelt, die im Wesentlichen zunächst in ihren Formen darstellen sollten, was für die Seele da sein muß damit sie, wenn sie des physischen Leibes entblößt ist, nicht sich an Tieren, Pflanzen, Mineralien stößt, sondern längs der architektonischen Linien den Weg zurück in die geistige Welt findet. Deshalb sehen wir, wie in älteren Kulturen sich das unmittelbar aus dem Totenkult charakteristisch heraus entwickelt. Wenn wir verstehen wollen, wie die älteren Architekturformen gebildet worden sind, müssen wir überall Rücksicht darauf nehmen zu verstehen, wie die Seele, wenn sie körperentblößt ist, ihren Weg in die geistige Welt zurückfindet. Durch die Mineralien, durch die Pflanzen, durch die Tiere kann sie ihn nicht finden. Durch die Formen, die sich über ihr architektonisch wölbten, glaubte man, da die Seele in einer gewissen Beziehung zum verlassenen Leib stünde, könne sie diesen Weg hinaus in die geistige Welt finden. In dieser Empfindung liegt einer der Grundimpulse für die Entstehung alter architektonischer Formen. Sie sind aus Totenbauten heraus entstanden, insofern die architektonischen Formen künstlerische waren, nicht bloße Nützlichkeitsformen. Das Künstlerische der Baukunst hängt innig mit dem Totenkultus zusammen oder auch damit, daß man wie in Griechenland der Athene, dem Apollo den Tempel baute. Denn gerade so, wie man der menschlichen Seele zuschrieb, daß sie nicht sich entfalten könne, wenn sie sich entfalten soll gegenüber der äußeren umgebenden Natur in Mine-

ralien, Pflanzen, Tieren, so schrieb man auch dem Göttlich-Geistigen des Apollo, des Zeus, der Athene zu, daß sie sich nicht entfalten können, wenn sie umgeben sind von der bloßen Natur, wenn man ihnen nicht aus dem Geistigen des Menschen heraus die Formen schafft, durch welche sich das Seelische in den geistigen Kosmos hinaus entfalten kann. Wie die Seele zum Kosmos steht, das muß man studieren, dann wird man die Maße in den komplizierten Bauformen des alten Orients verstehen. Zugleich sind diese Bauformen des alten Orients ein lebendiger Beweis dafür, daß die Menschen, deren Phantasie diese Bauformen entsprungen sind, sich gesagt haben: Der Mensch ist in seinem Inneren nicht von der Welt, die ihn auf Erden umgibt. Er ist von einer anderen Welt. Daher braucht er Formen, die zu ihm gehören, insofern er aus einer anderen Welt ist. - Aus dem bloßen naturalistischen Prinzip heraus wird keine wahre historische Kunstform verstanden, so daß man sagen kann: Was liegt in den Bauformen? - Nun, hier meiner Willen ist schematisch der menschliche Körper, hier ist die menschliche Seele. Die menschliche Seele will sich allseits entfalten. Wie sie sich entfalten will, abgesehen vom Leibe, wie sie ihr Wesen hinaustragen will in den Kosmos, das wird architektonische Form.

Seele, wenn du verlassen willst deinen physischen Leib, um ein Verhältnis zum äußeren Kosmos zu bekommen, wie willst du dann ausschauen? - Das war die Frage. Die architektonischen Formen waren die leibhaften Antworten auf diese Frage.

Oh, man kann schon fühlen innerhalb der Menschheitsentwicklung, wie diese Empfindung fortwirkte. In der Zeit der Abstraktionen gewinnt alles einen anderen Anstrich. Wir wollen aber nicht alte Zeiten wieder zurückwünschen, sondern sie verstehen. Wir wollen doch verstehen, wenn wir heute noch in Orte hinauskommen, in denen mancher gar nicht so alte Gebrauch sich noch erhalten hat, warum wir zum Beispiel da an die Kirche herantreten und ringsherum die Gräber sehen. Nicht jeder einzelne konnte ein Grabhaus haben, aber die Kirche war das gemeinsame Grabhaus für alle. Und die Kirche ist die Antwort auf die Frage, welche die Seele sich stellte: Wie möchte ich mich zunächst entfalten, um dem Körper, der mich allein mit der physischen Welt, der Erde verbindet, in der richtigen Weise

entkommen zu können? - In der Kirchenform ist gewissermaßen die Begierde der Seele nach ihrer Form, wenn sie den Körper verlassen hat, ausgedrückt.

Kulturelemente, die noch aus älteren Zeiten stammen, können allein verstanden werden, wenn man sie im Zusammenhange mit den Empfindungen, mit den Gefühlen, mit den Intuitionen, die man von der geistigen Welt hatte, versteht. Man muß wirklich eine Empfindung dafür haben, wie sie einmal bei denen da war, welche ursprünglich die Kirche gebaut haben und den Friedhof ringsherum. Man muß eine Empfindung dafür haben, daß bei denen das Gefühl vorhanden war: Liebe Seelen, die ihr von uns wegsterbet, was wollt ihr, daß wir euch als Formen bauen, damit ihr, wenn ihr noch euren Körper umfliegt, wenn ihr noch nahe eurem Körper seid, die Formen schon habt, die ihr annehmen wollt nach dem Tode? - Und da war die Antwort, die man ein für allemal für die fragenden Seelen hinstellen wollte, die Form der Kirche, die Architektonik der Kirche. So werden wir an das eine Ende des Erdenlebens gewiesen, wenn wir zum Künstlerischen der Architektur kommen. Gewiß, das alles metamorphosiert sich. Dasjenige, was aus dem Totenkultus hervorgegangen ist, kann zur höchsten Ausbildung des Lebens werden, wie es auch geworden ist, wie es am Goetheanum versucht worden ist. Aber man muß die Dinge verstehen, muß verstehen, wie die Architektur überhaupt sich aus dem Prinzip des Verlassens des physischen Körpers durch die Seele entfaltet, aus dem Prinzip des Hinauswachsens der Seele über den Leib, wie es faktisch sich vollzieht im Erdenleben, wenn der Mensch durch die Pforte des Todes schreitet.

Blicken wir nach der anderen Seite des Lebens hin, nach der Geburt, nach dem Hereinkommen des Menschen in die physische Welt, da allerdings wird es notwendig sein, daß ich Ihnen etwas sage, worüber Sie vielleicht, oder wenigstens viele unter Ihnen vielleicht - vielleicht auch nicht, dann würde ich sagen: Gott sei Dank - innerlich ein wenig lächeln werden. Aber es ist dennoch eine Wahrheit. Sehen Sie, wenn die Seele auf Erden ankommt, um sich in ihren Körper, wenn ich mich so ausdrücken darf, zu begeben, so kommt sie aus den geistig-seelischen Welten herunter. In diesen geistig-seelischen Welten sind zu-

nächst nicht Raumesformen. Raumesformen kennt die Seele nur, wenn sie ihren Körper verläßt, wo das Räumliche noch nachwirkt. Wenn die Seele herunterkommt, um ihren Körper erst zu beziehen, kommt sie aus einer Welt, in der Raumesformen nicht bekannt sind, in der von unserer physischen Welt Farbenintensitäten, Farbenqualitäten, aber nicht Raumeslinien, nicht Raumesformen bekannt sind. In der Welt, die ich Ihnen in der letzten Zeit öfters beschrieben habe, die der Mensch zwischen dem Tod und einer neuen Geburt durchlebt, lebt er in einer durchs eelten, durchgeistigten Licht- und Farben- und Tones-weit, in einer Welt der Qualitäten, der Intensitäten, nicht in einer Welt der Quantitäten, der Ausdehnungen. Und er kommt herunter, taucht in seinen physischen Leib ein, er empfindet - ich schildere jetzt die Empfindung, wie man sie in gewissen, von der Geschichte fast vergessenen, primitiven Zivilisationen hatte -, daß er in seinen physischen Leib untertaucht. Durch den physischen Leib bekommt er sogleich eine Beziehung zur Umgebung: Da wachse ich ja in den Raum hinein. - Dieser physische Leib ist schon ganz auf den Raum gestimmt - das ist mir fremd. Es war nicht so in der geistig-seelischen Welt. Hier werde ich gleich in drei Dimensionen hineingespannt. - Diese drei Dimensionen haben keinen Sinn, bevor man aus der geistig-seelischen Welt in die physische Welt heruntersteigt. Aber Farbigen, Farbenharmonisches, Tonharmonisches, Tonmelodisches, das hat seinen guten Sinn in der geistigen Welt. Da empfand dann der Mensch in jenen alten Zeiten, in denen man solche Dinge eben empfand, ein tiefes Bedürfnis, nicht das an sich zu tragen, was ihm eigentlich fremd ist. Er empfand höchstens sein Haupt als aus der geistigen Welt gegeben. Denn dasjenige, was sein übriger Leib - ich habe das öfter ausgeführt - in früheren Erdenleben war, ist zum Haupte geworden. Der übrige Leib wird erst in dem nächsten Erdenleben zu einem Haupte werden. Diesen übrigen Leib empfindet der Mensch jener alten Zeiten der Schwerkraft angepaßt, den Kräften, die um die Erde herumkreisen. Er empfindet das, wie gesagt, als hineingezwängt in den Raum. Und er empfindet: das, was da in seinen physischen Leib von der Umgebung hereinkommt - mit dem passe ich als Mensch, der etwas aus geistigen

Welten herunterträgt, gar nicht zusammen. Ich muß etwas tun, um damit zusammenzupassen.

Sehen Sie, da trägt der Mensch aus den geistigen Welten in die physische Welt die Farbe seiner Bekleidung herein. Führt uns die Architektur an das Todesende des menschlichen Lebens, so führt uns die Bekleidungskunst im Sinne der alten Zeiten, wo man an dem Farbenfrischen, an dem Künstlerischen seiner Kleidung seine Freude, seine Froheit und dafür Verständnis hatte, an das Geburtsende. In den alten Bekleidungen hatte man dasjenige, was die Menschen aus dem vorirdischen Dasein an Vorliebe für Farbigen, für Zusammenstimmendes aus der geistigen Welt hereintrugen. Und es ist gar kein Wunder, daß in der Zeit, in welcher der Ausblick auf das vorirdische Leben abgeschafft wurde, die Bekleidungskünste in den Dilettantismus hineinwuchsen. Denn, nicht wahr, in den heutigen Bekleidungen spüren Sie kaum irgendwie, daß der Mensch das durch die Art und Weise, wie er im vorirdischen Dasein gelebt hat, an sich sehen möchte. Aber studieren Sie wirklich hochgekommene primitive Kulturen in ihrer Farbenfreudigkeit in den Bekleidungen, mit ihrem oftmals charakteristisch Farbigen in den Bekleidungen, dann werden Sie sehen, daß Sie in der Bekleidungskunst eigentlich eine berechtigte große Kunst haben, durch die der Mensch das vorirdische Dasein in das irdische Dasein hereintragen will, wie er durch die architektonische Kunst das nachirdische Dasein aufnehmen möchte, das Dasein, wo er sich dem Raum entringt, ihn noch hat, aber los will vom Raum und das in architektonischen Formen ausdrückt. Sie können heute noch, wenn Sie sich zu Völkerschaften wenden, die ihre Volkstrachten haben, an diesen Volkstrachten die Frage sich beantworten: Wie haben sich eine Anzahl von Seelen zusammengefunden, um das aus der Verwandtschaft, in der sie im vorirdischen Dasein waren und aus der sie sich in einer Volksgemeinschaft gefunden haben, in ihren Bekleidungen zum Ausdruck zu bringen? - Andenken an ihr Aussehen im Himmel wollten die Menschen in ihren Bekleidungen schaffen. Sie werden daher oftmals in ältere Zeiten zurückgehen müssen, wenn Sie sinnvolle Bekleidungen finden wollen.

Aber auf der anderen Seite können Sie wiederum sehen, wie in der Zeit, wo das ganze Menschliche vom Künstlerischen ergriffen war, ob man nun durch die besonderen Verhältnisse, aus denen heraus man kam oder im Hineinwachsen war, Maler wurde oder was anderes, es seinen tiefen Sinn hatte, wenn Sie da eine Magdalena zum Beispiel bei Raffael anschauen oder eine Maria. Die sind ganz anders bekleidet. Aber Sie werden sehen, die Magdalenen-Kleidung behält dann Raffael für alle seine Magdalenen bei, im wesentlichen auch die Marien-Kleidung wiederum für alle Marien, weil er noch ein Lebendiges, wenigstens eine lebendige Tradition hatte, daß man das Geistig-Seelische, das man vom Himmel auf die Erde herunterbringt, in der Bekleidung zum Ausdrucke bringt. Dadurch bekommt die Bekleidung Sinn. Der heutige Mensch wird sagen, sie bekäme auch Sinn dadurch, daß sie einen wärme. Nun ja, gewiß, das ist der materielle Sinn, aber dadurch entstehen nicht künstlerische Formen. Künstlerische Formen entstehen immer durch die Beziehung zum Geistigen hin. Diese Beziehung zum Geistigen muß man wieder finden, wenn man bis zum wirklich Künstlerischen wieder vordringen will.

Indem Anthroposophie das Geistige in seiner Unmittelbarkeit ergreifen will, kann sie zugleich befruchtend für die Kunst wirken. Denn diejenigen Dinge, die man genötigt ist, als die großen Welt-und Lebens-Geheimnisse aus dem anthroposophischen Forschen heraus zu enthüllen, laufen zuletzt selber in Künstlerisches aus. Das muß man richtig erschauen. Was nicht Kopf im vorhergehenden Erdenleben war, das formt sich in seinen Kräfteverhältnissen um, wird Kopf, wird Haupt in dem nachfolgenden Erdenleben. Daß es dann mit physischer Erdenmaterie ausgefüllt wird, ist selbstverständlich. Das habe ich schon oftmals erklärt, daß man natürlich nicht den blödsinnigen Einwand machen darf, der physische Leib ist ganz zugrunde gegangen, wie kann daraus ein Kopf werden. Nun, viel gescheiter sind die andern Einwände in der Regel auch nicht, die gegen Anthroposophie gemacht werden. Natürlich ist der Einwand sehr billig. Aber es handelt sich nicht um die physische Ausfüllung, sondern um den Kräftezusammenhang, der durch die geistige Welt hindurchgeht.

Der Kräftezusammenhang, der heute in unserem ganzen physischen Organismus, Beinorganismus und so weiter ist, ob die Kräfte vertikal oder horizontal sind, zusammenhalten oder auseinanderstreben, rundet sich, wird Kräftezusammenhang für unser Haupt im nächsten Erdenleben. Da aber arbeiten alle höheren Hierarchien mit, wenn diese Umwandlung, die Metamorphose von Beinen, Füßen und so weiter in das Haupt des Menschen geschieht. Da arbeiten die ganzen Himmelsgeister mit. Kein Wunder, daß zunächst das Haupt diejenige Form trägt, durch die es als das Abbild des weiten Raumes erscheint, der sich rund über uns wölbt, daß dann das Nächste erscheint als das Abbild der um die Erde herumkreisenden Atmosphäre und atmosphärischen Kräfte. Man möchte sagen, im oberen Teil des Hauptes hat man das getreue Abbild des Himmels, im mittleren Teil des Hauptes hat man schon die Anpassung des Hauptes an die Brust, an dasjenige, was an all das angepaßt ist, was die Erde umkreist. In unserer Brust brauchen wir die die Erde umkreisende Luft, brauchen wir das die Erde umwebende Licht und so weiter. Wie aber unser ganzer Organismus in keinem Formzusammenhang steht - nur in einem Stoffzusammenhang - mit der oberen Wölbung des Hauptes, so steht unsere Brust nun schon in einer Beziehung zur Nasenbildung, zu alledem, was der mittlere Teil des Hauptes ist.

Und kommen wir zum Mund herunter, so steht der Mund bereits zum dritten Gliede in der menschlichen Dreigliederung in Beziehung, zu dem Verdauungs-, zu dem Ernährungs-, zu dem Bewegungsorganismus. Wir sehen, wie sich dasjenige, was durch die Himmel durchgegangen ist, um auf der Erde aus der früheren hauptlosen Leibesbildung Haupt zu werden, in seiner majestätischen Wölbung oben noch an die Himmel anpaßt, wie es sich aber schon im mittleren Teil an dasjenige anpaßt, was der Mensch ist durch den Erdenumkreis, und wie es an das angepaßt ist, was der Mensch durchaus als Erdenmensch ist durch Schwerkraft, durch die irdischen Stoffe, in der Mundbildung.

So enthält das Haupt des Menschen, ich möchte sagen, wenn wir mit den alten Ausdrücken der europäischen Mythologie sprechen wollen: Asgard, die Burg der Götter, oben; Midgard, die mittlere Partie, die eigentliche Menschenheimat auf Erden;

dasjenige, was zur Erde zugehört, Jotunheim, die Heimat der Riesen, der irdischen Geister.

Asgard Midgard Jotunheim

Das alles wird einem aber nicht klar, wenn man es nur in abstrakten Begriffen überschaut, das alles wird einem klar, wenn man künstlerisch das menschliche Haupt in seiner Beziehung zu seinem geistigen Ursprung durchschaut, wenn man in diesem menschlichen Haupt Himmel, Erde und Hölle in gewissem Sinne sieht, wobei die Hölle natürlich nicht der reine Teufelsort ist, sondern nur das Jotunheim, das Riesenheim. Und wir haben dann durchaus in dem menschlichen Haupte wiederum den ganzen Menschen.

Man möchte sagen, man sieht recht dieses menschliche Haupt, wenn man in der Wölbung, die das Haupt oben trägt, die reinste Erinnerung sieht an die vorige Erdeninkarnation des Menschen, wenn man in der mittleren Partie, der unteren Augenpartie und in der Nasenpartie, Ohrenpartie, die schon durch die Atmosphäre der Erde getrübe Erinnerung sieht und in der Mundbildung die durch die Erde bezwungene frühere menschliche Bildung, die schon auf die Erde gebannte menschliche Bildung. In seiner Stirnbildung bringt sich der Mensch in einer gewissen Weise dasjenige mit, was ihm karmisch aus seinem früheren Erdenleben überliefert ist. In seiner Kinnbildung ist er schon von dem irdischen Leben der Gegenwart bezwungen, drückt schon Sanftmut oder Eigensinn dieses gegenwärtigen Lebens in seiner besonderen Kinnbildung aus. Er hätte kein Kinn, wenn sich nicht die frühere kopflose oder außer-kopfliche Organisation in die gegenwärtige Hauptesorganisation hinein verwandelte. Aber es ist in bezug auf die Mund- und Kinnbildung die Summe der gegenwärtigen Erdenimpulse so stark, daß da schon das Frühere in das Gegenwärtige hereingepreßt, hereingespannt wird. Daher wird niemand sagen, der künstlerisch empfindet, der Mensch ist auffällig durch seine besonders hervorragende Stirne. Das wird man nicht sagen, wenn man künstlerisch empfindet. Man wird immer auf die Wölbung der Stirne, auf die Flächenbildung der Stirne sehen, wird auch in bezug auf das Hervortreten oder Nachhintengehen das Wölbende vorzugsweise ins Auge fassen.

Beim Kinn wird man sagen, es ist eigensinnig spitz nach vorne gehend, oder es ist sanft nach rückwärts geformt. Da fängt man an, die Form am Menschen aus dem ganzen Weltenall heraus zu verstehen, und nicht nur aus dem gegenwärtigen Weltenall heraus - da findet man wenig -, sondern aus dem zeitlichen Weltenall heraus, zuletzt auch aus dem außerzeitlichen.

Man findet, wie man durch eine anthroposophische Betrachtung zum Künstlerischen einfach hingetrieben wird, wie wirklich das unkünstlerische Philistertum mit einer wahren, lebendigen Erfassung des Anthroposophischen eigentlich gar nicht mehr vereinbar ist. Deshalb ist es, ich möchte sagen eine solche Misere für unkünstlerische Naturen, sich mit dem Ganzen der Anthroposophie in Einklang zu bringen. Sie möchten abstrakt ganz gerne natürlich im gegenwärtigen Leben die Erfüllung früherer Erdenleben sehen, aber sie vermögen nicht, nun auch wirklich auf die Formen einzugehen, die da schaffend als umgestaltete Gestalten unmittelbar künstlerisch für das geistige Anschauen sich offenbaren. Dafür muß man auch einen Sinn bekommen, wenn man ins wirkliche lebendige Anthroposophische hineingeht.

Das ist, möchte ich sagen, das erste Kapitel, das ich habe geben wollen, um zu zeigen, wie sich auf allen möglichen Gebieten das Ungeistige unserer Zeit zeigt. Es zeigt sich unter anderem das Ungeistige in der ungeistigen Stellung, die man zur Kunst einnimmt. Und es wird, wenn die Menschheit sich überhaupt aus dem Ungeistigen heraus retten will, einer der Faktoren zu dieser Rettung auch die Hinneigung zum Künstlerischen sein. Wahres Leben wiederum im Künstlerischen - Anthroposophie kann dazu führen.

DRITTER VORTRAG

Dornach, 2. Juni 1923

Gestern versuchte ich zu zeigen, wie anthroposophische Anschauung der Welt dazu führen muß, Künstlerisches wiederum in intensiverer Weise in die Zivilisation der Menschheit aufzunehmen, als dies unter dem Einflüsse des Materialismus oder des Naturalismus, wie er sich im Künstlerischen zum Ausdrucke bringt, geschehen kann. Ich habe versucht zu zeigen, wie, wenn ich mich so ausdrücken darf, der anthroposophische Blick die Erzeugnisse der Architektur, die architektonische Form empfindet, und wie eine Kunst, die man heute eigentlich gar nicht als solche empfindet, bei der man lächelt, wenn man von ihr als Kunst spricht, wie die Bekleidungskunst empfunden wird. Dann habe ich noch aufmerksam darauf gemacht, wie der Mensch selbst in seiner Gestaltung künstlerisch erfaßt werden kann, indem ich darauf hingewiesen habe, wie das menschliche Haupt kosmisch bedingt ist und dadurch auf den ganzen Menschen in seiner Art hinweist.

Versuchen wir noch einmal, wichtige Momente dieser dreifach künstlerischen Anschauung der Welt vor uns hinzustellen. Wenn wir auf die architektonischen Formen sehen, so müssen wir in ihnen im Sinne der gestrigen Ausführungen etwas erblicken, was die Menschenseele gewissermaßen erwartet, wenn sie in irgendeiner Weise, insbesondere durch den Tod, den physischen Leib verläßt. Sie ist, so sagte ich, während des physischen Erdenlebens gewöhnt, durch den physischen Leib in räumliche Beziehung zur Umgebung zu treten. Sie erlebt die Raumesformen, aber diese Raumesformen sind eigentlich nur Formen der äußeren physischen Welt. Indem nun die Menschenseele zum Beispiel mit dem Tode die physische Welt verläßt, sucht sie gewissermaßen dem Raum ihre eigene Form aufzudrücken. Sie sucht jene Linien, jene Flächen, überhaupt alle jene Formen, durch die sie aus dem Räume herauswachsen und in die geistige Welt hineinwachsen kann. Und dies sind im wesentlichen die architektonischen Formen, insofern die architektonischen Formen als künstlerische in Betracht kommen, so daß wir eigentlich immer blicken müssen auf das Verlassen des

menschlichen Leibes durch die Seele und ihre Bedürfnisse nach ihrem Verlassen in bezug auf den Raum, wenn wir das eigentlich Künstlerische der Architektur verstehen wollen.

Um das eigentlich Künstlerische der Bekleidung zu verstehen, habe ich auf die Bekleidungsfreudigkeit primitiver Völker hingewiesen, die noch wenigstens eine allgemeine Empfindung davon haben, daß sie aus der geistigen in die physische Welt heruntergestiegen sind, in den physischen Leib untergetaucht sind, aber sich sagen als Seele: In diesem physischen Leibe finden wir etwas anderes als Umhüllung, als wir empfinden können gemäß unserem Aufenthalte in der geistigen Welt. - Da entsteht das instinktive, empfindungsgemäße Bedürfnis, in solchen Farben und in solchen, wenn ich mich so ausdrücken darf, Schnitten eine Umhüllung zu suchen, die der Erinnerung aus dem vorirdischen Dasein entspricht. Bei primitiven Völkern sehen wir also in der Bekleidung gewissermaßen die ungeschickte Formung, ungeschickte Gestaltung des astralischen Menschenwesens, das der Mensch an sich gehabt hat, bevor er ins irdische Dasein heruntergestiegen ist. So sehen wir gewissermaßen in der Architektur immer einen Bezug auf das, was die Menschenseele erstrebt, wenn sie den physischen Körper verläßt. Wir sehen in der Bekleidungskunst, soweit diese als Kunst empfunden wird, dasjenige, was die menschliche Seele erstrebt, nachdem sie aus der geistigen Welt in die physische untertaucht.

Wenn man dann so recht empfindet, was ich gestern zuletzt dargestellt habe, wie der Mensch in seiner Hauptesbildung ist, die eine Metamorphose seiner Leibesbildung - außer dem Haupte - aus dem vorigen Erdenleben ist, wenn man empfindet, wie das eigentliche Ergebnis dessen, was sozusagen in der Himmelsheimat, in der geistigen Heimat durch die Wesen der höheren Hierarchien aus dem Kräftezusammenhang des vorigen Erdenlebens gemacht worden ist, dann hat man die mannigfaltigste Umwandlung des menschlichen Hauptes, den oberen Teil des menschlichen Hauptes sich zum Verständnis gebracht. Wenn man dagegen alles das, was dem Mittelhaupte angehört, Nasenbildung, untere Augenbildung, richtig versteht, so hat man dasjenige, was aus der geistigen Welt in der Formung des Hauptes herüberkommt, schon angepaßt der Brustbildung des Men-

schen. Die Form der Nase steht in Beziehung zur Atmung, also zu dem, was eigentlich dem Brustmenschen angehört. Und wenn wir den unteren Teil des Hauptes, Mundbildung, Kinnbildung richtig verstehen, so haben wir schon auch in dem Haupte einen Hinweis auf die Anpassung ans Irdische. So kann man aber den ganzen Menschen verstehen. Man kann in jeder Wölbung des Oberhauptes, im Vorspringen oder Zurücktreten der unteren Schädel-, das heißt der Gesichtspartien, in alledem fühlen, wie in der Formung das übersinnliche Menschenwesen sich unmittelbar für das Auge darlebt. Und man kann dann jenes intime Verhältnis fühlen, welches das menschliche Oberhaupt, die Wölbung überhaupt, zu den Himmeln hat, dasjenige, welches die mittlere Partie des Gesichtes zu dem Umkreis der Erde hat, gewissermaßen zu alledem, was die Erde als Luft und als Ätherbildung umkreist, und man kann empfinden, wie in der Mund- und Kinnbildung, die einen inneren Bezug zu dem ganzen Gliedmaßensystem des Menschen haben, zum Verdauungssystem, schon das an die Erde Gefesseltsein des Menschen sich ausdrückt. Man kann so rein künstlerisch den ganzen Menschen verstehen und stellt ihn als einen Abdruck des Geistigen in die unmittelbare Gegenwart hinein.

So kann man sagen: In der Plastik, in der Bildhauerkunst schaut man den Menschen geistig an, wie er in die Gegenwart hineingestellt ist, während die Architektur auf das Verlassen des Leibes durch die Seele hinweist und die Bekleidungskunst auf das Hineinziehen der Seele in den Leib. - Es weist gewissermaßen die Bekleidungskunst auf ein Vorzeitliches in bezug auf das Erdenleben, die Architektur auf ein Nachzeitliches in bezug auf das Erdenleben. Daher geht die Architektur, wie ich gestern ausgeführt habe, von Grabbauten aus. Dagegen die Plastik weist auf die Art und Weise, wie der Mensch in seiner Erdenform unmittelbar am Geistigen teilnimmt, wie er das Irdisch-Naturalistische fortwährend überwindet, wie er in jeder seiner einzelnen Formen und in seiner ganzen Gestaltung der Ausdruck des Geistigen ist. Damit sind aber diejenigen Künste angeschaut, welche etwas mit Raumesformen zu tun haben, welche also hinweisen müssen auf die Verteilung des Verhältnisses der menschlichen Seele zur Welt durch den physischen Raumesleib.

Steigen wir noch um eine Stufe näher in das Raumlose herab, dann kommen wir von der Plastik, von der Bildhauerei in die Malerei hinein. Die Malerei wird nur richtig empfunden, wenn man mit dem Material der Malerei rechnen kann. Heute im fünften nachatlantischen Zeitalter hat die Malerei im gewissen Sinne gerade am klarsten, am stärksten den Charakter angenommen, der ins Naturalistische hineinführt. Das zeigt sich am allermeisten dadurch, daß ein tieferes Verständnis für das Farbige eigentlich in der Malerei verlorengegangen ist und das malerische Verständnis in der neueren Zeit so geworden ist, daß es, ich möchte sagen eigentlich ein verfälschtes plastisches Verständnis ist. Wir möchten heute den plastisch, den bildhauerisch empfundenen Menschen auf die Leinwand malen. Dazu ist auch die Raumperspektive gekommen, die eigentlich erst im fünften nachatlantischen Zeitraum heraufgekommen ist, die durch die perspektivische Linie ausdrückt, irgend etwas ist hinten, etwas anderes ist vorne, das heißt sie will auf die Leinwand das räumlich Gestaltete zaubern. Damit wird von vornherein das erste, was zum Material des Malers gehört, verleugnet, denn der Maler schafft nicht im Räume, der Maler schafft auf der Fläche, und es ist eigentlich ein Unsinn, räumlich empfinden zu wollen, wenn man als erstes in seinem Material die Fläche hat.

Nun glauben Sie durchaus nicht, daß ich in irgendeiner phantastischen Weise mich gegen das räumliche Empfinden wende, denn in Raumperspektive [etwas] auf die Fläche hinzaubern, das war notwendig in der Entwicklung der Menschheit. Das ist selbstverständlich, daß das einmal heraufgekommen ist. Aber es muß auch wiederum überwunden werden. Nicht als ob wir in der Zukunft die Perspektive nicht verstehen sollten. Wir müssen sie verstehen, aber wir müssen auch wiederum zur Farbperspektive zurückkehren können, Farbperspektive wieder haben können. Dazu wird freilich nicht nur ein theoretisches Verständnis notwendig sein, denn aus keinerlei Art von theoretischem Verstehen kommt eigentlich der Impuls zum künstlerischen Schaffen, sondern da muß schon etwas Kräftigeres, etwas Elementareres wirken als nur ein theoretisches Verstehen. Das kann aber auch sein. Und dazu möchte ich Ihnen erstens nahelegen, wiederum einmal dasjenige anzuschauen, was ich über

die Farbenwelt hier einmal gesagt habe, und was dann Albert Steffen in so wunderbarer Weise in seiner Art wiedergegeben hat, so daß die Wiedergabe viel besser zu lesen ist als das, was ursprünglich hier gegeben worden ist. Das kann im «Goetheanum» nachgelesen werden. Nun, das ist das erste. Das andere ist aber, daß ich einmal folgende Fragen vor Ihnen behandeln möchte. Wir sehen draußen in der Natur Farben. An den Dingen sehen wir Farben, an den Dingen, die wir zählen, die wir abwägen mit der Waage, die wir messen, kurz, die wir physikalisch behandeln, an denen sehen wir Farben. Aber die Farbe, das müßte den Anthroposophen nach und nach ganz klar geworden sein, ist eigentlich ein Geistiges. Nun sehen wir sogar an Mineralien, das heißt an denjenigen Wesen der Natur, die zunächst nicht geistig sind, so wie sie uns entgentreten, Farben. Die Physik hat sich das in der neueren Zeit immer einfacher und einfacher gemacht. Sie sagt: Nun ja, die Farben, die können nicht an dem Tot-Stofflichen sein, denn die Farben sind etwas Geistiges. Also sind sie nur in der Seele darinnen, und draußen ist erst recht etwas Tot-Stoffliches, da vibrieren stoffliche Atome. Die Atome tun dann ihre Wirkungen auf das Auge, auf den Nerv oder auf noch etwas anderes, was man dann unbestimmt läßt, und dann leben in der Seele die Farben auf. - Das ist nur eine Verlegenheitserklärung.

Damit uns die Sache ganz klar wird, oder ich meine, damit sie an einem Punkt erscheint, wo sie wenigstens klar werden kann, betrachten wir einmal die farbige tote Welt, die farbige mineralische Welt. Wir sehen, wie gesagt, die Farben an dem rein Physikalischen, an dem rein Physischen, das wir zählen, das wir messen, das wir mit der Waage seinem Gewicht nach bestimmen können. Daran sehen wir die Farbe. Aber alles das, was wir mit der Physik an den Dingen wahrnehmen, das gibt keine Farbe. Sie können noch so viel herumrechnen, herumbestimmen mit Zahl, Maß und Gewicht, mit denen es der Physiker zu tun hat, Sie kommen nicht an die Farbe heran. Deshalb brauchte auch der Physiker das Auskunftsmittel: Farben sind nur in der Seele.

Nun möchte ich mich durch ein Bild erklären, das ich in der folgenden Weise gestalten möchte. Denken Sie sich einmal, ich habe in meiner linken Hand ein rotes Blatt, in meiner rechten Hand ein -sagen wir grünes Blatt, und ich mache vor Ihnen mit dem roten Blatte und mit dem grünen Blatte bestimmte Bewegungen. Ich decke einmal das Rot mit Grün, das andere Mal das Grün mit Rot zu. Ich mache solche Bewegungen abwechselnd hin und her. Und damit die Bewegung etwas charakteristischer ist, mache ich es so, ich bewege das Grün so herauf, das Rot so herab, so daß ich außerdem die Bewegung so mache. Sagen wir, das habe ich heute vor Ihnen ausgeführt. Jetzt lassen wir drei Wochen vergehen, und nach drei Wochen bringe ich nun nicht ein grünes und ein rotes Blatt hierher, sondern zwei weiße Blätter, und ich mache dieselben Bewegungen damit. Nun wird Ihnen einfallen, der hat, trotzdem er jetzt weiße Blätter hat, vor drei Wochen bestimmte Wahrnehmungseindrücke hervorgerufen, die mit einem roten und mit einem grünen Blatt hervorgerufen waren. Und nehmen wir jetzt an, ich will aus Höflichkeit sagen, daß alle von Ihnen eine so lebhaft Phantasie haben, daß, trotzdem ich nun die weißen Blätter bewege, Sie durch Ihre Phantasie, durch Ihre erinnernde Phantasie dasselbe Phänomen vor sich sehen, das Sie vor drei Wochen mit dem roten und dem grünen Blatt gesehen haben. Sie denken gar nicht daran, so lebhaft ist Ihre Phantasie, daß das nur weiße Blätter sind, sondern, weil ich dieselben Bewegungen mache, sehen Sie dieselben Farbenharmonisierungen, die ich vor drei Wochen mit dem roten und mit dem grünen Blatt hervorgerufen habe. Sie haben das vor sich, was vor drei Wochen vor Ihnen war, trotzdem ich nicht wiederum ein rotes und ein grünes Blatt habe. Ich habe gar keine Farben vor Ihnen zu entwickeln, aber ich führe dieselben Gesten, dieselben Bewegungen aus, die ich vor drei Wochen ausgeführt habe.

Sehen Sie, etwas Ähnliches liegt draußen in der Natur vor, wenn Sie, sagen wir einen grünen Edelstein sehen. Nur ist der grüne Edelstein nicht angewiesen auf Ihre seelische Phantasie, sondern er appelliert an die in Ihrem Auge konzentrierte Phantasie, denn dieses Auge, dieses menschliche Auge ist mit seinen Blut- und Nervensträngen aus Phantasie aufgebaut, es ist das

Ergebnis wirksamer Phantasie. Und indem Sie den grünen Edelstein sehen, können Sie ihn, weil Ihr Auge ein phantasievolles Organ ist, gar nicht anders sehen als so, wie er vor unermesslich langer Zeit geistig aus der grünen Farbe aus der geistigen Welt heraus aufgebaut ist. In demselben Momente, wo der grüne Edelstein Ihnen entgegentritt, versetzen Sie Ihr Auge zurück in weit zurückliegende Zeiten, und das Grüne erscheint Ihnen deshalb, weil damals göttlich-geistige Wesenheiten diese Substanz durch die Grün-Farbe im Geistigen aus der geistigen Welt heraus erschaffen haben. In dem Augenblick, wo Sie grün, rot, blau, gelb an Edelsteinen sehen, schauen Sie zurück in unendlich ferne Vergangenheiten. Wir sehen nämlich gar nicht, wenn wir Farben sehen, bloß das Gleichzeitige, wir sehen, wenn wir Farben sehen, in weite Zeitperspektiven zurück. Wir können nämlich einen gefärbten Edelstein gar nicht bloß gegenwärtig sehen, ebensowenig wie wir, wenn wir unten am Fuß eines Berges stehen, meinetwillen oben eine Ruine, die am Gipfel ist, in unserer unmittelbaren Nähe sehen können. Weil wir eben von dem ganzen Faktum entfernt sind, müssen wir sie perspektivisch sehen.

Wenn nun ein Topas uns entgegentritt, können wir ihn nicht bloß im gegenwärtigen Augenblicke sehen, wir müssen hineinschauen in eine Zeitperspektive. Und indem wir, veranlaßt durch den Edelstein, in die Zeitperspektive hineinsehen, sehen wir auf den Urgrund des Erdenerschaffens vor der lemurischen Epoche unserer Erdenentwicklung hin und sehen aus dem Geistigen heraus den Edelstein erschaffen, sehen ihn dadurch farbig. Da tut unsere Physik etwas ungeheuerlich Absurdes. Sie setzt diese Welt vor uns hin und dahinter schwingende Atome, welche die Farben in uns bewirken sollen, während es die vor unendlich langen Zeiten schaffenden göttlich-geistigen Wesenheiten sind, die in den Farben der Gesteine aufleben, die eine lebendige Erinnerung an ihr vorzeitliches Schaffen erregen. Wenn wir die leblose Natur farbig sehen, so verwirklichen wir im Verkehr mit der leblosen Natur eine Erinnerung an ungeheuer weit zurückliegende Zeiten. Und jedesmal, wenn im Frühling vor uns der grüne Pflanzenteppich der Erde auftaucht, so schaut derjenige, der dieses Auftauchen des Grünen in der

Natur verstehen kann, nicht bloß Gegenwart, er schaut zurück in jene Zeit, da während eines alten Sonnendaseins aus dem Geistigen heraus die Pflanzenwelt geschaffen worden ist und dieses Herausschaffen aus dem Geistigen in Grünheit geschah. Sie sehen, richtig sehen wir das Farbige in der Natur, wenn uns das Farbige anregt, vorzeitliches Götterschaffen in dieser Natur zu schauen.

Dazu brauchen wir aber zunächst künstlerisch die Möglichkeit, mit der Farbe zu leben. Also zum Beispiel, wie ich öfter angedeutet habe und wie Sie es in den betreffenden Vorträgen im «Goethe-anum» nachlesen können, braucht man die Möglichkeit, die Fläche als solche zu empfinden: wenn ich die Fläche mit Blau bestreiche, das Sich-Entfernen nach rückwärts, wenn ich sie mit Rot oder Gelb bestreiche, das Sich-Nähern nach vorwärts. Denn Farbenperspektive, nicht eine Linienperspektive ist dasjenige, was wir uns wieder erobern müssen: Empfindung der Fläche, des Fernen und des Nahen nicht bloß mit der Linienperspektive, die eigentlich immer durch eine Verfälschung das Plastische auf die Fläche zaubern will, sondern das Farbige auf der Fläche sich intensiv, nicht extensiv fernend und nahend, so daß ich in der Tat gelb-rot male, wenn ich andeuten will, etwas ist aggressiv, etwas ist auf der Fläche, was mir gewissermaßen entgegenspringen will. Ist etwas in sich ruhig, fernt es sich von mir, geht es nach rückwärts - ich male es blau-violett. Intensive Farbenperspektive! Studieren Sie die alten Maler, Sie werden überall finden, es war selbst bei den Malern der frühen Renaissancezeit noch durchaus ein Empfinden für diese Farbenperspektive vorhanden. Sie ist aber überall vorhanden in der Vor-Renaissancezeit, denn erst mit dem fünften nachatlantischen Zeitraum ist die Linienperspektive an die Stelle der Farbenperspektive, der intensiven Perspektive getreten.

Damit gewinnt die Malerei aber ihre Beziehung zum Geistigen. Es ist schon merkwürdig, sehen Sie, heute denken die Menschen hauptsächlich nach, wie können wir den Raum noch räumlicher machen, wenn wir über den Raum hinauskommen wollen? Und sie verwenden in dieser materialistischen Weise eine vierte Dimension. Aber so ist diese vierte Dimension gar nicht vorhanden, sondern sie ist so vorhanden, daß sie die dritte vernichtet,

wie die Schulden das Vermögen vernichten. Sobald man aus dem dreidimensionalen Raum herauskommt, kommt man nicht in einen vierdimensionalen Raum, oder man kommt meinetwilen in einen vierten dimensionalen Raum, aber der ist zweidimensional, weil die vierte Dimension die dritte vernichtet und nur zwei übrig bleiben als reale, und alles ist, wenn wir uns von den drei Dimensionen des Physischen zum Ätherischen erheben, nach den zwei Dimensionen orientiert. Wir verstehen das Ätherische nur, wenn wir es nach zwei Dimensionen orientiert denken. Sie werden sagen, aber ich gehe doch auch im Ätherischen von hier bis hierher, das heißt nach drei Dimensionen. Nur hat die dritte Dimension für das Ätherische keine Bedeutung, sondern Bedeutung haben nur immer die zwei Dimensionen. Die dritte Dimension drückt sich immer durch das nuancierte Rot, Gelb, Blau, Violett aus, wie ich es auf die Fläche bringe, ganz gleichgültig, ob ich die Fläche hier habe oder hier, da ändert sich im Ätherischen nicht die dritte Dimension, sondern die Farbe ändert sich, und es ist gleichgültig, wo ich die Fläche aufstelle, ich muß nur die Farben entsprechend ändern. Da gewinnt man die Möglichkeit, mit der Farbe zu leben, mit der Farbe in zwei Dimensionen zu leben. Damit aber steigt man auf von den räumlichen Künsten zu den Künsten, die wie die Malerei nun zweidimensional sind, und überwindet das bloße Räumliche. Alles was in uns selber Gefühl ist, hat keine Beziehung zu den drei Raumdimensionen, nur der Wille hat zu ihnen Beziehung, das Gefühl nicht, das ist immer in zwei Dimensionen beschlossen. Daher finden wir, [daß] dasjenige, was gefühlsmäßig in uns ist, der Möglichkeit nach wiederzugeben ist in dem, was die Malerei in zwei Dimensionen darleben kann, wenn wir die zwei Dimensionen wirklich richtig verstehen.

Sie sehen, man muß sich aus dem dreidimensionalen Materiel- len heraus winden, wenn man sich von der Architektur, der Bekleidungskunst und der Plastik zu dem Malerischen herauf entwickeln will. Damit hat man in der Malerei eine Kunst, von der man sagen kann, der Mensch kann das Malerische innerlich seelisch erleben, denn wenn er malerisch schafft oder malerisch genießt, so ist es zunächst innerlich seelisch erlebt. Aber er erlebt eigentlich das Äußerliche. Er erlebt es in Farbenperspekti-

ve. Es ist gar kein Unterschied mehr zwischen innen und außen. Man kann nicht sagen, wie man bei der Architektur sagen muß, die Seele möchte die Formen schaffen, die sie braucht, wenn sie in den Körper hineinschaut. In der Plastik möchte die Seele Formen gestalten in dem bildhauerisch gestalteten Menschen, wo der Mensch sich in einer ihm naturgemäßen Weise sinnvoll in den Raum hineinstellt in der Gegenwart. In der Malerei kommt das alles nicht in Betracht. In der Malerei hat es eigentlich gar keinen Sinn, davon zu sprechen, irgend etwas ist drinnen oder draußen, oder die Seele ist innen und außen. Die Seele ist immerfort im Geistigen, wenn sie in der Farbe lebt. Es ist sozusagen das freie Bewegen der Seele im Kosmos, was in der Malerei erlebt wird. Es kommt nicht in Betracht, ob wir das Bild innerlich erleben, ob wir es außen sehen, wenn wir es - abgesehen von der Unvollkommenheit der äußeren Farbmittel - farbig sehen.

Dagegen kommen wir völlig in dasjenige hinein, was die Seele als Geistiges, als Geistig-Seelisches erlebt, wenn wir ins Musikalische kommen. Da müssen wir aus dem Raum vollständig heraus. Das Musikalische ist linienhaft, eindimensional. Es wird auch eindimensional in der Zeilenlinie erlebt. Aber es wird so erlebt, daß der Mensch dabei zugleich die Welt als seine Welt erlebt. Die Seele will weder etwas geltend machen, was sie braucht, wenn sie untertaucht ins Physische oder wenn sie das Physische verläßt, die Seele will dasjenige erleben im Musikalischen, was in ihr jetzt auf Erden seelisch-geistig lebt und vibriert. Studiert man die Geheimnisse der Musik, so kommt man darauf, ich habe das schon einmal hier ausgesprochen, was eigentlich die Griechen, die sich auf solche Dinge wunderbar verstanden, mit der Leier des Apollo meinten.

Dasjenige, was musikalisch erlebt wird, ist die verborgene, aber dem Menschen gerade eigene Anpassung an die inneren harmonisch-melodischen Verhältnisse des Weltendaseins, aus denen er herausgestaltet ist. Wunderbare Saiten im Grunde genommen, die nur eine metamorphosierte Wirksamkeit haben, sind seine Nervenstränge, die von dem Rückenmark auslaufen. Das ist die Leier des Apollo, dieses Rückenmark, oben im Gehirn endigend, die einzelnen Nervenstränge nach dem ganzen Kör-

per ausdehnend. Auf diesen Nervensträngen wird der seelisch-geistige Mensch gespielt innerhalb der irdischen Welt. Das vollkommenste Instrument dieser Welt ist der Mensch selber, und ein Musikinstrument außen zaubert die Töne in dem Maße für den Menschen als künstlerische hervor, wie der Mensch in dem Erklingen der Saiten eines neuen Instrumentes zum Beispiel etwas fühlt, was mit seiner eigenen, durch Nervenstränge und Blutbahnen erfolgten Konstitution, seinem Aufbau, zusammenhängt. Der Mensch, insofern er ein Nervenmensch ist, ist innerlich aus Musik aufgebaut, und er empfindet die Musik künstlerisch, insofern irgend etwas, was musikalisch auftritt, mit dem Geheimnis seines eigenen musikalischen Aufbaues zusammenstimmt.

Da also appelliert der Mensch an sein auf der Erde lebendes Seelisch-Geistiges, wenn er sich dem Musikalischen hingibt. In demselben Maße, in dem anthroposophische Anschauung die Geheimnisse der inneren geistig-seelischen Menschennatur entdeckt, werden sie gerade auf das Musikalische befruchtend wirken können, nicht theoretisch, sondern auf das musikalische Schaffen. Denn bedenken Sie, daß es wirklich nicht ein Theoretisieren ist, wenn ich sage: Schauen wir hinaus auf die leblose stoffliche Welt. Indem wir sie farbig sehen, ist das Farbigsehen die kosmische Erinnerung an vorzeitlich wirkende Götter. Lernen wir verstehen durch richtiges anthroposophisches Anschauen, wie in den Edelsteinen, in den farbigen äußeren Gegenständen, überhaupt durch die Farben, sich die Götter in ihrem Urschaffen in Erinnerung rufen, werden wir gewahr, daß die Dinge deshalb farbig sind, weil Götter sich durch die Dinge aussprechen, dann ruft das jenen Enthusiasmus hervor, der aus dem Erleben in dem Geistigen hervorgeht. Das ist kein Theoretisieren, das ist etwas, was die Seele unmittelbar mit innerer Kraft durchziehen kann. Nicht ein Theoretisieren über die Kunst geht daraus hervor. Künstlerisches Schaffen und künstlerisches Genießen selber kann dadurch angeregt werden. So ist die wahre Kunst überall ein Beziehungsuchen des Menschen zum Geistigen, sei es zu dem Geistigen, das er erhofft, wenn er mit der Seele aus dem Leibe geht; sei es mit dem Geistigen, das er sich erinnernd bewahren möchte, wenn er in den Leib unter-

taucht; sei es zu dem Geistigen, mit dem er sich verwandt fühlt, da er sich nicht verwandt fühlt mit dem bloßen Natürlichen seiner Umgebung; sei es, daß er sich fühlt in dem Geistigen, ich möchte sagen mehr in der Welt im Farbigen, wo das Innen und Außen aufhören, wo die Seele gewissermaßen durch den Kosmos schwimmend, schwebend sich bewegt, im Farbigen ihr eigenes Leben im Kosmos fühlt, wo sie überall sein kann durch das Farbige. Oder es fühlt die Seele auch noch innerhalb des Irdischen ihre Verwandtschaft mit dem Kosmisch-Seelisch-Geistigen wie im Musikalischen.

Nun kommen wir herauf zum Dichterischen. Manches, was ich in bezug auf alte Zeiten dichterischer Empfindungen, wo das Dichterische noch ganz künstlerisch war, gesagt habe, kann uns darauf aufmerksam machen, wie dieses Dichterische empfunden worden ist, als man noch lebendige Beziehungen zu der geistig-seelischen Welt hatte. Ich habe schon gestern gesagt, darzustellen, wie Hinz und Kunz sich auf dem Marktplatze von Klein-Griebersdorf bewegen, wäre für wirklich künstlerische Zeiten nicht etwas Vernünftiges gewesen, denn da geht man nach dem Marktplatz von Klein-Griebersdorf und schaut sich Hinz und Kunz an, und ihre Bewegungen, ihre Gespräche sind noch immer reicher als diejenigen, die man dann beschreiben kann. Bei den Griechen der eigentlichen griechischen Künstlerzeit wäre das ganz absurd erschienen, so die Leute vom Marktplatz und in ihren Häusern zu schildern. Man hat aus dem Naturalismus heraus ein merkwürdiges Streben gehabt, auf dem Theater ganz und gar, sogar in der Szenerie nur Naturalistisches nachzubilden. Gerade so wenig, wie es eigentlich Malerei wäre, wenn man nicht auf der Fläche malte, sondern in den Raum hinein die Farbe in irgendeiner Weise gestalten wollte, so ist es auch nicht Bühnenkunst, wenn man nicht die Bühnenmittel, die ganz bestimmte, gegebene sind, wirklich künstlerisch versteht. Denken Sie, wenn man wirklich naturalistisch sein wollte, müßte man eigentlich nicht aus der Bühne ein solches Zimmer machen und da den Zuschauer haben. Ein solches Zimmer könnte man nicht machen, denn solche Zimmer gibt es nicht, man würde doch im Winter erfrieren darinnen. Man macht Zimmer, die von allen vier Seiten abgeschlossen sind. Wollte

man ganz naturalistisch spielen, müßte man die Bühne auch zumachen und dahinter spielen. Ich weiß nicht, wie viele Leute dann Theaterbillets kaufen würden, aber das wäre mit Berücksichtigung von allem Naturalistisch-Realen die Bühnenkunst, wenn man auch die vierte Wand hätte. Das ist natürlich etwas extrem gesprochen, aber es ist durchaus richtig.

Nun brauche ich Sie nur auf eines hinzuweisen, auf das ich oftmals hingewiesen habe. Homer beginnt seine Iliade damit, daß er sagt: «Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus.» - Das ist keine Phrase, das ist so, daß Homer tatsächlich das positive Erlebnis hatte, daß er sich zu überirdischer göttlich-geistiger Wesenheit zu erheben hat, die sich seines Leibes bedient, um Episches künstlerisch zu gestalten. Episches bedeutet die oberen Götter, die als weiblich empfunden wurden, weil sie die Befruchtenden waren, die eben als weiblich, als Musen empfunden wurden. Er hat die oberen Götter aufzusuchen, sich mit seiner Menschenwesenheit den oberen Göttern zur Verfügung zu stellen, um dadurch das Gedankliche des Kosmos in den Ereignissen zum Ausdruck bringen zu lassen. Sehen Sie, das ist das Epische, die oberen Götter sprechen lassen, indem man ihnen seinen eigenen Menschen zur Verfügung stellt. Homer beginnt: «Singe, o Muse, vom Manne, dem Vielgereisten.» - Er meint den Odysseus. Es würde ihm gar nicht einfallen, bloß den Leuten etwas vormachen zu wollen, was er selber ausgedacht hat oder selber gesehen hat. Denn warum sollte er denn das? Das kann sich jeder selber machen. Homer will durchaus diesen Homer-Organismus den oberen göttlich-geistigen Wesenheiten zur Verfügung stellen, daß sie ausdrücken, wie sie den Menschenzusammenhang auf der Erde sehen. Daraus entsteht die epische Dichtung. Und die dramatische Dichtung? Nun, sie ging hervor - wir brauchen nur an die vor-äschyleische Periode zu denken - aus der Darstellung des aus den Tiefen heraufwirkenden Gottes Dionysos. Zuerst ist es die einzige Person des Dionysos, dann der Dionysos und seine Helfer, der Chor, der sich herumgruppiert, um gleichsam ein Reflex zu sein desjenigen, was nicht Menschen tun, sondern was eigentlich die unterirdischen Götter tun, die Willensgötter, die sich der menschlichen Gestalten bedienen, um auf der Bühne nicht Menschenwillen,

sondern Götterwillen agieren zu lassen. Erst allmählich mit dem Vergessen des Zusammenhanges des Menschen mit der geistigen Welt wurde auf der Bühne aus dem Götterwirken durch die Menschen reines Menschenwirken. Dieser Prozeß hat sich noch in Griechenland vollzogen zwischen Äschylos, wo wir noch überall die göttlichen Impulse durch die Menschen durchdringen sehen, bis zu Euripides, wo schon die Menschen auftreten als Menschen, aber doch noch immer mit überirdischen Impulsen, möchte man sagen, denn das eigentlich Naturalistische war erst der neueren Zeit möglich.

Aber der Mensch muß den Weg zurück zum Geistigen auch in der Dichtung wiederum finden, so daß wir sagen können: Das Epische wendet sich an die oberen Götter. Das Dramatische wendet sich an die unteren Götter, das wirkliche Drama sieht die unter der Erde liegende Götterwelt auf die Erde heraufsteigen. Der Mensch kann sich zum Werkzeug für das Agieren dieser unteren Götterwelt machen. Da haben wir, wenn wir gewissermaßen als Mensch in die Welt hinausschauen, in der Kunst durchaus dasjenige, was, ich möchte sagen unmittelbar draußen naturalistisch ist.

Dagegen haben wir im Dramatischen aufsteigend die untere geistige Welt. Wir haben im Epischen sich herabsenkend eine obere geistige Welt. Die Muse, die heruntersteigt, um durch das Haupt des Menschen sich des Menschen zu bedienen und als Muse zu sagen, was die Menschen auf Erden vollbringen oder was überhaupt im Wekenall vollbracht wird, ist episch. Heraufsteigen aus den Tiefen der Welt, sich der menschlichen Leiber bedienen, um den Willen agieren zu lassen, der unterirdischer Götterwille ist, das ist Dramatik.

Man möchte sagen: Haben wir die Fluren des Erdendaseins, so haben wir wie aus den Wolken heruntersteigend die göttliche Muse der epischen Kunst; wie aus den Tiefen der Erde heraufsteigend, heraufqualmend, heraufrauchend, die dionysisch-unterirdischen göttlich-geistigen Mächte, die willensmäßig durch die Menschen nach oben wirken. Aber überall müssen wir durch die Erdenflur hindurchsehen, wie gewissermaßen vulkanisch das Dramatische heraufsteigt, wie sich mit segnen-

dem Regen von oben nach unten das Epische senkt. Und was auf gleichem Niveau mit uns sich vollzieht, wo wir gewissermaßen die äußersten Boten der oberen Götter empfindend zusammenwirken sehen mit den unteren Göttern auf gleichem Niveau mit uns, wo gewissermaßen Kosmisches - aber nicht theoretisch philiströs empfunden, sondern in aller Gestaltlichkeit empfunden - von unten sich reizen läßt, froh machen läßt, lachen machen läßt, jauchzen machen läßt durch nymphisches Geistig-Feuriges von oben, da in der Mitte wird der Mensch lyrisch. Er empfindet nicht das von unten nach oben steigende Dramatische, nicht das von oben nach unten sich senkende Epische, sondern das mit ihm in gleichem Niveau lebende Lyrische, das feinsinnig Geistige, das nicht zum Walde herabregnet, auch nicht von unten in dem Vulkan heraufbricht und die Bäume spaltet, sondern das, was in den Blättern säuselt, was in den Blüten erfreut, was im Winde hinweht. All das, was uns auf gleichem Niveau im Materiellen das Geistige ahnen läßt, so daß unser Herz schwellt, unser Atem freudig erregt wird, unsere ganze Seele aufgeht in dasjenige, wofür die äußeren Naturerscheinungen als Zeichen stehen eines Geistig-Seelischen, das mit uns auf gleichem Niveau ist - da west und webt das Lyrische, das, man möchte sagen mit einem frohen Antlitz hinaufblickt zu den oberen Göttern; das mit einem etwas getrübten Antlitz hinunterblickt zu den unteren Göttern; das sich ausbilden kann nach der einen Seite, indem es lyrisch ist, zum Dramatisch-Lyrischen; das auf der anderen Seite sich beruhigen kann zum Episch-Lyrischen, welches aber immer ein Lyrisches dadurch ist, daß der Mensch den Umkreis der Erde gewissermaßen mit seinem mittleren Menschen erlebt, seinem Gefühlswesen, in welchem er das mit ihm im Umkreise der Erde Wesende erlebt.

Sehen Sie, man kann eigentlich nicht anders, wenn man wirklich in das Geistige der Welterscheinungen hineinkommt, als allmählich die vertrackt-abstrakten Vorstellungen übergehen zu lassen in lebendiges, farbiges, gestaltiges Weben und Wesen. Ganz unversehens, mochte ich sagen, wird die ideenmäßige Darstellung zur künstlerischen Darstellung, weil dasjenige, was um uns herum ist, im Künstlerischen lebt. Es ist deshalb durch-

aus immer das Bedürfnis da, aufzuwecken diese impertinent abstrakten Begriffsbestimmungen - physischer Leib, Ätherleib, Astralleib, all das, was da begrifflich ideell ist, dieses impertinent geradlinig, dieses impertinent philiströs Definierbare, dieses schauderhaft wissenschaftlich zu Bestimmende -, das abzustufen in die künstlerische Farbe und Form. Das ist ein inneres, nicht bloß ein äußeres Bedürfnis des Anthroposophischen.

Daher darf die Hoffnung ausgesprochen werden, daß die Menschheit wirklich aus dem Naturalismus heraus sich entphilistert, entpedantisiert, entbotokudisiert. Sie steckt im Philistertum, in der Pedanterie, in dem Botokudentum mit dem Abstrakten, mit dem Theoretischen, mit dem bloß Wissenschaftlichen, mit dem sogenannten Praktischen - denn wirklich praktisch ist das ja nicht - tief darinnen und braucht Schwung. Und ehe nicht dieser Schwung da ist, kann eigentlich Anthroposophie nicht recht gedeihen, denn in einem unkünstlerischen Elemente wird sie kurzatmig. Sie kann frei nur atmen in einem künstlerischen Elemente. Wird sie richtig verstanden, wird sie auch zum Künstlerischen führen, ohne daß sie vom Erkenntnismäßigen nur irgend etwas im Geringsten weggibt.

VIERTER VORTRAG

Dornach, 3. Juni 1923

Die letzten zwei Vorträge waren im wesentlichen den verschiedenen Gebieten des künstlerischen Schaffens und künstlerischen Empfindens der Menschen gewidmet. Ich habe dies aus dem Grunde so gehalten, weil ich darauf aufmerksam machen wollte, wie die besondere Art, die Welt anzuschauen, die dem Menschen aus anthroposophischer Vertiefung werden kann, wiederum auch zu einer innerlichen elementarischen Belebung des Künstlerischen in der Zivilisation der Gegenwart und der Zukunft führen muß. Am Schlüsse gestern wollte ich besonders darauf aufmerksam machen, wie dadurch, daß durch anthroposophische Weltanschauung der Mensch dazu kommt, ein unmittelbares Verhältnis zum Geistigen zu gewinnen, auch wiederum die geistigen Kräfte gewonnen werden können, welche vorhanden sein müssen, wenn wirkliche Kunst entstehen soll, und welche immer vorhanden waren, wenn aus dem unmittelbar Menschlichen heraus in diesem oder jenem Zeitalter das wahrhaft Künstlerische gewirkt hat. Dieses wahrhaft Künstlerische kann nur auf der einen Seite neben der wirklichen Erkenntnis stehen und auf der anderen Seite neben dem wirklichen religiösen Leben der Menschheit. Durch Erkenntnis und durch Religion kommt der Mensch in einem gewissen Sinne an das geistig Gedanken-, Gefühls- und Willensmäßige heran, aber so, daß man gerade während derjenigen Zeit, die der Mensch zwischen Geburt und Tod auf der Erde verbringt, durch innerlich erlebte Erkenntnis und innerlich erlebte Religion fühlt, wie das der Fall ist, was ich gewissermaßen zur Grundlage der gestrigen und vorgestrigen Betrachtung machte. Der Mensch muß sich sagen, indem er dasjenige sieht, was ihn in der äußeren Natur umgibt, die gleichartig mit dem Physischen in ihm ist, wie dasjenige das Menschliche nicht erschöpft. In allen künstlerischen, wahrhaft religiösen Zeitaltern hat er sich das gesagt. Ich stehe im Erdendasein, sagte sich der Mensch, aber so, daß das Erdendasein dem ganzen Wesen meiner Menschlichkeit widerspricht, daß auf der anderen Seite das ganze Wesen meiner Menschlichkeit - so mußte der Mensch sich sagen - etwas an

sich trägt, das Bild, das Ergebnis einer anderen Welt oder anderer Welten sein muß, als diejenige ist, die ich zwischen Geburt und Tod durchlebe.

Betrachten wir dieses Gefühlsmoment, das ich eben charakterisiert habe, gerade vom anthroposophischen Gesichtspunkte aus mit Bezug auf das Erkennen. Mit Bezug auf das Erkennen will der Mensch in die Geheimnisse, in die Rätsel des Weltendaseins eindringen. Die neuere Menschheit ist so stolz auf ihre äußeren naturalistischen Erkenntnisse. Man darf schon sagen, in bezug auf das äußere Naturalistische hat es die neuere Menschheit seit drei bis vier Jahrhunderten wirklich außerordentlich weit gebracht. Wunderbare Naturzusammenhänge liegen vor dem betrachtenden Blicke des Menschen da. Aber gerade gegenüber diesen Naturzusammenhängen muß sich die heutige Naturwissenschaft, wenn sie sich auf ihr eigenes Wesen besinnt, mit aller Intensität sagen, im Grunde gelangt man in der Weltbetrachtung mit dem, was man durch die Sinne, was man durch den irdischen Leib erkennen kann, nur gerade bis zu demjenigen Tore der Weltzusammenhänge, das einem die eigentlichen Weltengeheimnisse und Weltenrätsel verschließt. Und wir wissen aus anthroposophischer Vertiefung, daß, um durch dieses Tor hindurchzugehen, um wirklich in die Gebiete hineinzukommen, wo man eine Anschauung gewinnen kann von dem, was hinter der äußeren Sinneswelt liegt, daß da, wo diese Wege gegangen werden sollen, die durch dieses Tor hindurchführen, zunächst für den Menschen gewisse innerliche Gefahren liegen, daß der Mensch sowohl in gedanklicher wie in willensmäßiger und gefühlsmäßiger Weise zu einer gewissen inneren Festigkeit gekommen sein muß. Man nennt auch deshalb das Durchschreiten dieses Tores das Vorbeigehen an dem Hüter der Schwelle. Es muß also aufmerksam darauf gemacht werden, wenn wirkliche Erkenntnis der geistig-göttlichen Grundlage der Welt erworben werden soll, daß Gefahren überwunden werden müssen, daß also nicht unmittelbar mit dem, was man als Mensch zwischen Geburt und Tod durch die natürlichen Verhältnisse ist, dieses Tor, das in die geistige Welt hineinführt, durchschritten werden kann.

Auf den ungeheuren Ernst dessen, was man in Wahrheit Erkennen nennen darf, wird damit hingewiesen. Das steht auf der einen Seite. Und es wird dadurch auch darauf hingewiesen, daß gewissermaßen schon ein Abgrund vorhanden ist zwischen der rein naturalistischen Welt und demjenigen, was vom Menschen aufgesucht werden muß, wenn er in seine wahre Heimat kommen will, wenn er wissen will, womit sein innerstes Wesen, mit dem er sich doch in der bloß naturalistischen Welt fremd fühlen muß, zusammenhängt. Zwischen dem also, was des Menschen innerstes Wesen ist, und dem Erkennen dessen, wo man es findet, liegt ein Abgrund. Denn auch wenn wir durch die Geburt in das physische Dasein hereinschreiten, tragen wir natürlich in das Erden-dasein unser ewig-göttliches Wesen mit uns. Aber wenn es seinem Quell nach in der Welt erkannt werden soll, dann ist zwischen dem unmittelbaren Erdenleben und den Bezirken des Erkennens, die wir beschreiten müssen, um unser eigenes Wesen zu erkennen, ein Abgrund vorhanden. Deutlich also macht auf der einen Seite die wahre Idee des Erkennens darauf aufmerksam, welcher Ernst gegenüber der geistigen Welt und dem Suchen nach einem Verhältnis zu ihr liegt. Auf der anderen Seite wäre der religiöse Mensch als solcher nicht da, wenn das irdische Dasein unmittelbar befriedigend wäre, wenn die Sache wirklich so wäre, wie es vielfach der neue Naturalismus träumt, daß der Mensch nur der höchste Gipfel der Naturerscheinungen sei. Es wäre der religiöse Mensch gar nicht da, wenn das so wäre, denn der Mensch müßte dann zufrieden sein mit seinem irdischen Dasein. Aber Religion geht auf etwas ganz anderes aus als auf Befriedigtheit im irdischen Dasein. Religion geht darauf aus, entweder über dieses irdische Dasein hinwegzutrusten oder irgend etwas vor den Menschen zu stellen, das einen Ausgleich bildet gegenüber dem irdischen Dasein. Oder Religion geht auch darauf hinaus, daß der Mensch erwacht aus dem bloßen irdischen Dasein, um in einer Art Wiedererweckung zu fühlen, wie er mehr als dasjenige ist, was sich ihm nur im irdischen Dasein darstellen kann.

Anthroposophische Vertiefung ist geeignet, nach beiden Seiten hin ein starkes Gefühl, eine starke Empfindung zu erwecken, sowohl nach der Seite des Erkennens wie nach der Seite des re-

ligiösen Erlebens - nach der Seite des Erkennens, indem eben darauf hingewiesen wird, daß man einen Weg durchmachen muß, der einen läutert und reinigt, bevor man das Tor in die geistige Welt durchschreiten soll. Und auch auf das religiöse Leben wird hingedeutet, indem darauf aufmerksam gemacht wird, wie dieses religiöse Leben hinwegführen muß über die bloßen durch das gewöhnliche irdische Bewußtsein verfolgbaren Tatsachen, wird doch wiederum durch die Anthroposophie das Mysterium von Golgatha, die Erscheinung des Christus Jesus auf Erden, so aufgefaßt, daß es sich als ein übersinnlich zu begreifendes Ereignis in die bloß sinnlich zu begreifenden anderen geschichtlichen Ereignisse, die in der Welt vorgekommen sind, hineinstellt.

Nun lebt der Mensch gewissermaßen vor diesem Abgrund, der sich ihm erkenntnismäßig und religiös auftut, der gewiß zu überbrücken ist, allein dem religiösen Inhalte nach nicht in der Erdenzeit, dem Erkenntnisinhalte nach nicht mit demjenigen Bewußtsein, das dem Menschen bloß von der Erde gegeben ist. Da tritt gerade, um etwas innerhalb der Erdenentwicklung zu haben, was auch für das irdische Dasein unmittelbar diesen Abgrund überbrückt, die Kunst ein. Daher kann die wirkliche, die wahre Kunst nicht anders als sich bewußt sein, daß sie auf der einen Seite das geistig-göttliche Leben auf die Erde zu tragen habe, auf der anderen Seite das irdisch-physische Leben hinaufzugestalten habe, so daß dieses in seinen Formen, in seinen Farben, in Worten und Tönen als eine irdische Offenbarung eines Außerirdischen erscheinen könne. Ob die Kunst mehr idealistisch, ob sie mehr realistisch gefärbt ist, darauf kommt es nicht an. Eine Beziehung zum Geistigen, zum realen Geistigen, nicht bloß zum gedachten Geistigen, braucht die Kunst. Der Künstler könnte gar nicht in seinem Stoffe schaffen, wenn in ihm nicht der Impuls lebte, der aus der geistigen Welt heraus kommt. Damit ist aber zu gleicher Zeit auch auf den Ernst im Künstlerischen hingewiesen, neben dem Ernst im Erkennen, neben dem Ernst im religiösen Erleben. Von diesem Ernst im Künstlerischen, das läßt sich nicht leugnen, ist in vieler Beziehung unsere materialistisch fühlende Welt und Menschheit abgekommen. Jeder Blick in künstlerisches Schaffen, das im wah-

ren Sinne diesen Namen verdient, zeigt uns als künstlerisches Schaffen zugleich menschliches Ringen nach einem Einklang, nach einer Harmonie zwischen Geistig-Göttlichem und Physisch-Irdischem. Und wo sich dieses Ringen im Künstler nicht zeigt, ist nicht wahrhaft künstlerischer Impuls vorhanden. Man möchte sagen, gerade als an die Menschheit einer gewissen Kulturentwicklung die große Frage der Kunst in allem Ernste herantrat, zeigte sich dieses. Es zeigte sich zuletzt im großen Stil in der Weltentwicklung durch dasjenige, was in der Goethe-Schillerzeit lebte. Gerade dieses Ringen nach einem Ausgleich, nach einer Harmonisierung des Geistig-Göttlichen mit dem Physisch-Sinnlichen charakterisiert die Goethe-Schillerzeit. Man braucht nur einen Blick auf Goethes Ringen selber zu werfen, auf Schillers Ringen, so wird man das bestätigt finden. Wir haben aus der Fülle dessen, was da angeführt werden könnte, im Laufe unserer jahrelangen Betrachtungen manches angeführt. Ich will heute nur auf einiges wenige hindeuten, um den Grundton anzuschlagen.

In der Goethe-Schillerzeit tauchte auf, von Goethe und Schiller selber noch angenommen, als Ideenorientierung der Unterschied zwischen romantischer und klassischer Kunst. Goethe erschien sich gewissermaßen selber ganz als der Bekenner zu einer klassischen Kunst. Er wollte ein richtiger Pfleger der klassischen Kunst werden, indem er sich einleben wollte in dasjenige, was ihm noch die eigentlichen Geheimnisse der großen griechischen Kunst zeigen konnte. Durch seine Reise nach Italien wollte er sich in die Geheimnisse der griechischen Kunst einleben. Seine Italienreise war für ihn etwas wie die Erfüllung einer Sehnsucht. Er hatte gewissermaßen in seiner nordischen Umgebung keine Möglichkeit gefühlt, das Göttlich-Geistige, das auf der einen Seite vor seiner Seele schwebte, das Physisch-Sinnliche, das auf der anderen Seite eben vor seinen Sinnen stand, künstlerisch in Einklang zu bringen. In der Anschauung dessen, was er, ich möchte sagen durch die italienischen Kunstwerke hindurch von der griechischen Kunst zu ahnen vermeinte, suchte er die Harmonisierung desjenigen, was noch nicht harmonisiert war, als er von Weimar nach Italien abfuhr. Es ist in einem tieferen Sinne etwas - ich muß einen paradoxen Aus-

druck prägen, aber ich finde keinen anderen, wenn ich eigentlich das bezeichnen will, was Goethe in der Verfolgung seiner italienischen Reise durchmachte -, was den Eindruck des Heroisch-Rührenden macht.

Goethe ist Bekenner einer klassischen Kunstrichtung. In dem Sinne - wollen wir es mit den Worten aussprechen, die etwa seine eigene Idee ganz gut wiedergeben - ist Goethe Bekenner einer klassischen Kunstrichtung, daß sein Blick vor allen Dingen auf das Äußerliche, Sinnlich-Wirkliche gerichtet war. Aber er war ein viel zu tiefer Geist, um nicht zu fühlen: Dieses Sinnlich-Wirkliche entspricht nicht dem, worinnen der Mensch seinem Seelischen nach seine Heimat zu suchen hat. Das muß hinaufgeläutert, hinaufgestaltet werden. - So suchte denn Goethe als Künstler überall in den Formen der Natur, in den Handlungen der Menschen das zusammen, von dem er glaubte, daß es sich, wenn es sich auch unvollkommen im Sinnlich-Physischen darstellt, durch eine entsprechende Behandlung, ohne daß man der sinnlich-physischen Gestaltung untreu werde, hinaufläutern, hinaufgestalten läßt, so daß das Göttlich-Geistige durch die geläuterte sinnliche Form hindurchscheint. Das war Goethes ganzes energisches Streben, nicht leichter Hand das Göttlich-Geistige in seine Worte aufzunehmen, nicht leichter Hand das Göttlich-Geistige in Linien oder dergleichen zum Ausdrucke zu bringen, denn er wäre immer überzeugt gewesen, wenn man von dem Göttlich-Geistigen in dieser romantischen Form spricht, so ist es verhältnismäßig leicht, andeutend, aber nicht erschöpfend, nicht rundend, das Göttlich-Geistige in das Erdenleben herüberzuführen. Goethe wollte nicht sagen: Die Götter leben. Ich mache eine mehr oder weniger symbolische Darstellung im Irdischen zum Beweise davon, wie ich glaube, daß die Götter leben. - Das wollte Goethe nicht. Solch eine Empfindung hatte er nicht. Er hatte vielmehr die Empfindung: Ich schaue die Steine, ich schaue die Pflanzen, ich schaue die Tiere an, ich nehme die Handlungen der Menschen wahr. Sie sind mir wie Gestaltungen, die vom Göttlich-Geistigen abgefallen sind, die vielleicht weit vom Göttlich-Geistigen weggegangen sind; aber, wenn ich auch sehe, wie in der Form, die mir im Irdischen entgegentritt, wenn ich auch

sehe, wie in der Farbe, die mir im Irdischen entgegentritt, überall ein Abfall vom Göttlich-Geistigen erscheint, ich muß doch diese Farbe, diese Form so behandeln können, daß ich sie hinaufbringe, so daß sie aus ihrer eigenen Wesenheit heraus das Göttlich-Geistige darstellen können. - Ich brauche, so fühlte Goethe, nicht untreu zu werden der Natur, sondern ich brauche bloß die abgefallene Natur in der künstlerischen Gestaltung zu läutern, so wird sie in ihrer eigenen Wesenheit ein Ausdruck des Göttlich-Geistigen sein. Das fühlte Goethe als Klassizität. Von dem glaubte er, daß es der Hauptimpuls der griechischen Kunst gewesen ist, daß es überhaupt die wahre Kunst ist.

Eine Gestalt wie Schiller konnte nicht mit dieser Ideenorientierung mitgehen, denn sein Blick war idealistisch in die göttlichgeistige Welt hinauf gerichtet. Er behandelte dasjenige, was in der sinnlich-physischen Welt war, nur wie eine Gelegenheit, andeutend das Göttlich-Geistige zum Ausdruck zu bringen. Daher war Schiller der Veranlasser zur romantischen Dichtung, die sich dann an Goethe anschloß. Es ist außerordentlich interessant, wie die entgegengesetzte Art, die, ich möchte sagen daran verzweifelt, daß man das Irdisch-Sinnliche zum Göttlichen hinaufheben kann, die zufrieden ist damit, nur das Irdisch-Physisch-Sinnliche zu benutzen, um damit mehr oder weniger andeutend das Göttlich-Geistige auszudrücken, wie gerade diese romantische Dichtung in Mitteleuropa sich anschloß an den erstrebten Klassizismus Goethes.

Aber sehen wir uns diesen Klassizismus Goethes selber an. Goethe, der das schöne Wort geprägt hat:

«Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
 Hat auch Religion;
 Wer jene beiden nicht besitzt,
 Der habe Religion.»

war so tief durchdrungen, daß es keinen Künstler geben kann, der nicht den religiösen Impuls in sich hat; Goethe, der von dem trivialen Religiösen nur deshalb so stark abgestoßen war, weil ein so tiefer religiöser Impuls in ihm selber vorhanden war, gab sich, wenn ich mich des fast pedantischen Ausdruckes bedienen darf, die allerredlichste Mühe, die sinnlich-physisch-irdische

Form künstlerisch zu läutern, so daß sie wie ein Abbild des Göttlich-Geistigen erscheint. Sehen wir einmal an, wie er sich diese redliche Mühe gegeben hat. Er greift geradezu dasjenige auf, was so recht derb irdisch ist, und fühlt sich gedrungen, es gar nicht so sehr zu verändern, um es künstlerisch zu gestalten. Sehen Sie sich mit diesem Bezüge einmal Goethes Arbeiten am Götz von Berlichingen an. Er nimmt die Biographie des Götz von Berlichingen, wie sie eine rein äußerliche biographische Darstellung ist, und er behandelt sie mit aller Pietät, dramatisiert sie, drückt das sogar im Titel aus, denn der Titel seiner ersten Bearbeitung heißt «Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert». Also er nimmt etwas ganz Irdisch-Physisches, behandelt es so pietätvoll, daß er es nur leise umändert, um es ins Dramatische hinüberzuführen. Er möchte also die Erde so wenig wie möglich verlassen als Künstler, indem er diese zugleich als einen Ausdruck der geistig-göttlichen Weltordnung darstellen will. Und nehmen Sie etwas anderes. Nehmen Sie, wie Goethe herangeht an seine Iphigenie, an seinen Tasso. Er konzipiert diese Dramen, gestaltet den Stoff dichterisch. Aber was tut er dann? Er getraut sich überhaupt nicht, möchte man sagen, so wie er ist, der Goethe, der in Frankfurt geboren ist, in Leipzig, in Straßburg studiert hat, nach Weimar gekommen ist, dieses Iphigenie-, dieses Tasso-Drama als solcher Goethe, als der weimarisch-frankfurterische Goethe, fertig zu gestalten. Er muß nach Italien, muß im Lichte der griechischen Kunst wandeln, um die sinnlich-physischirdische Form so weit hinaufzubringen, daß er annehmen kann, sie spiegelt das Geistige wider. Denken Sie nur, welcher Kampf, welches Ringen in diesem Goethe ist, um den Abgrund zwischen dem Sinnlich-Physisch-Irdischen und dem Göttlich-Geistigen zu überbrücken. Das war eine Krankheit in Goethe, als er Weimar sozusagen bei Nacht und Nebel verließ, niemandem etwas davon sagte, um nur zu einer Umgebung hinflüchten zu können, in der es ihm gelingen sollte, die Formen, die er als der nordische Goethe gar nicht bezwingen konnte, geistig erscheinen zu lassen, um sie weiter herauf zu vergeistigen. Diese Goethe-Psychologie ist etwas ungeheuer tief Ergreifendes. Das hat etwas, ich möchte sagen Heroisch-Rührendes, wenn man Goethe in diesem Zusammenhange betrachtet.

Sehen Sie dann weiter. Das Charakteristischste für Goethe ist - so sonderbar es Ihnen erscheinen wird, wenn ich das paradoxe Wort ausspreche -, daß er nichts fertig gebracht hat. Den «Faust» hat er aus einem großen Wurf heraus begonnen. Nur der philiströse Eckermann hat ihn im späteren Alter dazu bewegen können, in einer Weise, wie es gerade für Goethe noch ging, diesen «Faust» abzuschließen. Es war da ein ungeheures Ringen, wozu sogar ein anderer mithelfen mußte, daß Goethe überhaupt diesen «Faust» zur künstlerischen Gestaltung gebracht hat. Nehmen Sie den «Wilhelm Meister». So wie er ihn aus dem ersten Wurf heraus gestaltet hat, wollte er ihn gar nicht von sich heraus fertig machen. Schiller hat ihn dazu bewogen. Und wenn wir heute die Geschichte bei Licht betrachten, so möchten wir sagen, hätte der Schiller das doch nicht getan. Denn, was Goethe dazumal gemacht hat, steht gar nicht auf der Höhe desjenigen, was früher beim Entwurf als Fragment geblieben wäre. Und nehmen wir den zweiten Teil: Episoden sind zunächst zusammengeschleppt. Es ist kein einheitliches Kunstwerk. Nehmen Sie, wie Goethe zu den höchsten Höhen der dichterischen Gestaltung hat aufsteigen wollen, indem er gerade aus einem für ihn so beliebten Gebiete, dem griechischen, die Gestalten schöpfen wollte, wie die «Pandora». Fragment ist sie geblieben, er konnte sie nicht bis zur Vollendung bringen. Sein Entwurf war so ungeheuer groß, daß ihm die Rundung nicht gelang. Wir sehen es an diesem Entwurf, aber wir sehen auch, wie die Schwere und der Ernst der Aufgabe des Künstlers auf seiner Seele lasten. Und sehen Sie, wie Goethe das Menschenleben hinaufidealisieren wollte, um es im Glänze, möchte ich sagen, des Göttlich-Geistigen zu zeigen, da brachte er notdürftig von der Trilogie das erste nur zustande, das erste Drama «Die natürliche Tochter».

Man möchte sagen, Goethe zeigte überall sein Bekenntnis zur Klassizität, er zeigt dieses Streben so stark, aus dem Irdisch-Physischen heraus so etwas zu schaffen, welches so weit hinauf geläutert wird, daß es den Glanz des Göttlich-Geistigen zeigt. Goethe zeigt, wie er überall strebt, ringt, wie es aber eine Aufgabe ist, die eben menschliche Kräfte, auch Goethesche Kräfte übersteigen kann, wenn sie tief genug gefaßt wird. Deshalb

muß man sagen, es erscheint einem das Künstlerische in seiner ersten Weltmission gerade an einer solchen Erscheinung wie Goethe so großartig und gewaltig. - Was schließlich sich dann ergeben hat, gerade innerhalb der Romantik, ist um so charakteristischer erschienen, wenn man es im Zusammenhange mit Goethe betrachtet.

Letzten Donnerstag war der 150. Geburtstag Ludwig Tiecks. Er ist am 31. Mai 1773 geboren. Sein Todestag fällt auf den 28. April 1853. Ludwig Tieck, der heute leider nur mehr wenig bekannt ist, war in gewisser Beziehung doch ein treuer Schüler Goethes. Er ist herausgewachsen aus der Romantik, aus demjenigen, was man, ich möchte sagen wie das Goethe-Problem der neueren Zeit in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts an der Bildungsstätte in Jena gefühlt hat. Ludwig Tieck hat als junger Mensch das Erscheinen des «Werther», das Erscheinen des ersten «Faust» erlebt. Ludwig Tieck hat in Jena mit Novalis, mit Fichte, mit Schelling, mit Hegel zusammen nach den Welträtseln gestrebt. Ludwig Tieck hat den Hauch des ganzen Goethisch-klassischen Strebens aus unmittelbarster Nähe gefühlt. Ich möchte sagen, gerade an Ludwig Tieck ist wahrzunehmen, wie geistiges Leben noch wirkte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, denn Ludwig Tieck ist nicht nur derjenige, der Shakespeare in Deutschland eigentlich eingeführt hat neben Schlegel, sondern Ludwig Tieck ist eine Persönlichkeit, an der man sehen kann, wie sich das ungeheure Ringen und Streben Goethes in einem bedeutenden Zeitgenossen spiegelt, der gerade das Ernste, das Hohe, das Würdige der Kunst wie ein gewaltiges, menschlich-kulturelles Ideal empfindet. Und Ludwig Tieck hat sich umgesehen in der Welt, hat seine Lebenserfahrungen nicht auf einem kleinen Fleck gesammelt, hat, nachdem er zuerst zu den Füßen von Fichte, Schelling, Hegel in Jena gesessen hat, Reisen durch Italien, Frankreich gemacht. Ludwig Tieck kannte die Welt. Aber Ludwig Tieck suchte, nachdem er Philosophie und Welt kennengelernt hatte, den Abgrund zwischen irdischem Sein und himmlisch-göttlichem Sein künstlerisch auf Goethesche Art zu überbrücken.

Natürlich war er der eigentlichen Kraft, der Stoßkraft Goethe-
sehen Wesens nicht gewachsen. Aber man sehe sich etwas an
wie ein verhältnismäßiges Jugendwerk Ludwig Tiecks: «Franz
Stern-balds Wanderungen», das in der Form dem «Wilhelm
Meister» nachgebildet ist. Ja, was sind denn diese
Sternbaldwanderungen? Sie sind Wanderungen der Menschen-
seele nach dem Lande der Kunst hin. Die Frage lastet ungeheuer
schwer auf Sternbald: Wie finde ich aus der sinnlich-physisch-
irdischen Wirklichkeit heraus eine Möglichkeit, diese physisch-
irdisch-sinnliche Wirklichkeit in den Glanz des Geistigen auf
künstlerische Art zu erheben? -Dabei fühlte, wenn ich so sagen
darf, Ludwig Tieck, dessen 150. Geburtstag man eigentlich in
diesen Tagen zu feiern verpflichtet wäre, auch jenen Ernst, der
auf die Kunst herunterstrahlt aus der Nachbarschaft des Erken-
nens und aus der Nachbarschaft des religiösen Lebens. Grandios
sind da die Schlaglichter, die auf Ludwig Tiecks künstlerische
Schöpfungen vom Erkenntnismäßigen und vom Religiösen her-
einfallen. Es ist eine Romandichtung von Ludwig Tieck auch
verhältnismäßig in seiner Jugend entstanden: «William Lovell».
Diese Figur steht ganz unter dem Eindruck, den Tieck von dem
Ernst des Erkenntnisstrebens empfangen hat, den er mitmach-
te, als er zu den Füßen Schillings und Fichtes in Jena saß. Be-
denken Sie nur, was da auf einen in so hohem Grade empfängli-
chen Geist wie Ludwig Tieck wirkte. Anders, wenn auch nicht
weniger großartig, hat es auf Novalis gewirkt, aber für Ludwig
Tieck, der in seinen früheren Jahren noch durch die rationalis-
tisch-intellektualistisch-freigeistige, wie man es nannte, Schu-
lung des Berliner Oberpedanten, Geheimen Oberpedanten Ni-
colai durchgegangen ist, war das noch etwas anderes, was er da
erleben mußte, wenn er sah, wie in Fichte, in Schelling die
menschliche Seele im Grunde allen Zusammenhang mit der äu-
ßeren physischen Wirklichkeit aufgab und nur aus sich selbst
heraus den Weg durch das Tor in die geistige Welt hinein su-
chen wollte. In «William Lovell» stellt Ludwig Tieck einen sol-
chen Menschen dar, der ganz aus der eigenen Seele heraus den
Weg ins Geistige suchen will, ganz subjektivistisch, und der,
weil er nicht finden kann, was Goethe durch seine klassische
Kunst immer suchen wollte, weil er nicht das Göttliche im Phy-
sisch-Sinnlichen finden konnte, es nur suchte, ich möchte sagen

gestellt auf die Spitze seiner eigenen Persönlichkeit, daher irre wird nicht nur an der Welt, sondern auch an dieser eigenen Persönlichkeit. Und so verliert William Lovell durch ein Größtes, durch die Fichtesche, Schellingsche Philosophie allen Halt des Lebens. Es ist auf eigene Art auf die Gefahr des Erkennens, die aber von den Menschen notwendig durchgemacht werden muß, gerade in diesem «William Lovell» hingedeutet, so daß man schon sagen kann: Bei Ludwig Tieck sieht man, wie in das Künstlerisch-Ernste hereinstrahlt das Erkenntnismäßig-Ernste.

Ludwig Tieck hat dann als verhältnismäßig alter Mensch ein Dichtungswerk geschaffen wie «Der Aufruhr in den Cevennen». Ja, was stellt dieser «Aufruhr in den Cevennen» dar? Dämonische Gewalten, die an die Menschen herankommen, Naturgeister, die den Menschen ergreifen, von sich besessen machen, die ihn in den religiösen Fanatismus treiben, den Menschen so anpacken, daß der Mensch nicht mehr selber seinen Weg durch die Welt findet. Oh, dieser Ludwig Tieck hat auf der einen Seite schon gefühlt, was es heißt, ganz auf die Spitze der eigenen Persönlichkeit gestellt zu sein und auf der anderen Seite den geistigen Wesenheiten ausgeliefert zu sein, die in aller Natur als Elementargeister, als Elementargötter leben. Daher sind Tone von einer so ergreifenden Gewalt in den Werken von Ludwig Tieck, wie etwa in dem Werke «Dichterleben», wo er darstellt, wie Shakespeare als ganz und gar dichterische, künstlerische Natur in die Welt eingetreten ist, wie die Welt einer eigentlich dichterischen Natur überall Hemmnisse in den Weg legt, wie sich eine eigentlich dichterische Natur überall in den Fängen des Lebens verstrickt. Den Eintritt ins Leben, in das irdische Leben, den das rein natürliche Leben dem Künstler gewährt, hat Ludwig Tieck dargestellt, indem er Shakespeares Jugend dargestellt hat in seinem Werk «Dichterleben». Den Hinausgang aus dem irdischen Leben, ja, den Weg hin zum Tor des Todes für den Künstler, für den Dichter, hat er dargestellt, indem er in seinem Werke «Tod des Dichters» Camões, den portugiesischen Dichter, dargestellt hat, wie er hinausgeht aus dem Leben. Das sind durchaus ergreifende Dinge, wie Ludwig Tieck aus dem Ernste des Goethezeitalters heraus des Künstlers Eintritt ins Leben geschildert hat, indem er an Shakespeare anknüpft, des Dichters Austritt aus

dem Leben, indem er an Camões anknüpft, den portugiesischen Dichter. Dabei war, da Ludwig Tieck nicht selber eine so große Persönlichkeit, sondern das Größte an ihm eine Spiegelung Goetheschen Geistes war, es außerordentlich charakteristisch, wie Tieck sich gegenüber all dem stellte, was nur, ich möchte sagen als «wirklich praktische Leute» auf der Erde stehen wollte ohne geistigen Einschlag, wenn es künstlerisch werden wollte. Oh, es gibt keine treffendere Satire in einer gewissen Beziehung als diejenige, die Ludwig Tieck in seinem «Blaubart» gegen alle Ritter- und Räuberromane geliefert hat. Und es gibt in einem gewissen Sinne wiederum keine treffendere Satire auf all das Rührselige, Sentimentale, das künstlerisch sein möchte, aber nur lamentös wird und immerfort undeutlich nach dem Göttlich-Geistigen hinwispert, wie es der auch als Deklamator ausgezeichnete Ludwig Tieck empfand gegenüber solchen Rührkerlen wie Iffland oder gegenüber solchen Schwätzkerlen wie Kotzebue, es gibt nichts Trefflicheres als «Der gestiefelte Kater» von Ludwig Tieck, womit er diesem ganzen Geschmeiß die Wege weist.

Sehen Sie, gerade an dieser Erscheinung, die einem oft vorkommt wie dasjenige, was der Goetheanismus für die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in einer aufnahmefähigen Persönlichkeit spiegelt, gerade an dieser Erscheinung des Ludwig Tieck, dessen 150. Geburtstag, wie gesagt, wir jetzt zu begehen verpflichtet wären, sieht man, wie in die neuere Zeit etwas wie die Erinnerung an die großen alten Zeiten hereinspielte, in denen die Menschheit nach dem Göttlich-Geistigen hinaufgeschaut hat und überall im Irdisch-Künstlerischen Denkmale für das Göttlich-Geistige schaffen wollte. Man sieht an einer solchen Erscheinung, wie der eigentliche Übergang von einer wenigstens in der Erinnerung noch im Geiste lebendigen Zeit in diejenige Zeit war, die dann ganz und gar verblendet war durch den Eindruck einer allerdings für sich glänzenden naturwissenschaftlichen Weltanschauung und einer weniger glänzenden Lebenspraxis, wie das Hereinwachsen in diese Zeit war, die aus sich heraus niemals das Geistige finden wird, wenn nicht der geistige Einschlag von unmittelbarer geistiger Erschauung der

Welt, das heißt von Imagination, Inspiration und Intuition, wie es durch Anthroposophie angestrebt wird, herkommt.

Sehen wir doch nur einmal auch von diesem Gesichtspunkte aus auf den ungeheuren Ernst hin, der diese Leute beseelte. Goethe und viele andere verzweifelten daran, in dem, was ihnen der neuere Geistesinhalt geben konnte, den Weg in das Geisterland hinein zu finden. Und Goethe ruhte nicht eher, bis er in Italien eine Ahnung bekommen hatte von der Art und Weise, wie die Griechen durch ihre Kunstwerke sich in die Geheimnisse des Daseins hineinwebten. Ich habe den Ausspruch Goethes oftmals zitiert: «Ich habe eine Vermutung», so sagt Goethe, «daß sie (die Griechen) nach eben den Gesetzen - bei Schaffung ihrer Kunstwerke - verfahren, nach welchen die Natur verfährt, und denen ich auf der Spur bin». Goethe glaubt also, die Griechen haben bei der Schöpfung ihrer Kunstwerke etwas sich von den Göttern reichen lassen, um in diesen Kunstwerken etwas wie höhere Naturwerke und damit Abbilder des göttlich-geistigen Daseins zu schaffen. Die Goetheaner, die noch unmittelbar von Goethes Geist selbst beeinflusst waren, bekamen von Goethe her noch etwas von jenem Hauch, von jenem Fühlen, man müsse eigentlich zurück in alte Zeiten der Menschheit, mindestens ins Griechentum, um wiederum zum Geist zu kommen.

Herman Grimm, der in dieser und in mancher anderen Beziehung - ich habe das dargestellt in meinem letzten Aufsätze im «Goetheanum» - noch etwas von diesem lebendigen Goetheschen Hauch verspürte, sagte wiederholt, wenn man Römer anschaut, dann sind sie schon verwandt den neueren Menschen. Die gehen schon so, wie moderne Menschen gehen, wenn sie auch noch die Toga tragen. Aber wenn man nach den Griechen hinschaut, da ist es einem, wie wenn die bedeutenden Griechen alle noch Götterblut in den Adern fließen hätten. Ein schöner Ausspruch! Vor allen Dingen ein Künstlerisch-Gefühltes ist in diesem Ausspruch. Ja, es war seit dem 15. Jahrhundert - ich habe diesen Beginn des fünften nachatlantischen Zeitraumes öfter erwähnt - das Hineingehen der Menschen in Materialismus und Naturalismus da. Man brauchte das. Nicht gescholten soll hier werden über dasjenige, was die neuere Zeit brachte. Die Menschheit hätte deterministisch abhängig bleiben müssen von

der göttlich-geistigen Welt, wenn sie geblieben wäre, wie sie früher war. Die Menschheit brauchte dieses Herausschreiten in die rein materielle Welt, um frei zu werden. Nun, das habe ich in meiner «Philosophie der Freiheit» dargestellt, was der moderne Mensch in dieser Beziehung empfindet. Aber man möchte sagen, etwas wie die nachklingende Abenddämmerung dieses Geisteslebens war noch bis in die Goethesche Zeit vorhanden, ja bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein, Abenddämmerung einer alten Zeit. Daher jene tiefe Sehnsucht Goethes nach Italien, um den Geist, den er innerhalb seiner Zivilisation nicht finden konnte, im Durchklingen des alten griechischen Wesens zu empfinden. Goethe konnte gar nicht leben, ohne Rom gesehen zu haben, jenes Rom, in dem er vermeinte, so ganz lebendig, wenn auch antiquiert eine Kultur zu fühlen, die unmittelbar noch Geistiges im Sinnlich-Physischen enthält.

Ihm vorangegangen in dieser Stimmung war derjenige, der wirklich dasteht wie die personifizierte Abenddämmerung des alten Geisteslebens, Johann Joachim Winckelmann. Wie Goethe sich auf die Stimmung Winckelmanns verstanden hat, zeigt das ungeheuer, das blendend schöne Buch, das Goethe gerade über Winckelmann und sein Jahrhundert geschrieben hat. Es ist eine herrliche Darstellung des Strebens eines so nach Geistigkeit sich sehnenen Menschen wie Winckelmann, was da Goethe als sein Buch über Winckelmann zustande gebracht hat. Man fühlt diesem Buche an, wie Goethe so lebhaft empfand, wie Winckelmann zuerst hinunter nach dem südlichen Rom ging, um den Geist, den er in der Gegenwart nicht mehr finden konnte, zu finden, um aus alter Spiritualität Spiritualität in die Gegenwart hineinzutragen. Ganz trunken von solcher Suche nach Spiritualität war Winckelmann. Das konnte Goethe nachfühlen. Deshalb ist sein Buch über Winckelmann so großartig, weil er von derselben Sehnsucht durchdrungen war. Und beide empfanden schließlich, als sie in Rom waren, etwas von dem Hauch der alten Geistigkeit. Winckelmann, indem er geradezu die Geheimnisse der Kunst aus demjenigen herausgeholt hat, was er zwar nicht physisch, aber seelisch, spirituell an Resten griechisch-künstlerischen Wollens in Rom aufgenommen hat. Goethe tat desgleichen. Goethe konnte seine «Iphigenie» in Rom um-

schreiben. Er flüchtete mit der nordischen «Iphigenie» nach Rom, um sie umzuschreiben, um ihr jene Formung zu geben, die er allein als die klassische ansehen konnte. Da gelang es ihm; bei den späteren Werken, nachdem er zurückgekehrt war, nicht mehr.

Damit aber zeigt Goethe diesen ganz tiefen Ernst des Ringens eines Künstlers nach Geistigkeit. Er konnte im Grunde genommen sich nicht befriedigen in seinem künstlerischen Suchen, bevor er der Farbgebung Raffaels, der Formung Michelangelos dasjenige abgelauscht zu haben glaubte, was aus echtem künstlerischem Erleben heraus an Farbgebung möglich ist, an Formengestaltung sein kann. Und so wuchs er hinein in diese Geistigkeit und stellte die Abendröte dar, die noch da war, noch an eine verbrauchte, eine nicht mehr für die moderne Menschheit geltende Geistigkeit erinnerte.

Wenn ich hier etwas Persönliches berühren darf, so gestatten Sie mir, daß ich das folgende sage. Es war in einem bestimmten Augenblicke, wo ich so recht fühlen konnte, was Winckelmann einmal sagte, indem er nach dem Süden fuhr, um die Geheimnisse der Kunst zu entdecken, wo ich auch so recht ahnen konnte, wie Goethe dann auf den Spuren Winckelmanns weiterging, wo ich aber auch ahnen und empfinden mußte, mit aller Gewalt empfinden mußte, daß die Zeit vorüber ist, wo wir uns der Abendröte hingeben dürfen, daß die Zeit herangekommen ist, wo wir mit aller Gewalt nach einer neuen Erschließung eines Geisteslebens suchen müssen, wo wir nicht mehr uns bloß in dem Suchen nach dem Alten ergehen dürfen. Das konnte ich so recht fühlen in dem Augenblicke, als es das Schicksal gebracht hat, daß ich in den Räumen, in denen einstmals Winckelmann während seines römischen Aufenthalts gelebt hat, in denen er seine Gedanken an italienischer und griechischer Kunst geschult hat, in denen er diese umfassenden Ideen ausgesprochen hat, die dann Goethe so begeistert haben, vor Jahren anthroposophische Vorträge über Menschheitsentwicklung und Weltenentwicklung zu halten hatte. Es war mir ein wahrhaft tiefes Gefühl, da zu empfinden, es muß etwas Neues gesagt werden auf dem Wege zum spirituellen Leben hin. An denselben Orten mußte ich das sagen, in denen Winckelmann während seines römischen

Vierter Vortrag

Aufenthaltes seine Ideen gefaßt hat, über die dann Goethe in seinem Buche über Winckelmann geschrieben hat. Eine merkwürdige Schicksalsverkettung, daß ich gerade in jenem Palazzo diese Vorträge halten mußte, in dem Winckelmann während seines römischen Aufenthaltes gelebt hat. Mit dieser persönlichen Bemerkung möchte ich diese Betrachtungen heute abschließen.

FÜNFTER VORTRAG

Dornach, 8. Juni 1923

Ich möchte heute noch einiges zu den Betrachtungen über die Kunst, die in den Vorträgen der vorigen Woche gepflogen worden sind, hinzufügen. Öfter schon mußte ich betonen, wie die Gesamtgeistesentwicklung der Menschheit von etwas ausgegangen ist, das Wissenschaft, Kunst und Religion in einem war, so daß, wenn wir heute innerhalb unseres Geisteslebens auf der einen Seite Wissenschaft haben, Kunst auf der anderen Seite, Religion auf der anderen Seite, wir gewissermaßen in eine Zeit zurückblicken können, in der diese drei Strömungen des menschlichen Geisteslebens eine gemeinsame Mutter hatten. Es zeigt sich wohl am intensivsten, wie diese gemeinsame Mutter geartet war, wenn man zurückgeht auf dasjenige, was in uralten Zeiten der Menschheitsentwicklung, sagen wir vielleicht vor vier, fünf Jahrtausenden die Dichtung war, besser gesagt, dasjenige war, was wir heute als Dichtung bezeichnen. Wenn wir ergründen wollen, was Dichtung nicht bei den primitiven Völkern, bei denen man heute ganz unsinnigerweise diese Urkultur sucht, sondern bei den Kulturvölkern der alten Zeiten war, dann müssen wir unsere Zuflucht nehmen zu dem, was die Geistesentwicklung der Menschheit in diesen alten Zeiten durch die Mysterien geworden ist.

Betrachten wir diejenigen Zeiten, in denen die Menschen auf der Erde noch wenig das gesucht haben, was sie als den Inhalt ihres Geisteslebens ausdrücken wollten, in denen sie von der Erde hinweg nach dem Kosmos geschaut haben, wenn sie für die tiefsten Bedürfnisse ihres Gemütes einen Inhalt haben wollten. Betrachten wir die Zeiten, in denen die Menschen aus hellseherischen Fähigkeiten heraus die Lage der Fixsterne, die Bewegung der Planeten betrachtet haben und alles das, was auf der Erde ist, wie einen Abglanz dessen, was in der kosmischen Umgebung der Erde vor sich geht. Wir brauchen nur zu bedenken, wie die alten Ägypter dasjenige, was ihnen der Nil für ihr Leben geworden ist, nach der Erscheinung des Sirius bemessen haben, nach dem Heraufkommen eines gewissen Sternes, wie sie in dem, was ihnen der Nil aus ihrem Leben gemacht hat, das Er-

gebnis desjenigen gesehen haben, was sie nur ergründen konnten, wenn sie in den Kosmos hinaus schauten und einen gewissen Stand eines Sternes im Verhältnis zum anderen Stern betrachten konnten. Was ein Stern mit dem anderen auszumachen hatte im Weltenraum draußen, spiegelte sich für sie auf der Erde in dem, was also zum Beispiel die Tätigkeit des Nil war. Das ist ein Beispiel für viele, denn so war einmal die Anschauung, daß auf der Erde sich nur das vollzieht, was an jedem einzelnen Orte ein Abbild ist von dem, was draußen im Kosmos an den Geheimnissen des Sternenhimmels beobachtet werden kann. Nur müssen wir uns natürlich darüber klar sein, daß in jenen alten Zeiten die Menschen am Sternenhimmel ganz andere Dinge gesehen haben als diejenigen, die heute mit der sogenannten Himmelsmechanik oder Himmelschemie errechnet oder ergründet werden. Aber es soll uns heute besonders interessieren, wie die Menschen in der Zeit, in der sie auf diese Art für ihre Seele, für ihr Gemüt den geistigen Inhalt bekamen, sich dichterisch, sagen wir ausgedrückt haben.

Wir weisen damit zugleich in eine Zeit zurück, in der andere Künste außer der Dichtung weniger entwickelt waren. Sie waren da, aber sie waren weniger entwickelt, weil der Mensch sich in jenen alten Zeiten bewußt war, daß er mit dem Worte, welches er aus dem innersten Geheimnis seiner Organisation schafft, etwas Übersinnliches zum Ausdruck bringen kann, so daß also das Wort am besten der Ausdruck für dasjenige werden konnte, was überirdisch durch Sternkonstellation und Sternbewegung erscheint, besser als wenn man sich eines anderen Stoffes in der Kunst bediente, der schließlich dem unmittelbaren Stoffgebiete der Erde entnommen sein mußte. Das Wort stammt aus dem Geistigen des Menschen heraus, so fühlte man in jenen alten Zeiten. Deshalb paßt es sich am intensivsten demjenigen an, was aus den kosmischen Weiten auf die Erde herunterschaut, sich herunter offenbart. Erst an der Dichtung, die in alten Zeiten ein unmittelbares Kind nicht der Phantasie allein, sondern des geistigen Schauens war, an dem Worte, an der Dichtung lernte man dann dasjenige, was auch in die anderen Künste hineingegossen worden ist. Aber das Dichterische, das durch Worte seinen Ausdruck fand, empfand man durchaus als

etwas, von dem aus man sich eigentlich mit dem Außerirdischen in eine Seelengemeinschaft versetzte.

Dieses Sich-Versetzen in eine Seelengemeinschaft mit dem Außerirdischen, mit dem Sternenhaften war im wesentlichen die dichterische Stimmung. Durch diese Seelengemeinschaft fühlte man, wie der Gedanke, den man noch nicht von den Dingen trennte, in dem menschlichen Haupte, in der firmamentähnlichen Wölbung des oberen Hauptes einen bildhaften Ausdruck gewinnt, selber ein geistiges Firmament, ein geistiges Himmelsgewölbe darstellt. Dasjenige, was man als Gedanke fühlte, fühlte man hineinversetzt in den ganzen Kosmos. Die einzelnen Gedanken waren durch die Art und Weise ausgedrückt, wie die Sterne zu einander standen, wie die Sterne über einander hinweg sich bewegten. Man dachte in jenen alten Zeiten nicht bloß aus der inneren Kraft des Menschen selbst heraus. Das tat erst der freie Mensch der späteren Zeit. Man fühlte in jeder Gedankenbewegung ein Nachbild einer Sternbewegung, in jeder Gedankenfigur, Gedankenform ein Nachbild eines Sternbildes am Himmel. Wenn man dachte, fühlte man sich in den Sternenraum versetzt. Daher empfand man als das eigentlich zur Weisheit Weisende nicht das Sonnenlicht bei Tag - welches blendet gegenüber dem, was im Kosmischen draußen das eigentlich Richtende und Orientierende der Gedanken ist -, als die eigentliche Leuchte zwar das Sonnenlicht, aber so, wie es vom Monde innerhalb der Sternenwelt erstrahlt wird. Man sagte sich, und das ist durchaus alte Mysterienweisheit: Bei Tag sieht man das Licht mit dem physischen Leibe, bei Nacht aber sieht man nicht nur das Sonnenlicht, sondern das Sonnenlicht wird von dem silbernen Becher des Mondes aufgefangen. Der Mond war der silberne Becher, der das Sonnenlicht zur Nacht auffing. Und dieses Licht der Sonne, das zur Nacht durch den silbernen Mondenbecher aufgefangen wurde, trank man als den Somatrank, das trank die Seele. Durchgeistigt mit diesem Somatrank konnte die Seele jene Gedanken fassen, die eigentlich das Ergebnis, das Abbild des bestirnten Himmels waren.

So fühlte der Mensch, indem er sich als Denkender fühlte, wie wenn die Kraft seines Denkens nicht in seinem auf der Erde wandelnden Organismus säße, sondern wie wenn diese Kraft

des Denkens da wäre, wo die Sterne kreisen und sie Sternbilder bilden. Es fühlte sich der Mensch mit seiner Seele ausergossen in die ganze Welt. Und er würde nicht logische Gesetze gesucht haben, wenn er nach den Verbindungen oder Trennungen der Gedanken geforscht hätte, sondern er hätte die Wege der Sterne, die Bilder der Sterne am nächtlichen Firmamente gesucht, wenn er hätte wissen wollen, wie Gedanken sich verbinden, wie Gedanken sich trennen. Am Himmel suchte er die Gesetze und die Bilder für sein Denken.

Und dann, wenn er auf sein Fühlen schaute, wenn er seines Fühlens gewahr wurde, dann war das nicht jenes abstrakte Fühlen, von dem wir heute in unserer abstrakten Zeit sprechen, sondern es war jenes konkrete Fühlen, das mit dem, was wir heute abstrakt das Fühlen nennen, das innere Erlebnis des Atmens, das innere Erlebnis der Blutzirkulation, das ganze regsame Weben im Innern des menschlichen Leibes verband. Man empfand, wie mit der Verbindung von Blutzirkulation und Atem das Seelische in einem webte. Aber man fühlte sich auch da nicht bloß auf der physischen Erde, man fühlte sich da in dem Planetenraum. Man sagte nicht, Millionen von Blutkügelchen kreisen im menschlichen Organismus, sondern man sagte, Merkur und Mars kreuzen sich mit Sonne und Mond. Man fühlte sich auch in seinem Gemüte ergossen in das Weltenall, nur daß man, wenn man sich in seinen Gedanken fühlte, sich mehr bei den Fixsternen und ihren Bildern fühlte, während man im Fühlen sich mehr innerhalb der Sphäre des Planetarischen, bei den sich bewegenden Planeten fühlte. Nur mit seinem Willen fühlte man sich auf der Erde. Indem man das Irdische als Abbild des Kosmischen fühlte, sagte man sich, wenn die Kräfte des Jupiter, des Mondes, der Venus, der Sonne in die Erde einschlagen, den Erdboden durchdringen in seinem festen, in seinem flüssigen, in seinem luftförmigen Elemente, dann dringen aus diesem festen, aus diesem flüssigen, aus diesem luftförmigen Elemente in den Menschen gradeso die Willensimpulse, wie die Gedankenimpulse von den Fixsternen, die Gefühlsimpulse von den Planetenbewegungen in den Menschen dringen.

Wenn man in dieser Weise fühlte, dann konnte man sich noch durch solches Gefühl in jene Zeit zurückversetzen, in der die

Ur-kunst der Menschheit entstanden ist. Die Urkunst, was ist sie? Nichts anderes ist die Urkunst als die menschliche Sprache selber. Das fühlt man heute nur noch wenig, wie die Sprache die eigentliche Urkunst ist, denn unsere Sprache ist an das Materiell-Irdische gefesselt. Unsere Sprache zeigt nicht mehr dasjenige, was sie einmal war, als die Menschen sich in den Tierkreis versetzt fühlten und in der Empfindung der Tierkreisbilder die zwölf Konsonanten, in dem Bewegen der Planeten an den Fixsternbildern vorbei die Vokale sich einverleibten. Und wenn sie nicht ausdrücken wollten, was sie auf der Erde erlebten, sondern wenn sie durch die Sprache dasjenige ausdrücken wollten, was die Seele erlebte, welche sich von der Erde in den Kosmos hinaus entrückt fühlte, dann wurde die Sprache zu dem, was in der alten Zeit die Dichtung war. Dann entstand im Menschen durch die Sprache das Abbild dessen, was er in Seelengemeinschaft mit dem Geistkosmos erlebte. Aus diesem Erleben der Seelengemeinschaft mit dem Geistkosmos ist eigentlich alle alte Dichtung entstanden. Die letzten Überreste, die von solcher Dichtung da sind, sind dasjenige, was etwa in den Veden enthalten ist, dasjenige, was, aber schon sehr verabstrahiert, in der Edda enthalten ist. Das sind noch Nachbildungen von dem, was aber in viel größerer Glorie, in viel größerer Erhabenheit und Majestät in denjenigen Zeiten unmittelbar aus der Gestaltung der Sprachen selbst heraus entstanden ist, in denen die Menschen ihr eigenes Seelenleben zusammen in inniger Gemeinschaft mit dem kosmischen Bewegen und Erleben haben fühlen können.

Was ist der Dichtung in der Gegenwart noch von jenen uralten Zeiten geblieben? Die Dichtung würde nicht mehr Dichtung sein - und in unserer Zeit ist ja viele Dichtung nicht mehr Dichtung -, wenn ihr nicht doch etwas von jenem gemeinsamen Leben des irdischen Menschen mit dem Kosmos verbliebe. Das, was ihr geblieben ist, ist das Hinausgehen über die Prosabedeutung des Wortes in den Rhythmus, in den Reim, in die Imagination, in die Gestaltung des Sprachlichen, die wir immer hinter der Prosabedeutung des Wortes suchen müssen. Denn eigentlich ist nur das eine wahre Dichtung, das nicht aus dem besteht, was in Worte abgefaßt ist. Da ist das Gedicht, das wir als nie-

dergeschriebenes oder besser als rezitiertes oder deklamiertes haben, in seinem Prosawortlaut. Da muß in den Prosawortlaut Rhythmus oder Takt oder Imagination hineintönen. Da wird auf etwas verwiesen, was in dem Prosawortlaut nicht enthalten ist, auf einen Hintergrund, der bei jeder wahren Dichtung geahnt, erraten werden muß, nicht verstanden werden kann, denn man versteht, was in dem Prosagehalt der Worte liegt. Daß die Dichtung etwas hat, was nicht in den Worten liegt, wozu die Worte gewissermaßen nur das Mittel sind, daß die Dichtung einen Stimmungshintergrund, einen Hintergrund hat, der gewissermaßen ein Nachklang der Weltenharmonie und der Weltenmelodie ist und der Weltenimagination, das macht auch heute die Dichtung noch zur Dichtung. Bei Homer kann man es noch ahnen, was es für ihn bedeutet: Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus. - Nicht seine Seele singt, diejenige Seele singt in ihm, die Gemeinschaft mit den Bewegungen des Kosmos hat. In den Planeten leben die Musen. Die epische Muse lebt in einem der Planeten. Entrückt zu diesem Planeten empfindet sich Homer: Singe, o Muse, ertöne mir, Himmelsmelos des Planeten, sprich dasjenige, was Menschen auf Erden verrichtet haben, Agamemnon, Achilleus, Odysseus, Idomeneus, Menelaos, singe mir so, wie es angeschaut werden kann, wenn der Blick nicht von einem Punkt hier auf der Erde darauf gerichtet wird, sondern wenn der Blick von der Sternenwelt darauf gerichtet wird, wenn der Blick von außerhalb der Erde darauf gerichtet wird. Glaubt man denn im Ernste jemals, daß jene umfassend großartigen Bilder, die in der Iliade entworfen sind, Froschperspektive haben? Nein, sie haben nicht einmal bloß Luft-Perspektive, sie haben Sternenperspektive. Daher kann auch das, was von der Sternenperspektive in der Iliade erzählt wird, nicht so erzählt werden, daß da der Mensch mit Menschen zu tun hat, sondern da spielen die Götter hinein, treten fortwährend unter den handelnden Personen zu gleicher Zeit die Götterhandlungen auf. Das ist nicht die Froschperspektive der Erde, das ist die Sternenperspektive des Himmels, zu der sich hinaufschwingen wollte die Seele des dichtenden Menschen, indem er andeutete: Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus!

Damit ist aber in intensiver Weise ausgesprochen, daß das irdische Mittel, dessen man sich zur Kunst bedienen kann, in diesem Falle zur Dichtung, nur ein Mittel ist, daß das eigentlich Künstlerische darinnen liegt, was in der Behandlung des Mittels geahnt werden kann von einem geistigen Hintergrunde, von geistigen Welten, in die das Wort, in die aber auch nur Farbe und Ton und die Form hineinführen können. Man muß sich etwas, wenn man die eigentlich künstlerische Stimmung in der Menschheit wiederum erwecken will, schon zurückversetzen in jene alten Zeiten, wo Dichterstimmung Himmels Stimmung in der menschlichen Seele war. Und dann, wenn man das tut, bekommt man einen gewissen Eindruck davon, wie man sich anderer Kunstmittel bedienen kann, um die Kunst so an die geistige Welt heranzutragen, wie sie herangetragen werden muß, wenn sie wirklich Kunst sein will. Sehen Sie, unser Empfinden ist heute so grob geworden, daß man dasjenige, was einmal vor verhältnismäßig gar nicht so langer Zeit die Kunst zur Kunst gemacht hat, gar nicht mehr recht empfindet.

Wir sehen in unserer unmittelbaren physischen Umgebung eine Mutter, die ein Kind trägt, ein kleines Kind im Arm hat. Gewiß, ein ungeheuer erhebender Anblick auf der Erde. Aber wir sind gewohnt, wenn wir die Mutter mit dem Kinde sehen, daß der unmittelbare Formeneindruck, den wir empfangen, nur eine kurze Spanne Zeit, man möchte sagen einen Augenblick festgehalten wird. Wir sind gewohnt, wenn wir in der physischen Welt stehen, daß die Kopfhaltung der Mutter im nächsten Momente eine andere ist als im vorhergehenden Momente. Wir sind gewohnt, daß das Kind im Arm der Mutter irgendwelche Bewegungen macht, wir sind gewohnt, daß sich in jedem Augenblicke in dem, was wir da in der physischen Welt vor uns haben, etwas ändert. Wir richten den Blick auf Raffaels Sixtinische Madonna. Wir schauen da die Mutter mit dem Kinde. Wir schauen sie jetzt, wir schauen sie in einer Stunde, wir schauen sie in einem Jahre - nichts hat sich verändert. Der Augenblick ist festgehalten, nicht das Kind bewegt sich, nicht die Mutter bewegt sich. Dasjenige, was wir gewohnt sind, in der Erdenwelt einen Augenblick festzuhalten, das scheint, aber es scheint nur erstarrt zu sein im Augenblick. Wir empfinden heute nicht

mehr, was Raffael ganz gewiß empfunden hat: Darf ich denn das? Darf ich einen einzigen Augenblick mit meinem Pinsel festhalten? Ist das nicht eine Lüge in der Welt, einen einzigen Augenblick festzuhalten? Darf ich denn so unwahr sein, nach einem Tag den Eindruck noch hervorzurufen, daß die Mutter das Kind ebenso hält, wie sie es am Tage zuvor gehalten hat? Darf ich irgend jemandem zumuten, daß er sich diesen Augenblick durch eine lange Zeit hindurch vorsetzen läßt? - Paradox, vielleicht unsinnig erscheint dem Menschen der Gegenwart diese Frage. Raffael hat sie ganz gewiß empfunden. Was entstand in Raffael gegenüber dieser Empfindung? In Raffael entstand gegenüber dieser Empfindung eine künstlerische Verpflichtung: Das, was du da sündigst gegen die Wirklichkeit, mußt du auf geistige Art sühnen. Du mußt dasjenige, was ein Augenblick hat, aus Zeit und Raum herausheben. Du darfst es nicht in Zeit und Raum lassen, denn in Zeit und Raum ist es Unwahrheit. Du mußt diesem Augenblick Ewigkeit verleihen. Du mußt durch dasjenige, was du auf die Fläche hinmalst, etwas ahnen lassen, was gar nicht auf der Fläche sein kann.

Sehen Sie, das ist es, was man heute abstrakt Raffaels idealistisches Malen nennt. Dieses Raffaelische idealistische Malen ist seine Rechtfertigung, daß er den Augenblick festhält. Was er durch die Tiefe seiner Farbgebung, seiner Farbenharmonik erreicht, ist dadurch erreicht, daß auf der Fläche von vorneherein für die Malerei die dritte Raumdimension ausgeschlossen, aber vergeistigt ist, so daß er dasjenige, was man sonst materialistisch in der dritten Dimension sieht, durch die Farbgebung ins Geistige heraufgehoben hat. Also das, was nicht auf der Fläche ist, was hinter der Fläche ist durch die blaue Farbe, vor der Fläche ist durch die rote Farbe, was heraustritt aus der Fläche auf geistige Art, während die dritte Raumdimension sonst in der Welt auf materielle Art heraustritt, das ist dasjenige, was dem Augenblick Ewigkeit gibt. Und dem Augenblicke muß Ewigkeit gegeben werden. Das Ewige muß wirken aus der Kunst heraus, sonst ist die Kunst keine Kunst. Ich habe Menschen kennengelernt in meinem Leben, die Raffael gehaßt haben, Künstler namentlich kennengelernt, die Raffael gehaßt haben. Warum? Weil sie durchaus das nicht verstehen konnten, weil sie stehen

bleiben wollten in dem unmittelbaren Imitieren dessen, was der Augenblick darbietet, aber im nächsten Augenblicke nicht mehr da ist. Ich habe einen solchen Raffaelhasser kennengelernt, der den größten Fortschritt seiner eigenen Malerei darinnen gesehen hat, daß er es, wie er sagte, als der erste gewagt hat, an dem nackten Menschen alle Haarstellen auch behaart zu malen, um ja nichts gegen die Natur zu sündigen. Man kann begreifen, wie ein Mensch, der das als den großen Fortschritt darstellt, ein Raffaelhasser werden konnte. Aber es bezeugt dieses, wie stark unsere Zeit von dem eigentlich geisttragenden Elemente in der Kunst verlassen ist, von demjenigen geisttragenden Elemente, das zum Beispiel in der Malerei weiß, warum man in der Fläche die Grundlage, die erste Grundlage für das Malen sehen muß. Und die Raumperspektive muß man verstehen. Das ist in unserer freiheitbegabten Zeit einmal notwendig gewesen, daß man in der fünften nachatlantischen Zeit die Raumperspektive, die eigentlich das Plastische auf die Fläche hinzaubern möchte, nicht das Malerische, versteht. Aber das Wirkliche ist die Farbenperspektive, die nicht durch Verkürzungen und dergleichen und durch Fernpunkte die dritte Dimension überwindet, sondern durch das geistig-seelische Verhältnis zwischen Blau und Rot oder zwischen Blau und Gelb überwindet. Die Farbenperspektive, die den Raum auf geistige Weise überwindet, muß gerade in der Malerei erobert werden. Durch solche Dinge kommt man im Künstlerischen wiederum zu dem, was dieses Künstlerische einmal war, etwas, was die Menschheit unmittelbar an die geistigen Welten heranbrachte.

Damals, als das so empfunden wurde, konnte man schon jene Harmonie zwischen Wissenschaft, Religion und Kunst auch empfinden. Diese Empfindung muß der Menschheit wiederum werden. Es war wirklich etwas von einem Nachklang dieser Empfindung in Goethe. Und das war das Große an Goethe, daß etwas von einem Nachklang dieser Empfindung in ihm war. Gewiß, der Mensch in seiner Freiheit mußte die drei Kinder getrennt erleben: Wissenschaft, Kunst und Religion. Aber dadurch ist ihm die Tiefe aller drei verloren gegangen, vor allen Dingen ist ihm das Gemeinschaftsleben mit dem Kosmos verloren gegangen. Man braucht sich nur einmal die heutige Bezie-

hung zwischen Kunst und Wissenschaft, Dichtung und Wissenschaft im Extrem anzusehen. Sie werden vielleicht sagen, ich brauchte nicht so ins Extrem zu gehen, um die heutige Beziehung, das heutige sozusagen mißverwandtschaftliche Verhältnis von Dichtung, also Kunst und Wissenschaft Ihnen darzustellen. Aber in diesen radikalen, extremen Ausgestaltungen zeigt sich das ganze mißverwandtschaftliche Verhältnis.

Sehen Sie, da war einmal in einer Stadt eine Naturforscher-Versammlung. Bei dieser Naturforscher-Versammlung haben die Leute von den großen materialistischen Problemen der Wissenschaft sehr seriös geredet. Sie wissen ja, mit welchem ungeheuren Ernst auf solchen Versammlungen von den wissenschaftlichen Problemen gesprochen wird, mit solch einem Ernst, daß ihn der Mensch meistens so groß empfindet, daß er ihn gar nicht mit seiner Persönlichkeit erreichen kann, daß er sich gar nicht mit seiner unmittelbaren Persönlichkeit an diesen Ernst heranwagt. Daher stellt er ein Pult vor sich hin; da legt er sich das Manuskript darauf, und da liest er dann, oder eigentlich lesen dann, wenn es sich um eine Versammlung handelt, die Leute der Reihe nach diese ernste Wissenschaft sich vor. Das Persönliche wird nicht objektiv. Der Ernst wirkt so stark, daß man ihn aus der Persönlichkeit heraus wirft und auf die Pulte hinlegt, ungeheuer ernst. Und diesen Ernst sieht man auf allen Gesichtern in solchen Versammlungen. Nur allerdings kommen einem die Gesichter wie die Spiegelbilder der Pulte vor, aber die sind recht ernst. Nun, bei dieser Naturforscher-Versammlung, von der ich spreche, wandte sich nun auch, ich weiß schon nicht wer, wahrscheinlich der amtierende Sekretär an ein Dichterkollegium der Zeitgenossenschaft. Die sollten dann aus ihrer dichterischen Kunst heraus die Dichtungen formen, die man während des Festmales dieser Naturforscher-Versammlung so zwischen den einzelnen Gängen loslassen wollte. Nun waren die Herren, vielleicht waren auch schon Damen dabei, von ihrer ersten Naturforscher-Versammlung weggegangen, und später zwischen den einzelnen Gängen wurde nun die ganze Geschichte vorgebracht, lauter Spottgedichte immer jedes einzelnen auf eine einzelne Wissenschaft! Sehen Sie, das war die mißverwandtschaftliche Beziehung zwischen Wissenschaft und

Kunst. Die Herren nahmen erst erkenntnismäßig die Stellung der Zange des Maikäfers mit ungeheurer Seriosität durch oder die Chromosomen der Maikäfersamen, und dann kam zwischen Fleisch und - was weiß ich - ein Spottgedicht auf solche Forschung. Zunächst ergingen sich die Herren in ungeheurem Ernst, nachher lachten sie. Ja, man kann nicht sagen, daß ein inneres Verhältnis da ist. Gewiß, Sie können sagen, ich sollte nicht solche Extreme aus unserer Zivilisation anführen. Aber ich kann es doch anführen, denn es ist charakteristisch. Es tritt nur in radikal extremer Weise hervor, was heute überhaupt als Beziehung zwischen dem Erkenntnismäßigen und Künstlerischen ist, nämlich gar keine. Die Herrschaften, welche die Lieder für das Tischmahl gedichtet haben, haben natürlich nichts verstanden von dem, was sich die Herren während der Naturforscher-Versammlung vorgelesen haben. Das Umgekehrte ist vielleicht nicht ganz möglich zu sagen, daß auch die werten Naturforscher nichts von den Dichtungen verstanden haben. Das werden zwar die Dichter angenommen haben. Ich glaube es ganz bestimmt, weil sie sie für sehr tief gehalten haben. Aber an solchen Dichtungen ist meistens nicht viel zu verstehen, und so kann man voraussetzen, daß selbst diese erlauchte Versammlung diese Dichtungen meist verstanden haben wird, wenigstens bis zu einem gewissen Grade!

Aber das ist gerade das Allerwichtigste für unsere Zeit, daß man beachtet, wie das einheitliche menschliche Geistesleben gespalten worden ist in eine Dreiheit, und wie diese Dreiheit sogar heute auseinandergefallen ist. Es ist eben die allerdringendste Notwendigkeit vorhanden, wiederum zu der Einheit hinzuschauen. Wenn heute ein Philosoph über Einheit und Zweiheit, Monismus und Dualismus spekuliert, da wird, möchte man sagen, mit einem ziemlich neutralen Gemüte diskutiert. Man bringt abstrakte Begriffe, mit denen man das eine behauptet, das andere behauptet. Man kann beides mit ganz gleichem Rechte beweisen. Wenn in jenen Zeiten, von denen ich Ihnen heute als so zur Kunst stehend sprach, wie ich es Ihnen skizziert habe, von Einheit und Zweiheit zum Beispiel, wie es ein Wortlaut ist in jener Zeit, oder von dem einen ohne ein zweites, und von dem einen mit einem zweiten gesprochen worden ist, da gingen

alle Seelenkräfte auf. Jener alte Streit, ob die Welt einer einheitlichen Gestaltung verdankt ist, oder ob Gutes und Böses zwei prinzipiell von einander geschiedene Mächte sind, jener Streit zwischen Monismus und Dualismus war in alten Zeiten eine künstlerisch-religiöse Angelegenheit, die alle Kräfte der Menschenseele durcheinanderwühlte, an denen der Mensch sein Heil und seine Seligkeit hängen fühlte. An dasjenige, worüber heute der Mensch ganz gleichgültig spricht, fühlte er einstmals sein Heil und seine Seligkeit geknüpft. Aber ohne daß in unsere Zeit wiederum ein Hauch von jener künstlerisch-religiös-erkenntnismäßigen Seelenstimmung hereinkommt, die einmal vorhanden war, erreichen wir nicht einen wirklichen Impuls zum Künstlerischen hin, nicht zum wahrhaft großen Künstlerischen hin!

Aber noch etwas fühlten jene Zeiten. Sehen Sie, man sprach vom Somatrank, von demjenigen, was man als das Sonnenlicht wußte, das von dem silbernen Mondenbecher aufgefangen wird, mit dem der Mensch sich seelisch durchdringt, um die Geheimnisse des Kosmos durch den Somatrank zu verstehen. Man sprach von diesem Somatrank, und man wußte, da hat man eine unmittelbare Seelengemeinschaft mit dem Kosmos. Das erlebt die Seele auf der Erde, aber sie lebt zu gleicher Zeit im Kosmos, ist zu gleicher Zeit im Kosmos darinnen, wenn sie solches erlebt. Und deshalb fühlte man: Ja, die Götter offenbaren sich durch die Sterne, durch die Fixsterne, die in Ruhe verharren, durch die Planeten, die sich bewegen. Durch die Abbilder, die auf der Erde von Fixsterngestaltungen und Planetenbewegungen sich bilden, erlebt die Seele ein Kosmisches. Wenn sie den Somatrank trinkt, das Opfer kultischkünstlerischer-erkenntnismäßig verrichtet, gibt die Seele den Göttern mit dem hinaufströmenden Opferrauch, dem sie das religiös-künstlerisch-dichterische Wort anvertraut, wieder zurück, was die Götter brauchen, um die Welt weiterzugestalten. Denn der Mensch ist von den Göttern nicht umsonst geschaffen, sondern er ist da auf der Erde, damit dasjenige, was nur in ihm fertig bereitet werden kann, wiederum von den Göttern zur weiteren Weltenbildung zurückgenommen werden kann. Ja, der Mensch ist auf der Erde, weil die Götter den Menschen brauchen, daß in

ihm gedacht, gefühlt, gewollt werde, was im Kosmos lebt. Dann, wenn der Mensch in der richtigen Weise denkt, fühlt und will dasjenige, was im Kosmos lebt, nehmen das die Götter wiederum hinauf und pflanzen es weiter der Weltengestaltung ein, so daß der Mensch an dem ganzen Kosmos mitbaut, wenn er im Opfer und in der Kunst wiederum zurückgibt, was die Götter ihm sich offenbarend durch Sternenwelten bieten. So steht der Mensch in Beziehung zum Weltengange, indem er seelenverwandtschaftlich diesen Weltengang erlebt.

Durchdringt man sich mit dieser Anschauung des Menschen von der Seelenverwandtschaft des Menschen mit dem göttlich-geistigphysischen Weltengange, dann kann man allerdings diese Anschauung auch auf die Gegenwart anwenden. Ja, dann schauen wir uns die heutige Erkenntnis an, welche nur dasjenige ergründen will, was auf der Erde ist, und selbst die Himmelschemie nur nach der Erde richtet, die Berechnungen der Sterne bloß nach den Rechnungsoperationen anstellt, die man auf der Erde erkennen gelernt hat. Diese Erkenntnis, die heute als die wahrhaft wissenschaftliche gilt, ist wertvoll nur für den Gang der Erde selber. Sie hört auf, eine Bedeutung zu haben in dem Maße, als sich die Erde weiter zu Jupiter, Venus und Vulkan hinüberbilden soll. Was man heute Wissenschaft nennt, hat nur eine irdische Bedeutung, ist nur da, damit der Mensch auf der Erde frei werden könne, aber die Götter können es nicht zur kosmischen Weiterbildung der Welt brauchen.

Wir sind bei der äußersten Abstraktion, bei dem Leichnam der Geisteswelt in unseren abstrakten Gedanken angekommen. Dasjenige, was wissenschaftlich ausgeführt wird, hat nur für die Erde Bedeutung, wirkt auf die Erde als Gedankenmäßiges, wird zertrümmert, begraben, lebt nicht weiter. Und man muß sagen, wenn die Großmutter des Dichters Adalbert Stifter, Ursula Kary, zu dem jungen Stifter etwas über die Abendröte gesagt hat, so gehörte das intensiver zu dem Kosmos als das, was heute erkenntnismäßig über die Abendröte in Büchern wissenschaftlicher Art gelesen werden kann. Nehmen Sie all das zusammen, was in wissenschaftlichen Büchern heute von den Strahlen der Sonne gesagt wird, die sich so und so in den Wolken benehmen sollen, um die Abendröte hervorzubringen, nehmen Sie all das,

was da an Naturgesetzen beschrieben wird, zusammen, so hat es nur eine irdische Bedeutung. Die Götter schöpfen es nicht wieder von der Erde, um es im Kosmos zu verwenden. Adalbert Stifters Großmutter sagte zu dem Knaben: Kind, was ist die Abendröte? Kind, wenn die Abendröte erscheint, dann hängt die Gottesmutter ihre Kleider heraus, denn sie hat viele solche Kleider, um sie allabendlich auszuhängen am Himmelsgewölbe.

Die Großmutter Adalbert Stifters unterrichtete den Knaben davon, daß die ausgehängten Kleider der Gottesmutter die Abendröte sind. Das ist eine Rede, aus der Götter für die weitere Fortbildung der Welt schöpfen können. Die heutige Wissenschaft sucht so genau wie möglich dasjenige in Begriffe zu fassen, was jetzt ist. Aber das soll niemals Zukunft werden, das ist Gegenwart. Adalbert Stifters Großmutter, die noch viel von dem bewahrte, was in den alten Seelen lebte, sagte etwas, worüber selbstverständlich der Wissenschaftler der Gegenwart nur ein Lächeln hat. Er wird es vielleicht schön finden, aber er weiß nichts davon, daß es für den Kosmos eine größere Bedeutung hat als alle seine Wissenschaft, wenn die Großmutter von Adalbert Stifter das Kind so unterwies, daß die Abendröte die ausgehängten Kleider der Gottesmutter sind. Denn das schöpfen die geistig-göttlichen Mächte, um damit die Gegenwart des Kosmos in die Zukunft hinein weiterzubilden. Und aus dem, was in dieser Weise brauchbar ist, was nicht aus Zeit und Raum heraus Vorstellungen schafft, sondern was ewig-tätige Vorstellungen schafft, ist alle wirkliche Kunst entstanden. Geradeso, wie sich zur trockenen materialistischen Anschauung diese Aussage von Adalbert Stifters Großmutter verhält, die ihn zum Dichter gemacht hat, geradeso verhält sich das, was Raffael in der Sixtinischen Madonna über den Augenblick hinaus geschaffen hat, indem er den Augenblick als Ewiges erfaßt hat, zu dem, was wir sehen, wenn wir auf dem physischen Erdenrund die Mutter mit dem Kinde dasitzen sehen.

Das wollte ich Ihnen noch sagen, um zu den vorigen Betrachtungen hinzuzufügen, was diese Betrachtung vielleicht noch ein wenig vertiefen konnte.

SECHSTER VORTRAG

Dornach, 9. Juni 1923

Heute möchte ich noch einiges zu den Vorträgen hinzufügen, die ich in den letzten Tagen hier gehalten habe. In früheren Vorträgen habe ich des öfteren von einem Genius der Sprache gesprochen. Und Sie wissen schon aus meinem Buche «Theosophie», wie dann, wenn im anthroposophischen Zusammenhange von geistiger Wesenheit gesprochen wird, wirkliche geistige Wesenheit gemeint ist, wie also auch in dem, was mit dem Genius der Sprache bezeichnet wird, eine wirkliche geistige Wesenheit für die einzelnen Sprachen gemeint ist, in die der Mensch sich hineinlebt, und die ihm gewissermaßen aus geistigen Welten die Kraft gibt, seine Gedanken, die zunächst als tote Erbschaft der geistigen Welt in ihm als Erdenwesen vorhanden sind, auszudrücken. Deshalb wird es gerade im anthroposophischen Zusammenhange ganz angemessen sein, in dem, was als Gestaltungen in der Sprache auftritt, einen Sinn zu suchen, der in einem gewissen Grade sogar vom Menschen unabhängig aus geistigen Welten herkommt.

Nun habe ich auch darauf schon aufmerksam gemacht, in welcher eigentümlicher Weise wir das eigentliche Element des Künstlerischen, des Schönen und sein Gegenteil bezeichnen. Wir sprechen von dem Schönen und sprechen von seinem Gegenteil in den einzelnen Sprachen, von dem Häßlichen. Würden wir das Schöne in ganz entsprechender Weise bezeichnen wie das Häßliche, so müßten wir, da das Gegenteil von Haß die Liebe ist, nicht vom Schönen sprechen, sondern etwa vom Lieblichen. Wir müßten dann sagen das Liebliche, das Häßliche. Wir sprechen aber von dem Schönen und von dem Häßlichen und machen aus dem Sprachgenius heraus einen bedeutsamen Unterschied, indem wir das eine und sein Gegenteil in dieser Weise bezeichnen. Das Schöne, wenn wir es zunächst in der deutschen Sprache nehmen - für andere Sprachen müßte ein ähnliches aufgesucht werden -, ist als Wort verwandt mit dem Scheinenden. Dasjenige, was schön ist, scheint, das heißt trägt sein Inneres an die Oberfläche. Das ist ja das Wesen des Schönen, daß es sich nicht verbirgt, sondern daß es sein Inneres an die Oberflä-

che, in die äußere Gestaltung trägt, so daß schön dasjenige ist, was sein Inneres in seiner äußeren Gestaltung zur Offenbarung bringt, das Scheinende, dasjenige, was Schein ausstrahlt, so daß der Schein das in die Welt Ausstrahlende, das Wesen offenbart. Würden wir in diesem Sinne von dem Gegenteil des Schönen sprechen wollen, so müßten wir sagen: das sich Verbergende, das Nichtscheinende, dasjenige, was sein Wesen zurückhält und in seiner äußeren Hülle nicht nach außen offenbart, was es ist. Wenn wir vom Schönen sprechen, bezeichnen wir also etwas objektiv. Würden wir ebenso objektiv von dem Gegenteil des Schönen sprechen, so würden wir es mit einem Worte bezeichnen müssen, welches das sich Verbergende, das nach außen anders aussieht, als es ist, heißen würde. Aber da gehen wir von dem Objektiven ab, gehen an das Subjektive heran und bezeichnen dann unser Verhältnis zu dem, was sich verbirgt, und finden, das, was sich verbirgt, können wir nicht lieben, müssen es hassen. Dasjenige also, was uns ein anderes Antlitz zeigt, als es ist, ist das Gegenteil des Schönen. Aber wir bezeichnen es sozusagen nicht aus demselben Untergrund unseres Wesens heraus, wir bezeichnen es aus unserer Emotion heraus als das, was uns hassenswert ist, weil es sich verbirgt, weil es sich nicht offenbart.

Wenn wir also auf die Sprache hinlauschen, dann kann uns gerade der Sprachgenius sich offenbaren. Und wir müssen uns fragen: Was streben wir denn eigentlich an, wenn wir durch die Kunst das Schöne, im weitesten Sinne natürlich, anstreben? Was streben wir da eigentlich an? Schon in der Tatsache, daß wir aus dem Sprachgenius heraus für das Schöne ein Wort wählen müssen, das aus uns herausgeht - für das Gegenteil gehen wir nicht aus uns heraus, bleiben wir in uns, bleiben bei unseren Emotionen, beim Hassen -, schon darin, daß wir aus uns herausgehen müssen, zeigen wir an, daß im Schönen eine Beziehung zum außer uns befindlichen Geistigen ist. Denn was scheint denn? Dasjenige, was wir mit den Sinnen sehen, braucht uns nicht zu scheinen, das ist da. Das, was uns scheint, was also im Sinnlichen ausstrahlt, sein Wesen im Sinnlichen ankündigt, ist das Geistige. Wir fassen also, indem wir von dem Schönen als Schö-nem objektiv sprechen, das künstlerisch Schöne von vornherein

als ein Geistiges, das sich durch die Kunst in der Welt darlebt, offenbart. Es obliegt einmal der Kunst, das Scheinende zu erfassen, die Ausstrahlung, die Offenbarung dessen, was als Geist die Welt durchwebt und durchlebt. Und alle wirkliche Kunst sucht das Geistige. Selbst wenn die Kunst, wie es auch sein kann, das Häßliche, das Widerwärtige darstellen will, so will sie nicht das Sinnlich-Widerwärtige darstellen, sondern das Geistige, das in dem Sinnlich-Widerwärtigen sein Wesen ankündigt. Es kann das Häßliche schön werden, wenn das Geistige sich im Häßlichen scheinend offenbart. Aber es muß eben so sein, es muß die Beziehung zum Geistigen immer da sein, wenn ein Künstlerisches schön wirken soll.

Nun, sehen Sie, betrachten wir von diesem Gesichtspunkte ausgehend einmal eine Einzelkunst, sagen wir die Malerei. Wir haben sie in den letzten Tagen betrachtet, insoferne die Malerei das Geistig-Wesenhafte durch die erfaßte Farbe, also durch das Scheinen in der Farbe offenbart. Man kann sagen, in jenen Zeiten, in denen man eine wirkliche innere Erkenntnis von dem Farbigen gehabt hat, hat man sich auch in der richtigen Art dem Sprachgenius überlassen, um das Farbige in die weltliche Beziehung zu setzen. Wenn Sie in alte Zeiten zurückgehen, in denen es ein instinktives Hellsehen von diesen Dingen gegeben hat, da werden Sie zum Beispiel Metalle finden, die so empfunden wurden, daß sie ihr inneres Wesen in ihrer Farbe offenbaren, aber nicht nach Irdischem benannt wurden. Zwischen den Benennungen der Metalle und den Planeten ist ein Zusammenhang, weil man sich, wenn ich es so ausdrücken darf, geschämt hätte, das, was sich durch die Farbe ausdrückt, nur als ein Irdisches zu bezeichnen. Die Farbe betrachtete man in dem Sinne als ein Göttlich-Geistiges, das den irdischen Dingen nur verliehen ist in dem Sinne, in dem ich das vor einigen Tagen hier auseinandergesetzt habe. Wenn man das Gold in der Goldfarbe empfand, dann sah man in dem Golde nicht allein ein Irdisches, sondern man sah in der Goldfarbe die sich aus dem Kosmos ankündende Sonne. Also ein über die Erde Hinausgehendes sah man im vorhinein, wenn man die Farbe auch an einem irdischen Dinge empfand. Erst indem man zu den lebendigen Dingen hinaufging, schrieb man den lebendigen Dingen ihre eigene Farbe zu,

weil die lebendigen Dinge sich dem Geiste nähern, also da auch Geistiges scheinen darf. Und bei den Tieren empfand man, daß sie ihre eigenen Farben haben, weil Geistig-Seelisches in ihnen unmittelbar erscheint.

Nun können Sie aber in ältere Zeiten zurückgehen, in denen man nicht äußerlich, sondern innerlich künstlerisch empfunden hat. Sehen Sie, man kommt da überhaupt zu keiner Malerei. Nicht wahr, einen Baum grün anzustreichen, einen Baum zu malen, - es ist fast dumm, wenn man sagt: einen Baum malen. Einen Baum malen und grün anstreichen, das ist doch keine Malerei, denn es ist schon aus dem Grunde keine Malerei, weil - was man auch im Nachahmen der Natur vollbringt - schöner, wesenhafter doch die Natur immer ist. Lebensvoller ist doch immer die Natur. Es ist gar keine Veranlassung, dasjenige nachzuahmen, was draußen in der Natur ist. Aber das tut auch der wirkliche Maler nicht. Der wirkliche Maler benützt den Gegenstand dazu, um - sagen wir die Sonne darauf scheinen zu lassen, oder um irgendeinen Farbenreflex aus der Umgebung zu beobachten, um das Ineinanderweben und -leben von Hell-Dunkel über einem Gegenstande aufzufangen. Es gibt also der Gegenstand, den man malt, eigentlich immer nur die Veranlassung zum Malen. Man malt natürlich niemals, sagen wir eine Blume, die vor dem Fenster steht, sondern man malt das Licht, das zum Fenster hereinscheint und das man so sieht, wie man es durch die Blume sieht. Man malt also eigentlich das gefärbte Licht der Sonne. Das fängt man auf. Und die Blume ist nur die Veranlassung zum Auffangen dieses Lichtes.

Wenn man an den Menschen herangeht, kann man das sogar noch geistiger. Die menschliche Stirne zu nehmen und sie anzustreichen wie eine menschliche Stirne, wie man glaubt, daß man eine menschliche Stirne sieht, ist eigentlich Unsinn, ist keine Malerei. Aber wie eine menschliche Stirne den so und so einfallenden Sonnenstrahlen sich aussetzt, wie da im Glanzlicht ein dumpfes Licht erscheint, wie da das Hell-Dunkel spielt, also alles das, wozu der Gegenstand die Veranlassung gibt, das mit Farbe und Pinsel aufzufangen, das ist die Aufgabe des Malenden, das, was im Augenblicke vorübergeht, und das man nun in Beziehung zu einem Geistigen zu setzen hat.

Wenn man malerisches Empfinden hat, so ist es einem, sagen wir, wenn man ein Interieur sieht, durchaus nicht darum zu tun, den Menschen, der etwa vor einem Altar kniet, anzuschauen. Ich habe einmal mit jemandem eine Ausstellung besucht. Da haben wir einen Menschen gesehen, der vor einem Altar kniete. Man sah ihn von hinten. Der Maler hatte sich die Aufgabe gestellt, bei einem Fenster hereindringendes Sonnenlicht gerade so aufzufangen, wie es sich auf dem Rücken des Menschen ausnimmt. Ja, der Mann, der mit mir ging, das Bild anzuschauen, sagte: Mir wäre es lieber, wenn man den Menschen von vorne sehen würde! - Ja, nicht wahr, da ist nur stoffliches, da ist nicht künstlerisches Interesse. Er wollte, daß der Maler ausdrückte, was das für ein Mensch ist und so weiter. Aber dazu hat man nur eine Berechtigung, wenn man dasjenige ausdrücken will, was sich durch die Farbe wahrnehmen läßt. Wenn ich einen Menschen auf einem Krankenbette darstellen will, in einer bestimmten Krankheit, und ich studiere die Gesichtsfarbe, um nun das Scheinen der Krankheit durch das Sinnliche zu erfassen, so kann das künstlerisch sein. Wenn ich auch darstellen will, sagen wir, in Totalität, inwiefern der ganze Kosmos im menschlichen Inkarnat, in der menschlichen Fleischfarbe zur Darstellung, zur Offenbarung kommt, kann das auch künstlerisch sein. Wenn ich aber den Herrn Lehmann nachmache, wie er da vor mir sitzt - erstens gelingt mir das nicht, nicht wahr, und zweitens ist es keine künstlerische Aufgabe, sondern künstlerisch ist, wie ihn die Sonne bescheint, wie das Licht abgelenkt wird dadurch, daß er buschige Augenbrauen hat. Also auf das kommt es an, wie die ganze Welt auf das Wesen wirkt, das ich male. Und das Mittel, wodurch ich das erreiche, ist Hell-Dunkel, ist die Farbe, ist das Festhalten von einem Augenblick, der eigentlich vorübergeht, und den zu fixieren ich mir in der gestern geschilderten Weise die Berechtigung hole.

Solche Dinge hat man in denjenigen Zeiten, die gar nicht so weit von den unsrigen zurückliegen, durchaus empfunden, indem man sich gar nicht vorstellen konnte, daß man eine Maria, eine Gottesmutter ohne verklärtes Gesicht darstellt, das heißt ohne ein Gesicht, das durch das Licht überwältigt wird und das aus der gewöhnlichen Menschenverfassung durch die Überwält-

tigung des Lichtes herauskommt. Man konnte sie nicht anders vorstellen als in einem roten Gewände und im blauen Mantel, weil nur dadurch die Gottesmutter in der richtigen Weise in das irdische Leben hineingestellt wird, in dem roten Gewände mit allem Emotionellen des Irdischen, im blauen Mantel das Seelische, das sie mit dem Geistigen umwebt, und in dem verklärten Gesichte das Durchgeistigte, das von dem Lichte als der Offenbarung des Geistes überwältigt wird. Aber das faßt man nicht richtig künstlerisch, solange man es nur noch so fühlt, wie ich es jetzt ausgesprochen habe. Ich habe es jetzt gewissermaßen in das Unkünstlerische übersetzt. Künstlerisch fühlt man es erst in dem Augenblicke, wo man aus dem Rot heraus und aus dem Blau heraus und aus dem Lichtmäßigen heraus, indem man das Licht in seinem Verhältnis zu den Farben und zu der Dunkelheit als eine Welt für sich erlebt, schafft, so daß man eigentlich also nichts anderes mehr hat als die Farbe, und die Farbe einem so viel sagt, daß man aus der Farbe und dem Hell-Dunkel herausholen kann die Jungfrau Maria.

Dann allerdings muß man mit der Farbe zu leben wissen, muß einem die Farbe etwas sein, womit man lebt. Es muß einem die Farbe etwas sein, was sich von dem schwer Materiellen emanzipiert hat. Denn das schwer Materielle widerstrebt eigentlich der Farbe, wenn man sie künstlerisch gebrauchen will. Daher widerstrebt es der ganzen Malerei, mit Palettfarben zu malen. Die werden immer so, daß sie noch eine Schwere zeigen, wenn man sie an die Fläche gebracht hat. Auch kann man mit der Palettfarbe nicht leben. Man kann nur mit der flüssigen Farbe leben. Und in dem Leben, das sich zwischen dem Menschen und der Farbe entwickelt, wenn er die Farbe flüssig hat, und in jenem eigentümlichen Verhältnis, das er hat, wenn er die flüssige Farbe nun auf die Fläche bringt, da entwickelt sich ein Farbenleben, da erfaßt man [das Leben] tatsächlich aus dem Farbigen heraus, da wird die Welt aus der Farbe. Erst dann entsteht das Malerische, wenn man in der Farbe das Scheinen, das Hin-sich-Offenbaren, das Hinstrahlende als ein Lebendiges erfaßt, und aus dem hinstrahlenden Lebendigen nun eigentlich erst das auf der Fläche zu Gestaltende herausschafft. Es wird schon von sel-

ber eine Welt daraus. Denn, verstehen Sie die Farbe, dann verstehen Sie ein Ingrediens der ganzen Welt.

Sehen Sie, Kant hat einmal gesagt: Gebt mir Materie, und ich will euch eine Welt daraus schaffen. - Nun, Sie hätten sie ihm lange geben können, die Materie, Sie können ganz sicher sein, er hätte keine Welt daraus gemacht, denn aus der Materie läßt sich keine Welt schaffen. Aber mehr schon läßt sich eine Welt schaffen aus dem wogenden Werkzeuge der Farben. Da läßt sich schon eine Welt schaffen, weil jede Farbe ihr unmittelbares, ich möchte sagen persönlich-verwandtschaftliches Verhältnis zu irgendeinem Geistigen der Welt hat. Und heute ist uns eigentlich, mit Ausnahme der primitiven Anfänge, die im Impressionismus und so weiter und namentlich im Expressionismus gemacht werden, die aber eben Anfänge sind, überhaupt der Begriff des Malens, die Tätigkeit des Malens mehr oder weniger gegenüber dem allgemeinen Materialismus der Zeit verloren gegangen. Denn meistens malt man heute nicht, sondern man ahmt Gestalten durch eine Art Zeichnung nach und streicht dann die Fläche an. Aber das sind angestrichene Flächen, das ist nicht gemalt, das ist nicht aus dem Farbigen und aus dem Hell-Dunkel heraus geboren.

Man darf allerdings die Dinge nicht mißverstehen. Wenn einer wild wird und einfach die Farben nebeneinander bastelt und glaubt, er trifft dasjenige, was ich genannt habe die Zeichnung überwinden, dann trifft er ganz und gar nicht das, was ich gemeint habe. Denn ich meine nicht mit dem Überwinden der Zeichnung, keine Zeichnung haben, sondern die Zeichnung aus der Farbe herausholen, sie herausgebären aus der Farbe. Und die Farbe gibt schon die Zeichnung, man muß nur in der Farbe zu leben wissen. Dieses Leben im Farbigen führt dann den wirklichen Künstler dazu, ganz absehen zu können von der übrigen Welt und seine Kunstwerke aus dem Farbigen heraus zu gebären.

Sie können zum Beispiel zurückgehen, sagen wir zu Tizians «Himmelfahrt der Maria». Da haben Sie ein Kunstwerk, das, ich möchte sagen im Überschnappen des alten Kunstprinzips besteht. Da ist nicht mehr jenes lebendige Erleben der Farbe vor-

handen, das man bei Raffael, namentlich aber bei Lionardo noch hat, da ist aber noch eine Art Tradition vorhanden, daß man nicht gar zu stark aus diesem Leben in der Farbe herauswächst. Erleben Sie einmal diese «Himmelfahrt Maria» von Tizian. Wenn Sie sie sich anschauen, so können Sie sagen, da schreit das Grün, da schreit das Rot, das Blau. Ja, aber dann sehen Sie das einzelne an. Wenn Sie das Zusammensprechen, möchte ich sagen, der einzelnen Farben selbst bei Tizian nehmen, so haben Sie noch eine Empfindung davon, wie er in dem Farbigen lebte und wie er wirklich in diesem Falle alle drei Welten aus dem Farbigen heraus bekommt. Sehen Sie sich nur die wunderbare Stufenfolge der drei Welten an. Unten die Apostel, die das Ereignis der Himmelfahrt Maria erleben. Sehen Sie sich an, wie er sie aus der Farbe heraus schafft. Man sieht in den Farben, wie sie an die Erde gefesselt sind, aber man empfindet keine Schwere der Farben, sondern man empfindet nur das Dunkle der Farben an dem unteren Teile des Tizianschen Bildes, und im Dunkel erlebt man das an die Erde Gefesseltsein der Apostel. In der ganzen Farbenbehandlung der Maria erlebt man das Zwischenreich. Sie hängt noch nach unten mit der Erde zusammen. Sehen Sie auf dem Bilde einmal nach, wenn Sie Gelegenheit dazu haben, wie sich das dumpf Dunkle von unten hineinlebt als Farbe in die Färbung der Maria, und wie dann das Licht überwiegt, wie das oberste, das dritte Reich schon im vollen Lichte empfängt, möchte ich sagen, das Haupt der Maria, mit vollem Lichte überglänzend, hinaufhebend das Haupt, währenddem Füße und Beine noch nach unten durch die Farbe gefesselt sind. Sehen Sie sich an, wie unteres Reich, Zwischenreich und himmlisches Höhenreich, dieser Empfang der Maria durch Gottvater, im inneren Erleben der Farbe wirklich abgestuft ist. Sie können sich sagen, um dieses Bild zu verstehen, muß man eigentlich alles andere vergessen und nur auf die Farbe hin die ganze Sache anschauen, denn aus der Farbe heraus ist hier die Dreistufigkeit der Welt geholt, nicht gedanklich, nicht intellektualistisch, sondern ganz künstlerisch. Und man kann sagen: Es ist wirklich so, daß zum Malerischen es notwendig ist, diese Welt des strahlenden Scheines, des strahlenden Sich-Offenbarens in Hell-Dunkel und in der Farbe zu erfassen, um auf der einen Seite dasjenige abzuheben, was irdisch-materiell ist, um das Künstlerische von

diesem Irdisch-Materiellen abzuheben und doch es wiederum nicht zum Geistigen hinaufkommen zu lassen. Denn würde man es zum Geistigen hinaufkommen lassen, wäre es nicht mehr Schein, dann wäre es Weisheit. Aber die Weisheit ist nicht mehr künstlerisch, die Weisheit hebt es schon hinauf in das ungestaltete Reich des Göttlichen.

Man möchte deshalb sagen: Beim wirklichen Künstler, der so etwas darstellt wie Tizian in seiner «Himmelfahrt Maria», hat man oben, wenn man dieses Empfangen der Maria, besser noch gesagt des Hauptes der Maria durch den Gottvater ansieht, das Gefühl, jetzt dürfte man da nicht mehr weitergehen im Behandeln des Lichtes. Gerade hart an der Kippe ist das. In dem Augenblicke, wo man anfängt weiterzugehen, verfällt man in das Intellektualistische, das heißt in das Unkünstlerische. Da darf man nicht mehr irgendwie einen Strich noch, möchte ich sagen, hinaus machen über dasjenige, was nur im Lichte, nicht in der Kontur angedeutet ist. Denn im Augenblicke, wo man zu stark in die Kontur hineingeht, wird es intellektualistisch, das heißt unkünstlerisch. Nach oben wird das Bild in der Tat so, daß es in der Gefahr schwebt, unkünstlerisch zu sein. Die Maler nach Tizian sind auch gleich dieser Gefahr verfallen. Sehen Sie sich noch bis zu Tizian hin die Engel an. Nicht wahr, wenn wir da in die himmlische Region hinaufkommen, kommen wir zu den Engeln. Sehen Sie sich an, wie da sorgfältig verhütet ist, aus der Farbe herauszugehen. Da können Sie immer noch zu den Engeln sagen in der vortizianischen Zeit, auch in gewissem Sinne bei Tizian, wenn Sie wollen: Könnten dies nicht auch Wolken sein? - Wenn Sie das nämlich nicht können, wenn Sie nicht können zwischen diesem Sein und Schein wenigstens noch im Unklaren sein, wenn Sie schon ganz ins Sein hineinkommen, ins Sein des Geistigen, dann hört es auf, künstlerisch zu sein.

Kommen Sie ins 17. Jahrhundert herüber, so wird das gleich anders. Da wirkt schon der Materialismus selbst in die Darstellung des Geistigen hinein. Da sehen Sie schon alle die - ich möchte sagen mit einer gewissen nicht künstlerischen, sondern routinierten Verve in allen möglichen Verkürzungen hingemalten Engel, zu denen Sie nicht mehr sagen können: Könnten das

nicht auch Wolken sein? - Ja, da wirkt schon das Nachdenken, da hört das Künstlerische schon auf.

Und wiederum, schauen Sie sich unten die Apostel an, dann haben Sie schon das Gefühl, eigentlich künstlerisch ist auf der «Himmelfahrt Maria» nur die Maria. Oben beginnt die Gefahr, daß es übergeht in das rein Weisheitsvolle, das Gestaltlose. Erringt man wirklich dieses, daß man das Gestaltlose noch hält, daß es auch gestaltlos ist, so wird das gerade, ich möchte sagen nach der einen Seite, nach dem einen Pol die Vollendung des Künstlerischen, weil es ein kühn Künstlerisches ist, weil man sich vorwagt bis zum Abgrund, wo die Kunst aufhört, wo man die Farben verschwimmen läßt vom Lichte, wo man, wenn man weitergehen wollte, nur anfangen könnte zu zeichnen. Aber zeichnen ist nicht malen. Also da nach oben nähert man sich dem Weisheitsvollen. Und man ist ein um so größerer Künstler, je mehr man das Weisheitsvolle noch hereinbekommt in das Sinnliche, je mehr man, wenn ich mich wiederum konkret ausdrücken will, die Möglichkeit hat, daß die Engel, die man malt, dennoch auch als geballte Wolken angesprochen werden können, die so und so im Lichte schimmern und dergleichen.

Geht man aber von dem Unteren des Bildes durch das eigentlich Schöne, die Maria selbst, die nun wirklich hinaufschwebt ins Weisheitsgebiet hinein, so ist Tizian in der Lage, sie schön zu gestalten, weil sie noch nicht angekommen ist, sondern eben erst hinauf schwebt. Da erscheint all das so, daß man das Gefühl hat, wenn sie noch ein bißchen sich hinaufschwingt, dann muß sie in die Weisheit hinein. Da hat die Kunst nichts mehr zu sagen. Aber wenn wir etwas weiter hinuntergehen, kommen wir zu den Aposteln, und bei den Aposteln sagte ich Ihnen: Der Künstler sucht durch die Farbengebung das Erdengefesselte der Apostel darzustellen. - Aber da kommt er in die andere Gefahr hinein. Würde er seine Maria noch weiter herunter haben, so könnte er sie nicht in der sich innerlich selber tragenden Schönheit darstellen. Denn wenn die Maria etwa da unten wäre - man würde den Zweck nicht einsehen -, unter den Aposteln sitzen würde, ja, da könnte sie nicht so ausschauen, wie sie in der Mitte zwischen Himmel und Erde ausschaut. So könnte sie gar nicht ausschauen. Denn sehen Sie, unten stehen die Apostel

in ihrer bräunlichen Färbung, da paßt die Maria nicht hinein. Denn wir können eigentlich nicht stehen bleiben dabei, daß unten die Apostel Erdschwere in sich haben. Es muß etwas anderes eintreten. Da beginnt auch stark das Element des Zeichnens einzugreifen. Das können Sie gerade auf dem charakterisierten Bilde bei Tizian sehen, es beginnt stark das Zeichnen einzugreifen. Warum denn?

Ja, man kann in dem Braun, was also schon aus der Farbe eigentlich herausgeht, das Schöne nicht mehr so darstellen wie an der Maria, da muß etwas, was nicht mehr ganz ins Schöne hineinfällt, dargestellt werden. Und es muß schön sein dadurch, daß etwas anderes, als was eigentlich schön ist, sich offenbart. Sehen Sie, säße die Maria da unten oder stünde die Maria unter diesen Aposteln in derselben Färbung, dann würde das eigentlich beleidigend sein. Schrecklich beleidigend wäre das. Ich rede jetzt nur von diesem Bilde, ich sage nicht, daß überall die Maria, wenn sie auf der Erde steht, künstlerisch beleidigend sein muß, aber auf diesem Bilde wäre es ein Faustschlag ins Gesicht für denjenigen, der das künstlerisch anschaute, wenn da unten die Maria stünde. Warum? Sehen Sie, stünde sie da unten in der Färbung der Apostel, so müßte man nämlich sagen, die Maria wurde von dem Künstler dargestellt als tugendhaft. So stellt er in der Tat die Apostel dar. Wir können gar keine andere Vorstellung haben, als daß die Apostel in ihrer Tugendhaftigkeit hinaufschauen. Aber das dürfen wir von der Maria nicht sagen. Bei der ist das so selbstverständlich, daß wir nicht ihre Tugend ausdrücken dürfen. Es wäre gerade so, wie wenn wir Gott tugendhaft darstellen wollten. Wo etwas selbstverständlich ist, wo es etwas wird, was das Sein selber ist, da darf es nicht bloß im äußeren Scheine dargestellt werden. Deshalb muß die Maria entschweben, muß in einer Region sein, wo sie über das Tugendhafte erhaben ist, wo man in dem, was da in der Farbe erscheint, von ihr nicht sagen kann, sie ist tugendhaft, so wenig man von dem Gotte selber sagen dürfte, er sei tugendhaft. Er kann höchstens selber die Tugend sein. Aber das ist schon ein abstrakter Satz, das geht schon in die Philosophie. Das hat mit der Kunst nichts zu tun. Aber bei den Aposteln unten ist es so, daß wir sagen müssen: Da gelingt es dem Künstler, durch die

Farbenbehandlung selbst in den Aposteln die tugendhaften Menschen darzustellen. Sie sind tugendhaft.

Suchen wir wiederum der Sache durch den Sprachgenius nahe zu kommen. Tugend, was heißt denn eigentlich tugendhaft sein? Tugendhaft sein, das heißt tauglich sein; denn Tugend hängt mit taugen zusammen. Taugend, tauglich sein, zu etwas taugen, das heißt einer Sache gewachsen zu sein, eine Sache zu vermögen, eine Sache zu können, das heißt tugendhaft sein. Aber es kommt natürlich schließlich darauf an, was man im Zusammenhange mit tugendhaft meint, wie es zum Beispiel Goethe auch dargestellt hat, der von einer Dreiheit spricht: Weisheit, Schein und Gewalt, das heißt Tugendhaftigkeit in diesem Sinne. Schein = das Schöne, Kunst. Weisheit = dasjenige, was Erkenntnis wird, gestaltlose Erkenntnis. Tugend, Gewalt = dasjenige, was nun wirklich tauglich ist, was etwas vermag, dessen Walten etwas bedeutet.

Sehen Sie, diese Dreiheit ist von altersher so verehrt worden. Ich konnte begreifen, als ein Mann mir vor einer ziemlich großen Anzahl von Jahren sagte, ihm wächst schon zum Hals heraus, wenn die Leute von dem Wahren, Schönen und Guten sprechen, denn jeder, der irgendwo eine Phrase, eine idealistische Phrase sagen will, der spricht von dem Wahren, Schönen und Guten. Aber man kann auf ältere Zeiten zurückverweisen, in denen diese Dinge mit allem menschlichen Anteil, mit allem menschlichen Seelen-Interesse erlebt worden sind. Und dann, mochte ich sagen, sieht man, aber in der Weise des Schönen, des Künstlerischen, auf dem Tizianschen Bilde oben die Weisheit, aber eben noch nicht nur Weisheit, sondern so, wie sie noch scheint, so daß sie noch künstlerisch ist, daß sie gemalt ist. In der Mitte die Schönheit und unten die Tugend, das Taugliche. Nun darf man aber das Taugliche ein wenig nach seiner inneren Wesenheit, seiner Bedeutung fragen. Wenn man diesen Dingen nachgeht, so kommt man durch den Sprachgenius auf die Tiefe der unter den Menschen schaffenden Sprachseele. Geht man nur äußerlich zu Werke, so könnte einem etwa einfallen, wie ein Verwachsener einmal in der Kirche war und eine Predigt angehört hat, wo der Prediger in einer äußeren phrasenhaften Weise seiner Gemeinde auseinandersetzte, wie alles in der Welt

gut und schön und zweckmäßig ist. Der Verwachsene wartete an der Kirchentüre, und als der Prediger herausging, fragte er ihn: Sie haben gesagt, alles ist auf der Welt seiner Idee nach gut, bin ich auch gut gewachsen? Da sagte der Pfarrer: Für einen Verwachsenen bist du sehr gut gewachsen! -Nun ja, nicht wahr, wenn man in dieser Weise äußerlich die Dinge betrachtet, dann wird man nicht in die Tiefen dringen. Unsere heutige Betrachtungsweise nämlich geht auf unzähligen Gebieten in so äußerlicher Weise vor. Die Menschen füllen sich heute ganz an mit solchen äußerlichen Charakteristiken, namentlich mit so äußerlichen Definitionen, wissen gar nicht, wie sie sich im Kreise mit ihren Ideen herumdrehen.

Bei dem Tugendlichen handelt es sich nicht darum, daß wir überhaupt zu etwas taugen, sondern daß wir zu etwas Geistigem taugen, daß wir uns in die geistige Welt als Mensch hineinstellen. Der ist im richtigen Sinne der Tugendhafte, der ein ganzer Mensch dadurch ist, daß er das Geistige in sich zur Verwirklichung, nicht bloß zur Offenbarung, zur Verwirklichung durch den Willen bringt. Da kommt man dann aber in eine Region hinein, die zwar im Menschlichen liegt, die auch in das Religiöse hineingeht, die aber nicht mehr in dem Gebiete des Künstlerischen liegt, am wenigsten in dem Gebiete des Schönen. Alles ist in der Welt polarisch gestaltet. Daher kann man gerade an dem Tizianschen Bilde sagen: Nach oben setzt er sich ohne weiteres der Gefahr aus, aus dem Schönen hinauszukommen, wo er über die Maria hinausgeht. Da ist er am Abgrund der Weisheit. Nach unten ist er am anderen Abgrund. Denn sobald wir das Tugendliche darstellen, das, was der Mensch durch seine eigene Wesenheit aus dem Geistigen heraus verwirklichen soll, kommen wir wiederum aus dem Schönen, aus dem Künstlerischen heraus. Versuchen wir den eigentlich tugendhaften Menschen zu malen, so dürfen wir das nur dadurch tun, daß wir irgendwie die Tugend in dem äußeren Schein charakterisieren, meinetwillen in der Kontrastierung mit dem Laster. Aber die künstlerische Darstellung der Tugend zeigt eigentlich keine Kunst mehr, in unserer Zeit ist es schon ein Herausfallen aus dem Künstlerischen.

Aber wo ist nicht überall in unserer Zeit ein Herausfallen aus dem Künstlerischen, wenn, ich möchte sagen, einfach Lebensverhältnisse roh naturalistisch wiedergegeben werden, ohne daß die Beziehung zu dem Geistigen wirklich da liegt. Ohne diese Beziehung zu dem Geistigen gibt es kein Künstlerisches. Daher ist in unserer Zeit dieses Streben im Impressionismus und Expressionismus, nun wiederum zum Geistigen zurückzukehren. Wenn das auch vielfach ungeschickt ist, wenn das auch vielfach ein bloßer Anfang ist, so ist es dennoch mehr als dasjenige, was unkünstlerisch mit dem Modell in einer roh naturalistischen Weise arbeitet. Und wenn Sie den Begriff des Künstlerisch-Schönen in dieser Weise fassen, dann werden Sie zum Beispiel auch das Tragische unterbringen können, das Tragische überhaupt in seinem künstlerischen Hereingreifen in die Welt fassen können.

Der Mensch, der sich nach seinen Gedanken richtet, der intellektualistisch sein Leben führt, kann nie tragisch werden. Und der Mensch, der ganz tugendhaft lebt, kann auch eigentlich nie tragisch werden. Tragisch werden kann der Mensch, der in irgendeiner Weise zum Dämonischen, das heißt zum Geistigen hinneigt. Es fängt eine Persönlichkeit, ein Mensch erst an tragisch zu werden, wenn das Dämonische im Guten oder im Schlimmen in irgendeiner Weise in ihm vorhanden ist. Nun stehen wir heute im Zeitalter des frei werdenden Menschen, wo der Mensch als dämonischer Mensch eigentlich ein Anachronismus ist. Das ist der ganze Sinn des fünften nachatlantischen Zeitraumes, daß der Mensch aus dem Dämonischen herauswächst zum freien Menschen. Aber indem der Mensch ein freier Mensch wird, hört sozusagen die Möglichkeit des Tragischen auf. Wenn Sie die alten tragischen Gestalten, selbst noch die meisten Shakespearschen tragischen Gestalten nehmen, so haben Sie das innerlich Dämonische, welches zum Tragischen führt. Da, wo der Mensch die Erscheinung eines Dämonisch-Geistigen ist, wo das Dämonisch-Geistige durch ihn strahlt, sich offenbart, wo der Mensch gewissermaßen das Medium des Dämonischen wird, ist das Tragische möglich gewesen. In diesem Sinne wird das Tragische mehr oder weniger aufhören müssen, denn die freigewordene Menschheit muß sich von dem Dämo-

nischen losmachen. Heute tut sie das noch nicht. Sie fällt erst recht ins Dämonische hinein.

Das ist aber einmal die große Zeitaufgabe, die Zeitmission, daß die Menschen aus dem Dämonischen herauswachsen und in das Freie hineinwachsen. Aber wenn wir die inneren Dämonen als diejenigen Gestalten, die uns zu tragischen Persönlichkeiten machen, loswerden, werden wir das Äußerlich-Dämonische um so weniger los. Denn in dem Augenblicke, wo der Mensch mit der Außenwelt in Beziehung tritt, fängt auch für den neueren Menschen etwas Dämonenartiges an. Unsere Gedanken müssen immer freier und freier werden. Und wenn, wie ich es in meiner «Philosophie der Freiheit» dargestellt habe, die Gedanken die Impulse für den Willen werden, wird auch der Wille frei. Das sind auch die polarischen Gegensätze, die frei werden können, die freien Gedanken, der freie Wille. Aber dazwischen liegt das übrige Menschliche, das mit dem Karma zusammenhängt. Und ebenso wie das Dämonische einmal zum Tragischen geführt hat, so wird gerade beim modernen Menschen das Erleben des Karma zur tiefen innerlichsten Tragik führen können. Die Tragödie wird aber erst blühen können, wenn die Menschen das Karma erleben werden. Solange wir bei unseren Gedanken bleiben, so lange können wir frei sein. Wenn wir die Gedanken in Worte kleiden, gehören die Worte nicht mehr uns. Was kann aus einem Worte, das ich ausgesprochen habe, alles werden! Es wird von dem andern aufgenommen. Er umgibt es mit anderen Emotionen, mit anderen Empfindungen. Das Wort lebt weiter. Indem das Wort durch die Menschen der Gegenwart fliegt, wird es eine Gewalt, die aber vom Menschen ausgegangen ist. Das ist sein Karma, durch das er mit der Welt zusammenhängt, das sich wiederum zurück auf ihn entladen kann. Da kann schon durch das Wort, das sein eigenes Dasein führt, weil es nicht uns angehört, weil es dem Sprachgenius angehört, das Tragische werden. Wir sehen gerade heute die Menschheit, ich möchte sagen überall in der Anlage zu tragischen Situationen durch die Überschätzung der Sprache, durch die Überschätzung des Wortes. Die Völker gliedern sich nach den Sprachen, wollen sich gliedern nach den Sprachen. Das gibt die Grundlage zu einer Riesen-Tragik, die noch in diesem Jahrhundert über die

Erde hereinbrechen wird. Das ist die Tragik des Karma. Wenn wir sprechen können von der abgelebten Tragik als einer Tragik der Dämonologie, müssen wir von der Tragik der Zukunft sprechen als von der Tragik des Karma.

[missing]

schaft von Göttern geschaffen. Was liegt dem wahren Künstler daran, ob sein Bild irgendein Mensch bewundert oder nicht. Deshalb kann man Künstler sein in voller Einsamkeit. Aber auf der anderen Seite kann man nicht Künstler sein, ohne in die Welt, die man dann auch ihrer Geistigkeit nach betrachtet, das eigene Geschöpf wirklich hineinzustellen, so daß es darinnen lebt. In der Geistigkeit der Welt muß es leben, das Geschöpf, das man in sie hineinstellt. Vergißt man diesen geistigen Zusammenhang, dann wandelt sich auch die Kunst, aber sie wandelt sich mehr oder weniger in Unkunst.

Sehen Sie, es läßt sich eigentlich künstlerisch nur schaffen, wenn man das Kunstwerk im Weltenzusammenhang darinnen hat. Dessen waren sich jene alten Künstler bewußt, die zum Beispiel ihre Bilder an die Kirchenwände gemalt haben, denn da waren diese Bilder die Führer für die Gläubigen, für die Bekenner, da wußten die Künstler, das steht darinnen in dem Erdenleben, insoweit dieses Erdenleben von dem Geistigen durchsetzt ist.

Man kann sich kaum etwas Schlimmeres denken, als wenn man, statt für so etwas, nun für Ausstellungen schafft. Im Grunde genommen ist es ja das Schrecklichste, durch eine Bilderausstellung zum Beispiel oder eine Skulpturausstellung zu gehen, wo alles mögliche durcheinander hängt oder nebeneinander steht, was gar nicht zusammengehört, wo es eigentlich sinnlos ist, daß das eine neben dem andern ist. Indem das Malen den Übergang gefunden hat vom Malen für die Kirche zum Bilde für das Haus, schon da, möchte ich sagen, verliert es den richtigen Sinn. Wenn man in den Rahmen hinein etwas malt, kann man sich wenigstens noch vorstellen, man schaut durch ein Fenster heraus, und das, was man sieht, das ist draußen, aber es ist schon nichts mehr. Aber nun gar für Ausstellungen malen! Man kann nicht weiter darüber reden. Nicht wahr, eine Zeit, die über-

haupt in Ausstellungen etwas sieht, etwas Mögliches sieht, hat eben den Zusammenhang mit der Kunst verloren. Und Sie sehen einfach an dem, was alles an geistiger Kultur zu geschehen hat, um wiederum den Weg zum Geistig-Künstlerischen zurückzufinden. Die Ausstellung zum Beispiel ist durchaus zu überwinden. Gewiß, bei einzelnen Künstlern ist der Abscheu vor der Ausstellung vorhanden, aber wir leben heute in einer Zeit, wo der einzelne nicht viel vermag, wenn nicht das Urteil des einzelnen in eine Weltanschauung eingetaucht wird, die wiederum die Menschen so in ihrer Freiheit, in voller Freiheit durchsetzt, wie einstmals in unfreieren Zeiten Weltanschauungen die Menschen durchsetzt haben und dazu geführt haben, daß wirkliche Kulturen entstanden, während wir heute keine wirklichen Kulturen haben. An dem Aufbau von wirklichen Kulturen und damit auch an dem Aufbau von wirklich Künstlerischem muß aber eine geistige Weltanschauung arbeiten, daran das höchste Interesse haben.