

Rudolf Steiner

Das Wesen der Farben

Grundzüge einer geisteswissenschaftlichen Farbenlehre für das künstlerische Schaffen

3 Vorträge, Dornach 6. – 8. Mai 1921

INHALT

Erster Vortrag, Dornach, 6. Mai 1921

Zweiter Vortrag, Dornach, 7. Mai 1921

Dritter Vortrag, Dornach, 8. Mai 1921

DAS WESEN DER FARBEN

ERSTER VORTRAG, DORNACH, 6. MAI 1921

Das Farberlebnis - Die vier Bildfarben

Die Farben, von denen wir in diesen drei Tagen sprechen wollen, sie beschäftigen den Physiker - von dieser Seite der Farben wollen wir diesmal nicht sprechen -, sie beschäftigen aber auch, oder sollten wenigstens beschäftigen, den Psychologen, den Seelenforscher, und sie müssen ja vor allen Dingen beschäftigen den Künstler, den Maler. Und wenn wir uns umsehen in den Anschauungen, die sich bis in die Gegenwart herein über die Farbenwelt gebildet haben, so werden wir etwa konstatieren müssen, dass zwar dem Seelenforscher zugestanden wird, dass er dies oder jenes über die subjektiven Erlebnisse mit den Farben zu sagen habe, dass aber das doch keine eigentliche Bedeutung haben könne für die Erkenntnis des Objektiven der Farbenwelt, welche Erkenntnis eigentlich nur dem Physiker zukomme. Und erst recht gesteht man der Kunst nicht zu, irgend etwas über das Wesen der Farben und des Farbigen im objektiven Sinne zu entscheiden. Die Menschen sind eben gegenwärtig weit, weit weg von dem, was Goethe etwa meinte mit dem oftmals zitierten Ausspruche: «Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.»

Einem Menschen, der nun wirklich im Künstlerischen drinnensteht wie Goethe, kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass dasjenige, was der Künstler über die Farbenwelt zu sagen hat, durchaus mit dem Wesen des Farbigen zusammenhängen müsse. Man behandelt das Farbige ja zunächst im gewöhnlichen trivalen Leben nach den Oberflächen der Gegenstände, die sich uns als farbig darstellen, nach den Eindrücken, die wir in der Natur vom Farbigen haben. Man gelangt dann dazu, das Farbige

in einem gewissen Sinne, ich möchte sagen fluktuierend, durch den bekannten prismatischen Versuch zu erhalten, und man verschafft sich oder sucht sich zu verschaffen auf manche andere Art noch irgendwelche Einblicke in die Welt des Farbigen. Man hat eigentlich dabei immer im Auge, dass man das Farbige zunächst nach dem subjektiven Eindruck beurteilen soll. Sie wissen, eine lange Zeit war es in der Physik Sitte, man könnte auch sagen Unsitte, zu sagen: Was wir als eine farbige Welt wahrnehmen, das ist eigentlich nur für unsere Sinne vorhanden, während draußen in der Welt die objektive Farbe nichts anderes darstelle als eine gewisse Wellenbewegung des feinsten Stoffes, den man Äther nennt.

Wer allerdings sich unter den Definitionen, den Erklärungen, die auf diese Weise gegeben werden, auch etwas vorstellen will, der kann nichts anfangen mit einem solchen Begriff, dass dasjenige, was er als den Farbeindruck kennt, was er als Farbeindruck als sein Erlebnis hat, irgend etwas zu tun haben soll mit irgendeinem bewegten Äther. Aber man hat eben immer nur, wenn man von der Farbe, von der Qualität der Farbe spricht, den subjektiven Eindruck im Auge, und man sucht nach irgend etwas Objektivem. Dann aber kommt man ganz von der Farbe ab. Denn in all den Ätherschwingungen, die da ersonnen werden -ersonnen sind sie ja in Wirklichkeit -, liegt natürlich nichts mehr von dem, was unsere farbige Welt ist. Und man muss, gerade wenn man in das Objektive der Farben hineinkommen will, versuchen, sich an die Welt der Farben selbst zu halten. Man muss versuchen, nicht herauszugehen aus der Welt des Farbigen. Dann kann man hoffen, einzudringen in dasjenige, was eigentlich das Wesen der Farbe ist.

Wollen wir einmal versuchen, uns zu vertiefen in etwas, was uns von der ganzen weiten, mannigfaltigen Welt durch die Farbe gegeben sein kann. Und da wir eindringen wollen in das Wesen des Farbigen, so müssen wir schon, da wir ja bei der Farbe etwas empfinden, gewissermaßen die ganze Betrachtung heraufheben in unser Empfindungsleben. Wir müssen versu-

chen, unser Empfindungsleben zu fragen über dasjenige, was als Farbigen in unserer Umwelt lebt. Und wir werden am besten in einem gewissen Sinne ideell experimentierend zunächst vorgehen, damit wir nicht nur die im allgemeinen ja schwierig zu analysierenden, gegebenen Vorgänge haben, die sich uns nicht so eklatant, nicht so radikal zeigen, dass wir gleich auf das Wesentliche kommen.

Nehmen Sie einmal an, ich würde versuchen, vor Sie hinzumalen auf die Fläche eine Grünheit, also ich würde die Fläche bedecken mit einer grünen Farbe. Nun, wenn ich das tue, so würde also eine Fläche dann irgendwie mit einer grünen Farbe bedeckt erscheinen. Ich bitte Sie, hier abzusehen von demjenigen, was sich nicht ergeben kann - man malt ja gewöhnlich nicht grün auf schwarz. Ich will aber nur das Schematische Ihnen hier vorführen. [Es wird gezeichnet.]

Wenn wir einfach aus der Farbe heraus uns empfindungsgemäß anregen lassen, können wir irgend etwas, was wir weiter gar nicht zu definieren brauchen, an dem Grün als solchem erleben. Und niemand wird jetzt im Zweifel darüber sein, dass wir dasselbe, was wir an einem solchen Grün erleben können, natürlich auch erleben müssen, wenn wir die grüne Pflanzendecke der Erde uns anschauen. Wir werden das, was wir an dem reinen Grün erleben, auch an der Pflanzendecke der Erde dadurch erleben, dass diese Pflanzendecke eben grün ist. Wir müssen absehen von allem übrigen, was sonst uns diese Pflanzendecke noch darbietet, wir wollen nur auf die Grünheit sehen. Und nehmen wir jetzt an, ich stelle mir vor das Seelenaug diese Grünheit.

Wenn ich in diese Grünheit nun etwas hineinmale, so kann ich das mit den verschiedensten Farben hineinmalen. Wir wollen uns einmal drei Farben vor das Auge führen.

Ich habe also hier eine Grünheit, hier die zweite Grünheit, hier die dritte Grünheit. Stellen Sie sich nun vor, ich male hier ins erste irgendwie hinein in die Grünheit ein Rotes; ich male im

zweiten Fall in die Grünheit hinein eine Art Pfirsichblütfarbe - nun, ich habe sie nicht, aber nehmen wir das -, und ich male zum dritten hinein ein Blaues.

Sie werden nun zugeben müssen, dass rein empfindungsgemäß durch dasjenige, was ich da getan habe, in den drei Fällen etwas ganz Verschiedenes geschehen ist, und dass ein gewisser Empfindungsgehalt da ist, wenn ich diese rote Form, oder was es immer ist, im Grünen drinnen wiedergebe, oder die pfirsichblütige Form in dem Grünen drinnen wiedergebe, oder gar die blaue Form in dem Grünen drinnen wiedergebe. Es wird sich nun darum handeln, dass wir in irgendeiner Weise ausdrücken den Empfindungsgehalt, der sich uns da vor das Seelenauge hinstellt.

Wenn man so etwas ausdrücken will, so wird man versuchen müssen, es irgendwie zu umschreiben, denn man wird natürlich mit abstrakten Definitionen außerordentlich wenig erreichen können. Nun, damit wir zu einer Umschreibung kommen, versuchen wir einfach etwas hineinzuphantasieren in dasjenige, was wir uns da vorgemalt haben. Nehmen wir einmal an, ich hätte im ersten Falle wirklich die Empfindung erregen wollen einer grünen Pflanzendecke, und ich zeichne rote Menschen hinein. Ob ich diese nun im Antlitz rot mache und der Haut nach

Tafel 1 rot mache, oder ob ich sie rot ankleide, das ist ja ganz gleich. Hier [in das erste Grün] male ich rote Menschen hinein, hier in das zweite Grün male ich pfirsichblütige Menschen hinein - was ungefähr mit dem

Tafel 2 menschlichen Inkarnat stimmen würde -, und hier [in das dritte Grün] male ich blaue Menschen hinein. So dass ich also dieses jetzt nicht mache, um irgend etwas der Natur nachzubilden, sondern nur, um mir einen Empfindungskomplex vor die Augen führen zu können von dem, was da eigentlich vorliegt.

Tafel i Stellen Sie sich einmal vor, Sie hatten diesen Anblick: über eine grüne Wiese gingen rote Menschen, oder über eine grüne Wiese gingen pfirsichblütige Menschen, oder es gingen gar blaue Menschen über die grüne Wiese - in allen drei Fällen ein durch und durch verschiedener Empfindungskomplex! Wenn Sie das erste sehen, dann werden Sie sich sagen: Diese roten Menschen, die ich da drinnen sehe in dem Grün, auf der grünen Wiese, die beleben mir die ganze grüne Wiese. Die Wiese ist noch grüner dadurch, dass die roten Menschen darübergehen. Es wird das Grün noch gesättigter, noch lebendiger dadurch, dass die roten Menschen da drinnen gehen. Und ich werde wütend werden, wenn ich mir diese Menschen so anschau, wie sie da sind als rote Menschen. Das ist eigentlich ein Unsinn, werde ich sagen, das kann es gar nicht geben. Ich müsste eigentlich diese roten Menschen wie Blitze machen; sie müssten sich bewegen. Denn ruhige rote Menschen in einer grünen Wiese, die wirken aufregend in ihrer Ruhe, denn sie bewegen schon durch ihre rote Farbe, sie verursachen etwas auf der Wiese, was eigentlich unmöglich ist, in der Ruhe festzuhalten. Also, ich muss in ganz bestimmte Empfindungskomplexe hineinkommen, wenn ich eine solche Vorstellung überhaupt vollziehen will.

Tafel i Das [beim zweiten Grün] geht ganz gut. Die Menschen, die so sind wie diese Pfirsichblütigen, die können [ruhig] da drinnenstehen; wenn sie stundenlang stehen, so geniert mich das weiter nicht. So dass ich in meiner Empfindung merke: Diese pfirsichblütigen Menschen, die haben eigentlich kein besonderes Verhältnis zur Wiese, sie regen die Wiese nicht auf, machen sie nicht noch grüner, als sie ist, sind ganz neutral zur Wiese. Sie können stehen wo sie wollen, sie genießen mich nicht da drinnen. Sie taugen überall hinzu. Sie haben kein inneres Verhältnis zur grünen Wiese.

Ich gehe zum dritten über: Ich sehe mir die blauen Menschen in der grünen Wiese an. Das [Blaue], nicht wahr, das hält nicht einmal an; das hält gar nicht an. Denn dieses Blaue der Men-

schen in der grünen Wiese, das dämpft mir diese ganze grüne Wiese ab. Die Wiese wird abgelähmt in ihrer Grünheit. Sie bleibt gar nicht grün. Versuchen Sie es nur einmal, sich in richtiger Phantasie vorzustellen, auf einer grünen Wiese blaue Menschen herumgehend oder überhaupt blaue Wesen -es können ja auch blaue Geister sein, die da herumwandeln -, versuchen Sie das einmal: sie hört ja auf, grün zu sein, sie nimmt selber etwas Bläulichkeit an, wird selber bläulich, hört auf, grün zu sein. Und wenn sich diese blauen Menschen da lange auf dem Grün aufhalten, dann kann ich mir das überhaupt gar nicht mehr vorstellen. Dann habe ich die Vorstellung: da muss irgendwo ein Abgrund sein, und die blauen Menschen nehmen mir die Wiese weg, tragen sie fort, werfen sie in den Abgrund hinein. Das geht so wenig, dass es gar nicht dableiben kann, denn eine grüne Wiese kann gar nicht dableiben, wenn blaue Menschen dastehen; die nehmen sie mit, die führen sie hinweg.

Sehen Sie, das ist Farbenerlebnis. Man muss dieses Farbenerlebnis haben können, sonst wird man nichts machen können aus dem, was die Welt der Farben überhaupt ist. Wenn man das kennenlernen will, was seine schönste, seine bedeutsamste Anwendung in der Phantasie erlebt, dann muss man auch in der Lage sein, ich möchte sagen, im Bereiche der Phantasie eben zu experimentieren. Man muss sich fragen können: Was wird aus einer grünen Wiese, wenn rote Menschen darauf herumgehen? - Sie wird noch grüner, sie wird ganz real in ihrer Grünheit. Das Grün fängt förmlich an zu brennen. Aber die roten Menschen, sie verursachen um sich herum ein solches Leben in der Grünheit, dass ich mir das nicht ruhig vorstellen kann; sie müssen eigentlich herumlaufen. Und würde ich das Bild wirklich malen, so könnte ich nicht ruhige Leute, die dastehen, rot malen, sondern ich müsste so malen, dass ich... [Lücke im Text]. Wie im Reigen bewegen sie sich. Ein Reigen mit roten Menschen gemalt, würde sich auf einer grünen Wiese machen lassen. Dagegen können Menschen, die nicht rot angezogen sind, die ganz sich in das Inkarnat kleiden würden, in alle Ewigkeit auf der grünen Wiese stehen. Sie sind eben ganz und gar neutral zum

Grün, sind absolut gleichgültig der grünen Wiese; die bleibt, wie sie ist. Nicht um die geringste Nuance ändert sie sich. Aber die blauen Menschen, die laufen mir mit der Wiese davon, denn die ganze Wiese verliert ihre Grünheit durch die blauen Menschen.

Man muss natürlich vergleichsweise reden, wenn man von Farberlebnissen spricht. Man kann nicht wie der Philister von Farberlebnissen reden, denn da kommt man nicht an das Farberlebnis heran. Man muss vergleichsweise reden. Aber nicht wahr, schließlich redet ja schon der gewöhnliche Philister vergleichsweise, wenn er sagt: eine Billardkugel stößt die andere. - Hirsche stoßen, und Ochsen und Büffel stoßen in Wirklichkeit, aber Billardkugeln stoßen nicht in Wirklichkeit. Dennoch spricht man in der Physik von «Stoßen», weil man überall analoge Anlehnungen braucht, wenn man überhaupt anfangen will zu reden.

Nun, das gibt uns sozusagen die Möglichkeit, in der Welt der Farbe als solcher etwas zu sehen. Es ist etwas drinnen, was wir werden aufsuchen müssen als das Wesen der Farbe.

Nehmen wir einmal eine ganz charakteristische Farbe - wir haben sie hier schon ins Auge gefasst -, nehmen wir eben die Farbe, die uns in unserer Umgebung zur Sommerszeit am reizvollsten entgegenkommt: die grüne Farbe. Sie kommt uns an der Pflanze entgegen. Und wir sind schon einmal gewöhnt, dieses Grün der Pflanze als Eigentümlichkeit der Pflanze anzusehen. Nicht wahr, so verbunden mit dem Wesen einer Sache wie die Grünheit mit der Pflanze, empfinden wir eigentlich etwas anderes nicht. Wir empfinden keine Notwendigkeit, dass gewisse Tiere, die grün sind, auch wirklich nur grün sein könnten; wir haben immer den Untergedanken, sie könnten auch anders als grün sein. Aber bei der Pflanze haben wir einmal die Vorstellung, dass die Grünheit zu ihr gehört, dass die Grünheit etwas ihr Eigentümliches ist. Versuchen wir gerade an der Pflanze einmal einzudringen in das objektive Wesen der Farbe, wäh-

rend dem sonst nur das subjektive Wesen der Farbe gesucht wird.

Was ist die Pflanze, die uns also gewissermaßen darlebt das Grüne? Nun, Sie wissen ja, dass geisteswissenschaftlich betrachtet, die Pflanze ihren Bestand eigentlich dadurch hat, dass sie neben ihrem physischen Leib den Ätherleib hat. Dieser Ätherleib ist dasjenige, was eigentlich lebt in der Pflanze. Aber dieser Ätherleib ist nicht grün. Das Wesen, das die Pflanze grün macht, ist eben schon im physischen Leib der Pflanze gelegen, so dass das Grün zwar der Pflanze ureigentümlich ist, aber doch nicht das eigentliche Urwesen der Pflanze ausmachen kann. Denn das eigentliche Urwesen der Pflanze liegt im Ätherleib; und hätte die Pflanze keinen Ätherleib, so wäre sie ein Mineral. In ihrem Mineralischen lebt sich uns die Pflanze eigentlich dadurch das Grün. Der Ätherleib ist ganz anders gefärbt. Aber der Ätherleib lebt sich uns durch das mineralisch Grüne an der Pflanze dar. Wenn wir in bezug auf den Ätherleib die Pflanze betrachten, wenn wir sie in ihrer Grünheit in bezug auf den Ätherleib betrachten, ja, dann müssen wir sagen: Setzen wir auf die eine Seite das eigentliche Wesen der Pflanze, das Ätherische, und setzen wir auf die andere Seite, indem wir es in abstracto abtrennen, die Grünheit, so ist das wirklich so - wenn wir die Grünheit herausnehmen aus der Pflanze -, als wenn wir bloß ein Abbild von etwas machen. In dem, was ich da als Grünes herausgezogen habe aus dem Ätherischen, habe ich eigentlich nur ein Bild der Pflanze, und dieses Bild ist - das ist der Pflanze eigentümlich - notwendig grün. Also, ich bekomme eigentlich die Grünheit im Bilde der Pflanze. Und indem ich der Pflanze die grüne Farbe ganz wesentlich zuschreibe, muss ich dem Bilde der Pflanze diese Grünheit zuschreiben, und in der Grünheit muss ich das besondere Wesen des Pflanzenbildes suchen.

Sehen Sie, da sind wir auf etwas sehr Wesentliches gekommen. Niemand wird verfehlen, wenn er irgendwo eine Ahnengalerie sieht in einem alten Schlosse - man kann sie ja jetzt vorläufig

noch sehen -, zu sagen: Das sind nur die Bilder der Ahnen, das sind nicht die wirklichen Ahnen. - Nicht wahr, sie stehen in der Regel nicht da, die Ahnen; es sind nur die Bilder der Ahnen. Aber auch wenn wir das Grün der Pflanze sehen, so haben wir nicht das Wesen der Pflanze, geradesowenig wie wir in den Ahnenbildern die Ahnen haben. Wir haben in dem Grün, was da vor uns auftritt, nur das Bild der Pflanze. Und nun bedenken Sie einmal, dass die Grünheit eben der Pflanze eigentümlich ist, dass die Pflanze unter allen Wesen eben das eigentliche Wesen des Lebens ist. Nicht wahr, das Tier hat Seele, der Mensch hat Geist und Seele. Die Mineralien haben kein Leben. Die Pflanze ist das Wesen, welches gerade dadurch charakteristisch ist, dass es Leben hat. Die Tiere haben noch dazu die Seele. Die Mineralien haben noch nicht die Seele. Der Mensch hat dazu den Geist. Wir können weder vom Menschen, noch vom Tier, noch vom Mineral sagen, dass sein Wesen das Leben ist; es ist eben etwas anderes das Wesen. Bei der Pflanze ist das Wesen das Leben; die grüne Farbe ist das Bild. So dass ich eigentlich ganz im Objektiven drinnenbleibe, wenn ich sage:

Grün stellt dar das tote Bild des Lebens.

Sehen Sie, jetzt habe ich auf einmal für eine Farbe - wir wollen induktiv vorgehen, wenn wir uns gelehrt ausdrücken wollen - so etwas bekommen, wodurch ich diese Farbe objektiv in die Welt hineinstellen kann. Ich kann sagen, geradeso wie ich, wenn ich eine Photographie bekomme, sagen kann, diese Photographie ist die von Herrn N., geradeso kann ich auch sagen: Wenn ich Grün habe, so stellt mir das Grün das tote Bild des Lebens dar. Ich reflektiere jetzt nicht bloß auf den subjektiven Eindruck, sondern ich komme darauf, dass das Grün das tote Bild des Lebens ist.

Nehmen wir diese Farbe hier, das Pfirsichblüt. Genauer will ich lieber sprechen von der Farbe des menschlichen Inkarnates, das ja natürlich bei den verschiedenen Menschen nicht ganz gleich ist, aber wir kommen da zu einer Farbe, die ich eigentlich im Grunde meine, wenn ich von Pfirsichblüt spreche ... [Lücke ich

Text]. Pfirsichblüt: also menschliches Inkarnat, menschliche Hautfarbe. Wir wollen einmal versuchen, auf das Wesen dieser menschlichen Hautfarbe zu kommen. Man sieht ja diese menschliche Hautfarbe gewöhnlich nur von außen. Man sieht den Menschen an, und dann sieht man diese menschliche Hautfarbe von außen. Aber es fragt sich, ob auch ein Bewusstsein von dieser menschlichen Hautfarbe als ein Erkennen von innen, so ähnlich, wie wir das bei dem Grün der Pflanze getan haben, erlangt werden kann. Nun, das kann allerdings auf die folgende Weise erlangt werden.

Wenn der Mensch wirklich richtig versucht, sich vorzustellen, dass er innerlich durchseelt ist und dieses sein Durchseeltsein übergehend denkt in seine physisch-leibliche Gestaltung, so kann er sich vorstellen, dass das, was ihn durchseelt, sich in irgendeiner Weise in die Gestaltung hinein ergießt. Er lebt sich aus, indem er sein Seelisches hineingießt in seine Gestalt, in dem Inkarnat. Was damit gesagt ist, können Sie sich am besten vielleicht dadurch vor die Seele führen, dass Sie sich einmal Menschen anschauen, bei denen das Seelische aus der Haut, aus der äußeren Gestalt etwas zurücktritt, bei denen das Seelische nicht, sagen wir, durchseelt die Gestalt. Wie werden denn diese Menschen? Die werden grün! Leben ist in ihnen, aber sie werden grün. Sie sprechen von grünen Menschen, und Sie können dieses eigentümliche Grün im Teint, wenn die Seele sich zurückzieht, sehr gut wahrnehmen. Dagegen werden Sie, je mehr der Mensch diese besondere Nuance des Rötlichen annimmt, das Erleben dieser Nuance in ihm merken. Beobachten Sie nur einmal Temperament, Humor bei grünen Menschen und bei denjenigen, die ein wirklich frisches Inkarnat haben, so werden Sie sehen, da erlebt sich die Seele in dem Inkarnat. Was da nach außen strahlt in dem Inkarnat, das ist nichts anderes als der sich als Seele in sich erlebende Mensch. Und wir können sagen: Was wir da im Inkarnat als Farbe vor uns haben, es ist das Bild der Seele, richtig das Bild der Seele. Aber gehen Sie [noch so] weit in der Welt herum, [Sie werden finden]: für dasjenige, was als menschliches Inkarnat auftritt, müssen wir das Pfirsichblüt

wählen. Sonst finden wir es ja eigentlich nicht an äußeren Gegenständen. Wir können es ja auch nur durch alle möglichen Kunstgriffe in der Malerei erreichen; [denn] dasjenige, was da als menschliches Inkarnat auftritt, ist schon Bild des Seelischen, aber es ist, daran kann ja gar kein Zweifel sein, nicht selber seelisch. Es ist das lebendige Bild der Seele. Die Seele, die sich erlebt, erlebt sich im Inkarnat. Es ist nicht tot, wie das Grün der Pflanze, denn wenn der Mensch die Seele zurückzieht, so wird er grün: dann kommt er bis zum Toten. Aber ich habe in dem Inkarnat das Lebendige. Also:

Pfirsichblüt stellt dar das lebendige Bild der Seele.

Wir haben also Bild im ersten und Bild im zweiten Falle. Sie sehen, ich bin zu einer anderen Farbe gegangen. Wir versuchen objektiv das Farbige festzuhalten, nicht bloß den subjektiven Eindruck zu erwägen und dann irgendwelche Wellenbewegungen und so weiter zu erfinden, die dann objektiv sein sollen. Man kann es ja, ich möchte sagen, mit Händen greifen, dass es ein Unding ist, das menschliche Erleben von dem Inkarnat zu trennen. Es ist ein anderes Erleben im Leiblichen, wenn das Inkarnat frisch ist, als wenn der Mensch ein Grünling wird. Es ist schon ein innerliches Wesen, das sich in der Farbe wirklich darlebt.

Und nun nehmen wir dasjenige, was wir hier als drittes gehabt haben, das Blau, dann werden wir uns sagen: Dieses Blau können wir zunächst nicht eigentümlich finden einem solchen Wesen, wie es die Pflanze ist, der das Grün eigentümlich ist; wir können nicht so über das Blau sprechen, wie wir sprechen konnten über das pfirsichblütartige Inkarnat beim Menschen. Bei den Tieren finden wir nicht solche Farben, die so ureigentümlich sind den Tieren, wie die Menschen und die Pflanzen ureigentümlich haben Inkarnat und Grünheit. Also mit dem Blau können wir zunächst nicht in dieser Weise der Natur gegenüber etwas anfangen. Aber wir wollen doch vorschreiten, wir wollen doch einmal sehen, ob wir vielleicht noch weiter im Aufsuchen des Wesens der Farbe kommen können.

Wir haben zunächst die Möglichkeit, da wir über das Blau nicht gehen können, zu den hellen Farben hinzugehen; aber damit wir leichter, schneller vorwärtskommen, nehmen wir gerade dasjenige, was uns bekannt ist als das Weiß. Wir können zunächst nicht sagen, dass irgendeinem Wesen der Außenwelt dieses Weiß eigentümlich ist. Wir könnten uns ja an das Mineralreich wenden, aber wir wollen doch versuchen, uns auf eine andere Weise von dem Weißen eine objektive Vorstellung zu machen. Und da können wir sagen: Wenn wir das Weiße vor uns haben und es dem Lichte aussetzen, wenn wir das Weiße einfach beleuchten, so haben wir die Empfindung: dieses Weiße hat eine gewisse Verwandtschaft zum Lichte. Aber das bleibt zunächst eine Empfindung. Es wird aber in dem Augenblicke mehr als eine Empfindung, wenn wir uns an die Sonne halten, die uns zunächst ja deutlich wenigstens gegen das Weiß hin nuanciert erscheint, und auf die wir zurückführen müssen alles, was Beleuchtung ist in unserer Welt zunächst von der Natur aus. Wir können sagen: Was uns als Sonne erscheint, was sich als Weißes darlebt, was aber zu gleicher Zeit seine innere Verwandtschaft mit dem Lichte darlebt, das hat die Eigentümlichkeit, dass es uns überhaupt durch sich selber nicht auf dieselbe Art wie eine äußere Farbe erscheint. Eine äußere Farbe erscheint uns an den Dingen. Und so etwas wie die Weiße der Sonne, welche uns das Licht repräsentiert, erscheint uns nicht unmittelbar an den Dingen. Wir werden später eingehen auf jene Art von Farbe, die man etwa an Papier und Kreide und dergleichen als weiß bezeichnen kann, aber da werden wir eben einen Umweg machen müssen. Zunächst, wenn wir uns ans Weiße heranwagen, so müssen wir sagen: Wir werden zunächst durch das Weiße zum Lichte als solchem geführt. Wir brauchen ja, um diese Empfindungen ganz auszubilden, nichts anderes zu tun, als etwa uns zu sagen: Das polarische Gegenbild des Weißen ist das Schwarze.

Dass das Schwarze die Dunkelheit ist, daran zweifeln wir nicht mehr; so werden wir das Weiße sehr leicht identifizieren können mit der Helligkeit, mit dem Lichte als solchem. Kurz, wir

werden schon, wenn wir die ganze Betrachtung in das Empfindungsgemäße heraufheben, die innige Beziehung des Weißen und des Lichtes finden. Wir werden auf die Frage dann noch näher eingehen in den nächsten Tagen.

Wenn wir nun über das Licht selber nachdenken, und wenn wir nicht versucht sind, an den Newton-Popanz uns zu halten, sondern wenn wir die Dinge unbefangen beobachten, so werden wir uns sagen: Farben sehen wir schon. Zwischen der Weiße, die als Farbe auftritt, und dem Licht muss es eine besondere Bewandnis haben. Wir wollen also das eigentliche Weiß zunächst ausschalten. Aber anders als von den anderen Farben wissen wir vom Lichte als solchem. Fragen Sie sich einmal, ob Sie das Licht eigentlich wahrnehmen. Sie würden ja gar nicht Farben wahrnehmen, wenn Sie nicht im durchleuchteten Räume wären. Das Licht macht Ihnen die Farben wahrnehmbar; aber Sie können nicht sagen, dass Sie das Licht ebenso wahrnehmen wie die Farben. Das Licht ist ja in dem Räume, wo Sie eine Farbe wahrnehmen. Es liegt in dem Wesen des Lichtes, die Farben wahrnehmbar zu machen. Aber nicht so, wie wir das Rot, Gelb, Blau sehen, sehen wir das Licht. Das Licht ist überall, wo es hell ist, aber wir sehen nicht das Licht. Es muss das Licht überall fixiert sein an etwas, wenn wir es sehen sollen. Es muss behalten werden, es muss zurückgeworfen werden. Die Farbe ist an der Oberfläche der Dinge, das Licht aber - wir können nicht sagen, dass es irgendwo haftet -, das Licht ist etwas durch und durch Fluktuierendes. Aber wir selbst, wenn wir des Morgens aufwachen und vom Lichte durchstrahlt und überstrahlt werden, dann fühlen wir uns in unserem eigentlichen Wesen, wir fühlen eine innige Verwandtschaft des Lichtes mit unserem eigentlichen Wesen. Und wenn wir in der Nacht in tiefer Finsternis aufwachen, fühlen wir: Da können wir nicht zu unserem eigentlichen Wesen kommen, da sind wir wohl gewissermaßen in uns zurückgezogen, aber wir sind durch die Verhältnisse etwas geworden, was sich selber nicht in seinem Elemente fühlt. Und wir wissen auch: Das, was wir vom Lichte haben, es ist ein Zu-uns-Kommen. Es widerspricht dem nicht, dass der Blinde es

nicht hat. Er ist dafür organisiert, und auf die Organisation kommt es an. Wir haben zum Lichte das Verhältnis, das unser Ich zur Welt hat, aber doch wieder nicht dasselbe; denn wir können nicht sagen, dass dadurch, dass das Licht uns erfüllt, wir schon zum Ich kommen. Aber dennoch, das Licht ist notwendig, damit wir zu diesem Ich kommen, wenn wir sehende Wesen sind.

Was liegt da eigentlich vor? Wir haben in dem Lichte, von dem wir gesagt haben, dass es sich im Weiß hinstellt - wie gesagt, die innere Beziehung wollen wir dann noch kennenlernen -, dasjenige, was uns eigentlich durchgeistigt, was uns zu unserem eigenen Geiste bringt. Es hängt unser Ich, das heißt, unser Geistiges, mit diesem Durchleuchtetsein zusammen. Und wenn wir diese Empfindung nehmen - es muss eben alles, was im Licht und in der Farbe lebt, als Empfindung zunächst gefasst werden -, so werden wir sagen: Es ist ein Unterschied zwischen dem Lichte und demjenigen, was sich im Ich als Geist darlebt. Und dennoch, es gibt uns das Licht etwas von unserem eigenen Geiste. - Wir werden in einer solchen Weise durch das Licht ein Erlebnis haben, dass das Ich sich eigentlich innerlich erleben kann am Lichte.

Wenn wir das alles zusammenfassen, so können wir nicht anders sagen als: Das Ich ist geistig, es muss sich aber seelisch erleben; es erlebt sich seelisch, indem es sich durchleuchtet fühlt. Und das jetzt in eine Formel gefasst, werden Sie sehen:

Weiß oder Licht stellt dar das seelische Bild des Geistes.

Es ist natürlich, dass ich Ihnen diese dritte Stufe aus lauter Empfindung habe zusammensetzen müssen. Aber versuchen Sie, nachdem diese Formel jetzt gewonnen ist, sich immer mehr und mehr hineinzudenken in die Sache und Sie werden sehen, es liegt wirklich etwas in dem: Grün stellt dar das tote Bild des Lebens, Pfirsichblüt stellt dar das lebende oder lebendige Bild der Seele, Weiß oder das Licht stellt dar das seelische Bild des Geistes.

Und jetzt gehen wir zum Schwarz oder zur Finsternis. Da werden Sie schon verstehen, dass ich vom Weißen und vom Hellen, vom Lichte sprechen kann im Zusammenhange mit der Beziehung, die besteht zwischen der Finsternis und dem Schwarzen. Nehmen wir also jetzt das Schwarz. Ja, und nun versuchen Sie einmal mit dem Schwarzen, mit der Finsternis etwas anzufangen! Sie können etwas anfangen. Es ist ja zweifellos das Schwarze sehr leicht sogar in der Natur zu finden, so als eine Eigentümlichkeit, als eine wesenhafte Eigentümlichkeit von etwas, wie das Grüne eine wesenhafte Eigenheit ist von der Pflanze. Sie brauchen nur die Kohle sich anzusehen. Und um sich noch erhöht das vorzustellen, dass da das Schwarze irgend etwas mit der Kohle zu tun hat, stellen Sie sich vor, dass die Kohle auch ganz hell und durchsichtig sein kann: dann ist sie allerdings ein Demant. Aber so bedeutsam ist das Schwarz für die Kohle, dass, wenn sie nicht schwarz wäre, sondern weiß und durchsichtig, sie ein Demant wäre. So stark wesenhaft ist das Schwarz für die Kohle, dass eigentlich die Kohle ihr ganzes Kohlendasein der Schwärze verdankt. Also die Kohle verdankt ihr finsternes, schwarzes Kohlendasein eben der schwarzen Finsternis, in der sie erscheint. Geradeso wie die Pflanze ihr Bild irgendwie hat in dem Grünen, so hat die Kohle ihr Bild in dem Schwarzen.

Aber versetzen Sie sich selbst jetzt in das Schwarze: Alles ist absolut schwarz um Sie herum - die schwarze Finsternis -, da kann in einer schwarzen Finsternis ein physisches Wesen nichts machen. Leben wird aus der Pflanze vertrieben, indem sie zur Kohle wird. Also das Schwarze zeigt schon, dass es dem Leben fremd ist, dass es dem Leben feindlich ist. An der Kohle zeigt sich das; denn die Pflanze, indem sie verkohlt, wird schwarz. Also Leben? Da ist nichts zu machen im Schwarzen. Seele? Es vergeht uns die Seele, wenn das grausige Schwarz in uns ist. Aber der Geist blüht, der Geist kann durchdringen dieses Schwarze, der Geist kann sich da drinnen geltend machen.

Und wir können sagen: Im Schwarzen - und versuchen Sie es nur einmal, die Schwarz-Weiß-Kunst, das Hell-Dunkel auf der

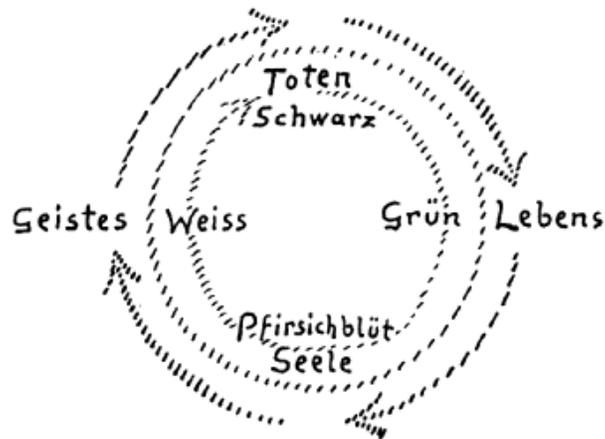
Fläche daraufhin zu prüfen, wir werden darauf noch zurückkommen -, da bringen Sie eigentlich, indem Sie auf die weiße Fläche das Schwarz daraufmalen, den Geist in diese weiße Fläche hinein. Gerade in dem schwarzen Strich, in der schwarzen Fläche durchgeistigen Sie das Weiße. Den Geist können Sie in das Schwarz hineinbringen. Aber es ist das einzige, was in das Schwarz hineingebracht werden kann. Und dadurch bekommen Sie die Formel:

Schwarz stellt dar das geistige Bild des Toten.

Wir haben jetzt einen merkwürdigen Kreislauf bekommen für die objektive Wesenheit der Farben. Wenn wir uns den Kreislauf darstellen, haben wir immer in der Farbe irgendwie ein Bild. Farbe ist unter allen Umständen nichts Reales, sondern Bild. Und wir haben einmal das Bild des Toten, einmal das Bild des Lebens, das Bild der Seele, das Bild des Geistes [siehe Zeichnung]. Wir bekommen also, indem wir so herumgehen: Schwarz, das Bild des Toten; Grün, das Bild des Lebens; Pfirsichblüt, das Bild der Seele; Weiß, das Bild des Geistes. Und will ich das Eigenschaftswort dazu haben, das Adjektiv, dann muss ich immer von dem Vorhergehenden ausgehen: Schwarz ist das geistige Tafel Bild des Toten; Grün ist das tote Bild des Lebens; Pfirsichblüt ist das lebende Bild der Seele; Weiß ist das seelische Bild des Geistes.

Ich bekomme in diesem Zirkel, in diesem Kreise die Möglichkeit, auf gewisse Grundfärbungen, Schwarz, Weiß, Grün und Pfirsichblüt, hinzuweisen, indem immer das Frühere mir das Eigenschaftswort für das Spätere andeutet:

Schwarz ist das geistige Bild des Toten;
Grün ist das tote Bild des Lebenden;
Pfirsichblüt ist das lebende Bild der Seele;
Weiß ist das seelische Bild des Geistes.



Wenn ich also die Reiche der Natur nehme, das tote Reich, das lebende Reich, das beseelte Reich, das geistige Reich, dann steige ich auf - geradeso wie ich aufsteige vom Toten zum Lebenden, zum Seelischen, zum Geistigen -, so steige ich auf: Schwarz, Grün, Pfirsichblüt, Weiß. Sie sehen, so wahr ich aufsteigen kann vom Toten durch das Leben zum Seelischen, zum Geistigen, so wahr ich da die Welt habe, die um mich herum ist, so wahr habe ich diese Welt um mich herum in ihren Bildern, indem ich aufsteige: Schwarz, Grün, Pfirsichblüt, Weiß. Wirklich, so wahr es ist, dass der Konstantin und der Ferdinand und der Felix und so weiter die wirklichen Ahnen sind und ich aufsteigen kann durch diese Ahnenreihe, so wahr kann ich durch die Bilder weitergehen und habe die Bilder dieser Ahnenreihe. Ich habe eine Welt vor mir: mineralisches, pflanzliches, tierisches, geistiges Reich, insofern der Mensch das Geistige ist. Ich steige auf durch die Wirklichkeiten; aber die Natur gibt mir selbst die Bilder dieser Wirklichkeiten. Sie bildet sich ab. Die farbige Welt ist keine Wirklichkeit, die farbige Welt ist schon in der Natur selber Bild: und das Bild des Toten ist das Schwarze, das Bild des Lebenden ist das Grüne, das Bild des Seelischen ist das Pfirsichblüt, das Bild des Geistes ist das Weiß.

Das führt uns hinein in die Farbe in bezug auf das Objektive derselben. Das mussten wir heute voraussetzen, indem wir wei-

tergehen wollen, um in die Natur der Farbe, in das Wesenhafte der Farbe hineinzudringen. Denn es nützt nichts, zu sagen: Die Farbe ist ein subjektiver Eindruck. - Das ist der Farbe höchst gleichgültig. Dem Grün ist es höchst gleichgültig, ob wir da hingehen und es anlotzen; aber es ist ihm nicht gleichgültig, dass sich das Lebende, wenn es sich seine eigene Farbe gibt, wenn es sich nicht durch das Mineralische tingiert und in der Blüte farbig erscheint und so weiter, wenn das Lebende in seiner eigenen Farbe erscheint, es sich nach außen grün abbilden muss. Das ist etwas, was objektiv ist. Ob wir es anlotzen oder nicht, das ist etwas ganz Subjektives. Aber dass das Lebende, wenn es als Lebendes erscheint grün erscheinen muss, grün sich abbilden muss, das ist ein Objektives.

Ja, das ist dasjenige, was ich heute voraussetzen wollte ... [Lücke im Text.]

Nun, morgen werden wir wiederum um halb neun Uhr den Fortsetzungsvortrag über die Farbenlehre haben.

DAS WESEN DER FARBEN

ZWEITER VORTRAG, DORNACH, 7. MAI 1921

Bildwesen und Glanzwesen der Farben

Wir versuchten gestern das Wesen der Farben in einem gewissen Sinne zu erfassen und haben auf unserem Wege gefunden: Weiß, Schwarz, Grün und Pfirsichblütfarbe. Und zwar haben wir sie so gefunden, dass wir sagen konnten: Diese Farben sind Bilder, sind schon innerhalb der Welt mit dem Bildcharakter vorhanden. Aber wir haben gesehen, dass es sich darum handelt, dass irgendein Wesenhaftes gewissermaßen aufgefangen werde von einem anderen, damit der Bildcharakter der Farbe entstehe. Wir haben gesehen, dass zum Beispiel das Lebende von dem Toten aufgefangen werden muss und im Toten dann das Bild des Lebenden, das Grün entsteht. Ich werde heute noch einmal ausgehen von dem, was sich uns da gestern als Ergebnis herausgestellt hat, und zwar in der Art, dass ich unterscheiden werde zwischen dem gewissermaßen Empfangenden und dem Gebenden, demjenigen, in dem sich das Bild gestaltet, und dem Veranlasser des Bildes. Dann werde ich etwa die folgende Gliederung vor Sie hinstellen können, werde sagen können: Ich unterscheide - Sie werden den Ausdruck verstehen, wenn Sie das Ganze zusammennehmen, was wir gestern gemacht haben -, ich unterscheide den Schattenwerfer von dem Leuchtenden. Ist der Schattenwerfer der Geist, empfängt der Geist dasjenige, was ihm zugeworfen wird; ist der Schattenwerfer der Geist, und ist das Leuchtende - es ist ein scheinbarer Widerspruch, aber in Wirklichkeit ist es kein Widerspruch -, und ist das Leuchtende das Tote, dann bildet sich im Geiste als Bild des Toten, wie wir gesehen haben, das Schwarz [siehe Schema]. Ist der Schattenwerfer das Tote, und ist das Leuchtende das Lebendige wie bei der Pflanze, dann bildet sich, wie wir gesehen haben, das Grün. Ist der Schattenwerfer das Lebendige, das Leuchtende das Seeli-

sche, dann haben wir gesehen, bildet sich als Bild das Pfirsichblüt. Ist der Schattenwerfer das Seelische, das Leuchtende der Geist, dann bildet sich als Bild das Weiß.

Sie sehen also, wir haben diese vier Farben bekommen mit dem Bildcharakter. Wir können also sagen: Wir haben ein Schattenwerfendes, ein Leuchtendes, und bekommen das Bild. Wir bekommen also hier vier Farben - Sie müssen nur Schwarz und Weiß zu den Farben rechnen -, wir bekommen hier vier Farben mit Bildcharakter: Schwarz, Weiß, Grün, Pfirsichblütfarbe.

<i>Schattenwerfer</i>	<i>Leuchtende</i>	<i>Bild</i>
Geist	Tote	Schwarz
Tote	Lebendige	Grün
Lebendige	Seelische	Pfirsichblüt
Seelische	Geist	Weiß

Nun gibt es ja, wie Sie wissen, andere sogenannte Farben, und wir müssen auch für sie das Wesen suchen. Wir werden dieses in der Weise suchen, dass wir uns wiederum nicht durch abstrakte Begriffe, sondern empfindungsgemäß der Sache nähern, und da werden Sie sehen, dass wir zu einer gewissen empfindungsgemäßen Auffassung des anderen Farbigen kommen, wenn wir das Folgende einmal uns vor Augen führen.

Denken Sie sich ein ruhiges Weiß. Wir wollen in dieses Weiß, in dieses ruhige Weiß von den zwei entgegengesetzten Seiten verschiedene Farben hereinstrahlen lassen. Wir wollen von der einen Seite in dieses ruhige Weiß Gelb hereinstrahlen lassen, und wir lassen von der anderen Seite Blau hereinstrahlen. Aber Sie müssen sich vorstellen, dass wir ein ruhiges Weiß haben, und dass wir in dieses ruhige Weiß - es kann ein ruhender weißer Raum sein - von der einen Seite Gelb und von der anderen Seite Blau hereinstrahlen lassen. Wir bekommen dann Grün. [Es wird gezeichnet.]

Wir bekommen also auf diese Weise Grün. Wir müssen den Vorgang wirklich genau vor unsere Seele führen: Wir haben ein ruhiges Weiß, in das wir von beiden Seiten einstrahlen lassen, von der einen Seite Gelb, von der anderen Seite Blau, und bekommen das Grün, das wir von dem anderen Gesichtspunkte aus eben schon gefunden haben.

Sehen Sie, so wie wir jetzt das Grün gesucht haben, so können wir nicht, wenn wir im Lebendigen des Farbenwerdens uns bewegen, das Pfirsichblüt suchen. Wir müssen das Pfirsichblüt auf eine andere Weise suchen. Wollen wir das Pfirsichblüt suchen, dann könnten wir das etwa auf folgende Weise tun. Denken Sie sich, ich male das Folgende hin: Ich male hier ein Schwarz, darunter ein Weiß, wieder ein Schwarz, darunter ein Weiß und würde so fortgehen, Schwarz, Weiß ... Aber nun denken Sie sich, dieses Schwarze und Weiße wäre nicht ruhig, sondern es bewegte sich ineinander, es wellte ineinander. Also das ist das Gegenteil von dem, was hier oben war: hier habe ich ein ruhendes Weiß gehabt und lasse von beiden Seiten einstrahlen, so dass die Strahlung eine fortgehende Tätigkeit ist von links und rechts [Gelb und Blau]. Jetzt nehme ich Schwarz und Weiß. Ich kann das natürlich zunächst nicht malen, aber denken Sie sich diese ineinanderwellend. Und so wie ich vorhin von links und rechts habe strahlen lassen Gelb und Blau, so lassen Sie sich jetzt dieses Gewellte, in dem fortwährend Schwarz und Weiß ineinanderspielt, das lassen Sie sich bitte durchglänzen, durchstrahlen von Rot. Ich würde es etwa bekommen, wenn ich es jetzt einfach verschmieren würde. Wenn ich die richtige Nuance hätte wählen können, so würde ich durch dieses Ineinanderwellen von Schwarz und Weiß, in das ich das Rot hineinglänzen lasse, das Pfirsichblüt bekommen.

Sie sehen, wie wir die ganz verschiedene Entstehung aufsuchen müssen. Das eine Mal müssen wir ein ruhiges Weiß nehmen - also in der Skala, die wir hier schon haben, müssen wir eine von den Bildfarben zugrunde legen, und zwei andere Farben, die wir noch nicht haben, müssen wir einstrahlen lassen. Hier aber

müssen wir anders verfahren. Hier müssen wir zwei von den Farben, die wir hier haben, Schwarz und Weiß, nehmen, wir müssen sie in Bewegung bringen und müssen dann eine Farbe nehmen, die wir noch nicht haben, nämlich das Rot, und müssen es einstrahlen lassen durch das bewegte Weiß und Schwarz. Sie sehen damit auch etwas, was Ihnen, wenn Sie das Leben beobachten, auffallen wird. Das Grün haben Sie in der Natur; das Pfirsichblüt haben Sie eigentlich nur, so wie ich es meine - wie ich gestern auseinandergesetzt habe -, beim ganz gesunden, gesund durchseelten Menschen in seinem Organismus. Und wir bekommen [in der Malerei] nicht leicht, sagte ich, die Möglichkeit, überhaupt diese Farbennuance darzustellen. Denn sehen Sie, man könnte sie eigentlich nur darstellen, wenn man Weiß und Schwarz in Bewegung darstellen könnte und dann sie durchstrahlen ließe von dem roten Scheine. Man müsste also eigentlich einen Vorgang malen. Dieser Vorgang ist ja auch vorhanden im menschlichen Organismus; da ist niemals Ruhe, da ist alles in Bewegung, und dadurch entsteht eben [im Inkarnat] diese Farbe, von der wir hier sprechen. Diese Farbe aber können wir nur annäherungsweise erreichen. Daher sind ja die meisten Porträts eigentlich nur Masken, weil dasjenige, was nun wirklich als das Inkarnat vorhanden ist, im Grunde genommen nur durch allerlei Annäherungsversuche versinnlicht werden kann; aber erreicht werden könnte es ja nur, wenn wir fortwährend ein Auf- und Abwellen von Schwarzem und Weißem hätten, das durch das Rote durchstrahlt wäre, durchscheint wäre.

Ich habe Ihnen hier aus dem Wesen der Sache heraus einen gewissen Unterschied in bezug auf das Farbige angedeutet. Ich habe Ihnen angedeutet, wie man sich bedienen kann der Farben, die wir als Bildfarben haben; wie wir das eine Mal eine - das Weiß - verwenden können als ruhend, und indem wir die zwei Farben - von denen, die wir noch nicht haben - hineinscheinen lassen, eine andere Bildfarbe bekommen: das Grün.

Nun können wir zwei von den Farben nehmen, Schwarz und Weiß, die sich ineinander bewegen, und wir lassen sie durch-

scheinen von einer Farbe, die wir noch nicht haben, und wir bekommen die andere Farbe, das Pfirsichblüt. In ganz verschiedener Weise also bekommen wir Grün und Pfirsichblüt. Das eine Mal brauchen wir das Rot als Schein, das andere Mal brauchen wir das Gelb und Blau als Schein. Nun werden wir des weiteren auf das Wesen dieses Farbigen kommen können, wenn wir noch ein anderes überlegen.

Wenn wir die Farben nehmen, die wir gestern gefunden haben, so können wir das Folgende sagen: Grün gestattet uns eigentlich immer durch seine eigene Wesenheit, dass wir es mit bestimmten Grenzen machen. Grün lässt sich gewissermaßen begrenzen; es ist uns nicht antipathisch, wenn wir eine grüne Fläche anstreichen und ihr Grenzen geben. Aber denken Sie sich das einmal mit Pfirsichblüt gemacht. Das lässt sich gewissermaßen nicht mit malerischer Empfindung vereinigen: Pfirsichblüt mit Grenzen. Pfirsichblüt lässt sich eigentlich nur als eine Stimmung auftragen, ohne dass man auf Grenzen reflektiert, ohne dass man es eigentlich darauf absieht, Grenzen zu haben. Man kann ja das schon, wenn man Farbenempfindung hat, erleben. Denken Sie sich zum Beispiel irgendein Grünes: man kann sich ganz gut Spieltische mit grünem Überzug denken. Weil das Spiel eine begrenzt pedantische Tätigkeit ist, etwas Urphiliströses ist, lässt sich solch eine Einrichtung denken, ein Zimmer mit Spieltischen, die grün überzogen sind. Aber ich meine, es wäre zum Davonlaufen, wenn einen jemand zu Tarockpartien auf lila eingelegten Tischen einlode. Dagegen lässt sich sehr wohl zum Beispiel in einem lila Zimmer, das also sein ganzes Innere lila austapeziert hat, in dem lässt sich sehr wohl, sagen wir, mystisch reden, im besten und im schlechtesten Sinne. Die Farben sind in dieser Beziehung zwar nicht antimoralisch, aber amoralisch. Also wir merken, dass da aus der Natur der Farbe selber etwas folgt, dass die Farbe einen innerlichen Charakter hat, wodurch sich also das Grüne begrenzen lässt; das Lila, das Pfirsichblüt, das Inkarnat ins Unbestimmte verschwimmen will.

Versuchen wir einmal, die Farben, die uns gestern nicht vor die Seele getreten sind, von diesem Gesichtspunkte aus zu erfassen. Nehmen wir das Gelbe. Nehmen wir die ganze innere Wesenheit des Gelben, wenn wir das Gelbe als Fläche auftragen. Ja, sehen Sie, das Gelbe als Fläche aufgetragen mit Grenzen, das ist eigentlich etwas Widerliches, das kann man im Grunde genommen nicht ertragen, wenn man Kunstgefühl hat. Die Seele erträgt nicht eine gelbe Fläche, welche begrenzt ist. Da muss man das Gelbe da, wo Grenzen sind, schwächer gelb machen, dann noch schwächer gelb, kurz, man muss ein sattes Gelb in der Mitte haben, und das muss gegen schwaches Gelb ausstrahlen. [Es wird gezeichnet.] Anders kann man sich das Gelbe im Grunde genommen gar nicht vorstellen, wenn man es aus seiner eigenen Wesenheit heraus erleben will. Das Gelbe muss strahlen, das Gelbe muss durchaus in der Mitte gesättigt sein und strahlen, es muss sich verbreiten und im Verbreiten muss es weniger satt, muss es schwächer werden. Das ist, möchte ich sagen, das Geheimnis des Gelben. Und wenn man das Gelbe begrenzt, so ist das eigentlich so, wie wenn man über die Wesenheit des Gelben lachen wollte. Man sieht immer den Menschen drinnen, der das Gelbe begrenzt hat. Es spricht nicht das Gelbe, wenn es begrenzt ist, denn das Gelbe will nicht begrenzt sein, das Gelbe will nach irgendeiner Seite hin strahlen. Wir werden gleich nachher zwar einen Fall sehen, wo das Gelbe gestattet, begrenzt zu sein, aber der Fall wird uns gerade zeigen, wie es unmöglich ist, das Gelbe als solches seiner inneren Wesenheit nach zu begrenzen. Es will strahlen.

Nehmen wir dagegen das Blaue. Denken Sie sich eine blaue Fläche rechts gleichmäßig aufgetragen. Man kann sich so eine blaue Fläche gleichmäßig aufgetragen denken, aber das hat etwas, was uns aus dem Menschlichen hinausführt. Wenn Fra Angelico blaue Flächen gleichmäßig aufträgt, so ruft er gewissermaßen ein Überirdisches in die irdische Sphäre herein. Er gestattet sich, das Blau dann gleichmäßig aufzutragen, wenn er das Überirdische in die irdische Sphäre hereinspielen lässt. Er würde sich nicht gestatten, in der Menschheitssphäre eine

gleichmäßig blaue Fläche zu haben; denn das Blau als solches, durch seine eigene Wesenheit, durch seinen eigenen Charakter, gestattet nicht eine glatte blaue Fläche. Da muss schon ein Gott eingreifen, wenn das Blau wirklich gleichmäßig aufgetragen sein soll. Das Blaue fordert durch seine innere Wesenheit das genaue Gegenteil vom Gelben. Es fordert nämlich, dass es vom Rande nach innen einstrahlt. Es fordert, am Rande am gesättigtsten und im Inneren am wenigsten gesättigt zu sein. [Es Tafel wird gezeichnet.] Dann ist das Blaue in seinem ureigenen Elemente, wenn wir es am Rande gesättigter und im Inneren weniger gesättigt machen. Dadurch unterscheidet es sich von dem Gelben. Das Gelbe will in der Mitte am gesättigtsten sein und dann auslaufen. Das Blau, das staut sich an seinen Grenzen und rinnt in sich selber, um so einen Stauwall um ein helleres Blau herum zu machen. Dann offenbart es sich in seiner ureigenen Natur, dieses Blau.

Wir kommen da überall, ich möchte sagen, zu Empfindungen, Sehnsuchten, die die Seele hat, wenn sie den Farben entgegentritt. Und wenn diese erfüllt werden, das heißt, wenn der Maler wirklich dem entgegenkommt, wenn er also so malt, dass er aus der Farbe heraus malt, was die Farbe selber fordert, wenn er also sich denkt: Jetzt hast du den Pinsel in das Grüne eingetaucht, jetzt musst du ein bisschen Philister werden, mit scharfen Härchen das Grün aufmalen; wenn er denkt: Jetzt malst du das Gelbe, das musst du ausstrahlen lassen, da musst du dich in den Geist versetzen, in den strahlenden Geist; wenn er, indem er das Blau malt, denkt: Ich ziehe mich in mich selbst zusammen, ich ziehe mich in mein eigenes Inneres und bilde gewissermaßen eine Kruste um mich, und so male ich auch, indem ich dem Blau eine Art von Kruste gebe, dann lebt er in der Farbe drinnen, dann malt er auf das Bild dasjenige, was die Seele sich eigentlich wünschen muss, wenn sie sich dem Wesen der Farbe hingibt.



Natürlich kommt, sobald man ins Künstlerische hineingeht, das in Betracht, was dann die ganze Sache modifiziert. Ich mache Ihnen hier Kreise, die ich ausfülle mit Farbigem. Aber man kann natürlich andere Figuren, andere Ausfließungen haben. Man wird dann zum Beispiel ein Gelbes, das man, sagen wir, schmal anfängt, dann erweitert, in dem Schmalen anders strahlen lassen als in der Erweiterung. Aber es muss das Gelbe immer irgend etwas überstrahlen, es muss das Blaue immer an einer Stelle angebracht sein, wo gewissermaßen die Sache sich in sich selbst zusammenzieht. Das Rote, das ist, ich möchte sagen, der Ausgleich zwischen beiden.

Wir können das Rote durchaus als irgendeine Fläche fassen. Wir fassen es am besten, wenn wir es unterscheiden von dem Pfirsichblüt, worinnen es ja, wie wir vorhin gesehen haben, in einer gewissen Weise steckt als Schein. Nehmen Sie die beiden Nuancen nebeneinander, das annähernde Pfirsichblüt und das Rote. Wenn Sie das Rote seinem Wesen nach wirklich auf die Seele wirken lassen, wie ist Ihnen da? Es ist Ihnen so, dass Sie sich sagen: Dieses Rote wirkt auf mich als ruhige Rote. Das ist beim Pfirsichblüt nicht der Fall. Das will auseinander, Tafel 4 das will sich weiter verbreiten. [Es wird gezeichnet.] Da ist ein feiner Unterschied zwischen dem Rot und dem Pfirsichblüt. Das Pfirsichblüt halblinks strebt auseinander, das will eigentlich immer dünner und dünner werden, bis es sich verflüchtigt hat. Das Rote bleibt, aber es wirkt durchaus als Fläche; es will weder strahlen noch sich inkrustieren, es will weder strahlen noch sich stauen, es bleibt; es bleibt in ruhiger Rote; es will sich nicht verflüchtigen, es behauptet sich. Das Lila, das Pfirsichblüt, das Inkarnat, behauptet sich eigentlich nicht, das will immerfort neu

gestaltet werden, weil es sich verflüchtigen will. Das ist der Unterschied zwischen dieser Farbe, dem Pfirsichblüt, die wir schon haben, und dem Roten, das zu denjenigen Farben gehört, die wir noch nicht haben. Aber wir haben jetzt drei Farben zusammen: das Blau, das Rot und das Gelb.

Wir haben gestern gefunden die vier Farben Schwarz, Weiß, Pfirsichblüt und Grün; jetzt stehen Rot, Blau und Gelb vor uns, und wir haben versucht, uns in diese drei Farben empfindungsgemäß hineinzufinden, wie sie in die anderen hineinspielen: Wir haben das Rote hineinspielen lassen in ein bewegtes Schwarz-Weiß; wir haben das Gelb und Blau hineinspielen lassen in ein ruhiges Weiß, und wir werden leicht den Unterschied finden, wenn wir jetzt auf das eingehen, was uns da vor die Seele getreten ist. Wir haben nicht die Möglichkeit, bei den Farben, die wir gestern gefunden haben, solche Unterschiede zu machen, wie wir jetzt zwischen Gelb, Blau und Rot gemacht haben. Wir waren heute gezwungen, indem wir das Pfirsichblütige entstehen ließen, Schwarz und Weiß, aber in sich konsolidiert, ineinander sich verwandeln [sich verweilen?] zu lassen. Wir müssen es aber lassen, Schwarz und Weiß, es sind Bilder, die können sich ineinander verwandeln [verweilen?], aber wir müssen es lassen. Das Pfirsichblüt müssen wir auch lassen. Es verflüchtigt sich von selber, aber wir können nichts mit ihm anfangen, wir sind ohnmächtig gegen dieses Verflüchtigen. Und es selber kann auch nichts machen: das ist seine Natur, dass es sich verflüchtigt. Das Grün begrenzt sich, das ist seine Natur. Aber das Pfirsichblüt verlangt nicht, dass es in sich selber differenziert wird, sondern dass es gleichartig bleibt wie das Rot. Es will nicht in sich differenziert werden, denn es würde sogleich die Differenzierung aufheben und sich verflüchtigen. Es würde sogleich - gleichmachen. Wenn Sie sich irgendein Pfirsichblüt denken Tau-i und da drinnen solche Knollen [es wird gezeichnet], nun, nicht wahr, es wäre scheußlich! Es würde sofort diese Knollen auflösen, denn es strebt nach gleichartiger, nach gleichmäßiger Stimmung, dieses Pfirsichblüt. Wenn man im Grün noch extra ein Grün hat, so ist

es eine Sache für sich. Es ist das Grüne einmal dasjenige, was gleichmäßig aufgetragen sein will und sich begrenzen will. Wir können uns ein strahlendes Grün nicht denken. Nicht wahr, Sie können sich einen strahlenden Stern denken, aber nicht gut einen strahlenden Laubfrosch; es wäre ein Widerspruch zu einem Laubfrosch, wenn er strahlen würde. Nun, das ist auch mit dem Pfirsichblüt und Grün der Fall.

Schwarz und Weiß müssen wir, wenn wir sie überhaupt zusammenbringen wollen, ineinanderwellen lassen als Bilder, wenn auch als bewegte Bilder. Das ist anders bei den drei Farben, die wir heute gefunden haben.

Wir haben gesehen: Das Gelbe will durch seine eigene Natur an seinen Rändern schwächer und immer schwächer werden, es will ausstrahlen; das Blaue will sich einstauen, und das Rote will gleichmäßig sein, keine Grenzen haben, aber als gleichmäßig ruhiges Rot wirken. Es will, wenn wir so sagen dürfen, weder strahlen noch sich stauen, es will in sich gleichmäßig wirken, es will die Mitte halten zwischen Strahlen und Stauen, zwischen Verfließen und Stauen. Das ist die Wesenheit des Roten.

Also Sie sehen, es ist ein Grundunterschied zwischen dem, was in sich gewissermaßen entweder ruhig oder bewegt ist, ruhig wie das Grün, oder bewegt wie das Lila, oder abgeschlossen wie Schwarz und Weiß. Wenn wir diese Farben irgendwie zusammenbringen wollen, müssen wir sie als Bilder zusammenbringen. Und bei dem anderen, was wir gefunden haben als Rot, Gelb und Blau - Rot, Gelb und Blau nach innerer Regsamkeit, innerer Beweglichkeit -, die unterscheiden sich von der inneren Beweglichkeit des Lila. Das Lila will sich auflösen - das ist nicht eine innere Beweglichkeit -, es will sich verflüchtigen. Das Rot, das ist zwar ruhig, es ist die zur Ruhe gekommene Bewegung, aber wir können, wenn wir es anschauen, nicht ruhen an einem Punkt: wir wollen es als Fläche haben, als gleichmäßige Fläche, die aber unbegrenzt ist. Beim Gelb und beim Blau haben wir gesehen, wie es sich in sich differenzieren will.

Rot, Gelb und Blau sind etwas anderes als Schwarz, Weiß, Grün und Pfirsichblüt. Das sehen Sie daraus: Rot, Gelb und Blau haben im Gegensatz zu diesen Farben, die Bildcharakter haben, einen anderen Charakter, und wenn Sie das, was ich über sie gesagt habe, nehmen, dann werden Sie das Wort, das ich für diesen anderen Charakter dieser Farben gebrauche, gerechtfertigt finden. Ich habe die Farben Schwarz, Weiß, Grün und Pfirsichblüt Bilder, Bildfarben genannt. Ich nenne die Farben Gelb, Rot und Blau: Glänze, Glanzfarben. Schwarz, Weiß, Grün, Pfirsichblüt entstehen als Bilder. In Gelb, Blau und Rot erglänzen die Dinge; sie zeigen ihre Oberfläche nach außen, sie erglänzen. Das ist das Wesen, und das ist der Unterschied im Farbigen:

Schwarz, Weiß, Grün, Pfirsichblüt haben Bildcharakter, sie bilden etwas ab. In Gelb, Blau und Rot erglänzt etwas.

Gelb, Blau, Rot: das ist die Außenseite des Wesenhaften. Grün, Pfirsichblüt, Schwarz, Weiß sind immer hingeworfene Bilder, sind immer etwas Schattiges.

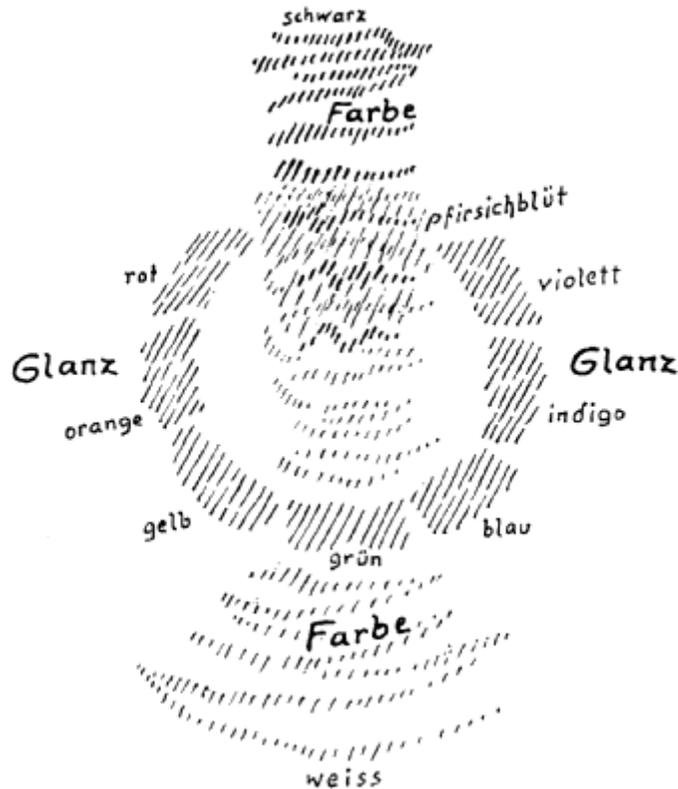
So dass wir sagen könnten: Schwarz, Grün, Pfirsichblüt und Weiß sind im Grunde genommen im weitesten Sinne die Schattenfarben. Der Schatten des Geistes in das Seelische ist Weiß. Der Schatten des Toten in den Geist ist Schwarz. Der Schatten des Lebendigen in das Tote ist Grün. Der Schatten des Seelischen in das Lebendige ist Pfirsichblüt. Schatten oder Bilder ist etwas Verwandtes.

Dagegen in Blau, Rot, Gelb haben wir es zu tun mit dem Leuchtenden, nicht mit dem Schattigen, mit demjenigen, wodurch das Wesen sich nach außen ankündigt. So dass wir hier in dem einen Fall Bilder oder Schatten haben. In den Farben Rot, Blau und Gelb haben wir dagegen das, was Modifikationen des Leuchtenden sind. Daher nenne ich sie Glanz. Es erglänzen, es erstrahlen die Dinge in gewisser Weise. Daher haben diese Farben ihrer eigenen Wesenheit nach in sich die Natur des Strahlenden: das Gelb das Ausstrahlende, das Blau das Einstrahlende,

das in sich Zusammenstrahlende, das Rot die Neutralisation von beiden, das gleichmäßig Strahlende. Dieses gleichmäßig Strahlende, in das bewegte Weiß und Schwarz hineinscheinend, hineinglänzend, gibt Pfirsichblüt. In das ruhende Weiß auf der einen Seite hineinglänzen lassen das Gelbe, auf der anderen Seite hineinglänzen lassen das Blaue, gibt Grün.

Sehen Sie, hier trifft man auf Dinge auf, die die Physik - Sie können alles, was es heute an Physik über die Farben gibt, nehmen - chaotisch, ganz chaotisch durcheinanderwirft. Da schreibt man einfach die Skala auf: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo, Violett. Man denkt nicht, was da ineinanderspielt: Im Roten ein Glanz. Gehen wir nun die Skala entlang, so hört das Glänzende immer mehr und mehr auf, und wir kommen in eine Farbe hinein, in ein Bild, in eine Schattenfarbe, in das Grün. Wir kommen wiederum zu einem Glanz, der jetzt entgegengesetzter Art ist von dem anderen Glanz, zu dem sich stauenden Glanz, indem wir nach dem Blauen hinübergehen. Und dann müssen wir ganz aus dem Physischen heraus, aus der gewöhnlichen Farbenskala heraus, um zu dem zu kommen, was man eigentlich gar nicht anders darstellen kann als in Bewegung. Weiß und Schwarz durchscheint, durchstrahlt, durchglänzt von dem Roten, das gibt Pfirsichblüt.

Wenn Sie das gewöhnliche Schema der Physiker nehmen, dann müssen Sie sagen: Nun ja, Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo, Violett. Sehen Sie, da [gegen] gehe ich aus von einem Glanz, gehe in die eigentliche [Bild-] Farbe hinein, gehe hier wiederum zu einem Glanz über und käme jetzt erst [wieder] zu einer [Bild-] Farbe.



Ja, wenn ich das Band nicht so machen würde, wie es auf dem physischen Plan ist, sondern wenn ich es wenden würde, wie es dann in der nächsthöheren Welt ist; wenn ich die warme Seite des Spektrums und die kalte Seite des Spektrums so wenden würde, dass ich es eigentlich so zeichnen würde [siehe Zeichnung]: Rot, Orange, Gelb, Grün, Tai.-i 4 Blau, Indigo, Violett; wenn ich das, was im Farbenband in einer Linie ausgebreitet ist, hier zusammenbringen würde, dann würde ich hier [oben] mein Pfirsichblüt bekommen. Ich komme also wiederum zur Farbe zurück. Farbe oben, Farbe unten, Glanz rechts, Glanz links; nur liegt da [oben] noch geheimnisvoll zugrunde das andere der Farben, Schwarz und Weiß. Sie sehen, wenn ich mit dem Weißen jetzt hier herauf fahren würde [von unten nach oben], würde es im Grün drinnenstecken, da kommt ihm das Schwarze hier [von oben nach unten] entgegen, nun fangen sie hier in der Mitte an zu raufen: so geben sie mit dem roten Schein zusammen das Pfirsichblüt. Ich muss mir also ein Weiß, ein Schwarz

denken, hier übereinandergreifend und ineinander-spielend, und auf diese Weise bekomme ich eine kompliziertere Farben-zusammenstellung, die aber dem Wesen der Farben mehr entspricht als dasjenige, was Sie in den Physikbüchern finden.

Nun sagen wir - Glanz; aber Glanz führt uns darauf, dass etwas glänzt. Was glänzt denn? Ja, sehen Sie, wenn wir das Gelb haben, da brauchen Sie ja nur das folgende - aber Sie müssen das mit der Empfindung, nicht mit dem abstrahierenden Verstande als Erwägung anstellen - sich vor die Seele zu stellen, brauchen sich nur zu sagen: Indem ich das Gelb empfangen, werde ich von dem Gelben eigentlich so berührt, dass es innerlich in mir weiterlebt. Das Gelb lebt innerlich in mir weiter. Bedenken Sie, das Gelbe macht uns heiter. Heiter sein, heißt aber im Grunde genommen, sich mit einer größeren inneren seelischen Lebendigkeit im Inneren erfüllen. Wir werden also eigentlich mehr nach unserem Ich hin gestimmt durch das Gelbe. Wir werden durchgeistet, mit anderen Worten. Wenn Sie also das Gelbe in seiner Urwesenheit nehmen, wie es nach außen hin verschwimmt, und wenn Sie sich vorstellen, es glänzt nun, weil es ein Glanz ist, nach Ihrem Inneren, und wenn es in Ihrem Inneren als Geist aufglänzt, so werden Sie sagen müssen:

Das Gelb ist der Glanz des Geistes.

Blau, das Sich-innerlich-Zusammennehmen, das Sich-Stauen, das Sich-innerlich-Erhalten, es ist der Glanz des Seelischen.

Das Rot, das gleichmäßige Erfülltsein des Raumes, es ist der Glanz des Lebendigen.

Das Grün ist das Bild des Lebendigen, und das Rot ist der Glanz des Lebendigen. Das zeigt sich Ihnen ja wunderschön, wenn Sie versuchen, ein Rot auf einer weißen Fläche anzusehen, ein ziemlich gesättigtes Rot; schauen Sie dann rasch weg, so sehen Sie das Grün als Nachbild, so sehen Sie dieselbe Fläche als grünes Nachbild. Das Rot glänzt in Sie herein; es bildet sein eigenes Bild im Inneren. Was ist aber das Bild des Lebendigen im Inneren? Sie müssen es ertönen, um ein Bild zu haben. Das Bild des

Lebendigen ist das Grün. Es ist kein Wunder, dass das Rote als Glanz, wenn es in Sie hineinglänzt, das Grün als sein Bild gibt.

So dass wir also eben diese drei ganz andersartigen Farbennaturen bekommen. Es sind die aktiven Farbennaturen. Es ist dasjenige, was glänzt, was gewissermaßen in seiner Wesenheit die Differenzierung hat; die anderen Farben sind ruhige Bilder. Wir haben etwas hier, was den Analogon hat im Kosmos. Wir haben im Kosmos den Gegensatz von Tierkreisbildern, die ruhige Bilder sind, und das den Kosmos Differenzierende in den Planeten. Es ist nur ein Vergleich, aber ein Vergleich, der innerlich sachlich begründet ist. Wir können sagen: Wir haben in Schwarz, Weiß, Grün und Pfirsichblüt etwas, was wie das Ruhende wirkt. Selbst wenn es in Bewegung ist, wenn es ineinanderfließt, so muss es noch innerlich ruhig sein, wie beim Schwarz-Weißen im Pfirsichblüt. Und wir haben in den drei Farbennuancen, im Rot, Gelb und Blau, ein innerlich Bewegtes, ein Planetarisches. Ein Fixsternhaftes in Schwarz, Weiß, Pfirsichblüt und Grün; ein Planetarisches in Gelb, Blau und Rot. Gelb, Blau und Rot nuancieren die anderen Farben. Das Weiße wird nuanciert durch Gelb und Blau zum Grün; das Pfirsichblüt wird nuanciert durch das Rote, indem es hineinglänzt in das ineinanderwirkende Weiß und Schwarz.

Sie sehen hier förmlich den Farbenkosmos. Sie sehen die Welt als Farbe in ihrem Ineinanderwirken, und Sie sehen, dass wir wirklich zu den Farben gehen müssen, wenn wir die Gesetzmäßigkeiten des Farbigen studieren wollen. Wir müssen nicht von den Farben weggehen zu etwas anderem hin, sondern wir müssen in den Farben selber bleiben. Und wenn wir eine Auffassung für die Farben haben, dann kommen wir schon dazu, in den Farben selber dasjenige zu sehen, was ihre gegenseitige Beziehung ist, was in ihnen das Glänzende, Leuchtende ist, was in ihnen das Schattige, Bildgebende ist.

Bedenken Sie, was das für die Kunst bedeutet. Wir haben den Künstler, der weiß, wenn er es mit Gelb, Blau und Rot zu tun hat, so zaubert er auf sein Bild etwas, was einen innerlich aus

sich heraus aktiven Charakter hat, was sich selber Charakter gibt. Wenn er mit Pfirsichblüt und Grün auf Schwarz und Weiß arbeitet, da weiß er, dass er in der Farbe schon den Bildcharakter gibt. Eine solche Farbenlehre ist durchaus innerlich so lebendig, dass sie von dem Seelischen aus unmittelbar in das Künstlerische übergehen kann. Und wenn Sie so die Wesenheit der Farbe ergreifen, dass Sie der Farbe es selber ankennen, möchte ich sagen, was sie will: wenn Sie erkennen, dass das Gelb eigentlich in der Mitte gesättigt sein will und verfließen will nach dem Rande, weil das die eigene Natur des Gelben ist - ja, dann muss man etwas machen, wenn man das Gelb fixieren will, wenn man irgendwo eine gleichmäßige gelbe Fläche haben will. Was macht man da? Es muss in das Gelb etwas hineinspielen, es muss etwas hinein in das Gelb, was dem Gelb seinen uralten Charakter, seinen eigenen Willen wegnimmt. Es muss das Gelb schwer gemacht werden. Wie kann das Gelb schwer gemacht werden? Indem man etwas in das Gelb hineintut, was ihm die Schwere gibt. Es wird goldfarbig. Da haben Sie das Gelbe entgelbt, gewissermaßen gelb gelassen, aber ihm seine Wesenheit getilgt. Machen Sie in ein Bild einen Goldgrund, dann dürfen Sie es gleichmäßig über die Fläche hin machen, aber Sie haben dem Gelb Schwere gegeben, innerliche Schwere. Sie haben ihm seinen eigenen Willen genommen. Sie halten es in sich fest.

Daher empfanden alte Maler, die für solche Dinge eine Empfindung hatten, dass sie in dem Gelben den Glanz des Geistes haben. Also sie schauten hinauf zum Geistigen, dem Glanz des Geistes im Gelben. Aber sie wollten den Geist hier auf der Erde haben. Sie mussten ihm Schwere geben. Machten sie einen Goldgrund, wie Cimabue, dann gaben sie dem Geistigen Wohnung auf der Erde, dann hatten sie im Bilde gewissermaßen das Himmlische vergegenwärtigt. Und die Gestalten durften herauskommen aus dem Goldgrunde, durften sich entwickeln auf dem Goldgrunde als dasjenige, was Geschöpf ist des Geistigen. Diese Dinge haben eben durchaus eine innerliche Gesetzmäßigkeit. Sie sehen also, wenn wir das Gelbe als Farbe behandeln, so

will es aus sich selber in der Mitte satt sein und zerfließen. Wollen wir es in gleichmäßiger Fläche festhalten, dann müssen wir es metallisieren. Und damit kommen wir zu dem Begriff der metallisierten Farbe und zu dem Begriff der stofflich festgehaltenen Farbe, von der wir dann morgen weitersprechen wollen.

Aber Sie sehen, die Farben muss man zuerst in ihrem flüchtigen Charakter erfassen, dann kann man erst die Farbe auch am Körperlichen, am äußerlich Dinglichen erfassen. Und zu dem wollen wir dann morgen schreiten ...

Sehen Sie, es ist damit zugleich in dem, was ich angedeutet habe, ein Weg gegeben, das Materialisierte der Farben zu erkennen in dem physikalischen Farbenband. Das geht links und rechts im Grunde ins Unendliche, das heißt ins Unbestimmte. Im Geiste und im Seelischen schließt sich alles zusammen. Da müssen wir das Farbenband zusammenfassen. Und erziehen wir uns dazu, nicht nur Pfirsichblüt zu sehen, sondern das Bewegte des Inkarnats zu sehen, erziehen wir uns dazu, uns das Inkarnat nicht nur vom Menschen zeigen zu lassen, sondern in ihm zu leben, empfinden wir die Erfüllung unseres Leibes mit unserer Seele selber als Inkarnat, so ist dieses der Eintritt, das Tor in eine geistige Welt, dann kommen wir in die geistige Welt hinein. Es ist die Farbe dasjenige, was sich hinuntersenkt bis zu der Oberfläche der Körper, es ist die Farbe auch dasjenige, was den Menschen von dem Materiellen erhebt und in das Geistige hineinführt. Wie gesagt, davon wollen wir dann morgen weitersprechen.

DRITTER VORTRAG,

DORNACH, 8. MAI 1921

Farbe und Materie - Malen aus der Farbe

Wir haben das Farbige unterschieden dadurch, dass wir bekommen haben aus dem Wesen der Farben heraus Schwarz, Weiß, Grün und die Pfirsichblütfarbe als Bilder schon innerhalb des farbigen Wesens als solchem, und wir mussten von diesem Bildwesen der Farbe unterscheiden, was ich als das Glanzwesen der Farben bezeichnet habe und was uns entgegentritt im Blau, im Gelb, im Rot. Und wir haben gesehen, wie gerade Blau, Gelb und Rot gewisse innere, man möchte fast sagen, Willenseigenschaften haben dadurch, dass sie eben ein Glänzendes, ein Scheinendes sind. Man nimmt ja, wie Sie wissen, die Farbe wahr als sogenannte spektrale Farbe, wie wir sie am Regenbogen sehen, wo wir die Farbe als solche wahrnehmen, und wir nehmen die Farbe wahr an den Körpern. Und wir wissen ja auch, dass wir uns als Malerfarben der Körper bedienen müssen, ihrer körperlichen Bestandteile, der Mischungen und so weiter, wenn wir die Kunst der Farbe, die Malerei, üben wollen. Da werden wir denn geführt auf jene bedeutsame Frage, die eigentlich im Grunde genommen eine Frage ist, deren Antwort in der gebräuchlichen Erkenntnis der Gegenwart nirgends zu finden ist, wir werden geführt auf die Frage: Wie verhält sich das Farbige als solches, das wir ja als ein Fluktuierendes kennengelernt haben, entweder als Bild oder als Schein, als Glanz, wie verhält sich das zu der Körperlichkeit, zu der Materie? Wodurch erscheint uns die Materie als solche in Farben?

Diejenigen, die sich mit Goethes «Farbenlehre» beschäftigt haben, werden vielleicht wissen, wie diese Frage auch in Goethes «Farbenlehre» nicht eigentlich berührt wird, bei Goethe aus ei-

ner gewissen Ehrlichkeit seiner Erkenntnis heraus, weil er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln einfach nicht vordringen konnte bis zu dem Problem: Wie fixiert sich die Farbe an der Körperlichkeit? - Dennoch ist diese Frage auch im eminentesten Sinne eine Frage der Kunst, der Malerei. Denn indem wir malen, führen wir ja sozusagen selbst, wenigstens für die Beschauung, dieses Phänomen aus. Wir fixieren die Farbe, und suchen durch die fixierte Farbe den Eindruck des Malerischen hervorzurufen. Also gerade wenn wir mit der Betrachtung des Farbenwesens heraufdringen wollen in die Malerei, so muss uns dieses farbige Erscheinen des materiellen Wesens interessieren. Da sich nun schon einmal in der neueren Zeit die Physiker auch des Farbenwesens bemächtigt haben und die Farbenlehre als einen Teil der Optik ansehen, so finden wir ja auch, ich möchte sagen, der neueren Physik würdige Erklärungen über das Farbenwesen der Körper. Wir finden da zum Beispiel die ja recht würdige Erklärung: Warum ist ein Körper rot? Ein Körper ist rot, weil er alle anderen Farben verschluckt und nur das Rote zurückwirft. - Es ist das eine der neueren Physik würdige Erklärung, denn sie ist ungefähr nach dem logischen Grundsatz gebildet: Warum ist ein Mensch dumm? Aus dem Grunde ist er dumm, weil er alle Gescheitheit in sich verschluckt und nur das Dumme nach außen ausstrahlt. - Wenn man dieses Prinzip der Physik, das in der Farbenlehre ja allgemein üblich ist, auf das übrige Leben anwendet, so sehen Sie, kommen solche interessanten Dinge zustande.

Goethe war, wie gesagt, in dieser Beziehung ehrlicher. Er verfolgte sein Problem, soweit es mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln möglich war. Da machte er in einem gewissen Sinne halt vor der Frage: Wie wird das Materielle farbig?

Nun erinnern wir uns, wie wir zunächst zu dem Bildcharakter der vier ersten Farben gekommen sind, die uns entgegengetreten sind. Wir haben gesehen, dass wir da eigentlich immer ein Wesen haben, das seinen Schatten oder sein Bild in einem Medium zustande bringt. Wir haben gesehen, wie das Lebendige in

dem Toten sein Bild bildet und wie dadurch das Grün entsteht. Wir haben dann gesehen, wie das Seelische in dem Lebendigen sein Bild gibt und wie dadurch die Pfirsichblütfarbe entsteht. Wir haben gesehen, wie das Geistige im Seelischen sich abbildet, wie dadurch das Weiß entsteht, und endlich wie das Tote im Geistigen sich abbildet, und haben gesehen, wie dadurch das Schwarz entsteht.

Nun, da haben wir eigentlich die Summe desjenigen, was im Farbigen den Bildcharakter hat. Das andere hat den Glanzcharakter. Dieser Bildcharakter tritt uns ja in der objektiven Welt am anschaulichsten entgegen im Grün. Das Schwarze und Weiße sind gewissermaßen die Grenzfarben, die ja aus diesem Grunde von vielen überhaupt nicht mehr als Farben angesehen werden. Beim Pfirsichblüt haben wir gesehen, dass es eigentlich nur in der Bewegung zu erfassen ist. So dass wir in dem Grün zunächst das haben, was den eigentlichen Bildcharakter abgibt. Und wir hatten damit die in der Außenwelt fixierte eigentliche Farbe, aber fixiert, wie wir gesehen haben, im Pflanzenreiche. Wir haben im Pflanzenreiche also eigentlich den Urcharakter des fixierten Farbigen als Bild zum Ausdrucke gebracht. Nun handelt es sich darum, vielleicht einmal an dem pflanzlichen Grün den Charakter, das Wesenhafte des Grüns überhaupt zu untersuchen. Da müssen wir das Problem schon gegenüber demjenigen, was heute gewöhnlich anerkannt wird, erweitern.

Wir wissen aus unserer «Geheimwissenschaft im Umriss», wie das Pflanzliche dasjenige ist, was sich eigentlich gebildet hat während des vorigen Metamorphosezustandes unserer Erde. Aber wir wissen auch, dass dazumal das Feste noch nicht vorhanden war. Wir müssen also sagen, wenn wir an das Wesen des Pflanzlichen herantreten, dass wir im Pflanzlichen etwas haben, was zuerst sich während der vorhergehenden Metamorphose unserer Erdenentwicklung gebildet hat, was dann sich umgestaltet hat innerhalb unserer Erdenentwicklung, und wir wissen ja ferner, dass sich dieses Pflanzliche während der alten Mondentwicklung gestaltet haben muss im Flüssigen, denn

das Feste als solches war damals nicht vorhanden. Im Flüssigen können wir davon sprechen, dass das Farbige als Flutendes dieses Flüssige durchsetzt. Da braucht es sich nicht zu fixieren, höchstens an der Oberfläche. Allein an der Oberfläche beginnt ja das Flüssige bereits sich dem Festen zu nähern. Und so könnten wir, wenn wir zurückblicken auf den früheren Metamorphosezustand unserer Erde, uns sagen: Wir haben es da in der Pflanzenbildung zu tun mit dem fluktuierenden Grün oder überhaupt mit dem fluktuierenden Farbigen, und mit dem, was eigentlich ein flüssiges Element ist. Und erst während der Erdenentwicklung können ja die Pflanzen, wie Sie aus meiner «Geheimwissenschaft» entnehmen können, ihre feste Form angenommen haben, sich das Mineralische eingegliedert haben. Es kann sich in dem Pflanzlichen dasjenige gebildet haben, was sie zu begrenzten Wesen macht, nicht zu fluktuierenden Wesen, so dass also erst während der Erdenbildung das, was wir heute als Pflanze bezeichnen, vorhanden ist. Da also erst muss die Farbe an der Pflanze den Charakter angenommen haben, den wir heute an dieser Pflanze eben wahrnehmen, da muss sie erst das fixierte Grün geworden sein.

Nun trägt die Pflanze aber nicht bloß - wenigstens im allgemeinen - dieses Grün an sich, sondern Sie wissen, wie die Pflanze als solche übergeht während ihrer Metamorphose in anderes Farbenwesen, wie die Pflanze gelbe, blaue, weiße Blüten hat, rote Blüten hat, wie auch die Früchte - nehmen Sie zum Beispiel eine Gurke -, wie die Früchte, wenn sie grün sind, übergehen ins Gelbliche. Und das kann Ihnen schon eine oberflächliche Beobachtung ergeben, was eigentlich da wirkt, wenn die Pflanze eine andere Farbe als das Grün annimmt.

Wenn die Pflanze eine andere Farbe als das Grün annimmt - Sie können leicht darauf kommen -, da ist innerhalb desjenigen, was mit dem Werden dieser anderen Farbe zusammenhängt, die Sonne wesentlich, das unmittelbare Sonnenlicht. Bedenken Sie nur einmal, wie die Pflanzen, wenn sie dem Sonnenlicht ihre Blüten nicht entgegenhalten können, sich sogar verstecken, zu-

sammenrollen und so weiter. Und wir werden also eine Beziehung, schon oberflächlich eine Beziehung finden können zwischen dem Nichtgrüngefärbtsein gewisser Pflanzenteile und der Sonne. Die Sonne, ich möchte sagen, metamorphosiert das Grün. Sie ist es also, die in das Grün eingreift, die das Grün in einen anderen Zustand bringt. Wenn wir die mannigfaltige Färbung des Pflanzlichen mit einem Himmelskörper - wie gesagt, schon durch eine oberflächliche Betrachtung - in Beziehung bringen, so wird es uns doch nicht schwer fallen, die Aussagen der «Geheimwissenschaft» nun auch zu Rate zu ziehen und zu fragen: Was hat sie nun aus ihren Beobachtungen heraus zu sagen über etwaige andere Beziehungen des pflanzlichen farbigen Wesens zu den Gestirnen?

Und da müssen wir uns nun fragen: Was für eine Gestirnoffenbarung ist denn von der größten Wirksamkeit auf die Erde? Was ist denn für ein Gestirn da, welches etwa der Sonne entgegenwirken könnte, welches also dasjenige im Pflanzenwesen hervorbringen könnte, was das Sonnenlicht wiederum gewissermaßen metamorphosiert, vernichtet, in andere Farben überführt? Was ist da, was innerhalb der pflanzlichen Welt das Grün bewirken kann?

Wir kommen zu demjenigen Himmelskörper, der zunächst für uns das polarische Gegenbild der Sonne darstellt, wir kommen an den Mond. Und Geisteswissenschaft kann uns auch - ich will das heute nur andeuten -, indem sie auf alle die Eigenschaften des Mondenlichtes gegenüber dem Sonnenlicht hinweist, indem sie vor allen Dingen darauf hinweist, wie das Mondenlicht in das Sonnendunkel hineinwirkt, sie kann den Zusammenhang zwischen dem Grün der Pflanze und eben diesem Mondenwesen ebenso konstatieren, wie man den Zusammenhang des übrigen Farbenwesens der Pflanzen mit der Sonne zu konstatieren hat. Und so haben wir denn, wenn wir das Pflanzliche vor uns haben, ein Ineinanderwirken vom Mondlichen und Sonnlichen vor uns. Wir haben aber zugleich eine Erklärung dafür, warum das Grün Bild wird, warum das Grün nicht auch an der Pflanze

glanzlich ist wie die übrigen Farben. Die übrigen Farben an der Pflanze sind glanzlich, haben scheinenden Charakter. Haben Sie nur Empfindung dafür und sehen Sie sich einmal die Blütenfarben an: sie scheinen einem entgegen. Vergleichen Sie es mit dem Grün: es ist an der Pflanze fixiert. Sie sehen darinnen ja nichts anderes als einen Abdruck desjenigen, was Sie im Kosmos wahrnehmen. Das Sonnenlicht scheint; das Mondenlicht ist das Bild des Sonnenlichtes. So finden Sie das Lichtbild, das Bild, die Farbe als Bild wiederum in dem Grün der Pflanze. Und Sie haben also in der Pflanze durch die Sonne die Farbe des Glanzes, und Sie haben die Farbe der Fixierung, die Farbe des Bildes in dem Grün.

Diese Dinge lassen sich nicht mit den groben Begriffen des Physikalischen irgendwie erfassen. Diese Dinge müssen in die Region der Empfindungswelt gehoben und mit der durchgeistigten Empfindung begriffen werden. Dann aber ergibt sich von selber das Heraufheben desjenigen, was wir in solcher Art verstanden haben, in das Künstlerische. Und die Physik hat ja auch mit ihren Methoden, mit denen sie in der angedeuteten Weise an die Farbenwelt grob herangetreten ist, alles Künstlerische aus der Farbenbetrachtung herausgetrieben, so dass in der Tat der Künstler mit dem, was die Physik über die Farbenwelt zu sagen hat, nicht das mindeste anzufangen weiß.

Wenn wir aber so die Farbenwelt der Pflanze betrachten, dass wir wissen: Da spielt das Kosmische mit, da haben wir in der Farbengestaltung der Pflanze ein Zusammenwirken der Sonnen- und Mondenkräfte vor uns -, dann haben wir das erste Element vor uns, durch das wir begreifen können, wie die Farbe gewissermaßen an einem Objekte, allerdings zunächst an dem vegetabilen Objekte, sich fixiert, wie sie zur Körperfarbe wird. Sie wird zur Körperfarbe dadurch, dass aus dem Kosmos herein nicht der Glanz wirkt, sondern dass aus dem Kosmos hereinwirkt schon das Bild als solches. Wir haben es also in der Pflanze zu tun mit demjenigen Grün, das dadurch Bild wird, dass einmal innerhalb der Erdenentwicklung sich der Mond von

dieser Erde abgetrennt hat. In dieser Abtrennung des Mondes von der Erde haben wir den eigentlichen Ursprung des Grünen in der Pflanzenwelt zu suchen. Denn dadurch kann nun die Pflanze nicht mehr demjenigen, was Mondenkräfte in der Erde selbst sind, ausgesetzt sein, sondern sie empfängt aus dem Kosmos Bildcharakter.

Sehen Sie, die Empfindung kennt dieses kosmische Wechselverhältnis in bezug auf das Pflanzliche durchaus, und wir werden, wenn wir unsere Empfindung befragen, aus dieser Empfindungswelt heraus durch ein künstlerisches Erfassen des Farbenwesens uns diesem grünen und sonstigen farbigen Charakter des Pflanzenwesens gut nähern können. Es ist etwas Eigentümliches: Wenn Sie zurückgehen in der Malerei, in der Geschichte der Malerei, so werden Sie finden: Die Maler, die in früheren Epochen groß gewesen sind, sie malen Menschen, menschliche Situationen, aber sie malen wenig die äußere Natur; sie malen wenig die äußere Natur, insofern sie von der Pflanzenwelt erfüllt ist. Man wird natürlich auch dafür leicht eine Trivialerklärung finden können. Man wird die Trivialerklärung finden können, dass es in alten Zeiten ja nicht so üblich war, die Natur zu beobachten und dass man sie daher auch nicht gemalt hat. Das ist aber natürlich eine bloß triviale Erklärung, obwohl die heutige Menschheit mit solchen trivialen Erklärungen leicht zufrieden ist.

Was da zugrunde liegt, ist vielmehr ein ganz anderes. Das Landschaftsmalen kommt eigentlich in derjenigen Zeit herauf, in der Materialismus und Intellektualismus die Menschen ergreifen, in der immer mehr und mehr ein abstraktes Wesen sich der menschlichen Zivilisation und Kultur bemächtigt. Man kann sagen: Die Landschaftsmalerei ist eigentlich erst ein Produkt der letzten drei bis vier Jahrhunderte. Berücksichtigt man das, dann wird man sich auch sagen müssen: Erst in den drei bis vier letzten Jahrhunderten ist der Mensch in seiner ganzen Seelenverfassung dazu gekommen, dasjenige Element zu ergreifen, das ihn befähigt, die landschaftliche Natur zu malen. Warum?

Wenn wir die Bilder alter Zeiten anschauen, so werden wir darauf kommen, dass diese Bilder älterer Zeiten eigentlich alle einen ganz bestimmten Charakter tragen. Gerade wenn wir die Unterscheidung machen - wir wollen darüber dann noch genauer reden -, gerade wenn wir im Farbigen die Unterscheidung machen zwischen dem Bildcharakter und dem Glanzcharakter, dann finden wir, dass die alten Maler in ihrer Malerei diese Unterscheidung nicht machen. Und namentlich ist bei diesen alten Malern keine Rücksicht genommen, so wie wir das gestern fordern mussten, auf diese innere Willensnatur der Farbenglanze. Die alten Maler berücksichtigen das nicht überall, dass das Gelb einen verschwimmenden Rand fordert. Sie berücksichtigen es dann, wenn sie ihre Malerei mehr in das Geistige herauf führen; aber sie berücksichtigen es nicht, wenn sie die gewöhnliche Welt malen. Sie berücksichtigen auch nicht im Blauen, was wir von dem Blauen gefordert haben; im Rot schon eher. Sie können das an gewissen Bildern von Leonardo und auch anderen, von Tizian zum Beispiel sehen. Aber im ganzen können wir doch sagen: Diesen Unterschied von Bild und Glanz im Farbenwesen machen die alten Maler nicht. Warum? Sie stehen zu der Farbenwelt in einer anderen Beziehung; sie fassen auch dasjenige, was im Farbenwesen Glanz ist, als Bild; dem geben sie im Malen Bildcharakter. Wenn man aber dem, was in der Farbenwelt Glanz ist, Bildcharakter gibt, wenn man alles im Farbenwesen zum Bilde macht, dann kann man keine Pflanzenlandschaft malen. Warum nicht?

Nun, wenn Sie eine Pflanzenlandschaft malen wollen, und sie soll wirklich den Eindruck des Lebendigen machen, dann müssen Sie die Pflanzen selber sowohl in ihrem Grün wie in ihren einzelnen Farben etwas dunkler machen, als sie wirklich sind. Sie müssen also das Grün der Pflanze etwas dunkler machen, als die Pflanze selber ist. Sie müssen überhaupt eine grüne Fläche dunkler machen, als sie ist. Sie müssen auch das, was Rot oder Gelb in der Pflanzenwelt ist, dunkler machen, als es wirklich ist. Dann aber müssen Sie, nachdem Sie in dieser Weise die Farbe im Bildcharakter festgehalten und etwas dunkler gemacht ha-

ben, als sie wirklich ist, dann müssen Sie das Ganze mit einer Stimmung überziehen, und diese Stimmung, die muss in einer gewissen Weise eine gelblich-weißliche Stimmung sein. Sie müssen also das Ganze in einem gelblich-weißlichen Licht halten, dann bekommen Sie eigentlich erst in

Tafel j der richtigen Weise das heraus, was die Pflanze ist. Sie müssen einen Schein malen über dem Bildwesen. Sie müssen also zum Glanzcharakter der Farbe übergehen, Sie müssen den Glanzcharakter der Farbe haben. Und ich bitte Sie auch, betrachten Sie von diesem Gesichtspunkte aus das ganze Streben der modernen Landschaftsmalerei, betrachten Sie, wie sie probiert hat, immer mehr und mehr dahinterzukommen, welches eigentlich das Geheimnis des Malens des Vegetabilischen ist. Malt man das Vegetabilische so, wie es draußen ist, man bekommt es nicht heraus. Das Bild macht nicht den Eindruck des Lebendigen. Das Bild macht erst den Eindruck des Lebendigen, wenn Sie die Pflanzen dunkler malen als sie in ihren Farben sind, und darüber den Schein, etwas Gelblich-Weißes, also Leuchtendes darübergießen. Weil die alten Meister dieses Scheinmalen, dieses Malen der durchleuchteten Luft in dieser Weise nicht gepflegt haben, konnten sie überhaupt nicht an die Landschaft heran. Das ist es, was Sie insbesondere gegen das Ende des 19. Jahrhunderts in der Malerei so bemerken, wie gesucht wird nach der Möglichkeit, das Landschaftliche zu erfassen. Freilichtmalerei, alles Mögliche ist ja aufgetaucht, um das Landschaftliche zu erfassen. Sie erfassen es nur dann, wenn Sie sich eben dazu entschließen, das Vegetabilische in seinen einzelnen Farbennuancen dunkler zu malen und es dann mit dem Glänze, der ein Gelblich-Weiß ist, zu überziehen. Natürlich müssen Sie das nach den Farbenstimmungen und so weiter machen. Dann kommen Sie darauf, wirklich auf die Leinwand oder auf irgend-eine andere Fläche das zu malen, was Ihnen den Eindruck des Lebendigen gibt. Das ist eine Sache der Empfindung, und diese Empfindung führt Sie dahin, dass man dasjenige, was darüber flutet, dieses Darüberflutende mitmalen muss als den Ausdruck des scheinenden Kosmos, dessen, was aus dem Weltenall herun-

ter sich als Glanz auf die Erde ergießt. Anders kann man nicht hinter das Geheimnis des Pflanzenmalens, also der von der Vegetation bedeckten Natur, kommen.

Wenn Sie dieses beachten, dann werden Sie auch einsehen, dass aus dem Farbenwesen selber heraus im Grunde genommen alles das gesucht werden muss, was man in der Malerei erreichen will. Was hat man denn schließlich in der Malerei für Mittel? Man hat die Fläche, Leinwand oder Papier oder was immer, und auf der Fläche muss man bildhaft dasjenige fixieren, was da ist. Wenn aber etwas sich nicht bildhaft fixieren lässt, wie das Pflanzenwesen, so muss man wenigstens dem Scheine nach auch den Glanzcharakter darüber ergießen.

Sehen Sie, da sind wir noch immer nicht angekommen bei den verschieden gefärbten Mineralsubstanzen, bei den leblosen Gegenständen. Bei den leblosen Gegenständen tritt uns insbesondere auch die Notwendigkeit entgegen, die Sache mit der Empfindung zu erfassen. Die Farbenwelt lässt sich nicht mit dem Verstande bewältigen. Wir müssen die Sache mit der Empfindung erfassen. Und nun bitte ich Sie einmal, sich zu überlegen, ob irgend etwas im Farbenwesen selber drinnen ist, was Ihnen das zeigt. Nun, malt man Unorganisches, also Wände oder irgendwelche leblose Gegenstände, so muss man fragen: Ist da eine Notwendigkeit, das, was man da malt, aus der Farbe heraus zu verstehen, in der Anschauung selbstverständlich aus der Farbe heraus zu verstehen? Es ist eine starke Notwendigkeit! Denn bedenken Sie einmal, was erträglich und was nicht erträglich ist. Nicht wahr, wenn ich auf eine weiße Fläche einen schwarzen Tisch male, das ist etwas ganz Erträgliches. Wenn ich einen blauen Tisch male - denken Sie sich einmal ein Zimmer gemalt ganz mit blauen Möbeln -, wenn Sie ästhetische Empfindung haben, werden Sie es unerträglich finden. Ebenso wenig können Sie eigentlich ein Zimmer mit gelben oder roten Möbeln, eben ein gemaltes Zimmer, ausstaffieren. Sie können, wie gesagt, schwarze Tische auf weißem Grunde meinetwillen malen; es bleibt ja beim bloßen Zeichnen, aber man kann das. Und eigent-

lich kann man unmittelbar auf das Papier oder auf die Leinwand nur dasjenige hinfixieren, wodurch ein Unorganisches, ein Lebloses herauskommen soll, das zunächst schon in seiner Farbe den Bildcharakter hat. Man muss also sich fragen: Was gestatten denn die Farben Schwarz, Weiß, Grün und Pfirsichblüt, was gestatten denn diese an unlebendigen Gegenständen? Aus der Farbe heraus muss das geholt werden, was zu malen möglich ist. Und dann bleibt es noch immer so, dass, wenn man nun aus der Farbe heraus malt, also aus der Farbe, die auch Bild ist, man eigentlich noch immer nicht den leblosen Gegenstand hat. Man würde da das bloße Bild haben. Die Farbe ist schon Bild; man würde also das bloße Bild haben. Man würde doch nicht hervorrufen die Vorstellung des Stuhles, sondern man würde das Bild des Stuhles haben, wenn man ihn aus der bloßen Farbe heraus malen müsste, die Bild ist.

Was muss man also tun? Man muss versuchen, dem Bilde, wenn man Lebloses malt, den Charakter des Glanzes zu geben. Das ist es, worauf es ankommt. Man muss demjenigen, was Bildcharakter hat in der Farbe, dem Schwarzen, dem Weißen, dem Grünen und dem Pfirsichblütenen, man muss ihm inneren Leuchtcharakter geben, das heißt, den Glanzcharakter geben. Dann aber kann man dasjenige, was man in dieser Weise zum Glänze belebt hat, nun auch kombinieren mit den anderen Glänzen, mit Blau, Gelb und Rot. Sie müssen also diejenigen Farben, die Bildcharakter haben, ihres Bildcharakters entkleiden, müssen ihnen Glanzcharakter geben. Das heißt, der Maler muss eigentlich immer, wenn er Unorganisches malt, im Sinne haben, dass eine gewisse Leuchtquelle, eine matte Leuchtquelle in den Dingen selber drinnenliegt. Er muss sich seine Leinwand oder sein Papier in einem gewissen Sinne als solches Leuchtendes denken. Hier braucht er in der Fläche den Schein des Lichtes, den er darauf zu malen hat. Wenn er Unorganisches, Lebloses malt, so muss er im Sinne, in seiner Seelenverfassung haben, dass eine Art von Leuchtendem den unorganischen Gegenständen unterliegt, dass also seine Fläche in einem gewissen Sinne durchsichtig ist und von innen heraus leuchtet.

Nun, da kommen wir, indem wir malen, beim Fixieren der Farbe, beim Hinzaubern der Farbe auf die Fläche, darauf, dass wir gewissermaßen der Farbe den Charakter des Zurückleuchtens geben müssen, des Zurückglänzens, sonst zeichnen wir, sonst malen wir nicht. Wenn man, wie es ja die neuere Menschheitsentwicklung fordert, immer weiter und weiter dazu vordringen wird, aus der Farbe selbst heraus das Gemalte zu holen, dann wird man eben diesen Versuch immer weiter und weiter treiben müssen: die Natur, die Wesenheit der Farbe zu enträtseln, um gewissermaßen die Farbe zur Umkehr zu zwingen, wenn sie Bild ist, wiederum anzunehmen ihren Glanzcharakter, sie also innerlich leuchtend zu machen. Wenn wir es anders malen, so bekommen wir dennoch nichts erträglich Gemaltes aus der unlebendigen Natur heraus. Eine Wand, die nicht dazu gebracht ist, so bestrichen zu werden mit der Farbe, dass sie innerlich leuchtet, eine solche Wand ist im Malerischen keine Wand, sondern nur das Bild der Wand. Wir müssen die Farben zum innerlichen Leuchten bringen. Dadurch werden sie in einem gewissen Sinne mineralisiert. Daher wird man auch immer mehr und mehr den Übergang finden müssen, nicht von der Palette herunter zu malen, wo man bloß die Fläche mit der materiellen Farbe beschmiert, wo man niemals das innerliche Leuchten in der richtigen Weise wird hervorrufen können, sondern man wird immer mehr und mehr zum Malen aus dem Tiegel übergehen müssen. Man wird nur mit der Farbe malen müssen, die, indem sie wässerig ist, den Schein des Fluktuierenden bekommen hat. Und es ist im allgemeinen eigentlich ein unkünstlerisches Element in das Malen eingezogen, indem man übergegangen ist zum Malen von der Palette weg. Es ist eine materialistische Malerei von der Palette weg, ein Nichtverstehen der innerlichen Natur der Farbe, die eigentlich niemals als solche vom materiellen Körper verschluckt wird, sondern die im materiellen Körper lebt und aus dem materiellen Körper hervorkommen muss. Daher muss ich sie, wenn ich sie auf die Fläche hinmache, zum Leuchten bringen.

Sie wissen, wir haben für unseren Bau versucht, diese Leuchtkraft dadurch hervorzurufen, dass wir Pflanzenstoffe verwendet haben, welche am leichtesten dazu zu bringen sind, dieses innerliche Leuchten zu entwickeln. Wer nun Empfindung hat für diese Dinge, der wird gut sehen, wie eigentlich, allerdings in verschiedenen Graden, die gefärbten Mineralien dieses innerliche Leuchten zeigen, welches wir hervorzuzaubern versuchen, wenn wir das Mineral malen wollen. Indem wir das Mineral aus der Farbe heraus, nicht nach dem Modell, nicht naturalistisch malen wollen, sondern aus der Farbe heraus erschaffen wollen, lernen wir, wie es nötig ist, das Mineralische im innerlich Leuchtendwerden zu erfassen. Ja, wie wurde denn das Mineral innerlich leuchtend? Wenn wir das gefärbte Mineral haben, so erscheinen uns die Farben, indem das Mineral vom Sonnenlichte bestrahlt wird. Das Sonnenlicht macht da viel weniger, als es in der Pflanze macht. An der Pflanze zaubert das Sonnenlicht die außer dem Grün vorkommenden Farben hervor. Am gefärbten Mineral, am gefärbten leblosen Gegenstand überhaupt, haben wir vom Sonnenlicht nichts anderes, als dass wir eben im Finstern, wo alle Katzen grau oder schwarz sind, eben nicht die Farben sehen; es macht uns erst die Farben sichtbar. Aber der Grund der Farbe ist ja im Inneren. Warum ist er im Inneren? Wie kommt er da hinein? Da sind wir wiederum bei dem Problem, von dem wir eigentlich heute ausgegangen sind.

Nun habe ich Sie, um Sie auf das Pflanzengrün zu führen, auf den Mondenaustritt verweisen müssen, wie Sie ihn beschrieben finden in meiner «Geheimwissenschaft». Ich muss Sie nunmehr verweisen auf die anderen Austritte, welche innerhalb der Erdenevolution stattgefunden haben.

Wenn Sie verfolgen, das, was ich in meiner «Geheimwissenschaft» in bezug auf die Erdenentwicklung dargestellt habe, so werden Sie finden: Diejenigen Weltenkörper, die die Erde umgeben und die zu ihrem Planetensystem gehören, waren ja, wie Sie wissen, im Zusammenhange mit der ganzen Erde, mit dem ganzen Erdenplaneten; sie sind hinausgedrungen, gradeso wie

der Mond hinausgedrungen ist. Allerdings hängt das nun mit dem Sonnensein zusammen. Aber im allgemeinen, wenn wir bloß auf die Erde schauen, können wir dieses als ein Hinaustreten ansehen. Sehen Sie, mit diesem Hinaustreten der anderen Planeten hängt nun die innere Färbung der leblosen Gegenstände als solchen zusammen. Das Feste wird farbig, kann farbig werden dadurch, dass die Erde von denjenigen Kräften, die noch in ihr gewesen sind, als die Planeten mit ihr verbunden waren, von diesen Kräften befreit wird, dass sie von außen aus dem Kosmos wirken und dadurch an den gefärbten mineralischen Körpern die innere Kraft des Farbigen hervorrufen. Das ist tatsächlich dasjenige, was die Mineralien haben von dem, was fortgegangen ist und nun vom Kosmos hereinwirkt. Wir sehen, es ist ein viel verborgeneres Geheimnisvolles als im Grün der Pflanzen. Aber wir haben da etwas, was eben deshalb, weil es verborgen ist, auch tiefer in das Wesen hineingreift, daher nicht nur das pflanzliche Lebendige, sondern das leblos Mineralische ergreift, sich da hineindrängt. Und so werden wir geführt - das soll hier eben also nur wiederum angedeutet werden -, so werden wir geführt, wenn wir die Färbung der Körper betrachten wollen, allerdings auf etwas, worauf die heutige Physik keine Rücksicht nimmt. Wir werden geführt wiederum auf die Wirkung im Kosmos. Wir können nicht die Farbigkeit des Leblosen irgendwie erklären, wenn wir nicht wissen, dass dieses Farbige zusammenhängt mit demjenigen, was sich die Erdenkörper als innere Kräfte zurückbehalten haben, indem die anderen Planeten sich aus dem Erdenwesen herausgezogen haben.

Was wir zu erklären haben zum Beispiel als das Rötliche bei irgendeinem Mineralischen, das haben wir zu erklären durch das Zusammenwirken der Erde mit irgendeinem Planeten zum Beispiel mit dem Mars oder mit dem Merkur. Was wir zu erklären haben als das Gelbliche in dem Mineralischen, das haben wir zu erklären durch das Zusammenwirken der Erde etwa mit dem Jupiter oder mit der Venus und so weiter. Daher wird die Farbigkeit des Mineralischen immer ein Rätsel bleiben, solange man sich nicht wiederum entschließen wird, die Erde, gerade

um sie auch in Farbigkeit zu verstehen, in Zusammenhang zu denken mit dem Außerirdischen im Kosmos.

Sehen Sie: Wollen wir bis zu dem Lebendigen kommen, dann müssen wir zum Sonnenlichte, zum Mondlichte greifen, und kommen da gerade zu der einen grünen Farbe, die sich fixiert an der Pflanze, und zu den Pflanzenfarben, die dann aus der Pflanze heraus Schein werden, Glanz werden. Wollen wir aber dasjenige, was aus dem Inneren der Substanzen uns entgegenleuchtet, wollen wir also dasjenige, was von dem sonst fluktuierenden Spektralen in dem Inneren der Körper sich festsetzt, wollen wir das verstehen, dann müssen wir uns erinnern, dass einmal dasjenige, was heute kosmisch ist, im Innern der Erde war und damit der Ursprung desjenigen ist, dass auch Fluktuierendes, gewissermaßen schweres Fluktuierendes sich in der Erde findet. Wir müssen gerade dasjenige, was sich unter der Oberfläche des Mineralischen verbirgt, in seiner Ursache außerhalb der Erde suchen. Das ist das Wesentliche, worauf es ankommt. Was an der Oberfläche der Erde sich findet, das ist leichter aus dem Irdischen selber zu erklären als dasjenige, was unter der Oberfläche der Erde sich findet. Was unter der Oberfläche der Erde sich findet, was im Inneren des Erdigen ist, was im Inneren des Festen ist, das muss vom Außerkosmischen erklärt werden. Und so erglänzen uns denn die mineralischen Bestandteile unserer Erde in denjenigen Farben, die sie zurückbehalten haben von dem, was in den Planeten herausgetreten ist. Und wiederum stehen diese Farben unter dem Einflüsse der entsprechenden Planeten der kosmischen Umgebung.

Damit hängt es zusammen, dass wir, indem wir die Farbe, das Leblose auf der Fläche malerisch fixieren, dass wir gewissermaßen mit dem Lichte hinter die Fläche gehen müssen, dass wir die ganze Fläche durchgeistigen müssen, dass wir ein geheimnisvolles inneres Licht machen müssen. Ich mochte sagen: Wir müssen dasjenige, was uns von den Planeten herunterstrahlt, hinter die Fläche, auf die wir das Bild fixieren, zu bringen suchen; hinter diese Fläche müssen wir es bringen im Maleri-

schen, damit dieses Malerische in uns organisch den Eindruck überhaupt des Wesenhaften macht, nicht des bloß Bildhaften. Und so wird es, um das Unlebendige zu malen, darauf ankommen, die Farben zu durchgeistigen. Was ist denn das aber?

Erinnern Sie sich an das Schema, das ich Ihnen gegeben habe, wo ich gesagte habe: Es ist dasjenige, was schwarz ist, schließlich das Bild des Toten im Geistigen. Wir schaffen dem Scheine nach das Geistige und bilden darinnen ab das Tote. Und indem wir es färben, indem wir es durch und durch zum Glänze machen, rufen wir das Wesenhafte hervor. Das ist tatsächlich der Vorgang, der für das Unlebendige bezüglich des Malens oder im Malen eingehalten werden muss.

Und jetzt werden Sie finden, dass wir wieder in das Tierreich heraufgehen können. Sehen Sie, wenn Sie eine Landschaft malen wollen, in der das Tierreich besonders wirkt - wiederum, es kann nur in der Empfindung dieses erfasst werden -, wollen Sie tierisches Wesen in die Landschaft hineinbringen, dann müssen Sie die Farbe, die die Tiere sonst haben, etwas heller malen, als sie wirklich ist, und Sie müssen darüber ein leises bläuliches Licht verbreiten. Sie müssen also, wenn Sie eventuell irgendwelche, sagen wir, rote Tiere - es mag ja selten vorkommen -, rote Tiere malen wollen, so müssten Sie dann einen leise bläulichen Schimmer darüber haben, und Sie müssten überall da, wo Sie an das Tier herankommen aus der Vegetation heraus, den gelblichen Schimmer in den bläulichen herüberführen.

Sie müssten das im Übergang motivieren; dann werden Sie die Möglichkeit gewinnen, das Tierische zu malen, sonst nicht, sonst wird es immer den Eindruck des unlebendigen Bildhaften machen. So dass wir sagen können: Wenn wir das Unlebendige malen, so muss es ganz Glanz T.itd sein, es muss von innen heraus leuchten. Wenn wir das Lebendige, das Pflanzliche malen, dann muss es erscheinen als Glanzbild. Wir malen zuerst das Bild, malen sogar so stark, dass wir, sagen wir, abweichen von der natürlichen Farbe. Wir geben also den Bildcharakter, indem wir etwas dunkler malen, bringen dann den Glanz darüber:

Glanzbild. Malen wir das Beseelte oder auch das Tierische, dann müssen wir den Bildglanz malen. Wir müssen nicht zum vollständigen Bild übergehen. Wir erreichen das dadurch, dass wir heller malen, also das Bild in den Glanz herüberführen, aber darüber geben wir dasjenige, was in gewissem Sinne die reine Durchsichtigkeit trübt. Dadurch erreichen wir den Bildglanz.

Und gehen wir in das Durchgeistigte herauf, gehen wir bis zum Menschen, dann müssen wir uns aufschwingen, das reine Bild zu malen.

Unlebendiges:	Glanz
Pflanzliches:	Glanzbild
Beseelt, Tierisches:	Bildglanz
Durchgeistigt, Mensch:	Bild

Das haben eben die Maler getan, welche noch nicht die äußere Natur gemalt haben; sie haben eben das reine Bild geschaffen. Und da kommen wir also dann zum vollständigen Bilde. Das heißt, wir müssen dann auch diejenigen Farben umfassen, die uns als Glänze entgegengetreten sind in den Bildern. Das geschieht dadurch, dass wir ihnen in einem gewissen Sinne ihren Glanzcharakter nehmen, wenn wir an den Menschen herankommen; wir behandeln sie als Bilder. Das heißt, wir streichen die Fläche gelb an und versuchen das in irgendeiner Weise zu motivieren. Die gelbe Fläche will eigentlich am Rande gewissermaßen ausgefranst sein, verwischt sein. Bei nichts sonst ist es gestattet, das Gelbe anders zu haben, als dass man es am Rande verwischt. Wenn man den Menschen malt, kann man es seines eigentlichen Farbenwesens entkleiden und zum Bilde machen. Und auf diese Weise verwandelt -man dann die Glanzfarben in Bildfarben, kommt dadurch ins Menschliche herauf und braucht sich um nichts zu kümmern, wenn man den Menschen malt, als um die bloße Durchsichtigkeit des Mediums.

Nur allerdings muss man da erst recht das Gefühl entwickeln für dasjenige, was nun aus der Farbe wird, wenn sie in den Bildcharakter übergeht. Sie sehen, man kommt in der Tat durch das

ganze Farbenwesen durch - auch insofern sich dieses Farbenwesen in der Malerei zum Ausdrucke bringt -, wenn man sich eine Empfindung dafür erwirbt, was der Unterschied ist zwischen dem Bildhaften und dem, was im Glänze lebt. Das Bildhafte nähert sich eigentlich mehr dem Gedanklichen, und je mehr wir im Bildhaften weiterschreiten, desto mehr nähern wir uns dem Gedanklichen. Wenn wir einen Menschen malen, können wir eigentlich nur unsere Gedanken von ihm malen. Aber dieser Gedanke von ihm, der muss eben wirklich anschaulicher Gedanke sein. Der muss sich in der Farbe ausleben. Und man lebt in der Farbe, wenn man zum Beispiel in der Lage ist, irgendwo eine gelbe Fläche anzubringen und sich zu sagen: die müsste eigentlich ausgefranst sein; ich verwandle sie ins Bild, ich muss sie also durch die angrenzenden Farben modifizieren. Ich muss es also gewissermaßen auf meinem Bilde entschuldigen, dass ich der gelben Farbe nicht ihren Willen lasse.

Auf diese Weise sehen Sie, wie in der Tat es möglich ist, aus der Farbe heraus zu malen; wie es möglich ist, die Farben weit als solche als etwas anzusehen, was sich im Fortgange unserer Erdenentwicklung so entwickelt, dass zunächst das Farbige als Glanz vom Kosmos die Erde bestrahlt. Dann, indem dasjenige, was in der Erde ist, aus der Erde austritt und wiederum zurückstrahlt, wird die Farbe verinnerlicht an dem Gegenstande. Und wir folgen diesem Erleben im Farbigen, diesem Kosmischen im Farbigen folgen wir erlebend, und wir bekommen dadurch die Möglichkeit, in der Farbe selber zu leben. Es ist ein Leben in der Farbe, wenn ich die Farbe im Wasser aufgelöst im Tiegel habe, wenn ich erst, indem ich den Pinsel eintauche und an die Fläche herangehe, sie erst da in die Fixation, in das Feste überführe; während es nicht ein Leben in der Farbe ist, wenn ich mit der Palette dastehe und Farben ineinander verschmiere, wo ich die Farben schon ganz materiell auf der Palette drauf habe und sie dann auf die Fläche hinüberschmiere. Dadurch lebe ich nicht in der Farbe, sondern ich lebe außerhalb der Farbe. Ich lebe in der Farbe, wenn ich sie erst aus dem flüssigen Zustand in den festen Zustand überführen muss. Da erlebe ich ge-

wissermaßen dasjenige, was die Farbe selber erlebt hat, indem sie aus dem alten Mondenzustand zu der Erde sich herüberentwickelt hat und sich da erst fixiert hat. Denn ein Festes kann nur mit der Erde entstehen. Da entsteht wiederum ein Verhältnis zur Farbe. Ich muss mit der Farbe seelisch leben, ich muss mich mit dem Gelben freuen können, an dem Roten seine Würde oder seinen Ernst empfinden, ich muss mit dem Blauen seine sanfte, ich möchte sagen, ins weinerliche hereinwirkende [hereinbringende?] Stimmung mitmachen können. Ich muss die Farbe durchgeistigen können, wenn ich sie zu innerlichen Fähigkeiten bringen will. Ich darf nicht ohne dieses geistige Verständnis für die Farbe malen, insbesondere dann nicht, wenn ich Unorganisches malen will, wenn ich Lebloses malen will. Das bedeutet nicht, dass man symbolisch malen soll, das bedeutet nicht, dass man das ganz Unkünstlerische entfalten soll: diese Farbe bedeutet das, und jene bedeutet das andere. Es handelt sich nicht darum, dass die Farben etwas anderes bedeuten als sich selbst; aber es handelt sich darum, dass man mit der Farbe leben kann.

Das Leben mit der Farbe hat aufgehört, als man von der Tiegefärbung überging, hört überall auf, wo man von der Tiegefärbung übergeht zu der Palettenfärbung. Und wegen dieses Überganges von der Tiegefärbung zur Palettenfärbung hat man ja alle die Kleiderstücke, die von den Porträtmalern auf die verschiedenen Leinwände allmählich hingemalt worden sind. Es sind Puppen, Kleiderstücke und dergleichen; es ist gar nichts innerlich wirklich Lebendiges. Das Lebendige kann nur gemalt werden, wenn man mit der Farbe wirklich zu leben versteht.

Das sind solche Andeutungen, die ich Ihnen hier in diesen drei Vorträgen geben wollte. Natürlich könnten sie ins Unermeßliche noch erweitert werden. Das kann bei einer anderen Gelegenheit geschehen, wird in der Zukunft geschehen. Gegenwärtig wollte ich nur einige Andeutungen geben, einen Anfang mit solchen Betrachtungen machen.

Sehen Sie, etwas, was man am häufigsten hört, das ist ja das, dass die Künstler eine förmliche Furcht haben vor allem Wissenschaftlichen, dass sie sich nicht von der Erkenntnis, von der Wissenschaft in ihre Kunst hineinpfuschen lassen wollen. Schon Goethe hat - obwohl er durchaus noch nicht auf die inneren Gründe des Farbigen hat kommen können, aber die Elemente dazu hat er geliefert -, schon Goethe hat über diese Furcht vor dem Theoretischen bei den Malern sehr richtig gesagt: «Man fand bisher bei den Malern eine Furcht, ja eine entscheidende Abneigung gegen alle theoretische Betrachtungen über die Farbe und was zu ihr gehört, welches ihnen jedoch nicht übel zu deuten war. Denn das bisher sogenannte Theoretische war grundlos, schwankend und auf Empirie hindeutend. Wir wünschen, dass unsre Bemühungen diese Furcht einigermaßen vermindern und den Künstler anreizen mögen, die aufgestellten Grundsätze praktisch zu prüfen und zu beleben.»

Wenn man in der richtigen Weise erkennend vorgeht, erhebt sich das, was man erkennt, aus dem Abstrakten in das konkrete Künstlerische herauf, und insbesondere ist das bei einem so fluktuierenden Elemente der Fall, wie es die Farbenwelt ist. Und es ist nur an der Dekadenz unserer Wissenschaft selber gelegen, dass die Künstler mit Recht eine solche Furcht vor dem Theoretischen haben. Dieses Theoretische ist ein bloß Materie-ell-Intellektuelles, dieses Theoretische, das uns insbesondere in der modernen physikalischen Optik entgegentritt. Das farbige Element ist ein fluktuierendes, bei dem man am besten wünschen möchte, dass der Maler nicht einmal die Farbe so verfestigt, wie er sie auf der Palette verfestigt, sondern sie in ihrem flüssigen Zustande im Tiegel lässt. Wenn dann aber der Physiker kommt und seine Striche auf die Tafel zeichnet und sagt, aus dem . . . läuft da das Gelbe, dort das Violette heraus - so ist das auch zum Davonlaufen, diese Betrachtung. Das gehört nicht in die Physik hinein. Die Physik soll es bei dem bloßen im Räume Ausbreiteten des Lichtes lassen. Das Betrachten des Farbigen kann überhaupt nicht geschehen ohne in das Seelische heraufgehoben zu werden. Denn es ist eine bloße törichte Rederei,

wenn man sagt: Das Farbige ist ein Subjektives, welches... [Lücke im Text]. Und wenn man namentlich dann etwa dazu übergeht, zu sagen - wobei man sich vom Ich nichts Genaues vorstellt -: draußen wäre irgendeine objektive Veranlassung, und die wirkte auf uns, auf unser Ich -, so ist das Unsinn. Das Ich selber ist in der Farbe drinnen. Es ist das Ich und auch der menschliche Astralleib gar nicht von dem Farbigen zu unterscheiden, sie leben in dem Farbigen und sind insofern außer dem physischen Leib des Menschen, als sie mit dem Farbigen draußen verbunden sind; und das Ich und der astralische Leib, sie bilden im physischen Leibe und im Ätherleibe die Farben erst ab. Das ist es, worauf es ankommt. So dass die ganze Frage nach der Wirkung eines Objektiven des Farbigen auf ein Subjektives ein Unsinn ist. Denn in der Farbe drinnen liegt schon dasjenige, was Ich, was astralischer Leib ist, und mit der Farbe herein kommt das Ich und der astralische Leib. Die Farbe ist der Träger des Ichs und des astralischen Leibs in den physischen und in den Ätherleib hinein. So dass die ganze Betrachtungsweise einfach umgekehrt und umgewendet werden muss, wenn man zu der Realität vordringen will.

Also dasjenige, was da hineingekrochen ist in die Physik und was die Physik mit ihren Strichen und Linien umfängt, das muss wieder heraus. Es müsste geradezu zunächst einmal eine Periode eintreten, wo man es verschmäht, überhaupt zu zeichnen, wenn man in der Physik von der Farbe spricht, wo man versuchen soll, die Farbe in ihrem Fluktuieren, in ihrem Leben zu erfassen.

Das ist es, worauf es ankommt. Dann kommt man schon ganz von selbst heraus aus dem Theoretischen in das Künstlerische. Dann liefert man eine Betrachtungsweise des Farbigen, die der Maler aufgreifen kann; weil, wenn er sie mit sich selbst vereinigt, wenn er ganz drinnen lebt in einer solchen Betrachtungsweise, dann eine solche Betrachtungsweise in seiner Seelenverfassung kein theoretisches Denken ist, sondern es ist ein Leben in der Farbe selber. Und indem er in den Farben lebt, lässt er

sich von den Farben jedesmal die Antwort geben auf die Frage: Wie sollen sie fixiert werden?

Darauf kommt es an, dass man mit den Farben Zwiegespräche führen kann, dass sie einem selber sagen, wie sie auf der Fläche sein wollen. Das ist es, was eine Betrachtungsweise, die überhaupt in die Wirklichkeit hineindringen will, auch durchaus ins Künstlerische herüberhebt. Unsere Physik hat uns diese Betrachtungsweise ruiniert. Deshalb muss heute mit aller Entschiedenheit betont werden: Solche Dinge, die vor allen Dingen in die Psychologie und in die Ästhetik hineinführen, dürfen nicht weiter von der physikalischen Betrachtung korrumpiert werden, sondern es muss verstanden werden, dass hier eine ganz andere Art und Weise der Anschauung eingreifen muss. Im Goetheanismus sehen wir die geistigen Elemente, die seelischen Elemente. Dieser Goetheanismus muss weiter ausgebildet werden. Er hat zum Beispiel noch nicht die Unterscheidung der Farben als Bilder und als Glänze. Wir müssen den Goetheanismus lebendig denken, um immer weiter und weiter zu kommen. Das können wir nur durch Geisteswissenschaft.