

Manuskript.
Nicht durchgesehen.
Nur für Mitglieder.
Vervielfältigen, weitergeben,
abschreiben nicht gestattet. -

Bibliothek
der Loge „Paracelsus“ in Basel
(Anthroposophische Gesellschaft)

V o r t r a g

von

Dr. R u d o l f S t e i n e r ,

gehalten am 2. J u n i 1923 in D o r n a c h .

- - - - -

Meine! lieben Freunde!

Gestern versuchte ich zu zeigen, wie anthroposophische Anschauung der Welt dazu führen muss, Künstlerisches wiederum in intensiverer Weise in die Zivilisation der Menschheit aufzunehmen, als dies unter dem Einflusse des Materialismus, oder, wie er sich im Künstlerischen zum Ausdruck bringt, des Naturalismus geschehen kann. Und ich habe gestern versucht, zu zeigen, wie, wenn ich mich so ausdrücken darf, der anthroposophische Blick die Erzeugnisse der Architektur, die architektonische Form empfindet und wie eine Kunst, die man heute eigentlich gar nicht als solche empfindet, bei der man lächelt, wenn man von Kunst spricht, wie die Bekleidungskunst, empfunden wird.

Dann habe ich noch aufmerksam darauf gemacht, wie der Mensch selbst in seiner Gestaltung künstlerisch erfasst werden kann, indem ich darauf hingewiesen habe, wie das menschliche Haupt kosmisch bedingt ist und dadurch auf den ganzen Menschen in seiner Art hinweist.

Versuchen wir noch einmal, wichtige Momente dieser dreifach künstlerischen Anschauung der Welt vor uns hinzustellen. Wenn wir auf die architektonischen Formen sehen, so müssen wir in ihnen im Sinne der gestrigen Ausführungen etwas erblicken, was die Menschenseele gewissermassen erwartet, wenn sie in irgend einer Weise, insbesondere durch den Tod den physischen Leib verlässt. Sie ist, so sagte ich, während des physischen Erdenlebens gewöhnt, durch den physischen Leib in räumliche Beziehung zur Umgebung zu treten. Sie erlebt die Raumesformen, aber diese Raumesformen sind ja eigentlich nur Formen der äusseren physischen Welt.

Indem nun die Menschenseele z. B. mit dem Tode die physische Welt verlässt, sucht sie gewissermassen dem Raum ihre eigene Form aufzudrücken. Sie sucht jene Linien, jene Flächen, überhaupt alle jene Formen, durch die sie aus dem Raume herauswachsen und in die geistige Welt hineinwachsen kann. Und dies sind im wesentlichen die architektonischen Formen, insofern die architektonischen Formen als künstlerische in betracht kommen. Sodass wir eigentlich immer blicken müssen auf das Verlassen des menschlichen Leibes durch die Seele und ihrer Bedürfnisse nach ihrem Verlassen in bezug auf den Raum, wenn wir das eigentlich Künstlerische der Architektur verstehen wollen.

Wollen wir das eigentlich Künstlerische der Bekleidung verstehen, - und ich habe auf die Bekleidungsfreudigkeit primitiver Völker hingewiesen, die eben noch wenigstens eine allgemeine Empfindung davon haben, dass sie aus der geistigen Welt heruntergestiegen sind in die physische Welt, in den physischen Leib untergetaucht sind, aber sich sagen als Seele: in diesem physischen Leibe finden wir etwas anderes als Umhüllung, als wir empfinden können gemäss unseres Aufenthaltes in der geistigen Welt. Da entsteht dann das instinktive, das empfindungsgemässe Bedürfnis, in solchen Farben und in solchen - wenn ich mich so ausdrücken darf - Schnitten eine Umhüllung zu suchen, die der Erinnerung aus dem vorirdischen Dasein entspricht.

Dornach, 2. Juni 1923.

- 3 -

Bei primitiven Völkern sehen wir also in der Bekleidung gewissermassen die ungeschickte Formung, die ungeschickte Gestaltung des astralischen Menschenwesens, das er gehabt hat an sich, bevor er ins irdische Dasein heruntergestiegen ist.

So sehen wir gewissermassen in der Architektur immer einen Bezug auf dasjenige, was die Menschenseele erstrebt, wenn sie den physischen Körper verlässt; wir sehen in der Bekleidungskunst, so weit diese als Kunst empfunden wird, dasjenige, was die menschliche Seele erstrebt, nachdem sie aus der geistigen Welt in die physische untertaucht.

Wenn man so recht dieses empfindet, was ich dann gestern zuletzt dargestellt habe, wie der Mensch in seiner Hauptesbildung, die ja eine Metamorphose ist seiner Leibesbildung ausser dem Haupte aus dem vorigen Erdenleben, wenn man empfindet, wie das eigentliche Ergebnis desjenigen, was sozusagen in der Himmelsheimat, in der geistigen Heimat durch die Wesen der höheren Hierarchien aus den Kräftezusammenhang des vorigen Erdenlebens gemacht worden ist, dann hat man die mannigfaltigste Umwandlung des menschlichen Hauptes, den oberen Teil des menschlichen Hauptes sich zum Verständnis gebracht.

Wenn man dagegen alles dasjenige, was dem Mittelhaupte angehört, Nasenbildung, untere Augenbildung, wenn man das richtig versteht, so ist da dasjenige, was herüberkommt aus der geistigen Welt, in der Formung des Hauptes schon angepasst der Brustbildung des Menschen. Die Form der Nase steht in Beziehung zur Atmung, also zu demjenigen, was eigentlich dem Brustmenschen angehört.

Und wenn wir den unteren Teil des Hauptes, Mundbildung, Kinnbildung richtig verstehen, so haben wir einen Hinweis schon auch in dem Haupte an die Anpassung ans Irdische. So kann man aber den ganzen Menschen verstehen. Man kann in jeder Wölbung des Oberhauptes, im Vorsepringen oder Zurücktreten der unteren Schädel-, das heisst der Gesichtspartien, man kann in alledem fühlen, wie da in der Formung das Übersinnliche Men-

sich schon unmittelbar für's Auge darlegt. Und man kann dann jenes intime Verhältnis fühlen, das das menschliche Oberhaupt, die Wölbung überhaupt zu den Himmeln hat, die mittlere Partie des Gesichtes zu dem Umkreis der Erde, gewissermaßen zu alledem, was die Erde umkreist als Luft und als Aetherbildung, wie im Mittelhaupt dazu ein Bezug ist; und wie in der Mund- und Kinnbildung, die einen inneren Bezug haben zu dem ganzen Gliedmassensystem des Menschen, zum Verdauungssystem, wie darinnen schon das an die Erde gefesselt sein des Menschen sich ausdrückt.

Man kann so rein künstlerisch den ganzen Menschen verstehen, stellt ihn dann als einen Abdruck des Geistigen in die unmittelbare Gegenwart hinein. So kann man sagen: in der Plastik, in der Bildhauerkunst schaut man den Menschen geistig an, wie er in die Gegenwart hineingestellt ist, während die Architektur hinweist auf das Verlassen des Leibes durch die Seele, die Bekleidungskunst hinweist auf das Hineinziehen der Seele in den Leib. Es weist gewissermaßen die Bekleidungskunst auf ein Vorzeitliches im bezug auf das Erdenleben, die Architektur auf ein Nachzeitliches im bezug auf das Erdenleben. Daher geht die Architektur, wie ich gestern ausgeführt habe, von Grabbauten aus. Dagegen die Plastik weist auf die Art und Weise, wie der Mensch unmittelbar in seiner Erdenform teilnimmt am Geistigen, wie er das Irdisch-Naturalistische fortwährend überwindet, wie er in jeder seiner einzelnen Formen und in seiner ganzen Gestaltung der Ausdruck des Geistigen ist.

Damit sind aber diejenigen Künste angeschaut, welche etwas mit Raumesformen zu tun haben, welche also hinweisen müssen auf die Verteilung des Verhältnisses der menschlichen Seele zur Welt durch den physischen Raumesleib.

Steigen wir um eine Stufe noch näher in das Raumlose herab, dann kommen wir von der Plastik, von der Bildhauerei in die Malerei hinein. Die Malerei, sie wird ja nur richtig empfunden, wenn man richtig mit dem Material der Malerei rechnen kann.

Heute im fünften nachatlantischen Zeitalter hat die Malerei im gewissen Sinne gerade am klarsten, am stärksten den

Charakter angenommen, der ins Naturalistische hineinführt. Das zeigt sich am allermeisten dadurch, das ein tieferes Verständnis für das Farbige eigentlich in der Malerei verloren gegangen ist, und das eigentliche malerische Verständnis in der neueren Zeit so geworden ist, das es - ich möchte sagen - eigentlich ein verfälschtes plastisches Verständnis ist. Wir möchten heute eigentlich den plastisch, den bildhauerisch empfundenen Menschen auf die Leinwand malen.

Dazu ist ja auch die Raumperspektive gekommen; diese Raumperspektive, die eigentlich erst heraufgekommen ist im fünften nachatlantischen Zeitraum, die drückt durch die Perspektive Linie aus: ~~es~~ irgend etwas ist hinten, etwa anderes ist vorne, d.h. sie will auf die Leinwand zaubern das räumlich Gestaltete. Damit wird von vornherein das erste, was zum Material des Malers gehört, ver-
~~leugnet~~, denn der Maler schafft ja nicht im Raume, der Maler schafft auf der Fläche, und es ist eigentlich ein Unsinn, räumlich empfinden zu wollen, wenn man als erstes in seinem Material die Fläche hat.

Nun glauben Sie durchaus nicht, dass ich in ^{irgend} einer phantastischen Weise mich gegen das räumliche Empfinden wende, ^{denn} und in Raumperspektive auf die Fläche hinzaubern, das war notwendig in der Entwicklung der Menschheit; das war ist selbstverständlich, das das einmal heraufgekommen ist. Aber es muss auch wiederum überwun-
den werden. Nicht als ob wir in der Zukunft ^{nicht} die Perspektive verste-
hen sollten. Wir müssen sie verstehen, aber wir müssen auch wiederum zur Farbperspektive zurückkehren können, Farbperspektive wieder ha-
ben können.

Dazu wird freilich nicht nur ein theoretisches Ver-
ständnis notwendig sein, denn aus keinerlei Art vom theoretischen Verstehen kommt eigentlich der Impuls zum künstlerischen Schaffen, sondern da muss schon ^{es} was Kräftigeres, etwas Elementareres wirken, als nur ein theoretisches Verstehen. Das kann aber auch sein. Und dazu möchte ich Ihnen erstens nahelegen, wiederum einmal dasjenige anzuschauen, was ich über die Farbenwelt ja hier einmal gesagt habe, und was dann Steffen in so wunderbarer Weise in seiner Art wieder-
gegeben hat, sodass die Wiedergabe viel besser zu lesen ist als

dasjenige, was ursprünglich hier gegeben worden ist. Das kann ja im "Goetheanum" nachgelesen werden. Nun, das ist das erste.

Das andere ist aber, ich möchte einmal folgende Fragen vor Ihnen behandeln: wir sehen draussen in der Natur Farben. An den Dingen sehen wir Farben, ^{an den Dingen,} die wir zählen, die wir abwägen mit der Wage, die wir messen, kurz, die wir physikalisch behandeln, an denen sehen wir Farben. Aber die Farbe ist eigentlich - das müsste ja den Anthroposophen nach und nach ganz klar geworden sein - die Farbe ist eigentlich ein Geistiges.

Nun sehen wir sogar ^{an} Mineralien, d.h. an denjenigen Wesen der Natur, die nicht geistig zunächst sind, so wie sie uns entgegentreten, Farben. Die Physik hat sich das in der neueren Zeit immer einfacher und einfacher gemacht. Sie sagt, nun ja, die Farben, die können nicht an dem Toß-Stofflichen sein, denn die Farben sind etwas Geistiges. Also sind sie nur in der Seele drinnen, und draussen, da ist erst etwas recht Toßstoffliches. Da vibrieren stoffliche Atome. Die tun dann ihre Wirkungen auf das Auge, auf den Nerv oder auf noch etwas anderes, was man dann unbestimmt lässt; dann, dann leben in der Seele die Farben auf.

Das ist nur eine Verlegenheits-Erklärung. Wie die Sache wirklich geworden ist, betrachten wir, damit uns die Sache ganz klar wird, oder ich meine, damit sie ^{an} einem Punkt erscheint, wo sie klar werden kann wenigstens, betrachten wir einmal die farbige tote Welt, die farbige mineralische Welt.

Wir sehen, wie gesagt, die Farben an dem Rein/Physikalischen, an dem rein Physischen, das wir zählen, das wir messen, das wir mit der Wage seinem Gewichte nach bestimmen können. Daran sehen wir die Farbe. Aber alles dasjenige, was wir mit der Physik an den Dingen wahrnehmen, das gibt ja keine Farbe. Sie können noch so viel herumrechnen, herumbestimmen mit Zahl, Mass und Gewicht, mit denen es ja der Physiker zu tun hat, Sie kommen nicht an die Farbe. Deshalb brauchte auch der Physiker das Auskunftsmittel: Farben sind nur in der Seele.

Nun möchte ich mich durch ein Bild erklären. Das Bild möchte ich in der folgenden Weise gestalten: Denken Sie sich einmal, ich habe in meiner linken Hand ein rotes Blatt, in meiner rechten Hand ein - sagen wir - grünes Blatt, und ich mache vor Ihnen mit dem roten Blatte und mit dem grünen Blatte bestimmte Bewegungen. Ich decke einmal das Rot mit Grün, das anderemal das Grün mit Rot zu. Ich mache solche Bewegungen abwechselnd hin und her. Und damit die Bewegung etwas charakteristischer ist, mache ichs so: ich bewege das Grün so herauf, das Rot so herab, sodass ich ausserdem die Bewegung so mache. Sagen wir, das habe ich heute vor Ihnen ausgeführt. Und jetzt lassen wir drei Wochen vergehen. Und nach drei Wochen bringe ich hierher nun nicht ein grünes und rotes Blatt, sondern zwei weisse Blätter, und ich mache dieselben Bewegungen damit. Nun wird Ihnen einfallen, der hat, trotzdem er jetzt weisse Blätter hat, der hat vor drei Wochen ja bestimmte Wahrnehmungseindrücke hervorgerufen, die mit einem roten und mit einem grünen Blatt hervorgerufen waren.

Und nehmen wir jetzt an, nun, ich will aus Höflichkeit sagen, alle von Ihnen haben eine so lebhaft Phantasie, dass, trotzdem ich nun die weissen Blätter bewege, Sie durch Ihre Phantasie, durch Ihre erinnernde Phantasie dasselbe Phänomen vor sich sehen, das Sie vor drei Wochen mit dem roten und grünen Blatt gesehen haben. Sie denken gar nicht daran, so lebhaft ist Ihre Phantasie, dass das nur weisse Blätter sind, sondern, weil ich dieselben Bewegungen mache, sehen Sie dieselben Farbenharmonisierungen, die ich vor drei Wochen mit dem roten und mit dem grünen Blatt hervorgerufen habe. Sie haben das vor sich, was vor drei Wochen vor Ihnen war, indem ich nicht wiederum ein rotes und ein grünes Blatt habe, ich habe gar keine Farben vor Ihnen zu entwickeln, aber ich führe dieselben Gesten, dieselben Bewegungen aus, die ich vor drei Wochen ausgeführt habe.

Sehen Sie, etwas Ähnliches liegt draussen in der Natur vor, wenn Sie, sagen wir, einen grünen Edelstein sehen. Nur ist der grüne Edelstein nicht angewiesen auf Ihre seelische Phantasie, sondern er appelliert an die in Ihrem Auge konzentrierte Phan-

tasie, denn dieses Auge, dieses menschliche Auge ist mit seinen Blut- und Nervensträngen aus Phantasie aufgebaut, es ist das Ergebnis wirksamer Phantasie. Und indem Sie den grünen Edelstein sehen, können Sie ihn, weil Ihr Auge ein phantasievolles Organ ist, garnicht anders sehen, als so, wie er vor unermesslich langer Zeit geistig aus der grünen Farbe aus der geistigen Welt heraus aufgebaut ist. In demselben Momente, wo der grüne Edelstein Ihnen entgegentritt, versetzen Sie Ihr Auge zurück in weit zurückliegenden Zeiten, und das Grüne erscheint Ihnen deshalb, weil damals göttlich-geistige Wesenheiten diese Substanz durch die Grün-Farbe im Geistigen heraus erschaffen haben aus der geistigen Welt.

In dem Augenblick, wo Sie Grün, Rot, Blau, Gelb an Edelsteinen sehen, schauen Sie zurück in unendlich ferne Vergangenheiten. Wir sehen nämlich garnicht, wenn wir Farben sehen, da bloss das Gleichzeitige; wir sehen wenn wir Farben sehen, in weite Zeitperspektiven zurück. Wir können nämlich einen gefärbten Edelstein garnicht ^{bloss} gegenwärtig sehen, ebenso wenig, wie wir können, wenn wir unten am Fuss eines Berges stehen, oben eine Ruine meinetwillen, die am Gipfel ist, in unserer unmittelbaren Nähe sehen. Wir müssen Sie, weil wir eben von dem ganzen Faktum entfernt sind, wir müssen sie perspektivisch sehen.

Wenn nun ein Topas uns entgegentritt, wir können ihn nicht bloss im gegenwärtigen Augenblicke sehen, wir müssen hineinschauen in eine Zeitperspektive. Und indem wir, veranlasst durch den Edelstein in die Zeitperspektive hineinsehen, sehen wir auf den Urgrund des Erdschaffens vor der lemurischen Erdenepoche unserer Erdenentwicklung hin und sehen aus dem Geistigen heraus erschaffen den Edelstein, sehen ihn dadurch farbig. Da tut unsere Physik etwas ungeheuerlich Absurdes. Sie setzt da diese Welt vor uns hin, und dahinter schwingende Atome, die bewirken sollten die Farben in uns, während es die vor unendlich langen Zeiten schaffenden göttlich-geistigen Wesenheiten sind, die in den Farben der Gesteine aufleben, die eine lebendige Erinnerung ^{erregen} erregen an ihr vorzeitliches Schaffen. Wenn wir die leblose Natur farbig

sehen, so verwirklichen wir im Verkehr mit der leblosen Natur eine Erinnerung an ungeheuer weit zurückliegende Zeiten. Und jedesmal, wenn im Frühling vor uns der grüne Pflanzenteppich der Erde auftaucht, so schaut derjenige, der verstehen kann dieses Auftauchen des Grünen in der Natur, nicht bloss Gegenwart, erschaut zurück in jene Zeit, da während eines alten Sonnendaseins aus dem Geistigen heraus die Pflanzenwelt geschaffen worden ist, Und dieses Herausschaffen aus dem Geistigen in Grünheit geschah. Sie sehen, richtig sehen wir dann das Farbige in der Natur, wenn uns das Farbige anregt, vorzeitliches Götterschaffen in dieser Natur zu schaffen. *schauen*

Dazu brauchen wir aber zunächst künstlerisch die Möglichkeit, mit der Farbe zu leben, also z.B., wie ich ja einmal angedeutet habe, öfter angedeutet habe, wie Sie ^{den} in ~~im~~ besagten Vorträgen im "Goetheanum" nachlesen können, man braucht die Möglichkeit, die Fläche als solche zu empfinden, wenn ich die Fläche mit Blau bestreiche, das Sichentfernen nach rückwärts, wenn ich sie mit Rot oder Gelb bestreiche, das Sichnähern nach Vorwärts empfinden, - denn Farbenperspektive, nicht eine Linien-Perspektive, das ist dasjenige, was wir uns wieder erobern müssen, Empfindung der Fläche und des Fernen und des Nahen nicht bloss mit der Linienperspektive, die eigentlich immer das Plastische auf die Fläche durch eine Verfälschung zaubern will, sondern das Farbige auf der Fläche sich intensiv, nicht extensiv, fernend und nahend. Sodass ich in der Tat, will ich andeuten: etwas ist aggressiv, etwas ist auf der Fläche, was was mir gewissermassen entgegenspringen will, ich male gelb, rot. Ist etwas in sich ruhig, fernt es sich von mir, geht es nach rückwärts, ich male es blau-violett. Farbenperspektive intensiv! Studieren Sie die alten Maler, Sie werden überall finden, es war selbst bei den Malern der früheren Renaissance-Zeit noch durchaus ein Empfinden für diese Farbenperspektive vorhanden. Sie ist aber überall vorhanden in der Vor-Renaissance-Zeit; denn erst mit dem fünften nachatlantischen Zeitraum ist die Linienperspektive an die Stelle der Farbenperspektive,
der-4

der intensiven Perspektive getreten.

Damit aber gewinnt die Malerei ihren Bezug zum Geistigen. Es ist schon merkwürdig, sehen Sie, heute denken die Menschen hauptsächlich nach: wie können wir den Raum noch räumlicher machen, wenn wir über den Raum hinauskommen wollen? Und Sie verwenden in dieser materialistischen Weise eine vierte Dimension. Aber so ist sie gar nicht vorhanden, diese vierte Dimension, sondern diese vierte Dimension, die ist so vorhanden, dass sie die dritte vernichtet, wie die Schulden das Vermögen vernichten. Und sobald man aus dem dreidimensionalen Raum herauskommt, kommt man nicht in einen vierdimensionalen Raum, man kommt meinetwillen in einen ^{vierten} ~~zwei~~-dimensionalen Raum, aber der ist zwei-dimensional, weil die vierte Dimension die dritte vernichtet und nur zwei übrig bleiben als reale, und alles ist, wenn wir uns von den drei Dimensionen des Physischen zum Ätherischen erheben, alles ist es nach den zwei Dimensionen orientiert. Und wir verstehen das Ätherische nur, wenn wir es nach zwei Dimensionen orientiert denken.

Sie werden sagen: aber ich gehe doch auch im Ätherischen von hier bis hierher d.h. nach drei Dimensionen. Nur hat die dritte Dimension für das Ätherische keine Bedeutung, sondern nur immer die zwei Dimensionen. Die dritte Dimension drückt sich immer durch das nuancierte Rot, Gelb, Blau, Violett aus, wie ich's auf die Fläche bringe, ganz gleichgültig, ob ich die Fläche hier habe oder hier, da ändert sich im Ätherischen nicht die dritte Dimension, sondern die Farbe ändert sich, und es ist gleichgültig, wo ich die Fläche aufstelle, ich muss entsprechend nur die Farben ändern.

Da gewinnt man die Möglichkeit mit der Farbe zu leben, mit der Farbe in zwei Dimensionen zu leben. Damit aber steigt man auf von den räumlichen Künsten zu den Künsten, die eben nun, wie die Malerei, zweidimensional sind, und überwindet das bloße Räumliche. Alles dasjenige, was in uns selber Gefühl ist, hat keine Beziehung zu den drei Raumdimensionen; nur der Wille hat Beziehung zu den drei Raumdimensionen, das Gefühl nicht, das Gefühl ist immer in zwei Dimensionen beschlossen.

der intensiven Perspektive getreten.

Damit aber gewinnt die Malerei ihren Bezug zum Geistigen. Es ist schon merkwürdig, sehen Sie, heute denken die Menschen hauptsächlich nach: wie können wir den Raum noch räumlicher machen, wenn wir über den Raum hinauskommen wollen? Und Sie verwenden in dieser materialistischen Weise eine vierte Dimension. Aber so ist sie gar nicht vorhanden, diese vierte Dimension, sondern diese vierte Dimension, die ist so vorhanden, dass sie die dritte vernichtet, wie die Schulden das Vermögen vernichten. Und sobald man aus dem dreidimensionalen Raum herauskommt, kommt man nicht in einen vierdimensionalen Raum, man kommt meinetwillen in einen ^{vierten} ~~vierdimensionalen~~ Raum, aber der ist zwei-dimensional, weil die vierte Dimension die dritte vernichtet und nur zwei übrig bleiben als reale, und alles ist, wenn wir uns von den drei Dimensionen des Physischen zum Ätherischen erheben, alles ist es nach den zwei Dimensionen orientiert. Und wir verstehen das Ätherische nur, wenn wir es nach zwei Dimensionen orientiert denken.

Sie werden sagen: aber ich gehe doch auch im Ätherischen von hier bis hierher d.h. nach drei Dimensionen. Nur hat die dritte Dimension für das Ätherische keine Bedeutung, sondern nur immer die zwei Dimensionen. Die dritte Dimension drückt sich immer durch das nuancierte Rot, Gelb, Blau, Violett aus, wie ich's auf die Fläche bringe, ganz gleichgültig, ob ich die Fläche hier habe oder hier, da ändert sich im Ätherischen nicht die dritte Dimension, sondern die Farbe ändert sich, und es ist gleichgültig, wo ich die Fläche aufstelle, ich muss entsprechend nur die Farben ändern.

Da gewinnt man die Möglichkeit mit der Farbe zu leben, mit der Farbe in zwei Dimensionen zu leben. Damit aber steigt man auf von den räumlichen Künsten zu den Künsten, die eben nun, wie die Malerei, zweidimensional sind, und überwindet das bloße Räumliche. Alles dasjenige, was in uns selber Gefühl ist, hat keine Beziehung zu den drei Raumdimensionen; nur der Wille hat Beziehung zu den drei Raumdimensionen, das Gefühl nicht, das Gefühl ist immer in zwei Dimensionen beschlossen.

Daher finden wir dasjenige, was ^fgefühlsmässig in uns ist, der Möglichkeit nach wiederzugeben in demjenigen, was die Malerei in zwei Dimensionen darleben kann, wenn wir die zwei Dimensionen wirklich richtig verstehen.

Sie sehen, man muss sich herauswinden aus dem dreidimensionalen Materiellen, wenn man sich von der Architektur, der Bekleidungskunst und der Plastik herauf entwickeln will zu dem Malerischen. Und damit hat man eine Kunst in der Malerei von der man sagen kann: der Mensch kann das Malerische innerlich seelisch erleben. Denn wenn er malerisch schafft oder malerisch geniesst, so ist es zunächst innerlich seelisch erlebt. Aber er erlebt eigentlich das Aeusserliche. Er erlebt in Farbenperspektive. Es ist gar kein Unterschied mehr zwischen Innen und Aussen. Man kann da nicht sagen, wie man sagen muss: bei der Architektur, wie möchte die Seele Formen schaffen, wie sie sie braucht, wenn sie in den Körper hineinschaut. In der Plastik möchte die Seele Formen gestalten in den bildhauerisch-gestalteten Menschen, wo der Mensch sich in einer ihm naturgemässen Weise sinnvoll in den Raum hineinstellt in der Gegenwart. In der Malerei kommt das alles nicht in Betracht. In der Malerei hat es eigentlich gar keinen Sinn, davon zu sprechen, irgend etwas ist drinnen oder draussen, oder die Seele ist Innen und Aussen. Die Seele ist ja immerfort im Geistigen, wenn sie in der Farbe lebt. Es ist sozusagen das freie Bewegen der Seele im Kosmos, was in der Malerei erlebt wird. Es kommt nicht in Betracht, ob wir das Bild innerlich erleben, ob wir es aussen sehen, wenn wir es abgesehen von der Unvollkommenheit der äusseren Farbmittel, wenn wir es farbig sehen.

Dagegen kommen wir völlig in dasjenige hinein, was die Seele als Geistiges erlebt, als Geistig-Seelisches erlebt, wenn wir in's Musikalische kommen. Da müssen wir aus dem Raum vollständig heraus. Das Musikalische ist linienhaft, eindimensional. Es wird auch eindimensional in der Zeitanlinie erlebt. Aber es wird so erlebt, dass der Mensch dabei zugleich die Welt als seine Welt erlebt. Die Seele will weder etwas, ~~was~~ geltend ^{machen} ist, was sie braucht, wenn sie untertaucht ins Physische, noch wenn sie das

Physische verlässt, die Seele will dasjenige erleben im Musikalischen, was in ihr jetzt auf Erden seelisch-geistig lebt und vibriert.

Und studiert man die Geheimnisse der Musik, so kommt man darauf - ich habe das schon einmal hier ausgesprochen - was eigentlich die Griechen, die sich auf solche Dinge wunderbar verstanden, mit der Leier des Apollo meinten. Dasjenige, was musikalisch erlebt wird, ist die verbergene, aber dem Menschen gerade eigene Anpassung an die inneren harmonisch-melodischen Verhältnisse des Weltendaseins; aus denen ist er herausgestaltet. Wunderbare Saiten im Grunde genommen, die nur eine metamorphosierte

Wirksamkeit haben, sind seine Nervenstränge, die von dem Rückenmark auslaufen. Das ist die Leier des Apollo, dieses Rückenmark, oben im Gehirn endigend, die einzelnen Nervenstränge nach dem ganzen Körper ausdehnend. Auf diesen Nervensträngen wird der seelisch-geistige Mensch gespielt, innerhalb der irdischen Welt. Das vollkommenste Instrument dieser Welt ist der Mensch selber, und ein Musikinstrument aussen zaubert die Töne hervor in dem Masse für den Menschen als künstlerische, insofern der Mensch in dem Erklingen der Saiten eines neuen Instrumentes z.B. etwas fühlt, was mit seiner eigenen durch Nervenstränge und Blutbahnen erfolgten Konstitution, seinem Aufbau zusammenhängt.

Der Mensch innerlich, insofern er ein Nervensensibel ist, ist aus Musik aufgebaut. Und er empfindet die Musik künstlerisch, insofern irgend etwas, was Musikalisch auftritt, mit dem Geheimnis seines eigenen musikalischen Aufbaues zusammenstimmt.

Da also appelliert der Mensch an sein auf der Erde lebendes Seelisch-Geistiges, wenn er sich dem Musikalischen hingibt. Und in demselben Masse, in dem anthroposophische Anschauung die Geheimnisse der inneren geistig-seelischen Menschennatur entdeckt, werden sie befruchtend wirken können gerade auf das Musikalische, nicht theoretisch, sondern auf das musikalische Schaffen.

Denn bedenken Sie, meine lieben Freunde, dass es wirklich nicht ein Theoretisieren ist, wenn ich sage: schauen wir hinaus auf die leblose stoffliche Welt, indem wir sie farbig sehen,

ist das Farbige die kosmische Erinnerung. An vorzeitlich wirkenden Göttern lernen wir verstehen durch richtiges anthroposophisches Anschauen, wie in den Edelsteinen, in den farbigen äusseren Gegenständen, überhaupt durch die Farben sich die Götter in ihrem Urschaffen in Erinnerung rufen. Werden wir gewahr, dass die Dinge deshalb farbig sind, weil Götter sich durch die Dinge aussprechen, dann ruft das jenen Enthusiasmus hervor, der aus dem Erleben in dem Geistigen hervorgeht. Das ist kein Theoretisieren, das ist etwas, was die Seele unmittelbar mit innerer Kraft durchziehen kann. Nicht ein Theoretisieren über die Kunst geht daraus hervor; künstlerisches Schaffen und künstlerisches Geniessen kann selber dadurch angeregt werden. So ist die wahre Kunst überall ein Beziehungsuchen des Menschen zum Geistigen, sei es zu dem Geistigen, das er erhofft, wenn er mit der Seele aus dem Leibe geht, sei es mit dem Geistigen, das er sich erinnernd bewahren möchte, wenn er in den Leib untertaucht, sei es zu dem Geistigen, mit dem er sich verwandt fühlt, da er sich nicht verwandt fühlt mit dem blossen Natürlichen seiner Umgebung, dass er sich sei es, ^{er} fühlt in dem Geistigen - ich möchte sagen - mehr in der Welt im Farbigen, wo das Innen und Aussen aufhören, wo die Seele gewissermassen durch den Kosmos schwimmend, schwebend sich bewegt, ^{fühlt} im Farbigen ihr eigenes Leben im Kosmos, wo sie überall sein kann durch das Farbige; oder es fühlt die Seele auch noch innerhalb des Irdischen ihre Verwandtschaft mit dem kosmisch Seelisch-Geistigen, wie im Musikalischen.

Und kommen wir herauf zum Dichterischen, - nun, manches, was ich inbezug auf alte Zeiten dichterischer Künstdungen, wo das Dichterische noch ganz Künstlerisch war, gesagt habe, kann uns darauf aufmerksam machen, wie dieses Dichterische, als man noch lebendige Bezüge hatte zu der geistig-seelischen Welt, wie dieses Dichterische empfunden worden ist. Ich habe schon gestern gesagt: darstellen, wie Hinz und Kunz sich auf dem Marktplatze von Klein-Griebersdorf bewegen, das wäre für wirklich künstlerische Zeiten nicht etwas Vernünftiges gewesen, denn da

geht man nach dem Marktplatz von Klein-Griebersdorf und schaut sich Hinz und Kunz an, und ihre Bewegungen, ihre Gespräche sind noch immer reicher als diejenigen, die man dann beschreiben kann. Bei den Griechen der eigentlichen griechischen Künstlerzeit, der künstlerischen Griechenzeit, wäre das ganz absurd erschienen, so die Leute vom Marktplatz und ihren Häusern zu schildern. Man hat ja aus dem Naturalismus heraus ein merkwürdiges Streben gehabt, auf dem Theater ganz und gar, sogar in der Szenerie nur Naturalistisches nachzubilden.

Gerade so wenig, wie es eigentlich Malerei wäre, wenn man nicht auf der Fläche malte, sondern in den Raum hinein die Farbe in irgend einer Weise gestalten wollte, so ist es auch nicht Bühnenkunst, wenn man nicht die Bühnennittel, die ganz bestimmten, gegebenen sind, wirklich künstlerisch versteht. Denken Sie, wenn man wirklich naturalistisch sein wollte, müsste man ja eigentlich nicht aus der Bühne ein solches Zimmer machen und da den Zuschauer haben; ein solches Zimmer könnte man nicht machen, denn solche Zimmer gibt's nicht; man würde doch im Winter erfrieren darinnen. Man macht Zimmer, die von allen vier Seiten abgeschlossen sind. Und wollte man ganz naturalistisch spielen, müsste man die Bühne auch zumachen und hinten spielen. Ich weiss nicht, wieviele Leute dann Theaterbillets kaufen würden, aber das wäre mit Berücksichtigung von allem Naturalistisch-Realen die Bühnenkunst, dadurch, dass man auch die vierte Wand hatte. Das ist nur natürlich etwas extrem gesprochen, aber es ist durchaus richtig.

Nun brauche ich Sie nur auf eines hinzuweisen, auf das ich oftmals hingewiesen habe. Homer beginnt seine Iliade damit, dass er sagt: Singe mir, o Muse, von dem Zorn des Peliden Achilleus. Und das ist keine Phrase, das ist so, dass dieser Homer tatsächlich das positive Erlebnis hatte, er hat sich zu erheben zu überirdischer göttlich-geistiger Wesenheit, die sich seines Leibes bedient, um Episches künstlerisch zu gestalten.

Episches bedeutet die oberen Götter, die als weiblich empfunden wurden, weil sie die Befruchtenden waren, die eben als weiblich empfunden wurden, als Mussen empfunden wurden. Er hat die oberen Götter aufzusuchen, sich mit seiner Menschenwesenheit den oberen Göttern zur Verfügung zu stellen, um dadurch das Gedankliche des Kosmos zum Ausdruck bringen zu lassen in den Ereignissen. Sehen Sie, das ist das Epische, die oberen Götter sprechen lassen, indem man ihnen seinen eigenen Menschen zur Verfügung stellt. Homer beginnt: Singe mir, o Muse, von dem Manne, dem Vielgereisten. Er meint den Odysseus. Es würde ihm gar nicht einfallen, bloss den Leuten etwas vormachen zu wollen, was er selber ausgedacht hat oder selber gesehen hat. Denn warum sollte er denn das? Das kann sich ja jeder selber machen. Homer will eben durchaus diesen Homer-Organismus den oberen göttlich-geistigen Wesenheiten zur Verfügung stellen, dass die ausdrücken, wie sie den Menschenzusammenhang auf der Erde sehen. Daraus entsteht die epische Dichtung.

Und die dramatische Dichtung? Nun, sie ging ja ^{an} hervor - wir brauchen nur ~~nur~~ auf die Vor-aeschyleische Periode zu denken, an die Periode vor dem Aeschylos. Sie ging hervor aus der Darstellung des aus den Tiefen heraufwirkenden Gottes ~~des~~ Dionysos. Zuerst ist es die einzige Person des Dionysos, dann der Dionysos und seine Helfer, der Chor, der sich herumgruppiert, um gleichsam ein Reflex zu sein desjenigen, was nicht Menschen tun, sondern eigentlich die unterirdischen Götter, die Willensgötter, die sich der menschlichen Gestalten bedienen, um nicht Menschenwillen, sondern Götterwillen agieren zu lassen auf der Bühne. Und erst allmählich mit dem Vergessen des Zusammenhanges des Menschen mit der geistigen Welt wurde auf der Bühne aus dem Götterwirken durch die Menschen reines Menschenwirken.

Dieser Prozess hat sich ja noch in Griechenland vollzogen zwischen Aeschylos, wo wir noch überall die göttlichen Impulse durch die Menschen durchdringen sehen, bis zum Euripides, wo schon die Menschen auftreten als Menschen, aber doch noch immer

mit überirdischen Impulsen, möchte man sagen, dann das eigentlich Naturalistische war ja erst der ~~maximal~~ neueren Zeit möglich.

Aber der Mensch muss den Weg zurück zum Geistigen auch in der Dichtung wiederum finden. Sodass wir sagen können: das Epische wendet sich an die oberen Götter: Singe mir, o Muse, vom Zorn des Pelliden Achilleus. Das Dramatische wendet sich an die unteren Götter, sodass man sagen kann: das wirkliche Drama sieht aufsteigen die unter der Erde liegende Götterwelt auf die Erde herauf. Der Mensch kann sich zum Werkzeug für das Agieren dieser unteren Götterwelt machen.

Da haben wir, wenn wir gewissermassen als Mensch in die Welt hinausschauen (s. Zeichnung, Auge), da haben wir in der Kunst durchaus übersehen dasjenige, ich möchte sagen, was unmittelbar draussen naturalistisch ist (s. Zeichnung grün). Dagegen haben wir im Dramatischen aufsteigend die untere geistige Welt (rot). Wir haben im Epischen sich herabsenkend eine obere geistige Welt (dunkler rot). Die Muse, die heruntersteigt, um durch das Haupt des Menschen sich des Menschen zu bedienen und als Muse zu sagen, was die Menschen auf Erden vollbringen, oder was überhaupt im Weltenall vollbracht wird, ist episch. Heraufsteigend aus den Tiefen der Welt, sich der menschlichen Leiber bedienen, um den Willen agieren zu lassen, der unterirdischer Götterwille ist, das ist Dramatik.

Man möchte sagen, haben wir die Fluren des Erden-daseins, so haben wir wie aus den Wolken heruntersteigend die göttliche Muse der epischen Kunst, wie aus den Tiefen der Erde heraufsteigend, heraufqualmend, heraufrauchend, die dionysisch unterirdischen göttlich-geistigen Mächte, die willensmässig durch die Menschen nach oben wirken. Aber überall müssen wir durch die Erdenflur hindurchsehen, hindurchsehen, wie gewissermassen vulkanisch heraufsteigt das Dramatische, wie sich mit segnendem Regen senkt von oben nach unten das Epische. Und was da auf gleichem Niveau mit uns sich vollzieht, wo wir gewissermassen die äussersten Boten der oberen Götter sehen, empfindend zusammen-

wirken auf gleichem Niveau von uns mit den unteren Göttern, wo gewissermaßen Kosmisches, aber nicht theoretisch philiströs empfunden, sondern in aller Gestaltlichkeit empfunden, Kosmisches von unten sich reizen lässt, froh machen lässt, lachen machen lässt, jauchzen machen lässt durch nymphisches Geistig-Feuriges von oben, da wird der Mensch lyrisch, in der Mitte. Da empfindet er nicht das von unten nach oben steigende Dramatische, nicht das von oben nach unten sich denkende Epische, sondern das mit ihm in gleichem Niveau lebende Lyrische, das feinsinnig Geistige, das nicht zum Walde herabregnet, auch nicht von unten heraufbricht in dem Vulkan und die Bäume spaltet, sondern dasjenige, was in den Blättern kusselt, was in den Blüten erfreut, was im Winde hinweht. All dasjenige, was auf gleichem Niveau uns ahnen lässt im Materiellen das Geistige, sodass unser Herz schwellt, dass unser Atem freudig erregt wird, dass unsere ganze Seele aufgeht in dasjenige, wofür die küsseren Naturerscheinungen als Zeichen eines Geistig-Seelischen, das mit uns auf gleichem Niveau ist, stehen, da west und webt das Lyrische, - das Lyrische, das, man möchte sagen, mit einem frohen Antlitz hinaufblickt zu den oberen Göttern, das mit einem etwas getrüben Antlitz hinunterblickt zu den unteren Göttern, das sich ausbilden kann nach der einen Seite, indem es lyrisch ist, zum Dramatisch-Lyrischen, das auf der unteren Seite sich beruhigen kann zum Episch-Lyrischen, das aber immer ein Lyrisches dadurch ist, dass der Mensch den Umkreis der Erde gewissermaßen erlebt mit seinem mittleren Menschen, mit seinem Gefühlswesen, wo er eben das mit ihm im Umkreise der Erde Wesende erlebt.

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

es ist deshalb durchaus immer das Bedürfnis da, aufzuwecken diese impertinent abstrakten Begriffsbestimmungen, physischer Leib, Aetherleib, Astralleib, all das, was da begrifflich ideell ist, dieses impertinent geradlinig, dieses impertinent philiströs Definierbare, dieses schauderhaft wissenschaftlich zu Bestimmende, das abzustufen in die künstlerische Farbe und Form; das ist ein inneres, nicht bloss ein äusseres Bedürfnis des Anthroposophischen.

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

Davon wollen wir dann morgen weiter sprechen. Morgen um 5 Uhr wird, wie ich ausdrücklich erwähne, eine sehenswerte, immerhin auch für Anthroposophen sehenswerte Eurythmie-Vorstellung sein; dann um 8 Uhr der Vortrag.

- - - - -

29 Jun '29

Spindly
Spindly



67, mmp 2

pinkish
pinkish



Philosoph. Seminar. vom 21. / III. 1821.

Antwort Dr R. Steiners auf die
Ausführungen Dr Frellings.