

RUDOLF STEINER

Anthroposophie und Kunst
Anthroposophie und Dichtung

Zwei Vorträge

Kristiania (Oslo) am 18. und 20. Mai 1923

GA 276

RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV

<http://anthroposophie.byu.edu>

4. Auflage 2010

Inhalt

ERSTER VORTRAG
Kristiania, 18. Mai 1923

ZWEITER VORTRAG
Kristiania, 20. Mai 1923

ERSTER VORTRAG

Kristiania, 18. Mai 1923

Es muß innerhalb der anthroposophischen Weltanschauung immer wieder betont werden, wie durch sie das Bewußtsein entsteht von der einheitlichen Quelle der Kunst, Religion und Wissenschaft. Es wird öfter innerhalb dieser anthroposophischen Weltanschauung betont, daß in älteren Zeiten der Menschheitsentwicklung es abgesondert Religion, Kunst und Wissenschaft gar nicht gegeben hat, sondern eine Einheit von allen dreien. Diese Einheit von allen dreien wurde in den Mysterien gepflegt. Die Mysterien waren eigentlich eine Vereinigung dessen, was man heute Schule nennt und Kirche und Kunstanstalt. Denn dasjenige, was in den Mysterien dargeboten wurde, wurde nicht einseitig durch das Wort gesagt. Das Wort, das man empfand, wenn der Initiierte es sprach als Erkenntniswort, das man dann empfand wie eine Offenbarung aus dem Geiste selber heraus, hatte neben sich das Aufzeigen von Kultushandlungen, Weihehandlungen, die vor den Zuhörenden und Zuschauenden in mächtigen Bildern dasjenige enthüllten, was man durch das Wort verkündigen wollte.

Und so stand neben dem, was durch die irdischen Erkenntnisse verkündet wurde, die Entwicklung der religiösen Kultushandlungen, durch die sich abspiegelte im Bilde vor dem Auge der Zuhörenden und Zuschauenden dasjenige, was man ahnte und vielleicht auch schaute als die Geschehnisse, die Tatsachen der übersinnlichen Welten. Religion und Erkenntnis wirkte als Einheit. Aber man hatte auch in diese Darstellung, in diese Bilddarstellung des Übersinnlichen das Schöne hineingebracht, das Künstlerische, so daß die Kultushandlung und das Kultusbild zugleich Kunstausdruck, Kunstoffenbarung waren. Der Mensch fühlte in den Mysterien das Künstlerisch-Schöne. Er wurde angeregt für seinen Willen durch die religiösen Impulse, die in den Kultushandlungen gegeben wurden, und er wurde innerlich erleuchtet durch das Wort, welches die schöne, die künstlerische Kultushandlung begleitete. Er wurde innerlich erleuchtet für seine Erkenntnis. Ein Bewußtsein von dieser, ich möchte sagen geschwisterlichen Einheit von Religion, Wissen-

schaft und Kunst muß in jeder wahren anthroposophischen Weltbetrachtung und Weltforschung immer vorhanden sein. Und das ergibt sich nicht etwa bloß auf künstliche Weise, sondern es ergibt sich auf ganz selbstverständlich natürliche Weise.

Wenn man sich im Sinne der heutigen intellektualistisch-materialistischen Wissenschaft der Erkenntnis hingibt, so versucht man, durch Gedanken die Welt erkennend zu erfassen. Man hat zuletzt eine Summe von Gedanken, welche einem die Naturerscheinungen, die Naturwesen gedankenmäßig, vorstellungsmäßig repräsentieren. Man spricht Naturgesetze in Gedanken aus. Nun war es gerade innerhalb des letzten, des eigentlich intellektualistisch-materialistischen Zeitalters eine Eigentümlichkeit derer, die sich der Erkenntnis hingaben, daß sie innerlich dem künstlerischen Empfinden mehr oder weniger entfremdet wurden. Wenn man sich der heutigen gebräuchlichen Wissenschaft hingibt, so gibt man sich toten Gedanken hin, und man sucht auch die toten Gedanken in den Naturerscheinungen auf. Alles das, was wir als Naturgeschichte aussprechen und was wir den Stolz unserer Wissenschaft heute nennen, sind tote Gedanken, sind Gedanken, welche die Leichname sind dessen, was unsere Seele war, bevor sie aus dem überirdischen Dasein in das sinnliche heruntergestiegen ist.

Sehen Sie, meine sehr verehrten Anwesenden, wenn wir den Leichnam eines Menschen erblicken, so wissen wir aus der Form, daß er nicht durch bloße Naturgesetze, wie wir sie kennen, in diese Form gebracht worden sein kann, sondern er ist zuerst gestorben. Er war zuerst lebendig und ist gestorben und ist dadurch ein Leichnam geworden. Der wirklich Erkennende weiß, daß seine Gedanken, die in ihm sind, die Leichname jener lebendigen Seelenwesenheit sind, in der er, bevor er auf die Erde herabgestiegen ist, gelebt hat. Unsere Erdengedanken sind Leichname unseres vorirdischen Seelenlebens. Das macht die Abstraktheit der Gedanken, daß sie eben Leichname sind. Und indem in den letzten Jahrhunderten immer mehr und mehr diese abstrakten Gedanken geliebt wurden - sie haben sich auch eingeknistet in das ganze praktische Leben -, wurden die Menschen immer ähnlicher ihren abstrakten Gedanken. Insbesondere wurden die wissenschaftlich, die gelehrte Gebildeten ihren

abstrakten Gedanken ähnlich mit ihrem ganzen Seelenleben, gerade mit dem höheren Seelenleben. Das aber entfremdet der Kunst. Je mehr man aufgeht in rein abstrakten Gedanken, desto fremder wird man der Kunst, denn die Kunst will das Lebendige, und die Gedanken sind tot.

Der entgegengesetzte Zustand tritt für die Seele dann ein, wenn man sich wirklich in die Erkenntnis vertieft, welche die anthroposophische ist. Während bei der abstrakten Verstandeserkenntnis nach einer gewissen Zeit das Bedürfnis auftritt, alles nur recht logisch zu erkennen und das Künstlerische selbst logisch zu erklären, tritt beim anthroposophischen Erkennen in einem bestimmten Momente das Bedürfnis ein nach Kunst. Denn dieses anthroposophische Erkennen, wenn es wahrhaftig ist, führt an einem gewissen Punkte dazu, daß man sich sagt: Ja, was du mit deinen Gedanken umfassest, das ist gar nicht die ganze lebendige Wirklichkeit, du brauchst noch etwas anderes. - Und so strömt man, weil das ganze Seelenleben beim anthroposophischen Erkennen lebendig bleibt, nicht durch die toten Gedanken getötet wird, hinüber in das Bedürfnis, künstlerisch die Welt zu empfinden und künstlerisch die Welt zu erleben. Wenn man in den abstrakten toten Gedanken lebt, wird einem die Kunst doch zu einer Art Luxus, den sich die Menschen aus ihren Illusionen und Träumen heraus als eine Beigabe zum Leben bilden. Wenn man anthroposophisch erkennt, dann sagt man sich an einem Punkt: Ach, deine Gedanken sind gar nicht irgendwelche Bilder einer lebendigen Wirklichkeit, deine Gedanken sind so wie Gebärden. Du deutest mit deinen Gedanken nur auf die lebendige Wirklichkeit. Deine Gedanken sind tote Gebärden. - Und an einem bestimmten Punkte fühlt man, jetzt muß man anfangen, künstlerisch zu gestalten, sonst hat man gar nicht die Wirklichkeit. Also der Anthroposoph fühlt an einem bestimmten Punkte seiner Erkenntnis, er muß zur Kunst übergehen. Und dann entsteht bei ihm wirklich die Anschauung, daß man in Ideen die Welt gar nicht voll inhaltlich geben kann, sondern daß man das Künstlerische zur Welterkenntnis überhaupt hinzufügen müsse.

Anthroposophie ist für die Seele eine wirkliche Vorbildnerin für das künstlerische Empfinden und auch das künstlerische Schaf-

fen. Die abstrakten Gedanken ertöten die künstlerische Phantasie. Man wird immer logischer und logischer und ertötet die künstlerische Phantasie und macht dann zu den Kunstwerken Kommentare. Das ist das Schreckliche, was im materialistischen Zeitalter aufgetreten ist, daß die Gelehrten zu den Kunstwerken Kommentare gemacht haben, gelehrte Erklärungen. Diese gelehrten Erklärungen, diese Faustkommentare, Hamletkommentare, diese gelehrten Beschreibungen der Kunst des Lionardo, des Raffael, des Michelangelo sind die Särge, die Totensärge für das wirkliche künstlerische Empfinden. Da wird hineingetötet dasjenige, was lebendige Kunst ist. Und nimmt man einen Faustkommentar zur Hand, so hat man eigentlich das Gefühl, jetzt nimmst du den Leichnam des «Faust» zur Hand, oder beim Hamletkommentar den Leichnam des «Hamlet», denn da haben die abstrakten Gedanken das Kunstwerk getötet.

Mit anthroposophischer Erkenntnis versucht man aus dem lebendigen Geiste sich zu nähern demjenigen, was Kunstwerk ist, wie ich das für Goethes «Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie» getan habe, wo nicht ein Kommentar geschrieben ist, sondern ein Lebendiges hineinführen soll in das unmittelbar Lebendige. In einem unkünstlerischen Zeitalter sind die vielen Ästhetiken entstanden, die gelehrten Betrachtungen der Kunst. Die Ästhetiken sind eigentlich etwas Unkünstlerisches. Aber indem das alles ausgesprochen ist - man ist sich dessen bewußt -, könnten wiederum die recht gelehrten Leute dasitzen und sagen: Ja, aber die Welt künstlerisch zu erfassen, führt von der Wirklichkeit ab; das ist nicht wissenschaftlich, die Welt künstlerisch aufzufassen. Und dann wird deklamiert von der Seite der wahren Wissenschaftler: Man muß die Phantasie unterdrücken, man muß die Imagination ausschalten, wenn man die Wirklichkeit erfassen will, und muß sich auf das bloß Logische beschränken. - Ja, das kann man deklamieren, das kann man fordern. Aber denken Sie nur einmal, wenn die Wirklichkeit, wenn die Natur selber eine Künstlerin ist, da nützt es nichts, wenn man vom Menschen aus fordert, man soll nur immer alles logisch begreifen. Dann kann man der Natur eben nicht beikommen mit dem bloßen logischen Begreifen, wenn die Natur selber eine Künstlerin ist. Und die Natur ist eine

Künstlerin. Das entdeckt man gerade durch anthroposophische Erkenntnis an einem bestimmten Punkte dieser Erkenntnis. Man muß aufhören, in Ideen zu leben. Man muß anfangen, in Bildern selbst zu denken, um die Natur begreifen zu können, insbesondere das Höchste an der Natur, den physischen Menschen in seinen Formen. Keine Anatomie, keine Physiologie kann den physischen Menschen in seinen Formen begreifen. Das kann allein die von dem künstlerischen Empfinden beflügelte lebendige Erkenntnis.

[missing]

dramen, schreiben auch solch eine Art Kommentar dazu. Ja, es ist etwas Schreckliches, etwas Fürchterliches, wenn das geschieht, aber es geschieht halt eben, weil selbst in die anthroposophische Bewegung oftmals hereingetragen wird das Tötende der abstrakten Gedanken. In Wirklichkeit sollte in der anthroposophischen Bewegung das fortwährende Beleben der abstrakten Gedanken darinnen sein. Dann führt es dazu, das, was man nicht mehr in Gedanken erleben kann, durch lebendige Gestalten, wie sie eben auftreten im Dramenbild, zu genießen, vor sich zu haben, sie anzuschauen und wirklich die Gestalten der Dramen auf sich wirken zu lassen, nicht sie in abstrakter Weise zu erklären. Echte Anthroposophie führt an einem bestimmten Punkte in eine wahre Kunst hinein, weil echte Anthroposophie nicht gedankentötend, sondern inspirierend wirkt und den künstlerischen Quell im menschlichen Gemüte zum Sprudeln bringt.

Man ist dann auch nicht versucht, Ideen symbolisch zu formen oder gar allegorisch nachzubilden, sondern man ist versucht, alle Ideen an einen bestimmten Punkt hinfließen zu lassen und rein der künstlerischen Form zu folgen. So ist das Goetheanum als Architektur, wenn ich mich des harten Ausdrucks bedienen darf, ganz ideenlos entstanden, bloß indem die Formen gefühlt worden sind, aber aus dem Geiste heraus gefühlt worden sind. Und so sollte man auch das Goetheanum anschauen, nicht erklären. Wenn ich die Ehre hatte, Gäste, die in das Goetheanum kamen, zu führen, dann leitete ich in der Regel die Worte, die ich zu diesen Gästen zu sprechen hatte, so ein, daß ich sagte: Sie

sind natürlich gekommen, damit ich Ihnen jetzt das Goetheanum, während ich Sie begleite, erkläre, aber eigentlich ist mir dies etwas furchtbar Unsympathisches. Ich muß in der nächsten halben Stunde, während ich Sie führe, schon etwas recht Unsympathisches unternehmen, denn das Goetheanum ist zum Anschauen da, nicht zum Erklären. - Das ist dasjenige, was ich immer wiederum betont habe, weil im Bilde leben sollte das, was da war, nicht in abstrakten, ertötenden Gedanken. Natürlich mußte man erklären, aber ich versuchte die Erklärungen auch so zu geben, daß sie eigentlich keine abstrakten Erklärungen waren, sondern daß der Führung, möchte ich sagen, die Empfindung durch die Formen, durch die Bilder, durch die Farben nachhalf. Man kann geistig nämlich nicht nur in Worten sein, man kann geistig auch in Formen, in Farben, in Tönen und so weiter sein. Dadurch wird erst das wirklich Künstlerische erlebt. Denn das Künstlerische ist immer das Erscheinen des Übersinnlichen hier in unserer sinnlichen Welt. Und wir können solches an allen Künsten gewahr werden, wenn diese Künste in Formen uns vorliegen, in denen sie echt aus der Menschennatur heraus entsprungen sind.

Nehmen Sie zunächst einmal diejenige Kunst, die am meisten heute der äußeren Zweckmäßigkeit dient, nehmen Sie die Architektur.

Um die Architektur in ihren Formen wirklich fühlend zu verstehen, muß man den Menschen selber, die Menschenform künstlerisch fühlen. Und wenn man die Menschenform künstlerisch fühlt, dann tritt in diesem Gefühl stark auch die Empfindung auf, der Mensch hat eigentlich die Welten, denen er angehört, verlassen. Betrachte ich einen Bären in seinem Pelz, dann habe ich die Empfindung, den hat das Weltenall reich ausgestattet, denn es hat ihn mit dem Pelz umkleidet. Und ich empfinde ein Ganzes, indem ich den Bären mit seinem Pelze oder den Hund mit seinem Fell empfinde; ich empfinde ein Ganzes. Schaue ich künstlerisch den Menschen an, so fehlt mir an diesem Menschen etwas, wenn ich ihn nur sinnlich anschau. Er hat dasjenige nicht von dem Universum erhalten, was der Bär oder der Hund in ihrem Pelz oder Fell haben. Der Mensch steht gewissermaßen in bezug auf seinen Sinnenschein nackt in der

Welt da. Es entsteht das Bedürfnis, für das Physische, anstelle des Physischen, um ihn herum rein in der künstlerischen Empfindung ein bildhaft Geistiges zu haben, das ihn umhüllt.

Heute ist diese rein künstlerische Empfindung in der Architektur etwas zugedeckt, ist nicht klar da. Aber nehmen Sie jenen Ausgangspunkt der Architektur, wo die Architektur vor allen Dingen ihre Höhe dadurch erreicht hat, daß sie Umhüllungen für hingegangene Menschen, für die Toten gebildet hat. Sehen wir einmal, wie die Grabmäler, die Grabwohnhäuser, die errichtet wurden über den Grabstätten, am Ausgangspunkt der Architektur sinnvoll stehen. Indem der Mensch gewissermaßen seinen Erdenkerker, seinen physischen Leib verlassen hat und die nackte Seele ist, will für ein ursprüngliches instinktives Hellsehen diese nackte Seele nicht hinausgelassen werden in den Weltenraum, ohne daß sie eingehüllt wird von denjenigen Formen, von denen sie aufgenommen sein will. Man kann doch - so sagte man - die Seele nicht hinauslassen einfach in die chaotischen Luftströmungen, in die chaotisch ineinander wirkenden Wetterströmungen. Das würde die Seele zerreißen. Die Seele will, wenn sie den Körper verlassen hat, durch regelmäßige Raumesformen sich in die Welt ausdehnen. Man umkleidet sie mit der Grabesarchitektur, denn da weiß sie Bescheid. Sie weiß nicht Bescheid in den Wetterstürmen, die ihr entgegendringen, in den Windströmungen, die ihr entgegenkommen, sie weiß aber Bescheid in den künstlerischen Formen, in denen der Architekt das Grabhaus über der Totenstätte formt. Da bilden sich die Wege für die Seele hinaus in die Weltenweiten. Das ist die aus dem Übersinnlichen der Seele gegebene Schale, gegebene Umhüllung, während der Mensch nicht so wie die Tiere oder wie die Pflanzen durch die sinnlich natürlichen Elemente eine Schale, eine Hülle bekommt.

Und so möchte man sagen: Die Architektur drückt ursprünglich die Art und Weise aus, wie der Mensch von den Weiten des Kosmos aufgenommen sein will. - Befinde ich mich in einem Haus, so sollte das künstlerische Empfinden auch so sein. Ich schaue die Flächen, ich schaue die Linien. Warum sind sie da? Um mir anzuzeigen, so will die Seele in der Richtung dieser Linien hinausschauen in die Raumesweiten. So will aber auch die

Seele geschützt sein vor dem heranstürmenden Lichte. Und betrachtet man das Verhältnis der Seele zum Universum, zum Raumesuniversum ringsherum, lernt man so recht erkennen, wie das Raumesuniversum die Seele des Menschen in der richtigen Weise empfängt, dann bekommt man die künstlerische Form der Architektur heraus.

Die Architektur aber hat ein künstlerisches Gegenbild. Der Mensch, wenn er aus der Welt heraustritt, verläßt seinen physischen Leib. Als Seele verbreitert er sich in die Raumesform. Alles Architektonische will dieses Verhältnis des Menschen zum sichtbaren Weltenraum, zum sichtbaren Kosmos offenbaren. Wenn der Mensch durch die Geburt ins physische Dasein hereintritt, dann hat er unbewußt die Erinnerung an sein vorirdisches Dasein. Dann taucht er mit seiner Seele in den physischen Leib unter. Im Bewußtsein namentlich des heutigen Menschen ist nichts von diesem Untertauchen vorhanden. Aber im Unterbewußtsein, im tiefen seelischen Empfinden, namentlich da, wo dieses Empfinden zum naiv künstlerischen Empfinden wird, weiß die Seele, indem sie in den Leib untertaucht, vorher, bevor du in einen Leib untergetaucht bist, warst du doch anders. Und da will sie nicht so sein, wie sie im Leibe ist, da will sie so sein, wie sie war, bevor sie in den Leib untergetaucht ist.

Diese Empfindung entdeckt man in einer merkwürdigen Weise bei primitiven Menschen. Sie fühlen in dieser Weise künstlerisch, wie sie im Leibe eigentlich sein wollen, und da beginnen sie zuerst sich zu schmücken und dann sich zu bekleiden. Die Farben der Bekleidung sind da, weil der Mensch sein Seelisches heraussetzen will in seine Leiblichkeit. Seine Leiblichkeit, in die er untergetaucht ist, genügt ihm nicht, er will farbig sich in die Welt hineinstellen, wie er seelisch sich selber fühlt. Wer mit künstlerischem Sinn gerade die farbenprächtigen Bekleidungen primitiver Menschen anschaut, sieht das Herauswalten der Seele in den Raum, so wie man das Hineinwalten der Seele in den Raum in den Architekturformen sieht. Will die Seele sich in die Weltenweiten zerstreuen, dann folgt sie den architektonischen Formen. Will die Seele aus dem tiefsten inneren Mittelpunkt

heraus sich räumlich entfalten, dann entwickelt sie die Bekleidungskünste.

Diese Bekleidungskünste gehen dann in das andere künstlerische Leben ein. Und es ist nicht gleichgültig, daß Sie in Zeitaltern, in denen man viel künstlerischer empfunden hat als heute, sagen wir die Bilder der italienischen Renaissancemaler so sehen, daß eine Magdalena immer ein ganz bestimmtes anderes Kleid haben wird als eine Maria. Vergleichen Sie das Gelb, das sehr häufig bei Magdalenen in der Bekleidung auftritt, mit dem aus Blau und Rot zusammengefügt, das bei Marien auftritt, dann haben Sie die ganzen Seelenunterschiede bei der Art und Weise, wie der noch ganz im künstlerischen Elemente lebende Maler aus der Seele heraus auch noch in der Malerei die Bekleidung schafft.

Wir, die wir uns am liebsten grau in grau anziehen, stellen eben auch in der äußeren Welt einfach das totdewordene Abbild unserer Seele dar. Wir kleiden uns abstrakt, wir denken nicht bloß abstrakt in unserem gegenwärtigen Zeitalter. Und - ich darf das ja nur in Parenthese sagen - wenn wir uns nicht abstrakt kleiden, dann zeigen wir oftmals erst recht in der Zusammenstellung der Farben, wie wenig wir noch übrig haben von dem lebendigen Denken, das wir durchmachen, bevor wir zur Erde herabsteigen. Wenn wir anfangen, uns heute nicht abstrakt zu kleiden, dann fangen wir an, uns geschmacklos zu kleiden. Wir müssen uns schon klar sein darüber, daß gerade das künstlerische Element eine Aufbesserung unserer ganzen Zivilisation braucht, daß der Mensch wiederum lebendig-künstlerisch in die Welt hineingestellt werden muß. Dann aber muß man auch alles Weltenwesen und Weltenleben wiederum künstlerisch sehen können. Man muß nicht nur herangehen in den Forschungsinstituten und den bekannten galgenähnlichen Apparat aufstellen, um den Gesichtswinkel zu probieren, möglichst abstrakt die Rasse-Eigentümlichkeiten zu messen, sondern man muß, ich möchte sagen mit qualitativer Vertiefung in das menschliche Wesen, die Form empfindend erkennen können.

Man wird dann schon am menschlichen Haupte in einer wunderbaren Weise in der Wölbung der Stirne und in der Wölbung

des Oberkopfes, nicht bloß allegorisch vergleichsweise, sondern ganz innerlich real, die Nachbildung des über uns sich wölbenden -wenn es auch nicht da ist, aber es wölbt sich dynamisch, kraftmäßig - Himmelsgewölbes wiedererkennen. Das Abbild des ganzen Weltenalls bilden Stirne und Oberkopf, und das Abbild desjenigen, was wir durchmachen, indem wir die Sonne umkreisen, indem wir uns in horizontal kreisender Bewegung um das Gestirn mit unserem Planeten herumdrehen, dieses Mitmachen einer kosmischen Bewegung, das empfindet man künstlerisch in der Nasen- und Augenbildung. Denken Sie: die Ruhe des Fixsternhimmels in der ruhenden Wölbung von Stirne und Oberkopf, die Bewegung des Umkreisens im Kosmos in dem beweglichen Blick des Auges, in alledem, was durch Nase und Riechen innerlich erlebt wird. Und verstehen wir richtig künstlerisch den Mund und das Kinn des Menschen zu studieren, dann haben wir da ein Abbild desjenigen, was tief in das menschliche Innere selbst hineinführt. Der Mund mit dem Kinn ist der ganze Mensch, wie er seelisch in seinem Leibe lebt. Die ganze Welt ist da künstlerisch. In Stirne und Wölbung des Oberkopfes die ruhende Rundung des Universums; in Auge und Nase und Oberlippe die Bewegung durch den Weltenraum; in Mund und Kinn das Ruhen in sich selbst.

Dies jetzt nicht in abstrakten Gedanken, sondern lebendig geschaut im Bilde, will gar nicht im Kopfe bleiben. Wenn man dies, was ich jetzt beschrieben habe, gegenüber dem menschlichen Kopfe wirklich empfindet, so fängt man an zu empfinden: Du warst doch sonst ein leidlich gescheiter Mensch, du hast so hübsche Ideen gehabt. Jetzt wird dein Kopf plötzlich leer. Du kannst dir gar nichts dabei denken. Du fühlst ganz richtig Stirne, Haupteswölbung, Auge, Nase, Oberlippe, Mund, Unterlippe. Aber denken kannst du da nicht mehr. Die Gedanken verlassen dich. - Und es beginnt im übrigen Menschen sich zu regen, namentlich die Arme und die Finger fangen an, Gedankenwerkzeuge zu werden, nur daß da die Gedanken in Formen leben. Und man wird zum Plastiker, zum Bildhauer.

Nur muß, wenn man zum Bildhauer werden will, der Kopf aufhören zu denken. Es ist das Schrecklichste, wenn man als Bildhauer mit dem Kopf denkt. Das ist ein Unsinn. Das kann man

nicht. Das ist ganz unmöglich. Da muß der Kopf ruhen können, leer sein, und die Arme und die Hände müssen anfangen, richtig in Bildern, in Formen gestalten, die Welt nachbilden zu können. Insbesondere wenn man das Menschenbild formen will, muß aus den eigenen Fingern ausströmen die Menschenform. Da beginnt man dann auch zu fühlen, warum die Griechen, die sehr künstlerisch gefühlt haben, der Athene so merkwürdig den oberen Teil des Kopfes gebildet haben, der Athene sogar den Helm aufgesetzt haben, der einen Teil des Hauptes bildet, um nachzuempfinden das Formende des ruhenden Raumes, des Weltenraumes. Das haben die Griechen noch in der Kopfbedeckung ausgedrückt. Und wenn man dieses eigentümliche Gestalten der Nasenformen, wie sie sich anschließen an die Stirne, gerade in den griechischen Profilen sieht, so fühlt man darinnen, wie der Grieche den Umschwung, die Bewegung gefühlt hat und wie er in dem Nasenbau zum Ausdruck gebracht hat das Mitgehen mit der Weltenbewegung.

Oh, es ist wunderbar, in einer künstlerischen Darstellung eines Griechenkopfes zu fühlen, wie der Grieche Plastiker, Bildhauer geworden ist. Und, sehen Sie, so ist es das geistige Erfühlen und das geistige Anschauen der Welt - beileibe nicht das Kopfdanken -, das zur Kunst hinführt und gerade durch die anthroposophische Anschauung angeregt wird, weil man da an einem bestimmten Punkte dazu kommt und sich sagt: Da ist etwas in der Welt, dem kommst du nicht mit Gedanken bei, du mußt anfangen, Künstler zu werden, um überhaupt hineinzukommen. - Und dann erscheint einem die materialistisch-intellektualistische Gelehrsamkeit so wie ein Mensch, der äußerlich um die Dinge herumgeht und sie immer logisch beschreibt, aber trotzdem nur äußerlich herumgeht, während das anthroposophische Erkennen überall auffordert, in die Dinge selber unterzutauchen, dasjenige nachzuschaffen, was vom Kosmos geschaffen ist, in lebendiger Gestaltungskraft.

So wird einem nach und nach klar: Bringst du dir bei als Anthroposoph ein richtiges Verständnis des physischen Leibes, der herausfällt aus den kosmischen Raumesformen, zum Leichnam wird, bringst du dir bei ein Verständnis dafür, wie die Seele, nachdem sie den physischen Leib verlassen hat, von den

Raumesformen aufgenommen werden will, dann wirst du zum Architekten. Verstehst du, was die Seele will, indem sie sich selber in den Raum hineinstellen will mit den unbewußten Erinnerungen aus dem vorirdischen Dasein, dann wirst du - verzeihen Sie, daß ich den Ausdruck gebrauche, er ist in unserer Zeit gar nicht mehr recht üblich, weil man überhaupt von solchen Dingen ganz abgekommen ist, man hat mit dem Bewußtsein des vorirdischen Daseins auch diesen Impuls verloren, auf den ich hindeutete - zum Bekleidungskünstler. Das ist der andere Pol des Architektonischen.

Und man wird zum Plastiker, wenn man sich nun wirklich lebendig hineinführt in die menschliche Form, wie sie herausgehoben, herausgestaltet ist aus der Welt. Lernt man den physischen Leib nach allen Seiten verstehen, wird man künstlerisch zum Architekten. Lernt man den ätherischen - oder den Bildekräfteleib, wie ich ihn in der Anthroposophie nenne, in seiner inneren Lebendigkeit, in seinem eigentlichen Leben und Walten richtig kennen, wie dieser ätherische Leib die Stirne wölbt, die Nase formt, wie er den Mund zurücktreten läßt - denn das sind alles die Bildekräfte -, dann wird man aus einem wirklichen Erfassen des ätherischen Leibes heraus zum Plastiker, zum Bildhauer. Der Bildhauer tut nichts anderes als die Form des ätherischen Leibes nachahmen.

Schaut man das Seelische in allem Weben und Leben an, dann wird einem die mannigfaltige bunte Farbenwelt zu einer ganzen Welt. Da fügt man sich allmählich in dasjenige ein, was ich ein astralisches Ergreifen, Erfassen der Welt nennen möchte. Es wird einem dasjenige, was sich farbig offenbart, überall zu einer Offenbarung des Seelischen in der Welt. Schauen wir einmal die Pflanze an, wie sie grünt. Wenn die Pflanze grünt, können wir nicht das Grün bloß als etwas Subjektives ansehen und in der Pflanze Vibrationen uns denken, wie der Physiker das tut. Wir haben nicht mehr die Pflanze, wenn wir auf den Bäumen uns diese Vibrationen, welche die Farben bewirken sollen, denken. Das sind Abstraktionen. In Wahrheit können wir uns die Pflanzen nicht ohne das Grün lebendig vorstellen, wenn wir sie lebendig vorstellen. Die Pflanze schafft das Grün aus sich selbst heraus. Ja, aber wie? Nun, in der Pflanze sind die toten Erden-

stoffe eingliedert. Aber diese toten Erdenstoffe sind durch und durch belebt. In der Pflanze ist Eisen, Kohlenstoff, ist irgendwelche Kieselsäure und so weiter, in den Pflanzen sind alle möglichen Erdenstoffe, die wir auch im mineralischen Reich finden. Das alles aber ist in der Pflanze durchlebt und durchwebt. Und indem wir das anschauen, wie Leben sich durch das Tote durchringt, sich durch das Tote ein Bild, nämlich das Bild der Pflanze schafft, empfinden wir das Grün als das tote Bild des Lebens. Überall schauen wir in unsere grüne Umgebung. Wir wissen, in den Pflanzen leben die Stoffe der Erde, die toten Stoffe der Erde. Das Leben selber nehmen wir nicht wahr. Dadurch, daß die Pflanzen die toten Stoffe enthalten, nehmen wir die Pflanzen wahr. Dadurch aber sind sie grün. Das Grün ist das tote Bild des Lebens, das auf der Erde waltet. Jetzt schauen wir so auf das Grün hin, indem wir gewissermaßen in dem Grün eine Art Weltenwort haben, das uns sagt, wie Leben in der Pflanze west und webt.

Und dann schauen wir auf den Menschen. Wenn wir in die Natur hinaus schauen, so finden wir das der gesunden Menschenfarbe ähnlichste in der frischen Pfirsichblüte im Frühling. Eine andere der Menschenfarbe, dem Inkarnat ähnliche Farbe gibt es draußen in der Natur nicht. Aber wir fühlen auch, in diesem pfirsichartigen Inkarnat drückt sich das innere Gesunde des Menschen aus. Wir lernen im Inkarnat die lebendige, richtig von der Seele begabte Gesundheit des Menschen ergreifen. Und wir fühlen, wenn das Inkarnat zum Grün herunterkommt, dann ist der Mensch kränklich, dann weiß die Seele den richtigen Zugang zu dem physischen Leib nicht zu finden. Dagegen, wenn die Seele in egoistischer Weise zu stark den physischen Leib in Anspruch nimmt, zum Beispiel beim Geizigen, dann wird der Mensch blaß. Oder auch in der Angst nimmt die Seele zu stark den physischen Leib in Anspruch; dann wird der Mensch blaß, weißlich. Zwischen Weißlichem und Grünlichem liegt die gesunde Lebensfarbe des Inkarnates mit dem pfirsichblütartigen Anflug. Und wir fühlen dann, gradeso wie wir das Grün der Pflanze als das tote Bild des Lebens fühlen, in dem Inkarnat, in der eigentümlichen Pfirsichblütfarbe des gesunden Menschen das lebendige Bild der Seele. Sehen Sie, jetzt

belebt sich in den Farben die Welt. Das Lebendige gestaltet sich durch das Tote zum Bilde des Grünen. Das Seelische gestaltet sich die menschliche Haut zum Bilde im Pfirsichblütartigen, im Inkarnat.

Sehen wir weiter. Die Sonne erblicken wir weißlich. Das Weißliche fühlen wir nahe verwandt dem Lichte. Wenn wir in der Nacht in schwarzer Finsternis aufwachen, fühlen wir, das ist nicht unsere entsprechende menschliche Umgebung, wo wir unser Ich voll fühlen können. Wir brauchen Licht zwischen uns und den Gegenständen, um unser Ich voll fühlen zu können. Wir brauchen gewissermaßen zwischen uns und der Wand Licht, damit die Wand aus der Entfernung auf uns wirken kann. Da entzündet sich unser Ich-Gefühl. Wenn wir im Lichte, das heißt im Weiß-Verwandten, aufwachen, dann empfinden wir unser Ich. Wenn wir im Finstern, das heißt im Schwarz-Verwandten, aufwachen, fühlen wir uns fremd in der Welt. Ich sage: Licht. Ich könnte auch andere Sinnesempfindungen nehmen. Und Sie werden einen scheinbaren Widerspruch herausfinden, weil der Blindgeborene niemals Licht sieht. Aber es kommt nicht darauf an, ob man das Licht unmittelbar sieht, sondern wie man organisiert ist. Der Mensch ist, auch wenn er blind geboren ist, für das Licht organisiert, und die Hemmung für die Ich-Energie, die beim Blinden vorhanden ist, ist vorhanden durch die Abwesenheit des Lichtes. Das Weiß ist dem Lichte verwandt. Fühlen wir das Weiß, das heißt das Lichtartige in dieser Art, daß wir eben empfinden, wie das Ich im Raume sich entzündet an dem Weißen zu seiner inneren Stärke, dann können wir sagen, indem wir jetzt den Gedanken lebendig machen, nicht abstrakt: Das Weiß ist die seelische Erscheinung des Geistes. - Deshalb fühlen wir auch überall, wo uns auf Bildern Weiß entgegentritt: Ja, da ist der Geist gemeint.

Nehmen Sie dagegen das Schwarze. Wenn Sie das Schwarze sehen, wenn wir das Schwarze irgendwo anbringen, so wird es am leichtesten verwendet werden können zum geistigen Bilde des Toten, wie wir uns selbst ertötet, gelähmt fühlen, wenn wir unseren Geist aufwachend in die schwarze Finsternis hineinstellen müssen. Und so kann man das Schwarz fühlen als das geistige Bild des Toten.

Denken Sie, wie man nun in den Farben leben kann. Die Welt als Farbe und Licht erlebt man, wenn man erlebt das Grün als das tote Bild des Lebens; Pfirsichblüt und menschliches Inkarnat als das lebende Bild der Seele; Weiß als das seelische Bild des Geistes; Schwarz als das geistige Bild des Toten. Ich bin wirklich in eine Rundung hineingekommen, indem ich das ausgesprochen habe. Denn geben Sie acht, wie ich beschreiben mußte: Grün = totes Bild des Lebenden. Ich bin beim Lebenden stehen geblieben. Pfirsichblüt und Inkarnat = lebendes Bild der Seele. Ich bin bei der Seele stehen geblieben. Weiß = seelisches Bild des Geistes. Ich bin bei der Seele stehen geblieben und steige zum Geiste auf. Schwarz = geistiges Bild des Toten. Ich bin bei Geistigem stehen geblieben, zum Toten aufgestiegen, aber bin wiederum zurückgekehrt, indem das Grün das tote Bild des Lebenden war. Ich bin zu dem Toten wieder zurückgekehrt. Ich habe den Kreis geschlossen. Würde ich Ihnen das auf einer Tafel aufzeichnen können, könnte ich Ihnen die Sache schematisch aufzeichnen, und Sie würden sehen, daß dadurch dieses lebendige Weben im Farbigen - wir werden im nächsten Vortrage auch von dem Blau zu sprechen haben - zu einem wirklichen künstlerischen Nacherleben des Astralischen in der Welt wird.

Hat man dieses künstlerische Erleben, stellt sich einem Tod, Leben, Seele, Geist wie im Rade des Lebens dar, indem man von dem Toten zu dem Toten zurückkehrt durch das Leben des Seelischen, Geistigen, stellt sich einem Tod, Leben, Seele, Geist durch Licht und Farbe dar, wie ich es eben beschrieben habe, dann weiß man, mit dem kann man nicht im Raume bleiben, man muß aus dem Raume heraus, vom Raume zur Ebene kommen. Da muß man in der Ebene das Rätsel des Raumes lösen, man verliert das Raumesvorstellen. Wie man als Plastiker das Kopfdenken verloren hat, so verliert man jetzt das Raumesvorstellen. Alles drängt sich einem in Licht und Farbe hinein, man wird zum Maler. Der Quell des Malerischen wird durch eine solche Anschauung von selbst eröffnet. Man bekommt die große, innerliche Freude, diese oder jene Farbe aufzutragen, neben sie die andere Farbe zu setzen, denn die Farben werden dann zu einer lebendigen Offenbarung des Lebendigen, des Toten, des Geistigen, des Seelischen. So erlangt man wirk-

lich, wenn man den toten Gedanken überwindet, den Punkt, wo man sich unmittelbar getrieben fühlt, nicht mehr in Worten zu sprechen, nicht mehr in Ideen zu denken, auch nicht mehr in Formen zu gestalten, sondern in der Farbe und im Lichte Leben und Tod, Geist und Seele, wie sie werden und leben in der Welt, wiederzugeben.

Sehen Sie, auf diese Weise wird tatsächlich innerlich angeregt das künstlerische Schaffen durch dasjenige, was anthroposophische Erkenntnis ist, denn die gibt einen dem Leben zurück und nimmt einen nicht dem Leben wie die abstrakte, idealistisch-empiristische Erkenntnis. Aber fühlen Sie, wie wir damit ganz außerhalb des Menschen zunächst noch geblieben sind. Wir sind beim Menschen zur Oberfläche gekommen, zu seiner gesunden Farbe, zum Pfirsichblüt, oder wenn er zu stark den Geist in den physischen Leib hineinsendet, zum Blassen, Weißen, oder wenn er mit seiner Seele nicht erfüllen kann den physischen Leib, also ungesund ist, zum Grünlichen, aber wir sind immer an der Oberfläche des Menschen geblieben.

Gehen wir jetzt in das Innere des Menschen hinein, dann gelangen wir zu demjenigen, was sich innerlich im Menschen der äußerlichen Weltengestaltung entgegenstellt. Wir gelangen zu jenem wunderbaren Zusammenklang des Atmungsrythmus und des Blutrhythmus. Der Atmungsrythmus überträgt sich auf die Nervenbewegungen des Menschen. Sehen Sie, das ist etwas, was die Physiologie so wenig weiß, daß der Atmungsrythmus, beim normalen Menschen achtzehn Atemzüge in der Minute, sich überträgt auf das Nervensystem. Er ist fein seelisch-geistig im Nervensystem enthalten. Der Blutrhythmus kommt aus dem Stoffwechselsystem. Er ist viermal beim normalen, erwachsenen Menschen gesteigert gegenüber dem Atmungsrythmus. Vier Pulsschläge entsprechen einem Atmungsrythmus = zweiundsiebzig Pulsschläge in der Minute. Sehen Sie, das ist so, daß dasjenige, was im Blute lebt - und im Blute lebt das Ichmäßige, das Sonnenhafte im Menschen -, auf dem Atmungssystem und dadurch auf dem Nervensystem spielt.

Gehen Sie irgendwie in den Menschen hinein, gehen Sie zum Beispiel ins Auge hinein, da laufen im Auge aus die Blutgefäße,

sie laufen so aus, daß sie außerordentlich fein werden. Die Blutpulsation begegnet da den Nervenströmungen des Sehnervs, der sich im Auge ausbreitet. Es ist ein wunderbar künstlerischer Vorgang, der sich da abspielt in dem Blutkreislauf, der auf dem Sehnerv spielt. Der Sehnerv bewegt sich langsamer, viermal langsamer, ein wunderbarer künstlerischer Vorgang zwischen Blutzirkulation und Sehnerv.

Aber gehen Sie an den ganzen Menschen heran, sehen Sie sich seinen Rückenmarksstrang an, die Nerven nach allen Seiten auslaufend, verfolgen Sie die Adern, die Blutadern, da ist ein innerliches Spielen des ganzen Blutsystems, das eigentlich dem Menschen von der Sonne eingepflanzt ist, auf dem Nervensystem, das dem Menschen von der Erde aus gegeben ist. Das haben die Griechen in ihrer so künstlerischen Art empfunden. Sie haben das Sonnenhafte im Menschen, das blutartige künstlerische Spielen auf dem Nervensystem, als den Gott Apoll angesehen und den Rückenmarksstrang mit seinen wunderbar auslaufenden Saiten, auf denen das Blutsystem, das Sonnenhafte spielt, als die Leier des Apollo.

So wie Architektonischem, Plastischem, Bekleidungskünstlerischem, Malerischem begegnet wird, wenn wir von der Außenwelt heran an den Menschen kommen, so begegnen wir Musikalischem, Rhythmischem, Taktmäßigem, wenn wir an den inneren Menschen herankommen und das wunderbare künstlerische Gestalten und Treiben zwischen Blutsystem und Nervensystem verfolgen.

Gegenüber aller äußeren Musik ist die Musik, die im menschlichen Organismus verrichtet wird zwischen Blutsystem und Nervensystem, etwas viel, viel Erhabeneres. Und wenn dann das Musikalische heraufklingt in das Dichterische, dann fühlen wir, wie im Worte sich löst nach außen wiederum diese innerliche Musik, die zwischen Blut und Nerven sich abspielt. Und dann fühlen wir zum Beispiel im Hexameter, in dem griechischen Vers, der seine drei Längen hat und dann die Zäsur, wie der Atem über den halben Hexameter hingeht bis zur Zäsur, die Zäsur aufnimmt, und wie das Blut im Atemstoß spielt, die vier Längen der Silben hineinsetzt. Der Pulsschlag setzt die vier Sil-

benlängen in den Atemzug hinein; da haben Sie den halben Hexameter. Und wenn wir den halben Hexameter richtig skandieren, so geben wir gerade im Skandieren des Hexameters das Maß an, wie unser Blut heranschlägt an unser Nervensystem.

Den innerlichen, göttlichen Künstler im Menschen suchen wir nach außen zu enträtseln, wenn wir anfangen mit dem Deklamieren und Rezitieren. Über das möchte ich dann genauer im nächsten Vortrag sprechen. Aber Sie sehen, wenn wir von außen, von Architektur, Plastik und Malerei hereindringen in das Innere des Menschen und bis zu dem Musikalisch-Dichterisch-Künstlerischen kommen, geht überall ein lebendiges Erfassen von Welt und Mensch in ein künstlerisches Empfinden und in die Anregung zu künstlerischem Schaffen über.

Wenn dann der Mensch fühlt, du bist heruntergestellt in die Welt und erfüllst innerhalb des Irdischen nicht dasjenige, was in diesem Urbilde liegt - dein Urbild ist eigentlich in den Himmeln enthalten -, wird das, wenn es künstlerisch empfunden wird, zu dem Bedürfnis, nun auch ein äußerliches Abbild dieses Urbildes zu geben. Sehen Sie, da wird dann der Mensch selber zum Instrument, das das Verhältnis des Menschen zur Welt durch sich selber zum Ausdrucke bringt. Der Mensch wird zum Eurythmiker. Der Eurythmiker sagt eigentlich: Alles dasjenige, wozu ich hier auf Erden die Bewegungen der menschlichen Glieder gebrauche, genügt nicht in vollkommener Art dem bewegten Urbilde des Menschen. Ich muß ein Ideal-Urbild des Menschen haben, aber ich muß mich erst hineinfügen lernen in die Bewegungen des idealen menschlichen Urbildes. Diese Bewegung, in welcher der Mensch gewissermaßen auch räumlich nachbilden will die Bewegung seines himmlischen Urbildes, kommt in der Eurythmie zum Ausdrucke. Deshalb kann die Eurythmie weder eine bloße Gebärdenkunst sein, noch kann sie ein bloßer Tanz sein. Sie steht in der Mitte zwischen Tanz und Gebärdenkunst, mimischer Kunst, mitten darinnen. Die mimische Kunst ist gewissermaßen nur da zur Unterstützung des gesprochenen Wortes. Wenn der Mensch in einem Zusammenhange etwas auszudrücken hat, wozu ihm das Wort nicht genügt, da will er das Wort unterstützen durch die Gebärde, da kommt die mimische Kunst heran, sie drückt das Ungenügende

des bloßen Wortes aus. Daher ist die mimische Kunst eine andeutende Gebärde.

Die Tanzkunst tritt dann ein, wenn überhaupt das Wort gar nicht mehr in Betracht kommen kann, wenn der Wille sich so stark auslebt, daß die Seele aus sich selber herausgeht und ihrem Körper folgt, der ihr die Bewegungen vorschreibt. Das ist die ausschweifende Gebärde, die Tanzkunst.

So können wir sagen: Mimik, mimische Kunst = andeutende Gebärde, Tanzkunst = ausschweifende Gebärde. Zwischendrinnen steht die wirkliche sichtbare Sprache der Eurythmie, die weder bloß andeutende noch ausschweifende Gebärde ist, sondern ausdrucksvolle Gebärde, wie das Wort selbst ausdrucksvolle Gebärde ist, denn das Wort ist ja nur die Luftgebärde. Wenn wir das Wort formen, so pressen wir die Luft in einer gewissen Gebärde heraus. Derjenige, der sinnlich-übersinnlich anschauen kann, was sich da aus dem menschlichen Munde heraus formt, sieht in der Luft die Gebärden, die da gemacht werden, das sind die Worte. Bildet man sie nach, bekommt man die Eurythmie, die ebenso eine ausdrucksvolle sichtbare Gebärde ist, wie die Luftgebärde im Sprechen eine unsichtbare Gebärde ist, in die der Gedanke hineinkommt, Wellen zieht in der Gebärde und dadurch das Ganze gehört werden kann. Die Eurythmie ist die Umsetzung der Luftgebärde in sichtbare Gliedgebärde, ausdrucksvolle Gebärde.

Doch über diese Dinge muß ich, ergänzend das Thema «Anthroposophie und Kunst», in dem nächsten Vortrag über «Anthroposophie und Dichtung» dann sprechen. Es wird alles das berührt werden können, wenn über Anthroposophie und Dichtung im Speziellen gesprochen wird. Ich wollte heute hauptsächlich das zur Andeutung bringen, wie anthroposophische Erkenntnis, im Gegensatz zur intellektualistisch-materialistischen Erkenntnis, einen nicht mit den Gedanken tot macht, so daß man zum Kommentator der Kunst wird, wodurch man die Kunst begräbt, sondern wie anthroposophische Erkenntnis den phantasievollen künstlerischen Quell sprudeln macht. Sie macht den Menschen selbst entweder zum künstlerischen Genießer oder zum künstlerisch Schöpfenden, bewahr-

heitet also auch heute wirklich das, was man immer wieder betonen muß, daß Kunst, Religion, Wissenschaft einstmals Schwestern waren, die sich nur entfremdet haben, die aber wiederum, wenn der Mensch als Vollmensch sich empfinden und fühlen will, in ihrem geschwisterlichen Verhältnis sich zusammenfinden müssen, so daß der Gelehrte nicht hochmütig das Kunstwerk erst dann anerkennt, wenn er es kommentieren kann, im übrigen eben trocken sich abwendet vom Kunstwerke, sondern daß der Gelehrte sich sagt: Dasjenige, was ich mit den Gedankengebärden deuten kann, führt gerade zu dem lebendigen Bedürfnis, es künstlerisch, architektonisch, plastisch, male- risch, musikalisch, dichterisch zu gestalten.

Das Goethesche Wort wird wahr: Die Kunst ist eine Art von Erkenntnis, - weil die andere Erkenntnis keine vollständige Welt- erkenntnis ist. Kunst muß erst hinzutreten zu dem abstrakt Er- kannten, wenn wirkliche Welterkenntnis eintreten soll. Es bleibt doch wahr, daß dann, wenn solche Erkenntnis eintritt, die bis zum Gestalten vordringt, auch das so tief in die Men- schenseele hereingeht, daß diese Vereinigung von Kunst und Wissenschaft auch die religiöse Stimmung abgibt. Deshalb, weil das im Goetheanum erstrebt wurde, haben nicht deutsche, son- dern gerade außerdeutsche Freunde die Forderung aufgestellt, den Dornacher Bau «Goetheanum» zu nennen, denn Goethe hat eben gesagt:

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

Denn aus wahrer Wissenschaft und wahrer Kunst, wenn sie in lebendiger Weise zusammenfließen, wird religiöses Leben. Wie auch religiöses Leben weder Wissenschaft noch Kunst zu ver- leugnen braucht, sondern nach beiden gerade mit aller Energie und aller Lebenswirklichkeit hinstrebt.

ZWEITER VORTRAG

Kristiania, 20. Mai 1923

Vorgestern bemühte ich mich zu zeigen, wie anthroposophische Erkenntnis, die zu gleicher Zeit inneres Leben der Seele ist, nicht von der Kunst, dem künstlerischen Auffassen und dem künstlerischen Erschaffen wegführt, sondern wie derjenige, der in voller Lebendigkeit das anthroposophische Leben ergreift, in der Tat auch in sich den Quell des künstlerischen Auffassens und Schaffens eröffnet. Ich versuchte, für die verschiedenen Gebiete des Künstlerischen einiges anzudeuten, das darauf hinausging, das Leben in den verschiedenen Reichen der Kunst herauszulösen aus den Mitteln, deren sich die Kunst bedient.

Neben dem Architektonischen, dem - wenn ich wiederum das paradoxe Wort gebrauchen darf - Bekleidungskünstlerischen und dem Plastischen habe ich für das Malerische versucht, das wirkliche Erleben der Farbe zu zeigen, und ich habe mich bemüht zu zeigen, wie die Farbe tatsächlich nicht bloß etwas ist, was gewissermaßen an der Oberfläche der Dinge und Wesenheiten hinzieht, sondern was aus dem Inneren, aus dem wirklich Wesenhaften der Welt heraus leuchtet, dieses Wesen offenbart. Und da kam ich darauf zu zeigen, wie das Grün das wirkliche Bild des Lebens ist, so daß die Pflanzenwelt ihr eigenes Leben offenbart in dem Grün. Das Grün bezeichnete ich als herrührend von den mineralischen, also den toten Einschlüssen, den toten stofflichen Bestandteilen des Lebendigen. Das Lebendige zeigt sich uns in der Pflanze durch das Grün in einem toten Bilde. Das ist gerade das Reizvolle, daß sich das Lebendige in dem toten Bilde zeigt. Wir brauchen nur daran zu denken, wie uns die menschliche Gestalt in dem toten Bilde der Plastik erscheint, und wie das Reizvolle gerade darinnen besteht, daß im Plastischen ein totes Bild des Lebendigen erscheinen kann, daß in toten, starren Formen das Leben zum Ausdrucke gebracht werden kann. So ist es auch im Farbigen mit dem Grün. Das Reizvolle des Naturgrüns besteht eben darinnen, daß das Grün, ohne selbst den Anspruch an das Leben zu machen, als totes Bild des Lebens erscheint.

Ich wiederhole das aus dem letzten Vortrage, um zu zeigen, wie sich in der Tat der Weltenlauf wiederholt und dann in sich selbst zurückkehrt, indem er farbige seine verschiedenen Elemente, das Lebendige, das Seelische, das Geistige zeigt. Und ich sagte schon das letzte Mal, ich wolle Ihnen heute diesen in sich selbst geschlossenen Kreis des Kosmischen in der Farbenwelt aufzeichnen. Wir können also sagen: Das Grün erscheint als das tote Bild des Lebens.

Im Grün verbirgt sich das Leben. - Wenn wir dagegen dasjenige Farbige anschauen, welches die Inkarnatfarbe des Menschen ist, die am ähnlichsten der Farbe der frischen Pfirsichblüte im Frühling ist, so bekommen wir in diesem Farbigen das lebendige Bild des Seelischen. Ich kann mich natürlich nur der Farben bedienen - annähernd -, wie sie hier vorhanden sind. Wir bekommen also in der Farbe des Inkarnats das lebendige Bild des Seelischen. In dem Weiß, dem wir uns künstlerisch hingeben, haben wir, wie ich vorgestern sagte, das seelische Bild des Geistes, der sich als solcher verbirgt. Und in dem Schwarz, wenn ich es künstlerisch erfasse, habe ich dann das geistige Bild des Toten. Der Kreis ist in sich geschlossen.

Ich habe die vier Farben Grün, Inkarnatfarbe, Weiß und Schwarz in ihrem künstlerischen Sich-Offenbaren erfaßt, und es zeigt sich darin das in sich geschlossene Leben des Kosmos innerhalb der Welt des Farbigen. Wenn wir gerade diese Farben künstlerisch ins Auge fassen, die hier gewissermaßen zu einem geschlossenen Kreis sich formen, dann können wir aus unserer Empfindung gewahr werden, wie wir das Bedürfnis haben, diese Farben eigentlich immer im Bilde zu bekommen, im geschlossenen Bilde.

Natürlich muß ich auch immer, indem ich Künstlerisches behandle, nicht auf den abstrakten Verstand reflektieren, sondern auf die künstlerische Empfindung. Künstlerisches muß man künstlerisch erkennen. Daher kann ich nicht durch irgendeinen Begriffsbeweis Sie hier darauf aufmerksam machen, wie man bei Grün, Pfirsichblüt, Weiß und Schwarz das Bedürfnis hat, das geschlossene Bild zu haben. Man will eine Kontur haben und innerhalb der Kontur das geschlossene Bild. Es ist in diesen vier

Farben immer etwas von Schatten enthalten. Das Weiß ist gewissermaßen der hellste Schatten, denn es ist das Weiß abgeschattetes Licht. Das Schwarz ist der dunkelste Schatten. Grün und Pfirsichblüt sind Bilder, das heißt in sich gesättigte Flächen, was der Fläche etwas Schattenhaftes gibt. So haben wir in diesen vier Farben Bildfarben oder Schattenfarben. Und wir wollen diese Farben als Bildfarben und Schattenfarben empfinden.

Ganz anders wird das, wenn wir zu anderen Farben mit unseren Empfindungen übergehen. Diese anderen Farben sind, wenn ich drei Nuancen von ihnen nehme, Rot, Gelb und Blau. Bei diesen Farben, Rot, Gelb, Blau, haben wir nicht das Bedürfnis, wenn wir auf unser unbefangenes künstlerisches Empfinden zurückgehen, sie in geschlossenen Konturen zu haben, sondern wir haben das Bedürfnis, daß uns die Fläche erglänzt in diesen Farben, daß uns der Glanz des Roten von der Fläche entgegenleuchtet, oder daß uns das Matte des Blaus von der Fläche aus beruhigend entgegenwirkt, oder daß uns das Leuchtende des Gelben von der Fläche entgegenglänzt. Und so kann man die vier Farben Inkarnat, Grün, Schwarz, Weiß die Bildfarben oder Schattenfarben nennen; dagegen Blau, Gelb, Rot die Glanzfarben, die aus dem Bilde des Schattenhaften erglänzen. Und wir kommen wiederum, wenn wir mit unserer Empfindung verfolgen, wie die Welt in den drei Farben Rot, Gelb, Blau glänzend wird, dazu, uns zu sagen: In dem Aufleuchten des Roten wollen wir vorzugsweise das Lebendige schauen. Das Lebendige will sich uns offenbaren, wenn es uns rot, aktiv rot entgegenkommt, so daß wir das Rot nennen können den Glanz des Lebendigen. Will der Geist nicht bloß in seiner abstrakten Gleichheit als Weißes sich uns offenbaren, sondern zu uns innerlich intensiv sprechen, so will er - das heißt unsere Seele will das empfangen - gelb glänzen. Gelb ist der Glanz des Geistes. Will die Seele so recht innerlich sein und will dies zur künstlerischen Offenbarung in der Farbe kommen, dann will die Seele sich hinwegheben von den äußerlichen Erscheinungen, will in sich beschlossen sein. Das gibt den milden Schein des Blaus. Und so ist der milde Schein des Blaus der Glanz des Seelischen. Wir kommen dazu, die drei Glanzfarben so zu empfinden, daß wir das Rot als den Glanz des Lebendigen, das Blau als den Glanz

des Seelischen und das Gelb als den Glanz des Geistigen empfinden.

Sehen Sie, dann leben wir in der Farbe, dann verstehen wir mit unserer Empfindung, mit unserem Gefühl die Farbe, wenn wir überall die Empfindung haben, wie sich eine Welt aus den Bildfarben Pfirsichblüt, Grün, Schwarz, Weiß zusammensetzt und aus den Glanzfarben, die wiederum den Bildfarben den entsprechenden Schein der Offenbarung geben: Rot, Gelb, Blau. Man wird, wenn man sich in dieser Weise in den Glanz und in die Bildhaftigkeit der Welt des Farbigen hineinlebt, dadurch innerlich vom Seelischen aus zum Maler, denn man lernt leben mit der Farbe. Man lernt zum Beispiel empfinden, was die einzelne Farbe uns selber sagen will. Blau ist der Glanz des Seelischen. Wenn wir eine Fläche blau bestreichen, so fühlen wir eigentlich uns nur dann befriedigt, wenn wir das Blau so auftragen, daß wir es am Rande stark auftragen und nach der Mitte zu schwächer werden lassen.

Tragen wir dagegen das Gelb auf und wollen uns von der Farbe selber etwas sagen lassen, dann wollen wir in der Mitte das gesättigte Gelb und am Rande das ungesättigte helle Gelb haben. Das fordert die Farbe selber. Dadurch wird, was in Farben lebt, allmählich sprechend. Wir kommen dazu, aus den Farben heraus die Form zu gebären, das heißt aus der Farbenwelt heraus empfindend zu malen.

Es wird uns nicht einfallen, wenn wir in dieser Weise die Welt als Farbe erleben, wenn wir zum Beispiel eine Gestalt als leuchtende weiße Gestalt, also im Geist lebende Gestalt hingehen lassen wollen im Bilde, daß wir diese in einer anderen Farbe als in einer gelb und nach außen hellgelb verlaufenden Farbe zeigen. Es wird uns nicht einfallen, die empfindende Seele auf einem Bilde anders zu malen, wenn wir das auch vielleicht nur in der Gewandung ausdrücken können, als dadurch, daß wir das Blau verwenden, das nach innen zu sanft blau verläuft. Genießen Sie von diesem Gesichtspunkt aus noch die Maler der Renaissance, Raffael, Michelangelo, selbst noch Lionardo, so werden Sie überall finden, da lebte man noch in dieser Weise künstlerisch wirklich in der Farbe.

Vor allen Dingen war da eines noch vorhanden, vorhanden voll in der für unsere heutige Zeit fast ganz verglommenen Malerei, aber auch noch im Nachklang in der Renaissancemalerei: die innere Perspektive des Bildes, die in der Farbe lebt. Wer Rot zum Beispiel, den Glanz des Roten wirklich empfindet, der wird immer erleben, wie das Rot aus dem Bilde herauskommt, wie das Rot dasjenige, was es abbildet, im Bilde uns nahe bringt, während das Blau das, was es abbildet, in die Ferne trägt. Und wir malen auf der Fläche in Rot-Blau, indem wir zu gleicher Zeit perspektivisch malen: das Rote nahe, das Blaue ferne. Wir malen Farbenperspektive, innerliche Perspektive. Das ist diejenige Perspektive, die noch im Seelisch-Geistigen lebte.

Im materialistischen Zeitalter kam erst - das berücksichtigt man so wenig - die Raumperspektive auf, die Perspektive, die nun mit Raumgrößen rechnet, das Ferne nicht in Blau taucht, sondern klein macht, das Nahe nicht in Rot erglänzen läßt, sondern groß macht.

Diese Perspektive ist erst eine Beigabe des materialistischen Zeitalters, das im Räumlich-Materiellen lebte und auch im Räumlich-Materiellen malen wollte.

Wir sind heute wiederum in der Zeit, wo wir zurückfinden müssen zum Naturgemäßen des Malens, denn zum Material des Malers gehört auch die Fläche. Zuerst hat man die Fläche. Und daß man auf der Fläche arbeitet, das zählt man zum Material des Malers. Der Künstler muß aber vor allen Dingen sein Materialgefühl haben. Er muß zum Beispiel ein so starkes Materialgefühl haben, daß er weiß, will er ein Plastisches aus dem Holze heraus arbeiten, dann muß er zum Beispiel die Augen des Menschen ausgraben aus dem Holz. Er muß dasjenige, was konkav ist, vor allen Dingen ins künstlerische Auge fassen und aushöhlen. Der in Holz arbeitende Bildhauer höhlt das Holz aus. Der in Marmor oder in einem anderen Material, in einem harten Material, arbeitende Bildhauer berücksichtigt nicht, wie das Auge hineingeht. Er höhlt nicht aus, sondern er berücksichtigt, wie die Stirne herausgeht aus dem Auge. Er trägt auf. Er berücksichtigt das Konvexe. Der in Marmor Arbeitende, schon wenn er in Plastilin oder einem anderen Material, in Tonmaterial, sich vor-

arbeitet, muß sich in sein Material hineinversetzen. Der für den Marmor Arbeitende trägt auf. Der für das Holz Arbeitende höhlt aus. Man muß mit seinem Materiale leben können. Das Material muß für einen, wenn man Künstler ist, eine lebendige Sprache führen.

So muß es durchaus auch sein mit dem Farbigen. Und es muß vor allen Dingen so sein mit der Tatsache, daß man als Maler die Fläche zum Material hat. Man empfindet die Fläche nur, wenn man die dritte Raumdimension ausgelöscht hat. Man hat sie ausgelöscht, wenn man das Qualitative auf der Fläche als Ausdruck der dritten Dimension empfindet, wenn man das Blau als das Zurückgehende, das Rot als das Hervortretende empfindet, wenn also in die Farbe hinein sich lebt die dritte Dimension. Dann hebt man das Materielle wirklich auf, während man in der Raumperspektive das Materielle nur nachahmt. Ich rede selbstverständlich nicht gegen die Raumperspektive. Sie war dem Zeitalter, das etwa in der Mitte des 15. Jahrhunderts herauftauchte, selbstverständlich und natürlich und hat etwas Gewaltiges zu dem alten Künstlerischen im Malen hinzugebracht. Aber das Wesentliche ist doch, daß, nachdem wir eine Zeitlang künstlerisch durch den Materialismus durchgegangen sind, der sich auch in der Raumperspektive ausdrückt, wir wiederum zu einer mehr spirituellen Auffassung auch des Malerischen zurückzukehren vermögen, so daß wir wiederum zur Farbenperspektive zurückkommen.

Sehen Sie, man kann nicht theoretisieren, wenn man über Kunst spricht. Man muß immer im Mittel der Kunst bleiben. Und dasjenige, was einem zur Verfügung stehen kann, wenn man über Kunst spricht, muß die Empfindung sein. Wenn man über Mathematik spricht, oder über Mechanik oder Physik, kann man nicht aus der Empfindung heraus sprechen, sondern da muß man aus dem Verstande heraus sprechen, aber man kann gar nicht aus dem Verstande heraus irgendwie die Kunst betrachten. Zwar haben dies die Ästhetiker des 19. Jahrhunderts getan. Da hat mir einmal ein Künstler in München erzählt, er und seine Kollegen seien auch einmal, als sie jung waren, um es zu probieren, in das Kolleg eines Ästhetikers gegangen, sogar eines sehr berühmten Ästhetikers in der damaligen Zeit, um zu

sehen, ob sie etwas von dem theoretisierenden Ästhetiker lernen können. Aber sie sind alle nicht ein zweites Mal hingegangen und haben nur den Ausdruck «ästhetischer Wonnegrünzer» dafür übrig behalten. Sie als Maler haben ihn den «ästhetischen Wonnegrünzer» genannt. Vielleicht versteht man doch das künstlerisch-ironisch Absprechende über die Theoretik in diesem Ausdruck.

Nun, dasselbe, was man so im lebendigen Leben und Weben der Farben darstellen kann, kann man auch aus dem Weben und Leben in Tönen darstellen. Nur kommt man gerade da, wie ich schon vorgestern andeutete, mit der Tonwelt, mit dem musikalischen Elemente in das Innere des Menschen. Indem der Mensch Plastiker wird, Maler wird, geht er hinaus in den Raum, auch wenn er als Maler den Raum zum zweidimensionalen aufhebt, stellt er in ihm doch dasjenige dar, was sich im Raume farbige ätherisch darlebt und offenbart. Mit dem Musikalischen kommen wir in das unmittelbar Innere des Menschen, und es ist außerordentlich bedeutsam, wenn wir gerade das Musikalische innerhalb des Entwicklungsganges der Menschheit ins Auge fassen.

Diejenigen der verehrten Anwesenden und Freunde, welche Öfter meine Vorträge gehört haben oder die anthroposophische Literatur kennen, wissen, daß wir im Entwicklungsgang der Menschheit bis in diejenigen Zeiten zurückgehen, die wir die atlantische Epoche der Menschheitsentwicklung nennen, wo noch ein ganz anderes Menschengeschlecht auf Erden war, das mit einem ursprünglichen instinktiven Hellsehen begabt war, das im wachen Träumen das Geistige hinter dem Sinnlichen sah. In diesem Zeitalter, wo die Menschen noch ein instinktives Hellsehen hatten, instinktiv das Geistige hinter dem Sinnlichen sahen, ging parallel diesem Schauen auch ein andersartiges Empfinden des Musikalischen. Beim Erfassen des Musikalischen fühlte der Mensch instinktiv in uralten Zeiten sich heraus versetzt aus seinem Leibe. Daher gefielen diesen Leuten in uralten Zeitaltern vorzugsweise, so paradox das für den heutigen Menschen klingt, die Septimenakkorde. Sie musizierten und sangen in Septimen, etwas, was heute nicht mehr in vollem Maße als musikalisch empfunden wird. Aber die Leute fühlten sich auch

im Genießen der Septimenakkorde ganz aus dem Menschlichen ins Göttliche herausversetzt.

Das schwächte sich dann im Laufe der Zeit ab, indem der Übergang gefunden wurde von dem Septimerleben zu den Quintenskalen. Im Wahrnehmen der Quinte, im Betonen des Quintenhaften im Musikalischen war noch immer eine Empfindung davon, daß der Mensch eigentlich mit dem Musikalischen das Göttliche in ihm loslöst vom Physischen. Aber der Mensch kam, während er bei den Septimen herauskam, völlig sich entrückt fühlte zum Geistigen, mit seinem Empfinden in den Quinten gerade bis an die Grenze seines Physischen. Er empfand sein Geistiges an der Grenze seiner Haut, eine Empfindung, die der Mensch heute gar nicht mehr mit dem gewöhnlichen Bewußtsein verwirklichen kann.

Dann trat, wie Sie aus der Geschichte der Musik wissen werden, die Terzzeit ein, die Zeit der großen und kleinen Terzen. Diese Terzzeit bedeutet, daß das Musikalische von dem Erlebtwerden außer dem Menschen, als eine Art von menschlicher Entrücktheit, in den Menschen ganz hineingenommen wurde. Die Terz, sowohl die große Terz wie die kleine Terz, und die dadurch bedingte Dur- und Molltonart, nehmen das Musikalische in den Menschen herein. Daher tritt in der neueren Zeit, als die Quintenzeit in die Terzzeit übergeht, das Phänomen ein, daß der Mensch das Musikalische auch ganz innerlich erlebt, gewissermaßen innerhalb seiner Haut erlebt.

Wir sehen den parallelen Übergang, auf der einen Seite die Raumperspektive, welche hinausdringen will malerisch in den Raum, auf der anderen Seite die Terzentonart, die hineindringt in den ätherisch-physischen Leib des Menschen, also nach beiden Seiten hin zum naturalistischen Auffassen. Auf der einen Seite in der Raumperspektive äußerer Naturalismus, auf der anderen Seite im musikalischen Erfassen der Terz innerer menschlicher Naturalismus. Überall, wo wir das wirkliche Wesen der Dinge erfassen, dringen wir durchaus auch zu einer Erkenntnis der ganzen Stellung des Menschen zum Kosmos vor. Und die nächste Entwicklung wird auch im Musikalischen eine Vergeistigung, eine Verspiritualisierung sein. Sie wird darinnen be-

stehen, daß wir den einzelnen Ton in seiner besonderen Eigenart kennenlernen werden. Den einzelnen Ton, den wir heute in die Harmonie oder in die Melodie hineinfügen, damit er mit dem anderen Ton zusammen das Geheimnis des Musikalischen enthülle, werden wir nicht mehr bloß in seinem Verhältnis zu anderen Tönen erkennen, also gewissermaßen nach der Ebenendimension erfassen, sondern wir werden ihn in seiner Tiefendimension erfassen, wir werden in den einzelnen Ton eindringen, dann wird im einzelnen Ton immer ein Ansatz zu verborgenen Nachbarönen erscheinen. Man wird fühlen lernen: Vertieft man sich, versenkt man sich in den Ton, dann offenbart der Ton drei oder fünf oder noch mehr Töne, und man dringt mit dem Ton, in den man sich vertieft, indem der Ton selbst zur Melodie und zur Harmonie sich ausweitet, ins Spirituelle ein. - Bei einzelnen Musikern der Gegenwart sind Ansätze gemacht zu diesem Eindringen in die Tiefendimensionen des Tones, allein es ist heute im musikalischen Empfinden der Menschen gerade erst, man möchte sagen die Sehnsucht vorhanden, den Ton in seiner geistigen Tiefe zu erfassen und dadurch auch auf diesem Gebiete immer mehr und mehr aus dem Naturalistischen in das Spirituelle der Kunst hineinzudringen.

Ganz besonders merkt man diese Tatsache, daß sich im Künstlerischen ein besonderes Verhältnis des Menschen zur Welt äußert, wenn man vordringt von den Künsten der Außenwelt, Architektur, Bekleidungskunst, Plastik, Malerei, durch die Künste des mehr Innerlichen, die musikalischen Künste, zu der dichterischen Kunst. Und da, meine sehr verehrten Anwesenden, muß ich leider bedauern, die ursprüngliche Absicht nicht ausführen zu können, daß dasjenige, was ich als Rest dieser künstlerischen Betrachtung über Dichterisches zu sagen habe, illustriert werden könnte durch die Deklamation und Rezitation von Frau Dr. Steiner. Sie ist leider noch immer nicht von einer wochenlang andauernden Erkältung so weit hergestellt, daß sie es heute wagen kann, rezitatorisch und deklamatorisch vor Ihnen aufzutreten. Es muß also diese Illustration desjenigen, was ich Ihnen zu sagen habe, zu meinem tiefen Leidwesen unterbleiben. Allein, wir wagten eben doch nicht, zu dem etwas unkünstlerischen Gekrächze, zu welchem ich während dieses norwegischen Kur-

aus durch meine eigene Erkältung genötigt bin, auch die noch nicht ganz hergestellte Stimme von Frau Dr. Steiner hinzuzufügen, denn im Künstlerischen kann man eben weniger wagen, das Reden ins Krächzen zu verwandeln, als im gewöhnlichen Vortrage.

Wenn wir heraufdringen in das Dichterische, fühlen wir so recht uns vor eine große Frage gestellt. Das Dichterische entspringt aus der Phantasie. Die Phantasie stellt für die Menschen gewöhnlich nur das Unwirkliche vor, das, was man sich einbildet, was nicht da ist. Aber welche Kraft äußert sich denn eigentlich in der Phantasie?

Schauen wir, um die Kraft der Phantasie zu verstehen, dazu einmal das kindliche Alter an. Das kindliche Alter hat noch nicht Phantasie. Es hat höchstens Träume. Die frei schöpferische Phantasie lebt noch nicht im Kinde. Sie lebt nicht offenbar. Aber sie ist nicht etwas, was plötzlich aus den Menschen in einem bestimmten Lebensalter aus dem Nichts hervorkommt. Die Phantasie ist doch, nämlich verborgen da im Kinde, obwohl sie sich nicht offenbart, und das Kind ist eigentlich voll von Phantasie. Aber was tut denn beim Kinde die Phantasie? Ja, dem, der mit unbefangenen Geistesauge die Menschenentwicklung betrachten kann, zeigt sich, wie im zarten Kindesalter noch unplastisch im Verhältnis zu der späteren Gestalt namentlich das Gehirn, aber auch der übrige Organismus ausgebildet ist. Das Kind ist innerlich der unglaublichste, bedeutende Plastiker in der Ausgestaltung seines eigenen Organismus. Kein Plastiker ist imstande, so wunderbar aus dem Kosmos heraus Weltenformen zu schaffen, als das Kind sie schafft, wenn es in der Zeit zwischen der Geburt und dem Zahnwechsel plastisch das Gehirn ausgestaltet und den übrigen Organismus. Das Kind ist ein wunderbarer Plastiker, nur arbeitet die plastische Kraft in den Organen als innerliche Wachstums- und Bildekraft. Und das Kind ist auch ein musikalischer Künstler, denn es stimmt seine Nervenstränge in musikalischer Weise. Wiederum ist die Phantasiekraft Wachstumskraft, Kraft der Abstimmung des Organismus selber.

Sehen Sie, wenn wir nach und nach zu dem Zeitalter aufrücken, in dem der charakterisierte Zahnwechsel geschieht, um das siebente Jahr herum, und nachher aufrücken zu dem Zeitalter der Geschlechtsreife, da brauchen wir nicht mehr so viel plastisch-musikalische Kraft als Wachstumskraft, als Bildekraft in uns wie früher. Da bleibt etwas übrig. Da kann die Seele gewissermaßen etwas herausziehen aus der Wachstums- und Bildekraft. Was die Seele dann nach und nach, indem das Kind heranwächst, nicht mehr braucht, um den eigenen Körper als Wachstumskraft zu versorgen, das bleibt übrig als Phantasiekraft. Die Phantasiekraft ist nur die ins Seelische metamorphosierte natürliche Wachstumskraft. Wollen Sie kennenlernen, was die Phantasie ist, studieren Sie zunächst die lebendige Kraft im Formen der Pflanzengebilde, studieren Sie die lebendige Kraft im Formen der wunderbaren Innengebilde des Organismus, die das Ich zustande bringt, studieren Sie alles dasjenige, was im weiten Weltenall gestaltend ist, was in den unterbewußten Regionen des Kosmos gestaltend und bildend und wachsend wirkt, dann haben Sie auch einen Begriff von dem, was dann übrig bleibt, wenn der Mensch so weit in der Bildung seines eigenen Organismus vorgerückt ist, daß er nicht mehr das volle Maß seiner Wachstums- und Bildekraft braucht. Dann rückt ein Teil in die Seele herauf und wird Phantasiekraft. Und erst ganz zuletzt, das Letzte, was übrig bleibt, ich kann nicht sagen der Bodensatz, weil der Bodensatz unten ist, und das, was da übrig bleibt, geht nach oben, ist dann die Verstandeskraft. Das ist die ganz durchgesiebte Phantasiekraft, das Letzte, was übrig bleibt, ich kann nicht sagen der Bodensatz, sondern der Niveausatz, der oben herauskommt: der Verstand.

Der Verstand ist die durchgesiebte Phantasie. Das beachten die Leute nicht, deshalb halten sie den Verstand für ein so viel größeres Wirklichkeitselement, als die Phantasie es ist. Aber die Phantasie ist das erste Kind der natürlichen Wachstums- und Bildekräfte selbst. Daher drückt die Phantasie etwas unmittelbar Wirkliches nicht aus, denn solange die Wachstumskraft im Wirklichen arbeitet, kann sie nicht zur Phantasie werden. Es bleibt erst etwas übrig für die Seele als Phantasie, wenn das Wirkliche versorgt ist. Aber innerlich, der Qualität, der Wesen-

heit nach ist die Phantasie durchaus dasselbe wie die Wachstumskraft. Dasjenige, was unseren Arm von der Kleinheit größer werden läßt, ist dieselbe Kraft wie dasjenige, was in uns dichterisch in der Phantasie, überhaupt künstlerisch in der Phantasie tätig ist in der seelischen Umgestaltung. Das muß man wiederum nicht theoretisch verstehen, sondern man muß es innerlich gefühls- und willensmäßig verstehen. Dann bekommt man vor dem Walten der Phantasie auch die nötige Ehrfurcht, unter Umständen auch gegenüber diesem Walten der Phantasie den nötigen Humor. Kurz, es wird die Anregung für den Menschen geschaffen, in der Phantasie eine in der Welt waltende göttliche Kraft zu empfinden. Diese in der Welt waltende göttliche Kraft, die sich durch den Menschen ausdrückt, empfanden vor allen Dingen die Menschen in jenen alten Zeiten, auf die ich im vorhergehenden Vortrag hingedeutet habe, wo Kunst und Erkenntnis noch eins waren, wo in den alten Mysterien dasjenige, was man erkennen sollte, noch durch die schön, das heißt künstlerisch gefaßten Kultushandlungen vorgestellt wurde, nicht durch die Abstraktionen des Laboratoriums und der Klinik, wo der Arzt noch nicht in den Anatomieaal ging, um den Menschen kennenzulernen, sondern wo er in die Mysterien ging und die Geheimnisse des gesunden und kranken menschlichen Lebens in dem Mysterienzeremoniell ihm enthüllt wurden und er auch dadurch innerlich den Einlaß in die menschliche Wesenheit erlangte.

In dieser Zeit fühlte man, der Gott, der in einem webte und lebte, als man vom kleinen Kinde plastisch und musikalisch sich formend und bildend aufwuchs, lebte auch noch in der Phantasie fort. Daher war man sich in alten Zeiten klar, in denen die tiefe innerliche Verwandtschaft zwischen Religion, Kunst und Wissenschaft empfunden worden ist, daß man eigentlich die Phantasie nur dann nicht entheiligt, nicht profaniert, wenn man sich bewußt bleibt, daß man sich zum Göttlichen in irgendeiner Weise hinfinden müsse oder dem Göttlichen Einlaß geben müsse in den Menschen, wenn man dichterisch sich offenbaren will. Wenn in den ältesten Zeiten in dramatischen Gestaltungen niemals der äußere Mensch dargestellt worden ist, so ist es daher - das klingt wiederum paradox für die Menschen der Ge-

genwart, der anthroposophische Forscher weiß das natürlich, er muß das sagen, trotzdem es paradox klingt, er weiß die Einwände, die gemacht werden können, ebenso wie die Gegner sie wissen, aber es muß doch dieses Paradoxe gesagt werden -, weil die älteste dramatische Phantasie der Menschheit es als absurd empfunden hätte, gewöhnliche Menschen auf die Bühne zu stellen, die allerlei sich sagen, allerlei Gesten gegeneinander machen. Warum soll man denn das tun? - So würde noch ein Grieche der vorsophokleischen [Zeit], namentlich der Zeit vor dem Äschylos sich gesagt haben. Warum denn? Das ist ja im Leben ohnedies vorhanden. Da brauchen wir nur in die Straßen und Zimmer zu gehen, da sehen wir, wie die Menschen miteinander reden, wie die Menschen Gebärden gegeneinander machen. Wozu das? Das haben wir immer vor uns. Warum sollen wir das noch extra auf die Bühne hinstellen? - Närrisch wäre das noch den ältesten Griechen vorgekommen, gewöhnliche Menschen, die man in ihren Handlungen alltäglich sieht, noch extra auf die Bühne hinzustellen. Dasjenige, was man wollte, war, den Gott im Menschen zu ergreifen. Wenn man den Menschen auf die Bühne stellte, da sollte der Mensch den Gott im Menschen darstellen, namentlich den aus den Erdentiefen heraufsteigenden Gott, der den Menschen den Willen gibt. Die Willensbegabung sahen mit einem gewissen Recht unsere alten Vorfahren, noch die alten Griechen, als von dem Irdischen heraufkommend in die menschliche Natur. Die Götter der Tiefe, die in den Menschen hineinsteigen, um ihm den Willen zu geben, die dionysischen Götter wollten die Menschen der alten Zeiten auf der Bühne sehen. Der Mensch war gewissermaßen nur die Umhüllung der dionysischen Gottheit. Es war durchaus der den Gott in sich aufnehmende, der vom Gotte sich begeistern lassende Mensch, der in den ältesten dramatischen Darstellungen des Mysterienwesens auftrat. Der Mensch, der den Gott aufnahm, war derjenige, der als dramatische Person auftrat.

Der Mensch, der sich zum Gott der Höhe erhob, besser gesagt zur Göttin der Höhe, weil man unten die männlichen Gottheiten in der alten Zeit erkannte, in den Höhen die weiblichen Gottheiten - derjenige, der sich zu den Höhen erhob, um das Göttliche zu erreichen, so daß es sich zu ihm herniedersenkte,

wurde zum Epiker, der nicht selbst sprechen, sondern die Gottheit in sich sprechen lassen wollte. Der Mensch gab sich her, eine Hülle zu sein den Göttinnen der Höhe, damit sie durch ihn auf die Ereignisse der Welt schauen können, auf dasjenige, was Achill und Agamemnon und Odysseus und Ajax getan haben. Was Menschen darüber zu sagen haben, das wollten die alten Epiker nicht zum Ausdruck bringen. Das hört man täglich auf dem Marktplatz, was Menschen über die Helden zu sagen haben. Was aber die Göttin zu sagen hat, wenn der Mensch sich ihr hingibt, über das Irdisch-Menschliche, das war epische Dichtkunst. «Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus», so beginnt Homer die Ilias. «Singe, o Muse» - das heißt: o Göttin - «vom Manne, dem vielgereisten Odysseus», so beginnt Homer in der Odyssee. Das ist keine Phrase, das ist tief innerliches Bekenntnis des wahren Epikers, der die Göttin in sich sprechen läßt, der nicht selber sprechen will, der in seine Phantasie, die das Kind der kosmischen Wachstumskräfte ist, das Göttliche aufnimmt, damit das Göttliche in ihm spricht über die Ereignisse der Welt. Als dann die Zeit immer naturalistischer und materialistischer wurde, aber, ich möchte sagen mit einem gewissen wirklichen künstlerischen Gefühl noch Klopstock seine «Messiade» dichtete, da getraute er sich nicht mehr, weil man nicht mehr so zu den Göttern hinsah wie in alten Zeiten, etwa zu sagen: Singe, o Muse, der sündigen Menschen Erlösung, die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet. - Das getraute sich Klopstock im 18. Jahrhundert nicht mehr zu sagen. Und so sagte er: «Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung.» Er wollte aber auch noch im Anfange etwas über den Menschen Herausgehobenes haben. Das ist noch eine wenn auch schamhafte Empfindung für dasjenige, was in alten Zeiten vollgültig war: «Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus.»

So fühlte sich der Dramatiker, wie wenn der Gott aus den Tiefen zu ihm heraufgestiegen wäre und er die Hülle des Gottes sein sollte. So fühlte sich der Epiker, wie wenn die Muse, die Göttin, zu ihm heruntergestiegen wäre und über die irdischen Verhältnisse urteilen würde. Daher wollte der Grieche in den alten Zeiten es auch vermeiden, als Schauspieler, als

Verkörperer des Dramatischen, das individuell Menschliche unmittelbar hervortreten zu lassen. Er stand auf Erhöhungen seiner Beine, seiner Füße. Er hatte etwas wie eine Art leichten Musikinstrumentes, durch das sein Ton erklang. Denn er wollte dasjenige, was dramatisch dargestellt wurde, hinausheben über das individuell persönlich Menschliche. Ich spreche wiederum nicht etwa gegen den Naturalismus, der für ein gewisses Zeitalter selbstverständlich und natürlich war. Denn in der Zeit, als Shakespeare seine dramatischen Gestalten in ihrer übergroßen Vollkommenheit hinstellte, war man dazu gelangt, das Menschliche menschlich erfassen zu wollen, da war durchaus ein anderer Trieb, etwas anderes als künstlerische Empfindung da. Aber jetzt müssen wir wieder den Weg finden auch im Dichterischen zurück ins Spirituelle hinein, müssen wiederum den Weg finden, Gestalten darzustellen, in denen der Mensch selbst, der auch ein geistiges Wesen ist neben dem leiblichen, sich innerhalb der geistigen Ereignisse der Welt, die überall die Welt durchsetzen, zu bewegen vermag.

Ich habe das - ein erster, schwacher Versuch - in meinen Mysteriendramen versucht. Da treten Menschen auf, aber sie sagen sich nicht dasjenige, was gehört werden kann, wenn man auf den Marktplatz oder auf die Straße geht, sie sagen sich dasjenige, was zwischen Mensch und Mensch erlebt wird, wenn die höheren geistigen Impulse zwischen ihnen spielen, wenn das zwischen ihnen spielt, was nicht Instinkte, Triebe, Leidenschaften allein sind, sondern was in den Trieben und Leidenschaften als die Wege des Schicksals, die Wege des Karma, wie sie durch Jahrhunderte und Jahrtausende in den wiederholten Menschenleben spielen, hindurchgeht.

So handelt es sich darum, daß wir auf allen Gebieten wiederum zurückkommen zum Spirituellen. Wir müssen das, was uns der Naturalismus gebracht hat, gut verwerten können, wir müssen das, was wir uns angeeignet haben, dadurch daß wir in der Nachahmung des Natürlichen auch einmal durch Jahrhunderte ein Kunstideal gesucht haben, nicht verlieren. Das sind schlechte Künstler, geradeso wie schlechte Wissenschaftler, die mit Spott und Hohn auf den Materialismus herabsehen. Der Materialismus mußte da sein. Es kommt nicht darauf an, daß wir die

Mundwinkel verziehen über den niederen, bloß irdischen materiellen Menschen, die ganze materielle Welt. Es kommt darauf an, daß wir den Willen besitzen, in diese materielle Welt auch geistig wirklich einzudringen. Also wir müssen nicht dasjenige verachten, was uns wissenschaftlich der Materialismus, was uns künstlerisch der Naturalismus gebracht hat. Aber wir müssen den Weg wiederum zum Spirituellen zurückfinden, nicht indem wir einen trockenen Symbolismus ausbilden oder einen strohren Allegorismus. Symbolismus wie Allegorismus sind unkünstlerisch. Einzig und allein die unmittelbare Anregung der künstlerischen Empfindung aus dem Quell heraus, aus dem die Ideen der Anthroposophie kommen, kann den Ausgangspunkt für ein neues Künstlerisches liefern. Künstler müssen wir werden, nicht Symboliker und Allegoriker, indem wir gerade durch eine geistige Erkenntnis immer mehr und mehr in die geistigen, in die spirituellen Welten auch aufsteigen. Das kann sich aber ganz besonders entwickeln, wenn wir auch in der Rezitations- und Deklamationskunst hinauskommen aus dem bloßen Naturalismus, wiederum zu einer Art von Geistigkeit kommen. Sehen Sie, da muß immer wieder und wiederum betont werden, daß solche echten Künstler wie zum Beispiel Schiller zuerst eine unbestimmte Melodie in der Seele hatten oder wie Goethe ein unbestimmtes Bild, ein plastisches, bevor sie das Wortwörtliche ausgestalteten. Heute legt man im Rezitieren und Deklamieren oftmals den Hauptwert auf die prosaische Pointierung. Aber daß wir uns der Prosa bedienen müssen, um das dichterische Wort auszudrücken, das ist nur ein Surrogat. Auf den Prosa-Inhalt kommt es bei der Dichtung gar nicht an. Es kommt nicht auf dasjenige an, was in der Dichtung in den Worten liegt, sondern es kommt in der Dichtung darauf an, wie es von dem wirklichen dichterischen Künstler gestaltet wird. Es ist nicht ein Prozent von denen, die dichten, wirklich Künstler, mehr als neunundneunzig Prozent sind gar keine Künstler von den Leuten, die dichten. Es kommt auf dasjenige an, was der Dichter durch das Musikalische erreicht, durch das Rhythmische, durch das Melodische, durch das Thematische, durch das Imaginative, durch das Lautgestaltende, nicht durch das Wortwörtliche. Durch das Wortwörtliche geben wir den Prosagehalt. Bei dem Prosagehalt handelt es sich erst darum, wie wir ihn behandeln, ob wir zum

Beispiel einen Rhythmus, der schnell geht, wählen. Wenn wir einen schnellgehenden Rhythmus haben und etwas ausdrücken, so können wir freudige Erregung ausdrücken. Für die Dichtung ist es ganz gleichgültig, ob einer sagt: «Der Held war in freudiger Erregung.» - das ist Prosa, auch wenn es in der Dichtung auftritt. Aber das Wesentliche ist in der Dichtung, daß man dann den Rhythmus wählt, der schnell dahingleitet. Wenn ich sage: «Die Frau war tief in der Seele betrübt.» - es ist Prosa, auch wenn es in der Dichtung vorkommt. Wenn ich einen Rhythmus wähle, der in sanften, langsamen Wellen dahinfließt, drücke ich das Betrübtheit aus. Auf die Formgestaltung, auf den Rhythmus kommt es an. Oder wenn ich sage: «Der Held führte einen kräftigen Stoß.» - es ist Prosa. Wenn ich, während ich vorher die gewöhnliche Tonlage gehabt habe, dann den Ton voller nehme, hinaufgehe, wenn der Dichter das schon so veranlagt, daß er einen volleren u-Ton, einen volleren o-Ton nimmt, statt e-Tönen und i-Tönen, dann drückt er in der Sprachgestaltung, in der Sprachbehandlung dasjenige aus, was eigentlich ausgedrückt werden soll. Und auf diese Sprachgestaltung, auf diese Sprachbehandlung kommt es bei der wirklich dichterischen Kunst an.

Beim Deklamieren und Rezitieren kommt es auch darauf an, daß man lernt die Sprache zu gestalten, das Melodiöse, das Rhythmische, das Taktmäßige herauszugestalten, nicht die prosaischen Pointierungen, oder auch daß man lernt, imaginativ die Wirkung des dumpfen Lautes auf den vorhergehenden hellen zu ermessen, des hellen Lautes auf den nachfolgenden dunklen zu ermessen und dadurch das innere Erleben der Seele in der Lautbehandlung zum Ausdruck zu bringen. Die Worte sind nur die Leiter, an denen das Rezitatorische und Deklamatorische sich eigentlich entwickeln soll. Das ist die Rezitations- und Deklamationskunst, die wir versucht haben auszubilden. Frau Dr. Steiner hat sich jahrelang bemüht, gerade diese Rezitationskunst auszubilden. Sie wird heute noch wenig verstanden. Aber wenn man wiederum zu einem künstlerischen Empfinden auf einer höheren Stufe zurückkehren wird, dann wird man auch auf diesem Gebiete gegenüber dem heutigen prosaischen Pointieren - auf das kein Stein geworfen werden soll, gegen das nichts gesagt ist, das müssen wir beibehalten, wir haben es uns

durch den Naturalismus errungen, wir sind dadurch menschlich geworden, aber wir müssen wiederum seelisch und geistig werden, indem wir durch den Inhalt der Worte, wodurch wir niemals Seelisches und Geistiges zum Ausdrucke bringen können - wiederum zu der Sprachbehandlung zurückkommen. Mit Recht sagt der Dichter: Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr. - Er meint, wenn die Seelenwelt übergeht, die Worte der Prosa zu prägen, wenn die Seele in Prosa spricht, ist es nicht mehr die Seele. Die Seele ist da, solange sie in Takt, in Rhythmus, im melodiosen Thema, im Bilde, das in der Lautgestaltung liegt, sich ausdrückt, ihre inneren Bewegungen ausdrückt, ihr inneres Auf- und Absteigen ausdrückt.

Ich sage immer Deklamieren und Rezitieren, weil das zwei verschiedene Künste sind. Der Deklamator ist immer mehr im Norden zuhause gewesen. Bei ihm handelt es sich darum, vorzugsweise durch das Gewicht der Silben zu wirken - Hochton, Tiefton - und darinnen die Sprachgestaltung zu suchen. Der rezitierende Künstler ist immer mehr im Süden zuhause gewesen. Er drückt in seiner Rezitation das Maß aus, nicht so sehr das Gewicht als das Maß der Silben, lange, kurze Silben. Die scharf sich ausdrückenden griechischen Rezitatoren erlebten den Hexameter, den Pentameter, indem sie genau wußten, sie stellen sich mit ihrem Rezitieren in das Verhältnis zwischen Atmung und Blutzirkulation. Die Atmung verläuft so: achtzehn Atemzüge in der Minute; zweiundsiebzig Pulsschläge durchschnittlich, approximativ in der Minute. Atem, Pulsschlag klingen ineinander, daher der Hexameter: drei lange Silben, als vierte die Zäsur, da mißt ein Atemzug vier Pulsschläge. Dieses Verhältnis eins zu vier, das messend-skandierend im Hexameter zutage tritt - das Innerste des Menschen wird an die Oberfläche gebracht im Skandieren, das Geheimnis, das besteht zwischen Atem und Blutzirkulation.

Das kann natürlich nicht verstandesmäßig theoretisch erlangt werden, das muß ganz instinktiv, intuitiv künstlerisch errungen werden. Aber man kann solche Sachen zum Beispiel schön anschaulich machen, wenn man - wie wir es Öfter gemacht haben, wie es auch schon geschehen wäre, wenn Frau Dr. Steiner heute deklamieren und rezitieren könnte - die zwei Gestalten, in de-

nen uns die Goethesche «Iphigenie» vorliegt, hintereinander künstlerisch spricht. Goethe hat, bevor er nach Italien gekommen ist, als nordischer Künstler, wie ihn Schiller später genannt hat, die «Iphigenie» hingeschrieben, so daß das Hingeschriebene nur durch Deklamationskunst wiedergegeben werden kann - Hochton, Tiefton - wo gewissermaßen überwiegt das Blutleben, denn das liegt im Hochton und Tiefton. So hat Goethe zuerst seine «Iphigenie» hingeschrieben. Als er nach Italien gekommen ist, hat er sie umgeschrieben. Man merkt es oftmals nicht, aber wenn man eine feinere künstlerische Empfindung hat, kann man genau die deutsche «Iphigenie» und die römische «Iphigenie» unterscheiden. Goethe suchte überall das Rezitative in seine nordische, deklamatorische «Iphigenie» hineinzubringen. Und da ist die italienische «Iphigenie», die römische «Iphigenie» so geworden, daß man sie nun rezitatorisch lesen muß. Wenn man das hintereinander macht, so findet man diesen wunderbaren Unterschied zwischen Deklamation und Rezitation. In Griechenland war die Rezitation zuhause, da maß der Atem die schnellere Blutzirkulation. Im Norden war mehr das Deklamatorische zuhause, da lebte der Mensch in seinem tiefsten Inneren. Blut ist ein ganz besonderer Saft, denn es ist der Saft, der das innerste Menschliche enthält. Da lebte der menschliche Charakter im Blute, in der Persönlichkeit. Da wurde der dichterische Künstler zum deklamatorischen Künstler.

Solange Goethe nur das Nordische kannte, war er deklamatorischer Künstler, schrieb die deklamatorische deutsche «Iphigenie». Er formte sie um, als er zum Maß besänftigt wurde im Anblicke der von ihm als griechisch empfundenen italienischen Renaissancekunst. Ich will nicht Theorien entwickeln, ich will Ihnen nur Empfindungen schildern, aber diejenigen Empfindungen, die für das Künstlerische eben angeregt werden, wenn man Anthroposoph wird. Und so kommen wir überhaupt wieder hinein in ein richtiges künstlerisches Empfinden von allem.

Ich will nur noch zum Schlusse eines erwähnen. Wie verhalten wir uns denn heute auf der Bühne? Wir denken darüber nach, wenn wir heute im Fond, im Hintergrunde, in den hinteren Partien der Bühne stehen, wie man's machen würde, wenn man draußen auf der Straße gehen würde und dasselbe tun würde.

Man benimmt sich auf der Bühne geradeso, wie man sich auf der Straße oder im Salon benehmen würde. Aber das ist etwas, was ganz gut ist, wenn man's kann, wenn man dieses Persönliche wieder hineinbringen kann. Aber das führt von der wirklichen Stilkunst ab, die nur im Erfassen des Geistes auch der Bühnenform, der Regieform bestehen kann. Sie müssen bedenken, auf der Bühne können Sie nicht eigentlich naturalistisch sein, denn vor der Bühne sitzt der Zuschauer. Das künstlerische Genießen ist im wesentlichen in das Unbewußte der Instinkte hinuntergetaucht. Es ist etwas ganz anderes, ob ich anfangs, mit dem linken Auge etwas ins Auge zu fassen und das an mir vorbeigeht, so daß es selbst von rechts nach links, das heißt für mich von links nach rechts geht, oder ob es die entgegengesetzte Richtung hat. Ich empfinde das ganz anders. Das sagt mir etwas ganz anderes. Ich muß wiederum lernen, welche innere geistige Bedeutung es hat, ob sich eine Person auf der Bühne von links nach rechts, oder von rechts nach links, oder vom Fond nach vorne oder nach dem Fond der Bühne bewegt. Ich werde mir eine Empfindung aneignen über das schlechterdings Untunliche, wenn ich mich zu einer längeren Rede auf der Bühne rüste, von vornherein ganz vorne beim Souffleurkasten zu stehen. Wenn ich mich zu einer Rede rüste, so sage ich die ersten Worte möglichst weit zurück auf der Bühne, schreite auf der Bühne vor, mache die Geste des Aus einandergehens der Zuhörer, zu denen ich nach links und rechts spreche. Jede einzelne Bewegung kann geistig erfaßt werden aus dem Gesamtbilde heraus, nicht bloß als naturalistische Nachahmung desjenigen, was man auch im Salon oder auf der Straße tun würde. Aber das heißt, daß man wiederum künstlerisch wird studieren müssen, was es bedeutet, auf der Bühne von rückwärts nach vorne, von rechts nach links, von links nach rechts zu gehen, was überhaupt jede einzelne Bewegung des Schauspielers für das Gesamtbild geistig bedeutet. Das will man heute nicht studieren. Man ist heute bequem geworden. Der Materialismus gestattet Bequemlichkeit. Ich habe mich nur immer gewundert, daß die Leute nicht darauf gekommen sind, wenn sie den vollen Naturalismus verlangt haben - solche Künstler gab es auch -, daß sie auch die vierte Wand gemacht hätten, denn beim vollen Naturalismus müßte man die vierte Wand machen; drei Wände hat

kein Zimmer, man müßte die vierte Wand machen. Ich weiß nicht, wie viele Theaterbillette verkauft würden, wenn man die Schauspieler in vier Wänden spielen ließe und dann den Zuschauerraum davor hätte. Aber jedenfalls, ganz naturalistisch werden würde heißen, überhaupt wegschaffen auch diese offene Seite der vierten Wand.

Nun, das klingt paradox, aber durch solche Paradoxa muß man auf dasjenige aufmerksam machen, was heute wieder als wahrhaft Künstlerisches gewonnen werden muß gegenüber den bloßen Imitationen, gegenüber dem bloßen Nachahmungsprinzip. Wir müssen schon, nachdem uns der Naturalismus - denn ich bin wahrhaftig kein Philister und nicht ein Pedant in dieser Beziehung, und kann auch dasjenige schätzen, was mir nicht gerade sympathisch ist, aber ich kann es schätzen - den grandiosen Weg gezeigt hat vom naturalistischen Bühnenbild zum Film, wiederum den Weg zurückfinden vom Film in die Darstellung des Geistigen, das im Grunde genommen die Darstellung des Echten, Wirklichen ist. Wir müssen in der Kunst das Göttlich-Menschliche wiederum finden. Das können wir aber nur finden, wenn wir auch erkenntnismäßig, das heißt anschaulich, wiederum den Weg zum Göttlich-Geistigen zurückfinden.

In dieser Beziehung möchte Anthroposophie - sie hat das durch das leider uns genommene Kunstwerk des Goetheanum in Dornach gewollt - auf dem Felde der bildenden Künste den Weg ins Geistige finden. Sie will ihn auch auf dem Wege der eurythmischen Kunst finden, wie ich schon vorgestern erwähnt habe. Sie möchte aber auch zum Beispiel auf dem Gebiete des Deklamatorischen und Rezitatorischen diesen Weg gehen. Heute geht man naturalistisch vor, man stellt den Atem, man hantiert am menschlichen Organismus herum. Das wirklich Richtige ist, am gesprochenen Satze, der rhythmisch wirklich verläuft, indem man sich selber sprechen hört, auch den eigenen Organismus einzustellen, das heißt am Sprechenlernen das Atmenlernen zu üben. Diese Dinge bedürfen einer Neugestaltung. Aber sie können nicht aus theoretischen, proklamatorischen, agitatorischen Untergründen kommen, sondern einzig und allein aus wirklicher spiritueller praktischer Einsicht in die wahren Tatsachen des

Lebens, und zu diesen gehören nicht nur die materiellen, gehören durchaus auch die geistigen.

Kunst ist immer eine Tochter des Göttlichen gewesen. Wenn sie wieder den Weg zurückfindet, nachdem sie sich einigermaßen entfremdet hat dem Göttlichen, daß sie wieder an Kindesstatt von dem Göttlichen angenommen werde, dann wird die Kunst wiederum für die ganze Menschheit dasjenige werden können, was sie in der Gesamtzivilisation und in der Gesamtkultur nicht nur sein soll, sondern sein muß.

Nur einige skizzenhafte Andeutungen konnte ich geben über dasjenige, was man aus Anthroposophie heraus für die Kunst will. Aber ich möchte gerade durch diese Andeutungen gezeigt haben, wie Anthroposophie auf jedem Boden das richtige Element entfalten will, wie sie nicht theoretisieren will auf dem Boden des Künstlerischen, weil Kunst nicht Theorie ist, sondern wie sie durchaus im Elemente des künstlerischen Empfindens leben will, auch wenn sie über die Kunst sich orientieren will. Und eine solche Orientierung kann nicht bloß zum Reden über die Kunst, sondern eben zum wirklich künstlerischen Genießen und zum künstlerischen Schaffen führen. Auf das kommt es an, wenn die Kunst eine Neubefruchtung von irgendeiner Weltanschauung heraus erleben soll. Aus Weltanschauung ist das Künstlerische immer hervorgegangen. Wenn die Leute etwa sagen: «Ja, wir konnten nicht verstehen, was in den Dornacher Formen uns entgegentrat» - da kann man ihnen erwidern: Können denn diejenigen, die niemals vom Christentum gehört haben, die Raffaelische Sixtinische Madonna verstehen? Aus dem inneren Welterleben ist immer die Kunst hervorgegangen. Wahre Kunst wird zu aller Zeit aus dem inneren Welterleben hervorgehen. Zu ehrlichem, aber geistigem Welterleben möchte Anthroposophie die menschliche Zivilisation und menschliche Kultur führen.