

RUDOLF STEINER

Das Wesen des Musikalischen
und
das Tonerlebnis im Menschen

Acht Vorträge, zwei Fragenbeantwortungen
und zwei Schlußworte, gehalten in Köln, Berlin, Leipzig, Dornach
und Stuttgart in den Jahren 1906 und 1920 bis 1923

1989

RUDOLF STEINER VERLAG
DORNACH/ SCHWEIZ

Nach vom Vortragenden nicht durchgesehenen Mitschriften
herausgegeben von der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung
Die Herausgabe besorgte Helmut von Wartburg

1. Auflage in dieser Zusammenstellung
Gesamtausgabe Dornach 1969
2. Auflage, um den Vortrag vom 2. Dezember erweitert
Gesamtausgabe Dornach 1975
3. Auflage, teilweise neu durchgesehen
Gesamtausgabe Dornach 1981
4. Auflage, Gesamtausgabe Dornach 1989

Einzelausgaben und
Veröffentlichungen in Zeitschriften siehe Seite 169

Bibliographie-Nr. 283

Siegelzeichnung auf dem Einband von Rudolf Steiner
Zeichnungen im Text nach Tafelzeichnungen Rudolf Steiners,
ausgeführt von Assja Turgenieff und Hedwig Frey (siehe auch Seite 169)
Alle Rechte bei der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz
© 1969 by Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz
Printed in Switzerland by Zbinden Druck und Verlag AG, Basel

ISBN 3-7274-2831-7

*Zu den Veröffentlichungen
aus dem Vortragswerk von Rudolf Steiner*

Die Grundlage der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft bilden die von Rudolf Steiner (1861-1925) geschriebenen und veröffentlichten Werke. Daneben hielt er in den Jahren 1900 bis 1924 zahlreiche Vorträge und Kurse, sowohl öffentlich wie auch für die Mitglieder der Theosophischen, später Anthroposophischen Gesellschaft. Er selbst wollte ursprünglich, daß seine durchwegs frei gehaltenen Vorträge nicht schriftlich festgehalten würden, da sie als «mündliche, nicht zum Druck bestimmte Mitteilungen» gedacht waren. Nachdem aber zunehmend unvollständige und fehlerhafte Hörernachschriften angefertigt und verbreitet wurden, sah er sich veranlaßt, das Nachschreiben zu regeln. Mit dieser Aufgabe betraute er Marie Steiner-von Sivers. Ihr oblag die Bestimmung der Stenographierenden, die Verwaltung der Nachschriften und die für die Herausgabe notwendige Durchsicht der Texte. Da Rudolf Steiner aus Zeitmangel nur in ganz wenigen Fällen die Nachschriften selbst korrigieren konnte, muß gegenüber allen Vortragsveröffentlichungen sein Vorbehalt berücksichtigt werden: «Es wird eben nur hingenommen werden müssen, daß in den von mir nicht nachgesehenen Vorlagen sich Fehlerhaftes findet.»

Über das Verhältnis der Mitgliedervorträge, welche zunächst nur als interne Manuskriptdrucke zugänglich waren, zu seinen öffentlichen Schriften äußert sich Rudolf Steiner in seiner Selbstbiographie «Mein Lebensgang» (35. Kapitel). Der entsprechende Wortlaut ist am Schluß dieses Bandes wiedergegeben. Das dort Gesagte gilt gleichermaßen auch für die Kurse zu einzelnen Fachgebieten, welche sich an einen begrenzten, mit den Grundlagen der Geisteswissenschaft vertrauten Teilnehmerkreis richteten.

Nach dem Tode von Marie Steiner (1867-1948) wurde gemäß ihren Richtlinien mit der Herausgabe einer *Rudolf Steiner Gesamtausgabe* begonnen. Der vorliegende Band bildet einen Bestandteil dieser Gesamtausgabe. Soweit erforderlich, finden sich nähere Angaben zu den Textunterlagen am Beginn der Hinweise.

INHALT

DAS WESEN DES MUSIKALISCHEN

ERSTER VORTRAG, Köln, 3. Dezember 1906 11

Schopenhauersche Gedanken als Ausgangspunkt für eine okkulte Betrachtung der Musik. Der Aufstieg der Menschenseele durch eine spirituelle Entwicklung. Das Devachan als die Welt der Sphärenmusik. Irdische Musik als Nachklang der in höheren Welten wahrgenommenen Klänge. Die tiefere Bedeutung von Dur und Moll.

ZWEITER VORTRAG, Berlin, 12. November 1906..... 19

Goethes und Schopenhauers Ansichten über die Bedeutung der Künste. Die drei Bewußtseinszustände des Menschen. Das Verweilen der Menschenseele im Devachan und das Erleben der Sphärenmusik während des traumlosen Schlafes. Die irdische Musik als unbewußte Erinnerung an dieses Erleben. Bewußtmachung dieser Zusammenhänge durch die okkulte Entwicklung.

DRITTER VORTRAG, Berlin, 26. November 1906 30

Die Vererbung des musikalischen und des mathematischen Talentes in den Familien Bach und Bernoulli. Das Verhältnis der Individualität zu den vererbten Anlagen. Das Werden des Menschenwesens in den vergangenen Erdenzeiten. Die Entwicklung der Gehör-, Sprach- und Gleichgewichtsorgane.

VIERTER VORTRAG, Leipzig, 10. November 190637

Die Anschauungen Goethes über die Kunst und Schopenhauers über die besondere Stellung der Musik. Die Weiterentwicklung dieser Gedanken durch Richard Wagner. Die Bedeutung der Musik vom okkulten Standpunkt aus betrachtet. Die Umwandlung der niederen Wesensglieder durch die Wirkung der Musik. Fragebeantwortung.

FRAGENBEANTWORTUNGEN UND SCHLUSSWORTE

ERSTE FRAGENBEANTWORTUNG, Dornach, 29. September 1920. . . . 47

Die Entwicklung der Musik in der Zukunft. Die Erweiterung unseres Tonsystems durch ein neues Erleben des einzelnen Tones. Das Eindringen neuer Impulse in die Menschheitsentwicklung und die damit verbundenen Schwierigkeiten. Der Zusammenhang des Musikalischen mit dem Atmungsprozeß und mit der Gliederung des Menschenwesens.

ZWEITE FRAGENBEANTWORTUNG, Dornach, 30. Dez. 1920, abends . 60

Vom Wesen des Künstlerischen. Das Erleben des einzelnen Tones. Die Beziehungen zwischen Farbe, Sprache und Gesang. Das Abgleiten der dramatischen Kunst ins Naturalistische. Die Entstehung der Eurythmie aus der okkulten Beobachtung des Menschenwesens. Goethes Verhältnis zur Tonlehre. Kurze Bemerkung zu Gesangsmethoden. Kunst und Kunstbetrachtung. Abstraktheit mancher Fragestellungen. Märchenbetrachtung, Märchendeutung.

ERSTES SCHLUSSWORT, Dornach, 20. Dezember 1920 90

Die Bedeutung der Holzsorten beim Bau von Musikinstrumenten. Probleme der Akustik und der Raumgestaltung. Geologische Verhältnisse einer Landschaft und die Musikalität ihrer Bewohner. Die neu erbaute Geige des Dr. Thomastik.

ZWEITES SCHLUSSWORT, Dornach, 7. Februar 1921 97

Der Zusammenhang der menschlichen Wesenheit mit den kosmischen Welten, dargestellt in einer chinesischen Legende. Die Bedeutung der Musik für die alten Kulturen.

DES MENSCHEN ÄUSSERUNG DURCH TON UND WORT

VORTRAG, Dornach, 2. Dezember 1922 101

Ursprache und Urgesang. Das konsonantische und das vokalische Element. Die zwölf Urkonsonanten. Der menschliche Organismus als Musikinstrument. Das Leben nach dem Tode im schöpferischen Ton und Wort der geistigen Welt, in der Weltenmusik. Seelisch-Vokalisches und Planeten, Seelisch-Konsonantisches und Tierkreis. Die Planetengötter als Spieler auf dem kosmischen Instrument des Fixsternhimmels.

DAS TONERLEBNIS IM MENSCHEN

ERSTER VORTRAG, Stuttgart, 7. März 1923	119
---	-----

Der Gehörvorgang okkult betrachtet. Die heutige Terzenempfindung zwischen früherer Quintenempfindung und zukünftiger Oktavempfindung. Das Ohr als Reflexionsapparat für das Tonempfinden. Das Musikalische durch den ganzen Menschen erlebt. Die innere Gliederung der Oktave. Die Septimenmusik der Atlantier als religiöses Erlebnis. Die Quintenmusik folgender Epochen als Erlebnis der Ein- und Ausatmung. Die Skala der fünf Töne. Die Terzenmusik der Neuzeit als Erlebnis des Subjektiv-Seelischen. Dur und Moll. Die zukünftige Vertiefung des Musikalischen durch das Oktaverleben. Die Anwendung dieser Gesichtspunkte für die Musikerziehung.

ZWEITER VORTRAG, Stuttgart, 8. März 1923	133
--	-----

Das Wesen der verschiedenen Intervall-Erlebnisse. Melodie, Harmonie und Rhythmus in ihrer Beziehung zu Denken, Fühlen und Wollen. Der Ursprung der Musik im Erleben des Spirituellen. Die Blas-, Streich- und Schlaginstrumente als verwirklichte Imaginationen. Das zukünftige Erleben des einzelnen Tones als Musikalisch-Differenziertes. Der Zusammenhang der eurythmischen Intervallformen mit dem Wesen der Intervalle. Septime, Sext und Quint als Intuitions-, Inspirations- und Imaginationserlebnis.

DRITTER VORTRAG, Dornach, 16. März 1923	149
---	-----

Die Welt der Hierarchien und die Welt der Töne. Geistige Ereignisse als Ursache des Bewußtseinswandels im vierten nachchristlichen Jahrhundert. In der atlantischen Zeit: Erleben der Septime als Empfindung vom Walten der Götter. Nachwirkung davon in dem folgenden Quintenzeitalter. Verlust dieses Erlebens im Aufkommen der Terzempfindung. In der lemurischen Zeit: Erleben der None und der oktavübergreifenden großen und kleinen Terz als kosmische Jubelgesänge und Klagen der Götter.

A N H A N G

Notizen von Mathilde Scholl aus dem Jahr 1905 (1906?).....	165
Hinweise. Zu dieser Ausgabe	168
Hinweise zum Text	169
Namenregister	176
Verzeichnis der Wortlaute über Musik	177
Rudolf Steiner über die Vortragsnachschriften	189
Übersicht über die Rudolf Steiner Gesamtausgabe	191

Das Wesen des Musikalischen

ERSTER VORTRAG

Köln, 3. Dezember 1906

Das Musikalische hat für die, welche darüber nachgedacht haben, immer etwas Rätselvolles gehabt in bezug auf die ästhetische Anschauungsweise. Die Musik ist auf der einen Seite das Verständlichste für die Seele, für das unmittelbar empfindende Menschengemüt, auf der anderen Seite etwas Schwieriges für die, welche ihre Wirkung begreifen wollen. Wenn wir die Musik vergleichen wollen mit den anderen Künsten, so müssen wir sagen: Eigentlich haben die anderen Künste alle in der physischen Welt ein Vorbild. Wenn zum Beispiel der Bildhauer die Statue eines Apoll oder Zeus schafft, dann arbeitet er nach der idealisierten Wirklichkeit der menschlichen Welt. Ebenso ist es in der Malerei. Heute will man sogar in der Malerei nur das gelten lassen, was unmittelbar den Eindruck der Wirklichkeit gibt. Ebenso bemüht sich die Poesie, ein Abbild der Wirklichkeit zu schaffen. Wer diese Theorie auf die Musik anwenden wollte, würde wohl kaum zu irgendeinem Resultat kommen können. Der Mensch muß sich fragen: Woher kommt denn eigentlich der künstlerisch geformte Ton, worauf in der Welt hat er Bezug?

Ein Geist des 19. Jahrhunderts, der in bezug auf die Kunst klare und treffende Vorstellungen gebracht hat, ist *Schopenhauer*. Er weist der Musik eine ganz besondere Stellung zu unter den Künsten und der Kunst als solcher einen ganz besonderen Wert im Leben des Menschen. Er hat im Grunde genommen als Leitmotiv seiner Philosophie den Satz: Das Leben ist eine mißliche Sache und ich suche es erträglich zu machen dadurch, daß ich darüber nachdenke. - In der ganzen Welt herrscht nach seiner Darstellung ein unbewußter, blinder Wille. Er bildet den Stein und dann aus dem Stein die Pflanze und so weiter, weil er immer unbefriedigt ist. So lebt in allem die Sehnsucht nach dem Höheren.

Der Mensch selbst spürt dies, doch bestehen da große Unterschiede: Der im dumpfen Bewußtsein dahinlebende Wilde fühlt viel weniger das Unbefriedigtsein des Willens als der höherstehende Mensch, der

viel klarer den Schmerz des Daseins empfinden kann. Da sagt Schopenhauer: Es gibt noch ein zweites, das der Mensch kennt außer dem Willen, das ist die Vorstellung. Sie ist wie eine Fata Morgana, wie ein Nebelgebilde oder ein Gekräusel der Wellen, in dem die Gebilde des Willens, des dunkeln Dranges sich spiegeln. Im Menschen erhebt sich der Wille zu diesem Scheingebilde. Wenn er dadurch den Willen sieht, wird er noch unbefriedigter. Es gibt aber Mittel, durch die der Mensch zu einer Art Erlösung von dem blinden Drang des Willens kommen kann. Eines dieser Mittel ist die Kunst. Durch sie vermag der Mensch sich hinwegzusetzen über das Unbefriedigtsein des Willens.

Wenn der Mensch ein Kunstwerk schafft, schafft er aus seiner Vorstellung heraus. Während aber andere Vorstellungen bloß Bilder sind, ist es bei der Kunst etwas anderes. Zum Beispiel der Zeus des Phidias ist nicht durch die Abbildung eines wirklichen Menschen zustande gekommen. Da hat der Künstler viele Eindrücke kombiniert, alle Vorzüge im Gedächtnis behalten und alle Mängel weggelassen. Aus vielen Menschen hat er sich ein Urbild geformt, das nirgends in der Natur verwirklicht ist, aber doch auf viele einzelne Individualitäten verteilt ist. Schopenhauer sagt, daß der wahre Künstler die Urbilder wiedergibt, nicht die Vorstellungen, die sonst der Mensch hat, nicht die Abbilder, sondern die Urbilder. Dadurch, daß der Mensch sich so gleichsam in der schaffenden Natur zu ihren Tiefen begibt, schafft er sich eine Erlösung.

So ist es mit allen Künsten, außer der Musik. Die anderen Künste müssen durch die Vorstellung hindurchgehen, also Bilder des Willens geben. Aber der Ton ist ein unmittelbarer Ausdruck des Willens selbst, ohne Einschlebung der Vorstellung. Wenn der Mensch im Ton künstlerisch tätig ist, ist er gleichsam mit seinem Ohr am Herzen der Natur selbst liegend; er vernimmt den Willen der Natur und gibt ihn in der Folge der Töne wieder. So - sagt Schopenhauer - steht der Mensch in einem vertrauten Verhältnis zu den Dingen an sich, so dringt er ein in das innerste Wesen der Dinge. Weil sich der Mensch dem Wesen nahe fühlt in der Musik, deshalb fühlt er in der Musik jene tiefe Befriedigung.

So hat Schopenhauer aus einer instinktiven Erkenntnis heraus der

Musik die Rolle zugewiesen, das Wesen des Kosmos unmittelbar darzustellen. Er hatte eine Art instinktiver Ahnung von dem wirklichen Sachverhalt. Warum das Musikalische zu allen sprechen kann, warum das Musikalische von der frühesten Kindheit an auf den Menschen wirkt, das wird uns erklärlich werden auf dem Gebiet des Daseins, wo die Musik ihre wirklichen Vorbilder hat.

Wenn der Musiker komponiert, kann er nichts nachahmen. Er muß aus seiner Seele herausholen die Motive des musikalischen Schaffens. Woher er sie holt, das wird sich uns ergeben, wenn wir hinweisen auf die Welten, die für die Sinne nicht wahrnehmbar sind. Wir müssen da nachsehen, wie die höheren Welten eigentlich beschaffen sind. Der Mensch ist in der Lage, sich höhere, in der Seele liegende Fähigkeiten zu erschließen, die sonst schlummern. Wie dem Blindgeborenen durch Operation die physische Welt sichtbar wird, so können auch dem Menschen die inneren Organe erschlossen werden, um höhere geistige Welten zu erkennen.

Wenn der Mensch solche Fähigkeiten entwickelt, die sonst in ihm schlummern, wenn er anfängt, durch Meditation und Konzentration und so weiter seine Seele zu entwickeln, da geht es stufenweise mit ihm aufwärts. Das erste, was er dann erlebt, ist eine besondere Umgestaltung seiner Traumwelt. Wenn der Mensch vermag, bei der Meditation alle Erinnerungen an die äußere Sinneswelt und an sonstige Erlebnisse auszuschalten, und wenn er dann doch noch einen Seeleninhalt hat, dann fängt seine Traumwelt an, eine große Regelmäßigkeit zu bekommen. Es ist dann, wenn er erwacht, als ob er sich aus einem flutenden Weltenmeer erhöbe. Er weiß, er hat jetzt etwas Neues erlebt, er ist wie herausgekommen aus einem solchen Meer von Licht und Farben, wie er es noch nicht gekannt hat in der physischen Welt. Immer mehr gewinnen seine Traumerlebnisse an Deutlichkeit. Er erinnert sich, daß in dieser Licht- und Farbenwelt Dinge und Wesenheiten waren, die sich dadurch von den anderen Gegenständen unterscheiden, daß man durch sie hindurchgehen kann, daß sie keinen Widerstand entgegensetzen. Er lernt eine Summe von Wesenheiten kennen, deren Element, deren Körper die Farben sind. Es sind Wesenheiten, die in der Farbe sich offenbaren, sich verkörpern. Allmählich dehnt der

Mensch sein Bewußtsein über diese Welt aus und erinnert sich beim Erwachen, daß er darin handelnd aufgetreten ist. Der nächste Schritt ist dann, daß er diese Welt mit hinübernimmt in die Tageswelt. Dann lernt der Mensch allmählich das zu sehen, was man den Astralleib des Menschen nennt. Er erlebt eine Welt, die viel realer ist als die gewöhnliche physische Welt. Die physische Welt ist eine Art Verdichtung, herauskristallisiert aus der Astralwelt. Auf diese Weise hat der Mensch dann zwei Stufen des Bewußtseins: das alltägliche Wachbewußtsein und das Traumbewußtsein.

Eine noch höhere Stufe erreicht der Mensch, wenn er den völlig bewußtlosen Zustand umzuwandeln vermag in einen bewußten Zustand. Der Chela oder Schüler lernt die Kontinuität des Bewußtseins für einen Teil der Nacht zu erlangen, für die Teile der Nacht, die nicht dem Traumleben angehören, sondern die noch ganz bewußtlos sind. Er lernt dann, bewußt zu werden in einer Welt, von der er sonst nichts weiß. Diese neue Welt ist nicht eine Licht- und Farbenwelt, sondern kündigt sich zuerst an als eine Tonwelt. In diesem Bewußtseinszustand erlangt der Mensch die Fähigkeit geistig zu hören, Tonkombinationen, Tonmannigfaltigkeiten zu vernehmen, die dem physischen Ohre unhörbar sind. Diese Welt nennt man die Devachanwelt.

Nun darf man nicht glauben, daß, wenn der Mensch die geistige, tönende Welt aufsteigen hört, er nicht auch behält die Licht- und Farbenwelt. Auch die Tonwelt ist durchsetzt von Licht und Farbe, die aber der astralen Welt angehören. Aber das ureigenste Element der Devachanwelt ist das flutende Meer der Töne. Auch aus dieser Welt der Bewußtseinskontinuität kann der Mensch das Tönende herüberbringen und dadurch auch das Tönende in der physischen Welt hören. Allem in der physischen Welt liegt ein Ton zugrunde. Ein jedes Gesicht repräsentiert bestimmte devachanische Töne. Alle Gegenstände haben auf dem Grunde ihres Wesens einen geistigen Ton, und der Mensch selbst ist in seiner tiefsten Wesenheit ein solch geistiger Ton. Aus diesem Grunde hat *Paracelsus* gesagt: Die Reiche der Natur sind die Buchstaben und der Mensch ist das Wort, welches sich aus diesen Buchstaben zusammensetzt. - Jedesmal, wenn der Mensch einschläft, bewußtlos wird, tritt sein Astralleib heraus aus dem physischen Leib.

Dann ist der Mensch zwar unbewußt, aber doch lebend in der geistigen Welt. Auf seine Seele machen die geistigen Klänge einen Eindruck. Jeden Morgen wacht der Mensch auf aus einer Welt der Sphärenmusik, und aus einem Gebiet des Wohllauts zieht er ein in die physische Welt. Wenn es wahr ist, daß die Seele des Menschen zwischen zwei Verkörperungen ein Devachan hat, so dürfen wir auch sagen, daß die Seele während der Nacht schwelgt und lebt in dem flutenden Ton, als dem Element, aus dem sie eigentlich gewoben ist, das eigentlich ihre Heimat ist.

Der schaffende Tonkünstler nun setzt den Rhythmus, die Harmonien und Melodien, die sich während der Nacht seinem Astralleib einprägen, um in einen physischen Ton. Unbewußt hat der Musiker das Vorbild der geistigen Welt, das er umsetzt in die physischen Klänge. Das ist der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen der Musik, die hier im Physischen erklingt, und dem Hören der geistigen Musik in der Nacht.

Wenn ein Mensch beleuchtet ist vom Lichte, dann bildet sich von ihm ein Schatten an der Wand. Das ist nicht der wirkliche Mensch. So ist die Musik, die im Physischen erzeugt wird, ein Schatten, ein wirklicher Schatten von einer viel höheren Musik des Devachans. Das Urbild, die Vorlage der Musik ist im Devachan, die physische Musik ist nur ein Abbild der geistigen Wirklichkeit.

Nachdem wir uns dies klargemacht haben, wollen wir die Wirkung der Musik auf den Menschen zu begreifen suchen. Die Einteilung des Menschen, die der okkulten Untersuchung zugrunde liegt, ist diese: Physischer Leib, Ätherleib, Astralleib und Ich. Der Ätherleib ist ein ätherisches Urbild des physischen Leibes. Ein noch feinerer Leib, der dem Ätherleib verwandt ist und zu dem Astralen hinneigt, ist der Empfindungsleib. Innerhalb dieser drei Stufen des Leibes sehen wir die Seele. Die hängt zunächst mit dem Empfindungsleib zusammen. Dem Empfindungsleib ist wie eingegliedert die Empfindungsseele. Die steckt im Empfindungsleib darinnen. Wie ein Schwert mit der Scheide, in der es steckt, ein Ganzes bildet, so sind auch der Empfindungsleib und die Empfindungsseele ein Ganzes. Außerdem hat der Mensch noch die Gemüts- oder Verstandesseele und als noch höheres Glied die Be-

wußtseinsseele, und diese ist verknüpft mit dem Geistselbst oder Manas. Wenn der Mensch schläft, liegt im Bett mit dem physischen und Ätherleib der Empfindungsleib; die höheren Glieder, also auch die Empfindungsseele, sind in der Welt des Devachans. Im physischen Raum fühlen wir alle anderen Wesen außer uns. Im Devachan fühlen wir uns nicht außerhalb der Wesen, sondern da durchdringen sie uns, da sind wir in den Wesen darinnen. Darum hat man in allen okkulten Schulen die Sphäre des Devachans und auch des Astralen die Welt der Durchlässigkeit genannt.

Indem der Mensch so lebt und webt in der Welt der flutenden Töne, wird er selbst durchflutet von diesen Tönen. Wenn er nun aus dieser devachanischen Welt zurückkehrt, dann sind seine eigene Bewußtseinsseele, Verstandes- und Empfindungsseele von den Schwingungen der devachanischen Welt durchsetzt; er hat sie selbst in sich. Mit ihnen dringt er in die physische Welt ein. Wenn er diese Schwingungen aufgenommen hat, dann sind die Schwingungen so, daß er aus der Empfindungsseele heraus zurückwirken kann auf den Empfindungsleib und den Ätherleib. Dadurch, daß er die Schwingungen mitbringt aus dem Devachan, kann er die Schwingungen auf seinen Ätherleib übertragen. Dann schwingt der eigene Ätherleib mit. Das Wesen des Äther- und Empfindungsleibes beruht im Grunde genommen auf denselben Elementen, auf dem geistigen Ton und auf geistigen Schwingungen. Der Ätherleib ist niedriger als der Astralleib, aber die Tätigkeit, die im Ätherleib ausgeübt wird, steht höher als die Tätigkeit des Astralleibes. Die Entwicklung des Menschen besteht darin, daß er das, was er hat, vom Ich aus umformt, zuerst den Astralleib in Manas, dann den Ätherleib in Buddhi, dann den physischen Leib in Atma. Weil der Astralleib der dünnste ist, braucht man die wenigste Kraft, um in ihn hineinzuarbeiten. Die Kraft, die man braucht, um in den Ätherleib hineinzuarbeiten, die braucht man aus der Devachanwelt, die Kraft der Umwandlung des physischen Leibes braucht man aus der höheren Devachanwelt. Auf den Astralleib kann man wirken mit den Kräften der astralen Welt selbst, auf den Ätherleib aber nur mit den Kräften der Devachanwelt. Auf den physischen Leib kann man nur wirken mit den Kräften der oberen Devachanwelt.

Während der Nacht holt sich der Mensch die Kraft aus der Welt der flutenden Töne, die Kraft, dies auf den Empfindungsleib und Ätherleib zu übertragen. Wenn der Mensch musikalisch schafft oder wahrnimmt, so liegt das daran, daß er diese Klänge in dem Empfindungsleib schon hat. Während der Mensch beim Aufwachen des morgens sich nicht bewußt wird, daß er nachts Töne aufgenommen hat, spürt er doch, wenn er Musik anhört, daß diese Abdrücke der geistigen Welt in ihm sind. Wenn er Musik hört, kann der Hellseher sehen, wie die Töne fluten, die festere Materie des Ätherleibes ergreifen und diesen mitschwingen lassen, daher hat der Mensch dann das Wohlgefühl. Das kommt daher, daß der Mensch sich dann als Sieger fühlt über den Ätherleib durch seinen Astralleib. Dies ist am stärksten, wenn der Mensch es erreicht, das zu überwinden, was im Ätherleib schon ist. Immer tönt der Ätherleib herauf in den Astralleib. Wenn er Musik hört, ist der Eindruck zuerst im Astralleib. Dann schickt er die Töne bewußt in den Ätherleib und überwindet die Töne, die im Ätherleib schon sind. Das ist das Wohlgefühl des musikalischen Zuhörens und auch des musikalischen Schaffens. Bei gewissen musikalischen Klängen geht aus dem Astralleib etwas hinein in den Ätherleib. Der hat nun neue Töne erhalten. Es entsteht eine Art von Kampf zwischen dem Empfindungsleib und dem Ätherleib. Sind diese Töne so stark, daß sie die eigenen Töne des Ätherleibes überwinden, dann entsteht heitere Musik, in der Dur-Tonart. Wenn ein Musikalisches in der Dur-Tonart wirkt, dann kann man verfolgen, wie der Empfindungsleib Sieger ist über den Ätherleib. Bei der Moll-Tonart ist der Ätherleib Sieger über den Empfindungsleib. Der Ätherleib widersetzt sich den Schwingungen des Empfindungsleibes.

Wenn der Mensch im Musikalischen lebt, so lebt er in einem Abbild seiner geistigen Heimat. In dem Schattenbild des Geistigen findet die Seele die höchste Erhebung, die intimste Beziehung zum Urelement des Menschen. Daher ist es, daß die Musik so tief auch auf die schlichteste Seele wirkt. Die schlichteste Seele fühlt in der Musik den Nachklang dessen, was sie im Devachan erlebt hat. Sie fühlt sich da in ihrer Heimat. Jedesmal fühlt der Mensch dann: Ja, du bist aus einer anderen Welt!

Aus dieser intuitiven Erkenntnis heraus hat Schopenhauer der Musik jene zentrale Stellung unter den Künsten angewiesen und gesagt, daß der Mensch in der Musik den Herzschlag des Willens der Welt wahrnimmt.

Der Mensch fühlt in der Musik die Nachklänge dessen, was im Innersten der Dinge webt und lebt, was mit ihm so verwandt ist. Weil die Gefühle das innerste Element der Seele sind, verwandt mit der geistigen Welt, und weil die Seele im Ton ihr Element hat, in dem sie sich eigentlich bewegt, so lebt sie da in einer Welt, wo die körperlichen Vermittler der Gefühle nicht mehr vorhanden sind, wo aber die Gefühle noch leben. Das Urbild der Musik ist im Geistigen, während die Urbilder für die übrigen Künste in der physischen Welt selbst liegen. Wenn der Mensch Musik hört, fühlt er sich wohl, weil diese Töne übereinstimmen mit dem, was er in der Welt seiner geistigen Heimat erlebt hat.

ZWEITER VORTRAG

Berlin, 12. November 1906

Wir sehen, wie uns die Welt, die ganze Natur um uns herum, durch die geisteswissenschaftliche Betrachtungsweise verständlich wird, und es wird uns mehr und mehr klar, wie äußere Tatsachen unserer Umgebung eine mehr oder weniger tiefgehende Bedeutung für die innere Wesenheit des Menschen haben können. Wir werden heute einiges entwickeln über das Thema: Warum wirkt die Musik in einer ganz bestimmten, eigenartigen Weise auf die menschliche Seele? - Dabei wollen wir tief hineinleuchten in die Gründe der Seele.

An den Ausgangspunkt stellen wir die Frage, wie es sich denn erklären läßt, daß eine so merkwürdige Vererbung stattfinden kann, wie wir sie zum Beispiel in der Familie Bach sehen, in der innerhalb eines Zeitraumes von zweihundertfünfzig Jahren eine Anzahl von beinahe dreißig Mitgliedern eminente musikalische Begabung zeigten. Oder eine andere Tatsache: daß in der Familie Bernoulli die mathematische Begabung in ähnlicher Weise sich vererbte und acht ihrer Mitglieder mehr oder weniger große Mathematiker waren. Das sind zwei Erscheinungen, die sich unter Vererbung begreifen lassen; doch sind sie total verschiedene Dinge.

Die Musik erschien von jeher den Geistern, die versuchten, etwas tiefer in das Wesen der Dinge einzudringen, als etwas ganz Besonderes. Stets nahm die Musik eine besondere Stellung innerhalb der Kunst ein. Stellen wir uns einmal auf den Standpunkt *Schopenhauers*. In seinem Werke «Die Welt als Wille und Vorstellung» spricht er von den Künsten als von einer Art Erkenntnis, die unmittelbarer ins Göttliche führe, als es der Verstandeserkenntnis möglich sein könne. Diese Ansicht Schopenhauers hängt damit zusammen, daß er über die Welt die Anschauung hatte, alles, was uns umgibt, sei nur ein Spiegelbild menschlicher Vorstellung. Dieses Spiegelbild kommt nur dadurch zustande, daß äußere Dinge in den menschlichen Sinnen Vorstellungen hervorrufen und daß der Mensch dadurch zu ihnen in Beziehung tritt. Von dem, was keinen Eindruck machen kann auf die Sinne, kann der

Mensch nichts wissen. Physiologisch spricht er von spezifischen Sinnesempfindungen. Das Auge kann nur Lichtempfindungen in sich aufnehmen, allen anderen Eindrücken gegenüber verhält es sich unempfindlich; nur das, was Licht ist, kann es empfinden, und gleichermaßen das Gehör nur Tonempfindungen und so weiter. Alles was der Mensch so als seine Welt ringsum betrachtet, spiegelt sich, nach der Anschauung Schopenhauers, als eine Art Fata Morgana in ihm wieder, ist eine Art Spiegelung, hervorgerufen durch die menschliche Seele selbst.

Nun sagt Schopenhauer, es gibt doch eine Möglichkeit, hinter die Vorstellung zu kommen. Ein Ding gibt es, zu dessen Wahrnehmung der Mensch keiner äußeren Einwirkung bedarf, und das ist der Mensch selber. Alles Äußere ist ihm eine ewig wechselnde, ewig sich verschiebende Fata Morgana. Nur eines spüren wir unabänderlich und immer in derselben Weise in uns, das sind wir selber. Unser Wille ist es, in dem wir uns spüren, und es ist kein Umweg von außen nötig, um seine Einwirkungen auf uns wahrzunehmen. Wenn wir irgendeine Wirkung auf die Außenwelt vollziehen, dann spüren wir den Willen, wir sind selbst dieser Wille, daher wissen wir, was der Wille ist. Wir wissen es aus eigener, innerer Erfahrung, und aus der Analogie können wir schließen, daß dieser in uns wirkende Wille auch außer uns vorhanden und tätig sein muß, daß Kräfte außer uns vorhanden sein müssen, gleich wie die Kraft, die innerhalb unser als Wille tätig ist. Und diese Kräfte nennt er den Weltwillen.

Stellen wir uns nun die Frage: Wie entsteht Kunst? - Die Antwort auf diese Frage, immer noch im Sinne Schopenhauers, lautet: Durch ein Kombinieren der Fata Morgana außer uns und in uns, durch ein Zusammenfassen beider. Wenn der Künstler, zum Beispiel als Bildhauer, eine Idealgestalt, sagen wir, von Zeus schaffen will, und er sich nach einem Urbilde umschaute, dann sieht er sich nicht einen einzelnen Menschen an, um in ihm das Urbild zu finden, sondern hält Umschau unter vielen Menschen. Er nimmt von dem einen Menschen ein wenig, von dem anderen wieder ein wenig und so weiter. Er prägt sich alles ein, was Stärke, was edel, was hervorragend ist, und daraus formt er sich ein typisches Bild von Zeus, so wie er den Zeusgedanken in sich trägt. Das ist die Idee im Menschen, die nur dadurch zu

gewinnen ist, daß man das, was die Welt uns bietet, was in Einzelheiten an uns herantritt, in sich kombiniert.

Stellen wir diesen Gedanken Schopenhauers mit dem Goetheschen Gedanken zusammen, der seinen Ausdruck findet in den Worten: In der Natur sind mehr die Absichten bedeutsam. - Da finden wir, daß Schopenhauer und *Goethe* vollkommen miteinander einverstanden sind. Beide nehmen an, daß es Absichten in der Natur gibt, die sie in ihren Werken nicht ganz erreicht, nicht ganz zum Ausdruck bringen kann, wenigstens im einzelnen nicht voll erreicht. Der schaffende Künstler nun versucht, diese Absichten in der Natur zu erkennen, sie zusammenzufassen und im Bilde darzustellen. So versteht man, daß Goethe sagt, die Kunst sei Offenbarung geheimer Naturabsichten, daß der schaffende Künstler die Fortsetzung der Natur offenbare. Der Künstler nimmt die Natur in sich auf; er läßt sie wieder in sich erstehen und aus sich herausgehen. Es ist, als ob die Natur nicht fertig würde und in den Menschen die Möglichkeit hineingießen würde, ihr Werk zu Ende zu führen. Die Natur findet in ihm ihre Vollendung, ihre Krönung, sie jauchzt gewissermaßen auf in ihm und in seinem Werke.

Im menschlichen Herzen liegt so die Befähigung, zu Ende zu denken, und das, was die Absicht der Natur war, hinauszugießen. Goethe sieht in der Natur die große, schaffende Künstlerin, die nur ihre Absichten nicht voll erreichen kann, die uns gewissermaßen vor ein Rätsel stellt. Der Künstler jedoch löst diese Rätsel; er ist der große Rätsellöser, indem er die Absichten der Natur zu Ende denkt und aus sich heraussetzt in seinen Werken.

Das trifft bei allen Künsten zu, sagt Schopenhauer, nur nicht bei der Musik. Sie steht auf einer höheren Stufe als alle anderen Künste. Warum? - Schopenhauer findet die Antwort, indem er sagt: Alle anderen schaffenden Künste, die Bildhauerei, die Malerei, sie müssen die Vorstellungen zusammenfassen, ehe sie die geheimen Absichten der Natur erraten; die Musik dagegen, die Melodien, die Harmonien der Töne, sie sind die unmittelbare Äußerung der Natur selber. Der Musiker hört unmittelbar den Pulsschlag göttlichen Willens durch die Welt fluten, er vernimmt es, wie sich dieser Wille ausdrückt in Tönen.

So steht er näher dem Herzen der Welt als alle anderen Künstler; in ihm lebt die Fähigkeit, den Willen, den Weltenwillen darzustellen. Die Musik ist der Ausdruck des Willens der Natur, während alle anderen Künste der Ausdruck der Idee der Natur sind. Darum, weil die Musik näher dem Herzen der Welt flutet, weil sie so unmittelbar der Ausdruck seines Wogens und Wallens ist, darum wirkt sie auch unmittelbarer auf die menschliche Seele. Sie strömt ein in die Seele als das Göttliche in seinen verschiedenen Gestaltungen. Und so ist es erklärbar, daß die Musik so unmittelbar, so gewaltig, so elementar in ihren Wirkungen auf die menschliche Seele ist.

Wenden wir uns nun von diesem Standpunkt, den bedeutende Geister, wie Schopenhauer und Goethe, der erhabenen Kunst der Musik gegenüber einnehmen, zu dem Standpunkte, von dem aus der Okkultismus diese Frage beleuchtet, so finden wir merkwürdigerweise, daß aus dem, was der Mensch ist, uns verständlich und begreiflich wird, weshalb die Töne, die Harmonien und Melodien so auf ihn einwirken. Wir gehen da wieder zurück auf die bekannten drei Bewußtseinszustände, die dem Menschen möglich sind, und auf sein Verhältnis zu den drei Welten, zu denen er während dieser drei Bewußtseinszustände gehört.

Drei Bewußtseinszustände gibt es, doch nur einer von diesen ist dem gewöhnlichen Menschen voll bekannt, da er während der anderen beiden nichts von sich weiß, sie durchlebt, ohne eine Erinnerung, eine bewußte Einwirkung davon in den einen, ihm bekannten Bewußtseinszustand durchzubringen. Dieser letztere ist der Bewußtseinszustand, den wir als das gewöhnliche, wache Tagesbewußtsein bezeichnen. Der zweite Bewußtseinszustand ist dem gewöhnlichen Menschen teilweise bekannt; es ist der traumerfüllte Schlaf, dieser Symboliker, der dem Menschen in Symbolen oft einfache Alltagserlebnisse vorführt. Der dritte Bewußtseinszustand ist der traumlose Schlaf, der für den gewöhnlichen Menschen den Zustand einer gewissen Leere bedeutet.

Nun gibt aber die Initiation eine Verwandlung der drei Bewußtseinszustände. Zunächst verändert sich sein Traumleben. Es ist nicht mehr chaotisch, nicht mehr eine Reproduktion der Alltagserlebnisse in oft wirren Symbolen; sondern eine neue Welt tut sich dem Menschen auf

im Traumschlaf, eine Welt voll flutender Farben, voll schimmernder Lichtwesen umgibt ihn da, die astrale Welt. Das ist keine neu erschaffene Welt, sie ist nur neu für den Menschen, der bisher über den niederen Bewußtseinszustand, den des Alltagsbewußtseins, nicht hinausgekommen ist. Diese Welt ist vielmehr immer da, sie umgibt fortwährend den Menschen. Sie ist eine wirkliche Welt, ebenso wirklich, wie die uns umgebende Welt, die uns als Wirklichkeit erscheint. Sobald der Mensch eingeweiht ist, die Initiation empfangen hat, lernt er diese wunderbare Welt kennen. Er lernt bewußt in ihr sein, mit einem ebenso klaren, nein klareren Bewußtsein, als es sein Tagesbewußtsein ist. Er lernt auch seinen eigenen Astralleib kennen und lernt bewußt in ihm zu leben. Was er nun in dieser neuen Welt, die sich vor ihm auftut, erlebt, ist ein Leben und Weben in einer Farben- und Lichtwelt im wesentlichen. Der Mensch beginnt nach der Einweihung, aus dem gewöhnlichen Traumschlaf heraus zu erwachen; es ist, als ob er sich erhoben fühlte aus einem wogenden Meer von flutendem Licht und Farben. Und lebendige Wesenheiten sind diese flutenden Farben, dieses schimmernde Licht. Dies Erleben im bewußten Traumschlaf überträgt sich dann auch auf das ganze Leben im Tages-Wachbewußtsein; diese Wesenheiten lernt er auch im Alltagsleben sehen.

Den dritten Bewußtseinszustand erreicht der Mensch dann, wenn er den traumlosen Schlaf in einen bewußten Zustand zu verwandeln vermag. Auch die Welt, in die der Mensch dadurch eintreten lernt, zeigt sich ihm zunächst nur teilweise, dann immer mehr und mehr. Immer länger und länger lebt er in ihr, ist bewußt in ihr und erlebt in ihr ein sehr Bedeutsames.

Nun kann der Mensch zur Wahrnehmung der zweiten, der astralen Welt nur kommen, wenn er durch die sogenannte «Große Stille» hindurchgeht. Er muß still, ganz still in sich werden. Die große Ruhe muß vorausgehen dem Aufwachen in der astralen Welt. Und diese tiefste Stille wird immer größer und größer, wenn er anfängt, sich dem dritten Bewußtseinszustande zu nähern, dem Zustand, wo er im traumlosen Schlaf empfindet. Die Farben der Astralwelt werden immer durchsichtiger, das Licht immer klarer, gleichsam durchgeistigter. Der Mensch hat dann die Empfindung, als ob er selbst in dieser Farbe,

in diesem Lichte lebe, als ob nicht sie ihn umgebe, sondern er selbst Farbe und Licht sei. Er fühlt sich selbst als astralisch innerhalb dieser astralischen Welt, wie schwimmend in großer, tiefer Ruhe. Dann beginnt diese tiefe Stille nach und nach aufzutönen, es fängt an, leise und immer lauter geistig zu klingen; wie durchzogen wird die Welt des Lichtes und der Farben von klingenden Tönen. Dieser dritte Bewußtseinszustand, in den der Mensch nun nach und nach eintritt, besteht darin, daß die farbige Welt, in der er im Astralen lebte, durchklungen wird. Und das ist Devachan, das ist die sogenannte mentale Welt, die sich nun vor ihm auftut. Und hinein tritt er in diese wunderbare Welt durch das Tor der Großen Stille; aus der Großen Stille klingt der Ton von der anderen Welt zu ihm herüber. So verhält es sich wirklich mit der devachanischen Welt.

Manche theosophischen Bücher bringen andere Beschreibungen von ihr; doch beruhen diese nicht auf eigener Erfahrung der Wirklichkeit dieser Welt. *Leadbeater* zum Beispiel bringt eine zutreffende Beschreibung des Astralplanes und des Erlebens auf diesem, doch seine Beschreibung des Devachanplans ist nicht zutreffend. Sie ist lediglich eine Konstruktion, zusammengestellt nach dem Muster des astralen Planes, sie ist nicht von ihm selbst erlebt. Alle Beschreibungen, die Ihnen nicht schildern, wie von der anderen Seite der Ton herüberklingt, die sind nicht richtig, sind nicht aus der Anschauung heraus. Dem Devachanischen ist besonders eigen, daß es eine tönende Welt ist, wenigstens im wesentlichen. Man darf sich selbstverständlich nicht denken, daß die Devachanwelt nicht auch eine in Farben erstrahlende sei. Sie ist selbstverständlich auch durchleuchtet von der astralen Welt, denn sie ist ja nicht getrennt von ihr, das Astralische durchdringt auch das Devachanische. Doch das eigentlich Devachanische liegt im Tönen. Das, was das Licht in der Großen Stille war, fängt jetzt an zu tönen.

Auf einem noch höheren Plan des Devachans wird aus dem Ton etwas Wortähnliches. Von da kommt alle wirkliche Inspiration, und in diesem Gebiete bewegen sich die Autoren, die inspiriert waren. Sie erleben dort ein wirkliches Einklingen der Wahrheiten der höheren Welten. Dieses Phänomen ist durchaus möglich.

Nun müssen wir uns vorstellen, daß nicht nur der Eingeweichte in

diesen Welten lebt. Der Unterschied ist nur, daß der Eingeweihte in Bewußtheit diese verschiedenen modifizierten Zustände durchlebt. In ihm ist nur ins Bewußte umgeändert, was der gewöhnliche Mensch wieder und wieder unbewußt durchmacht. Denn auch der gewöhnliche Mensch geht tatsächlich durch diese drei Welten immer wieder hindurch, nur weiß er nichts davon, weil er sich seiner selbst und seiner Erlebnisse dort nicht bewußt wird. Doch bringt er sich trotzdem von den Wirkungen, die dieses Erleben in ihm hervorruft, etwas mit. Wenn er morgens aus dem Schlafe erwacht, bringt er mit sich nicht nur die körperliche Erquickung durch den Schlaf, sondern er bringt mit sich aus jenen Welten auch die Kunst. Denn nichts anderes ist es, als ein, wenn auch unbewußtes Sich-Erinnern an die Erlebnisse der astralen Welt, wenn zum Beispiel der Maler in seinen Farbentönen, Farbenharmonien, die er auf seine Leinwand hinsetzt, weit über die Wirklichkeit der Farben der physischen Welt hinausgeht. Wo hat er diese Töne, diese schimmernden Farben gesehen, wo sie erlebt? Das sind die Nachwirkungen der astralen Erlebnisse seiner Nächte. Nur dieses flutende Meer von Licht und Farben, von einer Schönheit, einer strahlenden, schimmernden Tiefe, in dem er während seines Schlafes gelebt, gibt ihm die Möglichkeit, jene Farben, in denen er gelebt, so wieder zu verwerten, wenn er auch in den schweren, erdigen Farben unserer physischen Welt nicht annähernd das Ideal, das in ihm lebt, das erlebt worden ist, wiedergeben kann.

So sehen wir in der Malerei ein Schattenbild, einen Niederschlag der astralischen Welt auf die physische Welt, und wir sehen ihre Wirkungen sich so großartig, so wunderbar im Menschen ausleben.

In der großen Kunst gibt es wunderbare Dinge, die für den Okkultisten ganz anders verständlich sind, weil er ihren Ursprung durchschaut. Ich denke da zum Beispiel an zwei Bilder von *Leonardo da Vinci*, die im Louvre in Paris hängen. Das eine stellt den Bacchus, das andere den Johannes dar. Beide Bilder zeigen dasselbe Gesicht; es ist also für beide dasselbe Modell benutzt worden. Sie sind mithin nicht durch ihre äußere novellistische Wirkung so total voneinander verschieden; die malerischen Lichtmysterien, die sie enthalten, beruhen vielmehr lediglich auf ihrer Farben- und Lichtwirkung. Das Bacchusbild zeigt

ein eigentümliches, ins Rötliche schimmerndes Licht, das über die Körperfläche ausgegossen ist. Es ist, als ob der Körper dies Licht in sich eingesogen habe, es spricht von einer unter der Haut verborgenen Üppigkeit und kennzeichnet so die Bacchusnatur. Es ist, als ob er das Licht aufsauge, und es mit dem Eigenen, eben jener Üppigkeit durchsetzt, wieder von sich gebe. Das Johannes-Bild dagegen zeigt eine keusche, gelbliche Tönung. Es scheint, als ob die Farbe den Körper nur umspiele, ab ob derselbe das Licht nicht aufnehme, nur seine Formen von dem Licht umgeben lasse, aber nichts von außen in sich hineinnehmen wolle. Es ist eine völlig selbstlose Körperlichkeit, völlig rein, völlig keusch, die in diesem Bilde zum Beschauer spricht.

Alles das versteht der Okkultist. Nur muß man nicht glauben, daß sich ein Künstler immer verstandesmäßig klar ist über das, was in seine Werke hineingeheimnißt ist. Die Niederschläge seiner astralen Visionen brauchen nicht bis in das physische Bewußtsein zu dringen, um in seinen Werken zu leben. Leonardo da Vinci hat die okkulten Gesetze, nach denen er seine Bilder geschaffen, vielleicht nicht gekannt - darauf kommt es nicht an -, aber aus seinem instinktiven Empfinden heraus hat er sie befolgt.

So sehen wir in der Malerei den Schatten, den Niederschlag der astralischen Welt auf unsere physische Welt. Der Musiker hingegen zaubert eine noch höhere Welt, er zaubert die devachanische Welt in die physische hinein. Tatsächlich sind die Melodien, die Harmonien, die zu uns aus den Werken unserer großen Meister sprechen, richtige Abbilder der devachanischen Welt. Wenn irgendwo wir einen Schatten, einen Vorgeschmack der devachanischen Welt zu empfangen vermögen, so ist es in den Melodien und Harmonien der Musik, in ihren Wirkungen auf die menschliche Seele.

Wir kehren noch einmal zur Wesenheit des Menschen zurück. Wir finden da zunächst den physischen Leib, dann den Ätherleib, dann den Astralleib, dann das Ich, das zuerst dem Menschen bewußt ward am Ende der atlantischen Zeit.

Wenn der Mensch schläft, löst sich der Astralleib und die Empfindungsseele von der niederen Wesenheit des Menschen los. Im Bette liegt der physische Mensch, verbunden mit seinem Ätherleib. Alle

seine anderen Teile lösen sich los und leben in der astralischen und der devachanischen Welt. Und in diesen Welten, und zwar in der Devachanwelt, nimmt die Seele in sich auf die Welt der Töne. Der Mensch ist tatsächlich beim Erwachen jeden Morgen durchgegangen durch ein Musikalisches, durch ein Meer von Tönen. Und der Mensch, der seine physische Natur so gegliedert hat, daß sie diesen Eindrücken folgt - er braucht es nicht zu wissen -, der ist eine musikalische Natur. Das musikalische Wohlgefühl beruht in nichts anderem als in dem richtigen Zusammenstimmen der Harmonien, die er von drüben gebracht, mit den Tönen und Melodien von hier. Entsprechen die Töne von außen diesen Tönen des Inneren, so haben wir das musikalische Wohlgefühl.

Für das Musikalische ist das Zusammenwirken von Empfindungsseele und Empfindungsleib von besonderer Bedeutung. Man muß wissen, daß das ganze Bewußtsein entsteht aus einer Art Überwindung der äußeren Welt. Was dem Menschen als Lust, als Freude zum Bewußtsein kommt, bedeutet den Sieg des Geistigen über das bloß Körperlich-Lebendige, der Empfindungsseele über den Empfindungsleib. Für den aus dem Schlafe mit den inneren Schwingungen zurückkehrenden Menschen gibt es eine Möglichkeit, die Töne stärker zu stimmen und den Sieg der Empfindungsseele über den Empfindungsleib wahrnehmen zu können, so daß die Seele imstande ist, sich stärker zu fühlen als der Leib. Der Mensch kann immer bei der Wirkung von Moll wahrnehmen, wie die Schwingungen des Empfindungsleibes stärker sind, während bei der Dur-Tonart die Empfindungsseele stärker schwingt und den Empfindungsleib überwältigt. Sobald die kleine Terz eintritt, fühlt man den Schmerz der Seele, das Überwiegen des Empfindungsleibes; erklingt aber die große Terz, so verkündet sie den Sieg der Seele.

Wir können jetzt auch begreifen, worauf die tiefe Bedeutung der Musik beruht, warum ihr von allen, die den Zusammenhang der inneren Dinge kennen, von jeher die höchste Stelle unter den Künsten eingeräumt wurde, warum ihr auch von Nichtwissenden eine besondere Stellung zugewiesen wurde, und warum sie in unserer Seele die tiefsten Saiten anrührt und erklingen läßt.

Wenn der Mensch im Wechsel zwischen Schlafen und Wachen fortwährend einen Übergang von der physischen zur astralischen und von dieser zur devachanischen Welt vollführt, sehen wir darin ein Abbild seiner Inkarnationen. Wenn er im Tode seinen physischen Leib verläßt, steigt er durch die astrale Welt hinauf zur devachanischen. Dort findet er seine eigentliche Heimat; dort ist seine Ruhestätte. Der feierlichen Ruhezeit dort folgt sein Wiederhinabsteigen in die physische Welt, und er vollführt so einen fortwährenden Übergang von einer Welt zur anderen.

Aber als sein Ureigenstes, weil Heimatlichstes, empfindet der Mensch das, was der devachanischen Welt angehört. Die Vibrationen, die diese durchfluten, werden durch sein tiefinnerstes Wesen gefühlt. Das Astrale und Physische empfindet er gewissermaßen nur als Hülle. Im Devachanischen ist seine Urheimat, und die Nachklänge aus dieser Heimatwelt, der geistigen Welt, ertönen ihm in den Harmonien und Melodien der physischen Welt. Sie durchziehen diese niedere Welt mit den Ahnungen eines herrlichen, wunderbaren Daseins; sie durchwühlen sein tiefinnerstes Wesen und durchzittern es mit Schwingungen von reinster Freude, erhabenster Geistigkeit, die ihm diese Welt nicht geben kann. Die Malerei spricht zur astralen Leiblichkeit, doch die Tonwelt spricht zum Innersten des Menschen. Und solange der Mensch noch kein Eingeweihter ist, ist ihm zunächst die Devachanwelt, seine Heimatwelt, im Musikalischen gegeben. Daher die hohe Schätzung der Musik von allen, die solchen Zusammenhang ahnen. Auch Schopenhauer ahnt ihn in einer Art instinktiver Intuition, die er in seinen philosophischen Formeln ausspricht.

So wird uns die Welt, so werden uns vor allem die Künste begreiflich, vermöge des Okkultismus. Es ist oben alles wie unten und unten alles so wie oben. Wer im höheren Sinne diesen Ausspruch versteht, der lernt in den Dingen der Welt Wertvolles und wieder Wertvolleres zu erkennen, und nach und nach in dem von ihm als wertvoll Erkann-ten den Abdruck immer höherer und höherer Welten zu empfinden; der empfindet auch im Musikalischen das Bild einer höheren Welt.

Das Werk des Architekten, aus Stein gefügt, der den Jahrhunderten widersteht, es ist aus ihm herausgesetzt, in Materie umgesetzt, und so

auch die Werke der Bildhauerei und Malerei. Sie sind äußerlich da, sie haben Form angenommen.

Doch die Werke der Musik müssen sich immer wieder von neuem erzeugen. Sie fluten dahin im Wogen und Wallen ihrer Harmonien und Melodien, ein Abbild der Seele, die in ihren Inkarnationen sich auch immer wieder von neuem erleben muß im Dahinfluten der Zeiten. Wie die menschliche Seele ein Werdendes ist, so ist ihr Abbild hier auf Erden ein Fließendes. Die tiefe Wirkung der Musik beruht auf dieser Verwandtschaft. Die menschliche Seele flutet abwärts aus ihrer Heimat, dem Devachan; sie flutet hinauf zu ihm, und ebenso ihre Schatten, die Töne, die Harmonien. Daher die intime Wirkung der Musik auf die Seele. Aus ihr spricht zur Seele die ureigenste Verwandtschaft, aus ihr klingen in sie hinein Heimatklänge im tiefinnersten Sinne. Aus ihrer Urheimat, aus der geistigen Welt, aus der Heimatwelt, da tönen zu uns herüber die Klänge der Musik und sprechen tröstend und erhebend zu uns in den wogenden Melodien und Harmonien.

DRITTER VORTRAG

Berlin, 26. November 1906

Um das Thema unseres heutigen Vortrages zu charakterisieren, wollen wir ausgehen von einer Tatsache, die wir bereits im vorigen Vortrag erwähnt haben. Wir haben dargelegt, daß in demselben Verhältnis, wie sein Schattenbild an der Wand zum Menschen steht, ebenso ein Schattenbild des Devachanlebens sich uns gibt im Musikalischen, überhaupt im Tonleben auf dem physischen Plan. Wir haben erwähnt, daß in der Familie Bach im Laufe von zweihundertfünfzig Jahren neunundzwanzig Musiker von mehr oder weniger großer Begabung geboren worden sind, daß also das musikalische Talent sich durch Generationen vererbt hat, ebenso wie in der Familie Bernoulli das mathematische Talent. Wir wollen heute diese Tatsachen vom okkulten Standpunkt aus beleuchten, und wir werden von diesem Standpunkte aus mannigfaltige Antworten erhalten auf wichtige karmische Fragen. Etwas, das manchem als Frage auf der Seele liegt, ist dieses: Wie verhält sich die physische Vererbung zu dem, was wir durchgehendes Karma nennen? In der Familie Bach ist der Urgroßvater eine bestimmte Individualität, die vor tausendfünfhundert oder tausendsechshundert Jahren auf der Erde gelebt hat und einer anderen Form angehörte. Im Großvater ist eine andere Individualität verkörpert gewesen. Gegen den Großvater ist der Vater wieder eine andere Individualität; im Sohn verkörperte sich wieder eine andere Individualität. Diese drei Individualitäten haben mit der Vererbung des musikalischen Talenten unmittelbar gar nichts zu tun. Rein innerhalb der physischen Vererbung ist die Übertragung des musikalischen Talenten. Diese Frage der physischen Vererbung beantwortet sich oberflächlich, wenn wir uns klar machen, daß des Menschen Begabung für die Musik abhängig ist von einer Einrichtung des Ohres. Alle musikalische Begabung würde nichts bedeuten, wenn der Betreffende nicht ein musikalisches Ohr hätte; das Ohr muß für diese Begabung besonders eingerichtet sein. Und diese rein körperliche Grundlage für das musikalische Talent ist es, die sich vererbt von Generation zu Generation. Wir haben so einen musika-

lischen Sohn und Vater und Großvater, die alle musikalische Ohren hatten. Wie sich die physischen Formen des Körpers, zum Beispiel die der Nase, von einer Generation zur anderen vererben, so auch die Strukturverhältnisse des Ohres.

Nehmen wir an, wir hätten es mit einer Reihe von Individualitäten zu tun, die sich eben in der geistigen Welt befinden und die mit sich bringen aus der vorhergehenden Inkarnation die Anlage zur Musik, die sich nun auf dem physischen Plane ausleben will. Was würde die Anlage bedeuten, wenn die Individualitäten sich nicht in Körpern inkarnieren könnten, die ein musikalisches Ohr haben? Es würden dann diese Individualitäten durch das Leben hindurchgehen, und diese Fähigkeit müßte stumm, unausgebildet bleiben. Es ist also selbstverständlich, daß diese Individualitäten sich hingezogen fühlen werden zu einer Familie mit musikalischem Ohr, mit einer körperlichen Anlage, die es der Individualität ermöglicht, sich auszuleben. Die Familie unten auf dem physischen Plane übt eine Anziehungskraft aus für die Individualität oben im Devachan. Vielleicht würde die Individualität noch zweihundert Jahre oder länger im Devachan verbleiben; vielleicht ist ihre Devachanzeit noch nicht ganz abgelaufen. Aber weil auf dem physischen Plan ein geeigneter physischer Leib ist, wird sich die Individualität jetzt verkörpern, wo sie noch hätte zweihundert Jahre im Devachan bleiben können, und sie wird vielleicht bei der nächsten Devachanzeit diese Zeit nachholen und dann um so viel länger in der geistigen Welt verweilen. Solche Regeln liegen der Verkörperung zugrunde. Sie hängt nicht allein davon ab, ob die Individualität oben zur Verkörperung drängt, sondern auch davon, was für eine Anziehungskraft von unten ausgeübt wird. Als das deutsche Land einen Bismarck nötig hatte, mußte sich eine passende Individualität verkörpern, weil die Verhältnisse sie auf den physischen Plan herabzogen.

So kann die Zeit oben in der geistigen Welt verkürzt oder verlängert werden, je nach den Verhältnissen, die unten auf der Erde sind, und die zur Wiederverkörperung drängen oder nicht.

Wir müssen uns nun klarmachen, wie dieser Mensch gegliedert ist und wollen daher intimer auf die Natur des Menschen eingehen. Einen

physischen, einen Äther- und einen Astralleib hat der Mensch. Der physische Leib ist ihm gemeinsam mit allen Wesen, die man leblose nennt, der Ätherleib gemeinsam mit allen Pflanzen. Dann kommt der Astralleib, der ist schon an sich eine sehr komplizierte Wesenheit; dann das Ich.

Wenn wir uns den Astralleib genauer ansehen, haben wir zuerst den sogenannten Empfindungsleib. Diesen hat der Mensch gemeinschaftlich mit der ganzen Tierwelt, so daß alle höheren Tiere ebenso wie der Mensch einen physischen Leib, einen Ätherleib und einen Empfindungsleib hier unten auf dem physischen Plan besitzen.

Dagegen hat der Mensch hier unten eine individuelle Seele, das Tier aber eine Gruppenseele. Viele Tiere haben zusammen eine Gruppenseele, so daß wir, wenn wir die Seele der Tiere betrachten wollen, hinaufsteigen müssen auf den astralen Plan. Beim Menschen aber ist die Seele hier unten auf dem physischen Plane. Beim Menschen ist der Empfindungsleib nur ein Teil des astralischen Leibes. Der vierte Teil des Menschen, das Ich, ist dasjenige, was von innen heraus arbeitet.

Versetzen wir uns nun einen längeren Zeitraum zurück, in die lemurische Zeit. Es ist damals ein ganz Bedeutsames eingetreten. Jene Vorfahren, die vor Millionen und Millionen von Jahren auf der Erde ihr Dasein hatten, waren ganz anders als die Menschen jetzt. Es gab damals auf dem physischen Erdenplan eine Art höherer Tiere, Tiere, von denen heute nichts mehr auf der Erde vorhanden ist, die längst ausgestorben sind. Sie waren ganz eigenartig gestaltet. Das, was heute hier die höheren Tiere sind, sind Nachkommen dieser ganz anders gestalteten Wesen, aber verkommene Nachkommen. Diese Wesen sind die Vorfahren der heutigen physischen Menschennatur. Sie hatten nur einen physischen Leib, einen Ätherleib und einen Empfindungsleib. Und damals verband sich nach und nach das Ich mit diesen Wesen; es senkte sich von der höheren Welt herab. Die Tierheit also wuchs der Seele des Menschen entgegen, die Seele begab sich von oben herunter. Von unten herauf entwickelte sich die Tierheit, von oben senkte sich die Seele herab.

Wie eine Wirbelwolke von Staub unten auf der Erde aufwirbelt und von oben eine Wasserwolke ihr entgegenkommt, so verbanden

sich Tierleib und Menschenseele. Der Empfindungsleib des unten auf der Erde lebenden Tieres, jenes Vorfahren des Menschen, hatte sich so weit entwickelt, daß er das Ich aufnehmen konnte.

Dieses Ich bestand nun auch aus Gliedern, und zwar aus Empfindungsseele, Verstandesseele und Bewußtseinsseele. Dieser für die äußeren Sinne unwahrnehmbare Leib, der Ich-Leib, sank herab. Hinauf entwickelte sich ihm entgegen ein physischer, ein Ätherleib und ein Empfindungsleib.

Hätte es eine Million Jahre früher auch Wesen gegeben, die den physischen Leib, den Ätherleib und den Empfindungsleib besaßen, sie hätten diese oben schwebenden Iche fühlen können. Aber sie hätten sagen müssen, eine Verbindung ist unmöglich, denn diese oben schwebenden Empfindungsseelen sind noch so fein geistig, daß sie sich mit dem groben Leibe nicht vereinigen können. Nun aber hat sich die Seele oben vergrößert, der Empfindungsleib unten verfeinert. Es ist jetzt eine Verwandtschaft dadurch zwischen beiden eingetreten, und nun senkt sich die Seele herab. Tatsächlich, wie der Säbel in einer Scheide steckt, so steckt die Empfindungsseele im Empfindungsleibe. In diesem Sinne ist das Wort der Bibel zu verstehen: «Gott blies dem Menschen den Odem ein, und er ward eine lebendige Seele.»

Wenn man aber dieses Wort ganz verstehen will, muß man sich klar sein über die verschiedenen Stoffgattungen, die es auf der Erde gibt. Wir haben da zuerst das Feste. Okkult wird das «Erde» genannt. Doch was der Okkultist damit bezeichnet, ist nicht Ackererde, sondern der Zustand des Festen überhaupt. Alle festen Bestandteile des physischen Körpers werden auch Erde genannt, zum Beispiel die Knochen, die Muskeln und so weiter. Dann kommt zweitens das Flüssige; okkult nennt man das «Wasser». Wasser wird alles genannt, was flüssig ist, zum Beispiel auch das Blut. Drittens haben wir den luftförmigen Zustand, okkult «Luft» genannt.

Dann geht der Okkultist zu höheren, feineren Körpern hinauf; über die Luft steigt er zu feineren Zuständen hinauf. Wollen wir uns das klarmachen, dann müssen wir zum Beispiel irgendein Erz, sagen wir das Blei, betrachten. Das ist okkult Erde. Wird es stark erhitzt, also geschmolzen, dann wird es okkult zu Wasser; verdunstet es jetzt, so wird

es im okkulten Sinne Luft. Luft ist das, was zuletzt auf diese Art aus jedem Körper entstehen kann. Dehnt sich die Luft immer weiter aus, wird sie immer feiner, dann tritt ein neuer Zustand ein. Den nennt der Okkultist «Feuer». Das ist der erste Ätherzustand. Feuer ist, was sich zu Luft verhält wie Wasser zum Festen. Was noch feiner ist als Feuer, nennt der Okkultist «Lichtäther». Noch höher hinauf kommen wir zu demjenigen, was im Okkultismus «Chemischer Äther» genannt wird. Die Kraft, die bewirkt, daß zum Beispiel der Sauerstoff an Wasserstoff sich ketten kann, ist der Chemische Äther. Noch feiner als der Chemische Äther ist der «Lebensäther».

Wir haben so sieben verschiedene Zustände im Okkultismus. Daß in irgendeiner Substanz Leben ist, ist zurückzuführen auf den Lebensäther. Das, was im physischen Leibe lebt, besteht aus Erde, Wasser und Luft, in okkulten Sprache. Das was im Ätherleibe lebt, besteht aus Feuer, Lichtäther, Chemischem Äther und Lebensäther. Wir haben so zu gleicher Zeit den physischen und den Ätherleib geeint und getrennt. Der ganze Ätherleib durchdringt den physischen Leib; ebenso durchdringt der Astralleib den Ätherleib. Das Astrale kann gerade bis zum Feuer heruntersteigen, es kann nicht mehr durchsetzen Wasser, Erde, Luft. Das Physische dagegen kann nur bis zum Feuer hinauf. Machen wir uns klar, wie das Physische bis zum Feuer hinaufgeht im Dampf, also okkult Luft. Im Dampf spüren wir das auseinandertreibende Feuer. Das Physische geht hinauf zum Feuer, das Astrale hinunter bis zum Feuer, in der Mitte steht der Ätherleib.

In der lemurischen Zeit nun, zu einem Zeitpunkt, lange ehe sich die sieben Glieder des Menschen vereinigt hatten, haben wir Wesen, die unten waren und die noch nicht den physischen Leib bis zum Feuer hinauf gebracht hatten. Sie waren noch nicht imstande, warmes Blut zu entwickeln. Und erst ein physischer Leib, der imstande ist, warmes Blut zu entwickeln, kettet an sich die Seele. Sobald jene Wesen so weit waren, daß sie sich zum Feueräther hinanentwickelt hatten, war die Ich-Seele bereit, sich mit dem physischen Leibe zu verbinden. Alle jene Tiere, die als die Nachzügler zurückgeblieben sind, die Amphibien, haben wechselwarmes Blut.

Wir müssen diesen Zeitpunkt in der lemurischen Zeit festhalten. Es

war das ein Moment von höchster Wichtigkeit, als das Wesen, welches aus physischem Leib, Ätherleib und Empfindungsleib bestand, durch das warme Blut befruchtet werden konnte mit der Menschenseele.

Nun geht die weitere Entwicklung von der lemurischen Zeit zur atlantischen über. Innerhalb der lemurischen Zeit war es nur das Element der Wärme, in dem sich Seele und Leib berührten. Zu Anfang der atlantischen Zeit trat etwas Neues ein. Das seelische Element drang nun tiefer in den physischen Leib ein, und zwar bis zur Luft hinunter. In der lemurischen Zeit war es nur bis zum Feuer gekommen; jetzt konnte es bis zur Luft vordringen. Dies ist für die Menschenentwicklung sehr wichtig, denn es ist der Beginn für die Fähigkeit, im Elemente der Luft leben zu können. Ebenso wie es in der lemurischen Zeit zuerst nur Kaltblüter gegeben hat, so gab es bis hierhin nur stumme, tonlose Geschöpfe. Sie mußten sich der Luft bemächtigen, bevor sie tönen konnten. Die ersten, elementarsten Anfänge des Singens und Sprechens finden jetzt statt.

Die nächste Stufe wird es mit sich bringen, daß die Seele hinuntersteigt ins Flüssige. Dann kann sie bewußt zum Beispiel das Blut in den Adern leiten. Diese Stufe der Entwicklung steht uns in einer noch fernen Zeit bevor.

Man könnte einwerfen, daß das kaltblütige Insekt auch tönt; doch ist dies nicht der Fall in dem Sinne, wie hier vom Tönen der Seele von innen nach außen die Rede ist. Die Töne, die das Insekt hervorbringt, sind physikalischer Natur. Das Zirpen der Grille, das Schwirren der Flügel sind äußerliche Töne, es ist nicht die Seele, die tönt. Es handelt sich für uns um den tönenden Ausdruck der Seele.

Der Mensch war zu dem eben beschriebenen Zeitpunkt imstande, die Seele tönend nach außen zu ergießen. Er konnte jetzt von innen heraus dasselbe schicken, was von außen zu ihm hineingeht. Den Ton empfängt der Mensch von außen durch das Ohr und gibt ihn als solchen der Umwelt zurück. Das Ohr ist als solches eines der ältesten Organe und der Kehlkopf eines der jüngsten. Ohr und Kehlkopf stehen ganz anders zueinander als alle anderen Organe. Das Ohr schwingt selber mit, es ist wie eine Art Klavier. In ihm sind eine Anzahl Fäserchen, von denen jedes auf einen gewissen Ton stimmt. Es verändert

das, was draußen vorgeht, was zu ihm von außen hereinkommt, nicht oder doch nur sehr wenig. Alle anderen Sinnesorgane, zum Beispiel das Auge, verändern die Eindrücke der Umwelt. Und alle anderen Sinne müssen sich zu der Stufe des Ohres erst in der Zukunft entwickeln, denn wir haben im Ohr ein physisches Organ, das auf der höchsten Stufe der Entwicklung steht.

Das Ohr steht im Zusammenhang mit einem Sinn, der noch älter ist. Das ist der Sinn für die Raumorientierung, das heißt für die Fähigkeit, die drei Richtungen des Raumes zu spüren. Der Mensch hat nicht mehr das Bewußtsein, daß dieser Sinn in ihm steckt. Dieser Sinn steht in inniger Verbindung mit dem Ohr. Wir finden tief im Inneren des Ohres merkwürdige Bögen, drei halbzirkelförmige Kanäle, die senkrecht aufeinander stehen. Die Wissenschaft weiß nichts mit ihnen anzufangen. Doch wenn diese verletzt sind, hört bei den Menschen das Orientierungsvermögen auf. Dies sind Überbleibsel des Raumsinnes, der viel älter ist als der Gehörsinn. Früher nahm der Mensch den Raum so wahr, wie heute den Ton. Jetzt ist der Raumsinn ganz in ihn übergegangen und unbewußt geworden. Der Raumsinn nahm den Raum wahr, das Ohr nimmt den Ton wahr, das heißt das, was übergeht vom Raum in die Zeit.

Man wird jetzt verstehen, daß eine gewisse Verwandtschaft bestehen kann in bezug auf den musikalischen und den mathematischen Sinn. Der letztere ist gebunden an diese drei Halbbögen. Die musikalische Familie zeigt als Merkmal das musikalische Ohr, die mathematische Familie eine besondere Ausbildung der drei Halbbögen im Ohr, an die das Raumtalent gebunden ist. Und diese waren bei der Familie Bernoulli besonders ausgebildet und vererbten sich von einem Mitglied zum anderen wie das musikalische Ohr in der Familie Bach. Und die zur Verkörperung herabsteigenden Individualitäten mußten sich, um ihre Anlagen ausleben zu können, die Familie suchen, wo diese Erbschaft bestand.

Dies sind die intimen Zusammenhänge zwischen physischer Vererbung und der Seele, die nach Hunderten und aber Hunderten von Jahren sich aufsuchen, und wir sehen, wie in dieser Weise das Äußere des Menschen mit seinem Inneren zusammenhängt.

VIERTER VORTRAG

Leipzig, 10. November 1906

Man kann über Musik in verschiedenen Richtungen sprechen, wir betreten damit ein weites Gebiet. Heute will ich mich darauf beschränken, zu sagen, welche Rolle die Musik in der menschlichen Entwicklung spielt, vom geistigen Standpunkt aus, welche Stellung sie in der Welt einnimmt und wo sie ihren Ursprung hat.

Es gibt die mannigfaltigsten Anschauungen über Musik, und manche haben eine ganz bestimmte Bedeutung. So sieht *Schopenhauer* in den Künsten etwas, wodurch der Mensch von dem Vergänglichen zu dem Ewigen geführt wird. Urbilder verwirklichen sich nach seiner Anschauung in den Künsten, aber die Musik sagt dem Menschen etwas ganz Besonderes. Schopenhauer sah in der Welt zweierlei: Vorstellung und Wille. Den Willen bezeichnete er als das «Ding an sich», die Vorstellung als Spiegelung des Willens. Der Mensch kann nicht den Willen wahrnehmen, nur das Bild dahinter. Aber Bilder sind nicht gleichwertig. Manche sagen viel, manche wenig. Als Ideen bezeichnete er sie, und aus diesen heraus schafft der Künstler. Wenn wir die Menschen betrachten, so können wir sie häßlich, schön, abstoßend, anziehend finden. Ein Genie bildet nicht einen Menschen ab. Der geniale Künstler greift viele Eigenschaften heraus und schafft daraus ein Bild, ein Ideal. Der Künstler dringt bis zu den Ideen und schafft damit seine Bilder, und die sind dann besonders charakteristisch. Dies gilt für alle Künste, aber nicht für die Musik. In derselben sieht Schopenhauer keine Ideen, sondern das Ding an sich zu uns sprechen. Der Ton, der geformte Ton ist keine Vorstellung für ihn, sondern der Ausdruck des Dinges an sich. Das direkte Sprechen ist das musikalische Sprechen. Es ist für Schopenhauer, als wenn in intimster Weise das Höchste zu seiner Seele spreche.

Schopenhauers Ansicht hat *Richard Wagner* beeinflußt. Wagners Seele suchte in ihrer Art den Sinn des Weltenrätsels zu erkunden. Große Genies suchen nicht Begriffe, sie suchen den Ort, wo sie richtig hinhorchen können, um zu hören, wie die Götter zu ihnen sprechen.

Richard Wagner war einverstanden mit *Goethe*, welcher die Künste als Fortsetzung der Natur ansah. In unserer materialistischen Zeit sieht man anders. Goethe sieht in und zwischen den Dingen, was die Natur zum Ausdruck zu bringen bestrebt ist. Goethe schrieb aus Italien: Wie ich so stehe vor den Kunstwerken, in denen die große Kunst lebt, da sehe ich, daß etwas wie Gott aus denselben spricht. - Und 1805 schreibt er in seinem Buch über Winckelmann: Wenn die Natur alle ihre Kräfte vereinigt, Ordnung, Maß und Harmonie, dann erst bekommen wir das Gefühl für die Kunst. - Ein anderes Mal sagt er: Die Dinge in der Natur sind wie nicht ganz fertig, als ob noch ein Geheimnis dahinter wäre. In der großen Natur sind die Absichten der Natur das Bewunderungswerte. Dieses soll der Künstler schaffen.

So fühlte auch Richard Wagner im großen. Er wollte vordringen zu den Urbildern der Dinge. Die Absicht sollte über die Bühne schreiten, und darum brauchte er auch eine andere Sprache für diese übermenschlichen Gestalten. Daher greift er zur Musik, das zum Ausdruck zu bringen.

Was liegt nun Schopenhauers Ansicht zugrunde und machte Eindruck auf Richard Wagner? Um zu begreifen, was in diesen Menschen lebte, müssen wir versuchen, tief in das Weltwesen einzudringen, denn Schopenhauer war nur Philosoph, kein Okkultist. Wir müssen den Grundsatz des großen Hermes Trismegistos zu verstehen suchen: Es ist oben alles so wie unten. - Solch ein tief Eingeweihter erkannte überall den physiognomischen Ausdruck des geistigen Wesens. Hinter der Physiognomie, hinter der Geste liegt die Seele, die man durchleuchten sieht. Alles, was in der Seele ist, ist im Leib. Hermes sah in der Seele das Oben, in dem Leib das Unten. Die Natur ist nur die Physiognomie des Geistes. Er sah in der Musik künstlerisch geformten Ton.

Plastische Kunst beurteilt man nach der Ähnlichkeit mit dem Vorbild, Malerei ebenso. Die Helden, die über die Bühne schreiten, haben ihre Vorbilder. Von der Musik kann man das nicht sagen. Das Rauschen des Wasserfalls, das Zwitschern der Vögel kann man nicht naturgetreu wiedergeben.

Schelling und *Schlegel*, auch andere, hatten die Anschauung: Architektur, Baukunst sei erstarrte Musik. Wenn die Gebilde fließend ge-

macht werden könnten, würden sie ähnlich wie Musik wirken. Sie hätten keine Ähnlichkeit mit dem Vorbild. Alle Kunst geht über etwas hinaus. Ein Unterschied aber besteht: Die Musik spricht in viel elementarerer und unmittelbarer Weise zu den Menschen. Sie ergreift den Menschen und reißt ihn mit sich fort, ob er will oder nicht. Bei anderen Künsten läßt sich die Aufmerksamkeit abwenden, bei der Musik ist das nicht so leicht.

Was aber sind die Vorbilder der Musik in der geistigen Welt? Hier müssen wir wieder uns mit der menschlichen Entwicklung beschäftigen, im okkulten Sinne. Wie das geschieht, deutete ich schon früher an, ausführen kann ich es heute nicht. So fragen wir gleich: Was sind die Errungenschaften desjenigen, der sich in die höheren Welten erhebt? Er dringt in die astralische Welt ein. Wenn er anfängt, die astralische Welt zu sehen und steht vor einer Pflanze, sieht sich diese an, ohne sich im einzelnen mit ihr zu beschäftigen; wenn er klar ist, daß seine physischen Organe nicht mehr beteiligt sind, dann sieht er, wie sich eine Flamme bildet, die sich loslöst und sich über die Pflanze erhebt. So kann der Mensch in der astralischen Welt sehen, wie von den Dingen eine Eigenschaft sich abhebt. Der fortgeschrittene, aufmerksame Schüler merkt im Schlaf, daß er in einer ganz merkwürdigen Traumwelt aufwacht. Farben fluten durcheinander und aus diesem Farbenmeer hebt sich der Mensch heraus.

Unter Anleitung des Lehrers sieht er Formen sich herausbilden, die nicht aus dieser Welt stammen. Später nimmt er diese Farbengebilde in der Wirklichkeit neben den anderen Dingen wahr. Für solche Menschen ist ein Teil der Nacht etwas ganz anderes geworden. Es ist ein Zwischenzustand zwischen Wachen und Traum. Ein Traum, aus dem sich höhere Wahrheiten offenbaren. Das ist die astralische Welt.

Nun gibt es noch Höheres. Es tritt innerhalb dieser Farbengebilde etwas Besonderes auf. Aus dem Farbengebilde spricht der Ton, ein Durchtönen nimmt man wahr. In diesem Moment hat der Mensch das Devachan betreten, er befindet sich in der eigentlich geistigen Welt. Das ist der reale Hintergrund der beiden höheren Welten, die die Menschen betreten. Ist er in der Astralwelt, hört er nicht die Geräusche dieser Welt. Hier ist eine große Stille, alles spricht da durch Farbe

und Licht. Und dann erklingt leise und lauter und immer lauter eine tönende Welt aus dieser Farbenwelt. Ist der Mensch dort, dann erlebt er den Geist der Welt. Da lernt er verstehen, was große Geister meinen, wenn sie wie Pythagoras von Sphärenmusik sprechen. Die Sphärenmusik der kreisenden Sonnen hat man sinnbildlich deuten wollen, sie ist aber so nicht zu deuten. Die durch den Weltenraum tönende Sonne ist eine tönende Wirklichkeit.

Ein okkultes Bild ist: Die Sonne um Mitternacht sehen. In dem Augenblick, wo der Chela oder Schüler hellsehend wird, sieht er durch die Erde durch, sieht er die Sonne. Aber noch größer ist es, wenn er die Sonne tönen hört. Goethes Worte im Prolog zum «Faust» sind keine Phrase: «Die Sonne tönt nach alter Weise.» Die Posaunen, die Johannes in der Offenbarung erwähnt, kennt der Okkultist als eine Wirklichkeit.

In theosophischen Schriften kommen Irrtümer vor. *Leadbeater* zum Beispiel schildert den Astralplan richtig geschaut, aber seine Beschreibung des Devachanplanes ist seine Erfindung. Allerdings beschreibt er diesen feiner als den Astralplan, aber sonst nicht richtig.

Hinter unserer sinnlichen und astralischen Welt haben wir eine Welt des Tones, die devachanische Welt. Alle Ihre Organe sind aus der geistigen Welt heraus geschaffen. Niemals hätte es ein Herz, eine Milz gegeben, wenn wir nicht einen Ätherleib hätten. Denken Sie sich ein Gefäß mit Wasser: Sie erregen einen Wirbel darin, und könnten Sie diesen schnell festhalten, so würden Sie ein Gebilde erhalten. Aus dem Astralorganismus entstanden Leber und Gehirn. Hier finden Sie wieder das Oben und Unten. Scheinbar entfernt liegende Dinge hängen ganz merkwürdig zusammen. Ein Beispiel: Das Herz ist ein unwillkürlicher Muskel, und wir glauben physikalisch, daß das Herz das Treibende sei. Andere Muskeln, zum Beispiel die der Hand, unterliegen dem Willen. Daß das Herz der treibende Motor des Blutes sei, hat der Okkultist nie behauptet. Er sieht in der Blutbewegung die Ursache der Herzbewegung. Er sieht das Herz als ein Organ an, welches erst in der Zukunft seine Vervollkommnung erlebt. In Zukunft wird die Blutbewegung in der Willkür des Menschen liegen. Deshalb schaut der Herzmuskel so aus und entspricht der Bau des Herzens dem des willkürlichen Muskels. Erst später wird der Mensch wie einen Hand-

muskel willkürlich sein Herz in Tätigkeit setzen. Das Herz ist auf einem besonderen Wege der Entwicklung, das hat schon *Hegel* einmal angedeutet.

Dies alles hängt mit der menschlichen Entwicklung zusammen. Nehmen Sie an die drei Grundteile und das Ich. Zunächst arbeitet der Mensch unbewußt in seinen Astral-, Äther- und physischen Leib hinein und gliedert ihnen etwas von Manas, Buddhi und Atma an. Nun gibt es aber außerdem etwas Bewußtes. Der Ätherleib besteht aus zwei Teilen, aus dem einen, den er mitgebracht hat, und dem, den das Ich hineingearbeitet hat, als der Mensch noch auf der Tierstufe, Fischstufe war. Das Herz ist gestaltet durch die Umgestaltung des Ätherleibes. Alles auf dieser Welt ist wie der Siegelabdruck des Geistigen. So auch ist es mit jeder Kulturerscheinung. Das, was der Mensch alles geistig um sich hat, kann er nicht wahrnehmen, aber etwas von diesem Siegelabdruck der astralischen Welt erlebt ein Künstler. Ich will Ihnen ein Beispiel nennen, wie eine spirituelle Wahrheit auf die Leinwand gezaubert werden kann. Von *Leonardo da Vinci* hängen zwei Bilder im Louvre in Paris. Sie stellen dar Johannes den Täufer und Dionysos-Bacchus. Bei beiden scheint dasselbe Modell gedient zu haben. Der Bacchus zeigt einen eigentümlich rötlich-bläulichen Ton des menschlichen Leibes, während vom Johannes-Leib ein gelb-goldiger Ton entgegenzudringen scheint. Der Maler hat das so geschaut. Der Dionysos scheint das Licht einzusaugen und schickt es mit seiner eigenen Färbung zurück. An Johannes tritt auch das Licht heran, es wird aber von seinem Leib zurückgeworfen, keusch drängt er es zurück, es durchmischt sich nicht mit dem Leibe, es bleibt in seiner ätherischen Reinheit. Das hat der Maler nur geahnt.

Der Maler malt astralische Farben. Beim Musiker aber, da tönt die devachanische Welt in unsere irdische herein. Musik ist der Ausdruck des Tones im Devachan. In den Harmonien der Sphären schreitet in der Tat ein devachanischer Geist. Nur ist dort kein sinnlich tönender Ton, dort ist das Urbild. Im Ätherleib des Menschen ist das Abbild des devachanischen Tones. Dieser Ätherleib, den der Mensch so in sich selbst ausgebildet hat, ist durchsetzt mit den Schwingungen der devachanischen Welt.

Denken Sie einmal, daß dieser umgestaltete Ätherleib des Menschen eingebettet ist in den niederen Leib. Und dieser neue Ätherleib schwingt und schwingt, es entsteht das Gefühl des Sieges des höheren über den unteren Ätherleib. Wenn das Gefühl des Sieges des höheren Ätherleibes über den niederen entsteht, ertönt Dur-Tonart. Wenn der höhere Ätherleib nicht Herr über den ungeläuterten werden kann, wird das Gefühl hervorgerufen, wie wenn von außen Moll-Tonart ertönt. Der Mensch wird sich durch die Dur-Tonart seiner Gefühlsherrschaft bewußt. Fühlt er, wie die hohe Schwingung nicht durchdringen kann, so spürt er Moll-Tonart. Wenn dieses musikalische Element sich in die kosmische Welt einreihen will, da ist der Augenblick, wo sich das Buddhi-Element regt, und da erst kann der Mensch die künstlerischen Töne in Harmonien formen. Ein Ansatz zu neuer Entwicklung liegt in der Musik. Es ist für die anderen Künste ein nicht ganz Erreichtes. In der Musik liegt etwas Prophetisches für die Zukunftsentwicklung. Der neue Ätherleib kommt durch Musik in Schwingung, und nun fängt auch der äußere Ätherleib an zu schwingen.

Bei *Mozarts*, namentlich aber bei *Rossinis* Werken setzen sich auch die Schwingungen im alten Ätherleib fort, aber in ganz geringem Maße. Würden Sie aber die Zuhörer des «Lohengrin» beobachten können, so würden Sie sehen, wie die Wirkung noch eine ganz andere ist. Wagnerische Musik erregt den Buddhi-Leib so stark, daß die direkte Wirkung auf den Ätherleib da ist. So wird durch Wagnerische Musik eine Änderung des Temperamentes und der Neigungen im Ätherleib erzielt, und damit können Sie ahnen, was Wagner ahnte, und was auch zum Ausdruck kam in seinen Schriften über Musik. Der Okkultist sagt: Wenn der Mensch eine Entwicklung durchmacht und Sphärenmusik hört, so hört er himmlische Musik. Aber der Alltagsmensch kann nicht bis dahin durchdringen. So hat der Mensch die Aufgabe, die höhere Welt einzusiegeln in die physische Welt. In dem, was der Mensch hervorbringt, schafft er einen Abdruck der geistigen Welt. Das haben Schopenhauer und Wagner gespürt, und daher haben sie der Musik eine so wichtige Rolle zugeschrieben.

Für die Geisteswissenschaft ist die Zeit gekommen, den Menschen zu helfen, nicht mehr traumhaft, sondern bewußt zum Schaffen zu

kommen. Ich wollte Ihnen deutlich zu machen suchen, warum die Musik so elementar wirkt: Im Devachan sind wir heimisch, da lebt etwas Ewiges, und wenn dem Menschen hier unten etwas gegeben wird aus der Urheimat, da ist es kein Wunder, daß er ergriffen wird. Und deshalb ist der Einfluß der Musik so groß, selbst auf den einfachsten Menschen, der nichts ahnt von dem, was in den Tönen der Musik zu ihm spricht: Ich bin du, und du bist von meiner Art.

Fragebeantwortung (die gestellte Frage ist nicht erhalten)

Es wird durch die Kunst das Bett geschaffen für den astralischen und devachanischen Einfluß. Das Eigenartige ist bei Wagner, daß seine Musik eine enorme Wirkung auf den Ätherleib ausübt. Selbst unmusikalische Menschen spüren das. Die Musik wirkt durch den Umweg über den Ätherleib auf den Astralleib. *Bach* war viel abstrakter, er hatte nicht das Unmittelbare von Wagner. Der große Musiker, jeder Musiker hat sich seine Begabung in früheren Inkarnationen erworben. Nun muß man aber in Betracht ziehen, daß, wenn auch in musikalischer Beziehung einer fortgeschritten ist, er in anderen Dingen es noch nicht zu sein braucht, zum Beispiel in moralischer Beziehung. Der Mensch ist ja so mannigfaltig. Man muß ihn beurteilen nach dem, was er hat, und nicht nach dem, was er nicht hat. Das ist mir so oft bei meinen Goethe-Vorträgen aufgefallen, wie die Menschen so gern das Negative statt das Positive aufsuchen, das, was der Mensch nicht hat, statt dessen, was er hat. Ich bin wohl hundertmal gefragt worden, was an dem Verhältnis mit Frau von Stein gewesen sei und anderem. Ich konnte nur immer sagen: Aus dem Verhältnis entstand so viel Großes, daß das mich allein beschäftigte. - Es kommt mir so vor, als wenn ein Sammler edle Steine zwischen den Kieselsteinen sucht. Er greift eben nur nach den edlen, die anderen läßt er außer acht.

Fragenbeantwortungen
und Schlußworte

FRAGENBEANTWORTUNG

Dornach, 29. September 1920

anschließend an die Aussprache nach drei Vorträgen
von Paul Baumann

Über die Erweiterung des Tonsystems

Es ist eigentlich nur möglich, ein paar Andeutungen zu geben, denn allein über die von Herrn *Stuten* gestellten Fragen ließen sich ja wochenlange Unterredungen anstellen, wenn man sie erschöpfend beantworten wollte. Und wir werden ja sehen, wie weit wir heute kommen. Ich möchte zunächst von einem Thema ausgehen, damit wir vielleicht gewissermaßen von einem Zentrum aus dann weitergehen können. Es ist gesprochen worden von der Erweiterung des Tonsystems, nicht wahr, und verschiedene Redner haben sich, wie ich glaube, für diese Erweiterung des Tonsystems interessiert; es waren wohl auch direkt Musiker, Komponisten unter ihnen.

Nun, die ganze Frage hängt, wie ich ja glaube, zusammen mit einer anderen, die vielleicht nicht so leicht zu fassen ist, wie man gewöhnlich meint. Und da möchte ich zunächst sagen: Ich wollte selber eine Art von Frage zunächst an diejenigen Persönlichkeiten richten, welche sich beteiligt haben gerade an dieser Diskussion über die Erweiterung des Tonsystems. Ich werde nur ein paar Vorbemerkungen machen und dann Sie bitten, sich ganz nach Ihrem subjektiven Erleben auszudrücken.

Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß mit dem Zeitpunkt, den heute Herr *Baumann* in einer ausgezeichneten Art charakterisiert hat durch das Heraufkommen der Septimen, eigentlich im musikalischen Erleben der zivilisierten Menschheit ein sehr großer Umschwung eingetreten ist. Ich glaube, daß man nur das frühere Musik-Erleben heute noch nicht genug kennt; das heißt, theoretisch schon, aber man hat es nicht mehr so im Erleben, daß man diesen Umschwung vollständig klar und daß man ihn intensiv genug empfände. Aber das, was da heraufge-

kommen ist, ist eigentlich bis jetzt noch nicht abgelaufen, und vielleicht stehen wir mitten drinnen in einer Umwandlung, wenn ich so sagen darf, des musikalischen Bedürfnisses der Menschen. Natürlich vollziehen sich solche Dinge nicht so rasch, daß sie in deutliche Definitionen zu bringen sind; aber sie vollziehen sich eben doch, und sie lassen sich in einer gewissen Weise in der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit abfangen.

Und da möchte ich fragen, ob die einzelnen der vorhergehenden Unterredner, wenn sie sich besinnen auf das, was sie musikalisch erleben, nicht auf so etwas hinweisen können, was eine Art Umschwung in dem ganzen musikalischen Erleben überhaupt bedeutet. Konkreter formuliert die Frage: Ich möchte meinen, daß man sich heute im musikalischen Erleben eine Ansicht darüber bilden könnte, wie verschiedene Menschen - ich will jetzt mehr vom Musikalischen zunächst absehen - einen einzelnen Ton verschieden erleben. Nun, daß sie ihn verschieden erleben, das ist ja ganz zweifellos; aber ihn so verschieden erleben, daß dieses verschiedene Erleben in irgendeiner Weise in ihr Musikverständnis hineinspielt.

Man kann nämlich, glaube ich, deutlich wahrnehmen, daß heute die Tendenz besteht, gerade bei dem musikalisch erlebenden Menschen, gewissermaßen in den Ton tiefer hineinzugehen. Nicht wahr, man kann bei einem Ton mehr an der Oberfläche bleiben, oder tiefer in den Ton hineingehen.

Und da frage ich nun die Persönlichkeiten, die früher mitdiskutiert haben, ob sie irgendeine Vorstellung damit verbinden können, wenn ich sage: Das musikalische Erleben der Gegenwart geht immer mehr und mehr dahin, den einzelnen Ton zu spalten in der Auffassung, und den einzelnen Ton gewissermaßen zu befragen, inwiefern er selbst schon eine Melodie ist, oder nicht eine Melodie ist? Ich meine, ob damit irgendeine Vorstellung verbunden werden kann? Denn es läßt sich eigentlich über die Frage der Erweiterung des Tonsystems kaum reden, ohne daß man einen Untergrund hat, von dem aus man redet.

Die Bemerkung ist vorhin gemacht worden über die Geräusche. Die ganze Diskussion über die Geräusche ist vielleicht auch nur beantwortbar, wenn man eine solche Voraussetzung erst erledigt, wie

ich sie hier angegeben habe. Denn wenn ich zum Beispiel annehme - ich weiß nicht, ob diese Dinge heute schon sehr ausgiebig subjektiv erlebt werden -, daß der Herr, der hier längere Zeit gesprochen hat, der über die Geräusche sich ergangen hat, daß der besonders geneigt ist, heute schon die Frage, ob im Ton eine Melodie wahrzunehmen ist, im weitgehendsten Sinne mit Ja zu beantworten, dann verstehe ich ihn, dann verstehe ich vollständig, wie er in den einzelnen Ton hineingeht, oder in die einzelnen Laute, die der andere bloß als ein Geräusch empfindet, und wie er dadurch, daß er in die Tiefen des Tones hineintaucht, allerdings etwas findet in den Tönen, die dann das Geräusch bilden, das er sich herausuchen kann, so daß etwas so musikalisch zustande kommt, was derjenige, der nicht in diese Tiefen des Tones hinuntertaucht, eben nicht mitmachen kann.

Es ist ja heute morgen von Dr. *Husemann* darauf hingewiesen worden, daß auch in anderer Beziehung die Menschheit der Gegenwart davor steht, die Persönlichkeit allmählich mehr auseinander zu spalten. Und so scheint es auch, daß es schon eine ganze Anzahl von Menschen in der Gegenwart gibt, die einfach ein anderes Tonerlebnis haben dem einzelnen Ton gegenüber, als gerade in der einen oder anderen Richtung sehr scharf geschulte Musiker. Und das hängt zusammen mit der anderen Frage, die ja auch gestellt worden ist, wie sich zu der ganzen Sache die Geisteswissenschaft zu verhalten hat.

Nun möchte ich präzise die Frage stellen, ob irgendeine vernünftige Vorstellung damit verbunden werden kann, wenn man sagt, es kann unter Umständen schon der einzelne Ton als eine Melodie empfunden werden dadurch, daß man sich, indem man in seine Tiefen geht, Partiales heraushebt aus dem Tone, gewissermaßen partiale Töne, deren Verhältnis, deren Zusammenklang einem dann selbst schon wiederum eine Art von Melodie sein kann?

Paul Baumann: Es ging aus meinem Vortrag auch hervor, daß ich gerade das Geräusch in Verbindung setze mit dem Harmonischen, also mit dem zusammengefaßten Melodischen. Kann man das Klanggeräusch auffassen als etwas, was eine zusammengefaßte Melodie ist, vielleicht eine Harmonie ist, die wir aber musikalisch auch empfinden? In Wirklichkeit ist jedes Geräusch etwas Musikalisches zweifellos, nur brauchen wir es nicht gerade als musikalische Kunst anzusprechen. Wir können es nicht unterscheiden, aber es ist das sehr deutlich zu empfinden in Klang-

farben, daß hier wieder etwas besonders Musikalisches, etwas vom Beweglichen der Dinge mitspricht, daß man den bloßen musikalischen Ton, der an sich nicht gehört wird, deutlich unterscheiden kann von dem, worinnen er sehr deutlich schwingt.

Das meine ich nicht. Ich meine jetzt speziell, die Möglichkeit des Tonerlebens selbst zu erweitern, das heißt, gewissermaßen beim Erleben des Tones in die Tiefen hineinzugehen, oder meinetwillen auch etwas herauszuholen aus dem Tone, so daß man eigentlich im Ton selbst schon etwas erlebt.

Paul Baumann: Ich meine die Scheidung dessen, was man in der musikalischen Kunst braucht, was mitklingt, womit man aber ebenfalls etwas, was in den Dingen musikalisch wirkt, empfindet.

Ich meine jetzt nicht dieses, sondern was man in *einem* Ton erlebt, ohne daß es irgendwie objektiv mitwirkt. Man spaltet den Ton selber und synthetisiert ihn wiederum. Ich meine als reines Erlebnis. Den Ton schrieb man von altersher dem Tongeist zu. Populär ausgedrückt: bei einer historischen Vorstellung des Passauer ... Spiels von 1250, da wird gleich zu Anfang, ehe das Spiel überhaupt beginnt, der Teufel als Verführer vorgestellt; und um diese Atmosphäre richtig wirken zu lassen, muß der Teufel in ein Feuerhorn blasen; das tut so schrill, daß die Leute schon alle erschrecken. Das ist der Grundstock dieses Tongeistes, von dem ich rede.

Einige Meinungen werden noch geäußert.

Das sind alles Dinge, die das nicht treffen, was ich meine, das Erleben aus *einem* Ton heraus, das als Melodie erscheint. Wenn ein Ton angeschlagen wird, so weht tatsächlich eine Melodie aus dem Ton heraus.

Dr. Stein: Man muß, scheint mir, unterscheiden zwischen Tonwahrnehmung und Tonempfindung. Ich empfinde an der Wahrnehmung etwas ganz besonders tief, und dieses Empfindungsmäßige geht dann, wenn ich einen Schmerz oder Schreck empfinde,...

Ich meine jetzt nicht, daß wir die Dinge, die ja nun schon einmal da sind, definieren sollen, sondern: ob wir in einer Übergangszeit leben in bezug auf das Tonerlebnis, so daß es tatsächlich etwas anderes wird. Ich meine, daß es tatsächlich musikalisch heute noch aufgefaßt

wird als ein Ton, der mit anderen in Beziehung gebracht wird, der in einer Melodie ist und so weiter, daß es aber eine Möglichkeit gibt beim Ton, in die Tiefe hineinzugehen, vielleicht auch noch etwas unter ihm zu suchen und dann, wenn man auf dies hinblickt, dann ist erst eine fruchtbare Auseinandersetzung möglich.

Weitere Meinungsäußerungen.

Man kann, wenn man einen Ton lange halten hört, beim Anfang der «Freischütz»-Ouvertüre zum Beispiel, eine Empfindung haben, die ich vielleicht bildlich veranschaulichen kann. So wäre sozusagen der Ton: ein halber Bogen - das soll eine graphische Darstellung sein -, an diesem halben Bogen möchte ich etwas zeichnen wie kleine Nerven, die da herausgehen, daß man ein Tonempfinden an diesem halben Bogen habe, wie wenn er da hereingehen würde, dann wieder auf der anderen Seite des Bogens durch, dann an Nerven und Venen wieder heraus, so daß eine gewisse innere Bewegung da ist, die einmal auf der einen Seite dieses halben Bogens liegt, dann einmal auf der anderen. Man könnte es vielleicht auch dynamisch ausdrücken, daß man eine größere Intensität hineingibt und wieder zurückgeht.

Meinungsäußerungen.

Das lange Halten ist nur, damit man es besser merkt. Das lange Halten würde einem unter Umständen auch möglich machen, die Veränderungen des Tons zu bemerken. Ich meine jetzt weniger die Veranschaulichungskurve, die in dieser Weise gezeichnet werden kann, die so verläuft, sondern ich meine die, die man eigentlich hier hinein senkrecht auf die Tafel zeichnet.



Weitere Äußerungen: ... Das liegt in der Intensität?

Deshalb sage ich: tiefer in den Ton hineingehen!

Längere Ausführungen eines Teilnehmers.

Herr *van der Pals* erzählt seine Erfahrungen mit einem Ton; Auftakte zu den Gedichten von Jacobowski. Ein Ton, angegeben durch das Gedicht selbst, durch den Inhalt; man hatte überhaupt keine Lust, von dem Ton mehr wegzugehen; der Ton war da, hätte ebensogut da bleiben können, war für sich eine Melodie - ich ging eigentlich nur weg, weil man nicht eine halbe Stunde das hätte vorspielen können.

Nachdem wir nun über diese Sache ein bißchen geredet haben, möchte ich darauf hinweisen, daß ja Dinge, die sich entwickeln, zuweilen in ihren ersten Stadien sehr unvollkommen herauskommen. Man kann zum Beispiel hinweisen darauf, daß ganz gewiß manches jetzt in wirklich recht anfechtbarer Weise als Kunst des Expressionismus in Erscheinung tritt — aber das soll nicht eine Kritik sein gegenüber aller expressionistischen Kunst, sondern nur gegenüber manchem, was über Expressionen nicht herauskommt -, daß darinnen aber ganz gewiß ein Anlauf liegt zu etwas, was einmal sehr viel bedeuten wird.

Und so meine ich, daß auch zu einer solchen Fortbildung der Musik ganz ähnlich, wie wir in der Malerei versuchen, uns in die Farben hineinzuleben und aus der Farbe heraus zu schaffen — dieses Hineinleben in den Ton heute etwas bedeutet wie den Anfang eines Fortschrittes. Und wenn das da oder dort auftritt und einem dieses Auftreten nicht sympathisch ist, so bin ich durchaus einverstanden. Darauf kommt es nicht an. Aber ich möchte wissen, wie man eigentlich solche musikalische Persönlichkeiten wie *Debussy* verstehen kann, wenn man sie nicht als einen vielleicht sehr vagen Vorläufer von irgend etwas Künftigem versteht, was in dieser Richtung liegt. Da kommen wir, wenn wir so etwas zugeben können, darauf, daß dann eine bestimmte Möglichkeit allerdings vor uns steht, nämlich die Möglichkeit, daß in einer anderen Weise als jetzt komponiert wird, nämlich in der Weise, daß das Verhältnis von Komponisten und reproduzierendem Künstler ein viel freieres wird, daß der Spieler, der reproduzierende Künstler viel weniger determiniert ist, daß er viel produktiver werden kann, daß er einen viel größeren Spielraum hat. Das ist aber im Musikalischen erst möglich, wenn das Tonsystem erweitert wird, wenn man wirklich die Variationen haben kann, die da notwendig sind, wenn wirklich stark variiert werden kann. Und da könnte ich mir vorstellen, daß zum Beispiel dasjenige, was der Komponist liefert, in der Zukunft mehr andeutungsweise wäre, daß aber, weil es mehr andeu-

tungsweise wäre, der reproduzierende Künstler viel mehr Varianten, viel mehr Töne braucht, um die Dinge auszudrücken. Man kann ja, wenn man sich in die Tiefen des Tones nun eben hineinfindet, ihn in der verschiedensten Weise verteilen, indem man ihn nun wieder heraussetzt in Nachbartönen. Auf diese Weise würde ein bewegliches musikalisches Leben herauskommen. Ich kann die Sache nur skizzieren. Man könnte die ganze Nacht fortreden, aber das wollen wir nicht tun, da wir morgen wieder zusammenkommen. Aber es wird ein viel beweglicheres musikalisches Leben herauskommen. Und man kann sagen: Heute kann wirklich schon dieses beweglichere musikalische Erleben vor einem stehen.

Das hängt nun mit der anderen Frage, die immer wieder gestellt worden ist, in einer gewissen Weise zusammen, mit der Frage, wie sich Geisteswissenschaft zu der Musik verhalten soll. Bei dieser Frage ist mir immer eines unsympathisch. Bitte, ich will niemandem zu nahe treten mit dem, was ich sage, aber es ist mir halt doch bei dieser Frage etwas unsympathisch, nämlich, sie ist eigentlich unkünstlerisch gestellt! Sie ist eigentlich im Grunde genommen, wenn auch der Betreffende das nicht meint, immer theoretisch und unkünstlerisch gestellt. Und ich empfinde überhaupt, daß man sehr leicht bei einer Diskussion über Künstlerisches überall aus dem eigentlich Künstlerischen herausschlüpft und in ein wüstes Theoretisieren hineinkommt. Geisteswissenschaft wird ganz zweifellos, da sie nicht etwas Intellektualistisches ist, nicht etwas ist, was nur *einen* Wesensteil des Menschen ergreift, sondern etwas, was den ganzen Menschen ergreift, einen wesentlichen Einfluß haben auf den ganzen Menschen, auf Denken, Fühlen und Wollen. Während unsere heutige materialistisch-intellektualistische Wissenschaft im Grunde genommen doch nur auf das Denken, auf das intellektuelle Element im Menschen einen Einfluß hat. Geisteswissenschaft wird den Menschen voll ergreifen. Und die Folge davon wird sein, daß der Mensch in sich innerlich beweglicher wird, daß er zu einer größeren Variabilität seines Teil-Erlebens und damit auch wiederum zu einer stärkeren Forderung nach der Harmonie seines Teil-Erlebens kommt. Und kommt er dazu, dann bedeutet das im wesentlichen eine Bereicherung des ganzen musikalischen Wirkens und Er-

lebens. Und dann wird bei solchen Persönlichkeiten, die so von der Geisteswissenschaft, ich möchte sagen, durchwoben, durchwallt, durchvitalisiert sind, sich in der Realität dasjenige ergeben, was auf dem Gebiete der Musik aus Geisteswissenschaft werden kann. Darüber läßt sich nicht theoretisieren. Man soll nicht theoretisieren, man soll vielmehr heute empfinden, wie tatsächlich Geisteswissenschaft den Menschen in sich beweglicher macht, und wie der Mensch dadurch auch einem intensiveren, nuancierteren musikalischen Erleben entgegengehen kann.

Das kann man ja mit ganz großen Fragen in Zusammenhang bringen. Sehen Sie, man hat vielfach der geisteswissenschaftlichen Bewegung vorgeworfen: Ja, da sind hauptsächlich Damen, die sich immer dafür interessieren, die Männer sieht man nicht in den anthroposophischen Versammlungen. - Ich will jetzt nicht entscheiden darüber, inwieweit das statistisch stimmt oder nicht stimmt. Mancher hat ja solch einen Zeitungsartikel schon fertig, bevor er die Dinge gesehen hat, und da läßt er sich nicht mehr davon abbringen, wenn er auch dann das Gegenteil sieht von dem, was er niedergeschrieben hat. Aber im Ganzen - bitte, es ist wirklich nicht so schlimm gemeint - können wir sagen: Weil die Männerwelt mehr teilgenommen hat an der Bildung, der wissenschaftlich und immer wissenschaftlicher werdenden Bildung der letzten Jahrhunderte, ist in einer gewissen Weise das für das Männertum eingetreten, was man nennen könnte eine Verfestigung, eine Verhärtung des Gehirnes. Bei den Frauen ist das Gehirn beweglicher, weicher geblieben. Es sind das natürlich radikale Ausdrücke für die Erscheinungen, aber es ist die Erscheinung immerhin doch vorhanden. Und damit ich nicht ungerecht bin, will ich sagen: Bei den Männern ist das Gehirn gefestigt worden, sie sind dadurch tüchtiger geworden in der Handhabung der Logik; bei den Frauen ist das Gehirn beweglicher geblieben, leichter geblieben, aber sie haben nicht teilgenommen an der Bildung der letzten Jahrhunderte, die so die feste Logik in sich geschlossen hat, und dadurch sind sie oberflächlich und so weiter geworden. - Also, nicht wahr, man muß die Dinge nicht bloß einseitig darstellen. Aber es liegt in der ganzen Sache etwas, was uns darauf aufmerksam machen kann, daß wir schon einmal nötig

haben, dasjenige, was in unserer eigenen Organisation bewirkt worden ist durch die versteifende, vertrocknende Bildung der letzten Jahrhunderte, wiederum beweglich zu machen, indem wir in diese stärkere Handhabung des Ätherischen hineinkommen. Da kommen wir aber gerade ins musikalische Element wiederum hinein. Da kommen wir gerade hinein in ein ganz musikalisches Erleben. Und das wird natürlich seine Früchte tragen.

Aber ganz unkünstlerisch würde man sein, wollte man über das, was da geschieht, irgendwelche Theorien anstellen. Das kommt mir immer gerade so vor, wie wenn jemand das Wetter von übermorgen ganz genau schildern möchte. Ich will nicht sagen, daß es nicht auch einen Bewußtseinszustand gibt, in dem man bis zu einem hohen Grade das kann. Aber es hat eigentlich keine Bedeutung. Man läßt lieber das Leben leben, als daß man darüber austheoretisiert in einer solchen Weise.

Nun, mit diesem Gedankengang ist die Betrachtung schon vom Musikalischen hingelenkt auf die menschliche Konstitution. Und so wird man in einer vergeistigten Physiologie, die selber schon wiederum etwas Künstlerisches haben wird, immer mehr und mehr gerade das Musikalische mit der menschlichen Konstitution in Zusammenhang bringen.

Denken Sie doch nur, daß die Behauptung, die Herr Baumann getan hat vom Zusammenhang des Melos mit der Atmung, etwas ganz tief Berechtigtes hat. Im Grunde genommen sind Melos und menschliche Atmung zwei Dinge, die wesentlich zusammengehören.

Nun müssen wir aber nicht vergessen: Der Atmungsvorgang ist ein Vorgang, der sich im rhythmischen System abspielt. Dieses mittlere System der menschlichen Organisation, es grenzt auf der einen Seite an das Nerven-Sinnessystem, an das Gehirnsystem. Es findet eine Wechselwirkung statt zwischen dem rhythmischen System und dem Nerven-Sinnessystem. Auf der anderen Seite grenzt das rhythmische System an das ganze Gliedmaßen- und Stoffwechselsystem. Und dieser Zusammenfluß drückt sich, ich möchte sagen, auch in den physischen Vorgängen aus. Denken Sie doch nur: Wenn wir einatmen, pressen wir unser Zwerchfell nach unten, wir stoßen das Gehirnwasser nach dem Kopf, so daß wir mit dem Atmungsprozeß ein fortwähren-

des Auf und Ab des Gehirnwassers haben. Damit haben wir aber ein fortwährendes Zusammenspiel der rhythmischen Bewegung des Gehirnwassers mit demjenigen, was die Organe des Vorstellungsvermögens sind. Wir haben auf der anderen Seite ein fortwährendes Zusammenstoßen des wiederum heruntergehenden Gehirnwassers mit dem ganzen, was im Blut, im Stoffwechselsystem sonst vor sich geht. Mit diesem inneren Erleben, organisch gedacht, hängt doch, mehr als man glaubt, das Musikalische zusammen. Und zwar in folgender Weise: In demselben Maße, in dem das Atmen sich dem Haupte nähert, dem Nerven-Sinnesleben nähert mit dem Zusammenspielen, kommt mehr das melodiöse Element zum Vorschein; in demselben Maße, in dem sich das rhythmische System dem Gliedmaßensystem nähert, kommt das eigentlich rhythmische Element zum Vorschein; wir haben da nur das Wort darauf übertragen.

Und dann, wenn man dies ins Auge faßt, hat man zu gleicher Zeit einen Leitfaden, um, ich möchte sagen, das ganze Bündel von Fragen, das ja zuletzt von Herrn Stuten gestellt worden ist, sich nach und nach zu beantworten. Es ist also das richtig, was Herr Stuten vorgebracht hat. Ich möchte da eingehen auf das eine, was er vorgebracht hat über die Zusammenhänge zwischen Denken, Fühlen und Wollen. Das entspricht ja wiederum nach den Organen hin dem, was ich jetzt gerade ausgeführt habe. Dann haben wir ja schon besprochen, und Herr Stuten hat das heute wiederholt, daß dasjenige, was die eigentlichen musikalischen Formen sind, dem ganzen Menschen entspricht, also dem synthetischen Ineinanderklingen von Denken, Fühlen und Wollen.

Nun hat er noch die Frage gestellt nach den Beziehungen der thematischen Gruppen. Die sind natürlich spezifisch verschieden, je nachdem sie von dem oder jenem Komponisten kommen. Und nun können wir folgendes sagen: Nicht wahr, Sie haben ganz richtig angegeben, dem Vorstellen entspricht die Melodie, dem Fühlen entspricht die Harmonie, dem Wollen entspricht der Rhythmus, die Tonform entspricht dem ganzen Menschen. Nun haben wir also einen partialen Menschen = Denken, einen partialen Menschen = Fühlen, einen partialen Menschen = Wollen, und den ganzen Menschen.

Aber nun haben wir auch noch nicht nur den ganzen Menschen im wirklichen menschlichen Leben, sondern der Mensch lebt ja all die Jahre zwischen der Geburt und dem Tode. Dieser ganze Mensch ist oftmals vorhanden und kontinuierlich vorhanden, und verändert sich, metamorphosiert sich. Und damit hängt nun wiederum die Aufeinanderfolge der thematischen Gruppierungen zusammen. Es ist etwas Spezifisches, der menschliche Lebenslauf. Und das Geheimnis, das zugrunde liegt, ist allerdings dieses: Im Oberbewußtsein zwar weiß man nicht, wie die Zukunft ist, aber im Gefühlsbewußtsein ist man so gestimmt, wie die Zukunft abläuft. Bitte, verfolgen Sie einmal rein empirisch - man tut es gewöhnlich nicht, aber diese Dinge gehören zu einer feineren Empfindung einer wirklichen Anthropologie, die dann Anthroposophie wird —, wie sich das Gefühlsleben verändert bei einem Menschen, bei dem man nachher erfährt, daß er gestorben ist. Selbstverständlich, es gibt ja vieles, das einen abhält, solche Dinge zu verfolgen, aber man kann sie wenigstens nachträglich verfolgen, man kann bei einem frühverstorbenen Menschen sehr genau sehen, wie das ganze Gefühlsleben dem Tode entgegen tendiert, wie im früheren Leben die Zukunft schon drinnen liegt. Das ist auch etwas, was schon zum menschlichen Lebenslauf gehört.

Das alles spielt hinein, wenn sich der Musiker nun auslebt in der Aufeinanderfolge, in dem Wiederkehren der thematischen Gruppen und so weiter. Das Wiederkehren an sich braucht einen nicht zu verwundern. Denn Sie brauchen nur zurückzublicken auf Ihr Leben, wenn es schon längere Zeit verlaufen ist; namentlich die gewöhnlichen Perioden, die nicht bei jedem die gleiche Zahl umfassen, aber doch vorhanden sind, könnten Ihnen genau die Etappen zeigen, könnten Ihnen sagen: In diesem Jahr schloß eine Etappe, die dauerte bis zu jenem Jahre und so weiter. Wenn einer im fünfundvierzigsten Lebensjahr einen Lebensabschnitt erlebt, so erlebt er es bei einer nächsten Stufe wiederum im zweiundfünfzigsten Jahre. Und man kann ganz genau, wenn man von dem Erlebnis im zweiundfünfzigsten Jahre, das nicht dasselbe sein muß, aber das seinem inneren Charakter nach eben etwas ähnliches darstellt wie das in seinem fünfundvierzigsten Lebensjahre, die Wiederkehr im menschlichen Erleben sehen.

Alle diese Dinge spielen hinein in dasjenige, was in einem musikalischen Kunstwerk sich ausdrückt. Denn ein solches musikalisches Kunstwerk ist ja, wenigstens für den Zeitpunkt in dem es geschaffen wird, immer ein Ausdruck des gesamten Menschen. Man kann eben auf solche Dinge im Grunde genommen nur hindeuten.

Einige andere Fragen, die gestellt worden sind, wie zum Beispiel das Verhältnis der Goetheschen Tonlehre zur Geisteswissenschaft, würden heute wirklich zu weit führen. Ich glaube, daß wir doch bei dieser oder einer ähnlichen Gelegenheit noch zusammenkommen können. Und auch die Beantwortung der Frage nach Dur und Moll, nach der Bedeutung der griechischen Musik, würde heute zu weit führen.

In bezug auf das eine, was erwähnt worden ist, in bezug auf die Theorien über Atmung, Gesang und Körperhaltung möchte ich nur bemerken, daß in der Tat solche Dinge, wie sie in dem genannten Buche beschrieben sind, nicht ohne eine gewisse Bedeutung sind, wenn man sie vernünftig zu nehmen weiß.

Es ist schon außerordentlich wichtig, daß man den Menschen als ein Ganzes betrachtet. Solche Leute tun es in der Regel nicht, aber sie tragen Bausteine herbei, die sogar dann, wenn sie im richtigen geisteswissenschaftlichen Lichte gesehen werden, irgend etwas Fruchtbare auch für den Geisteswissenschaftler haben können.

Auch auf die Frage der Gesangsmethode möchte ich heute nicht zu sprechen kommen, denn das kann sehr leicht, wenn man es nicht aus irgendwelchen Voraussetzungen heraus entwickeln kann, mißverstanden werden, zumal es ja heute so furchtbar viele verschiedene Gesangsmethoden gibt. Und man kann Leute kennenlernen, die hintereinander nach fünf, sechs Gesangsmethoden singen gelernt haben, daß heißt, alles Singen verlernt haben! Dann kann man allerdings nicht in so einfacher Weise über die verschiedenen Gesangsmethoden sprechen.

Zu dem was gesagt wurde über die Temperamente, über These, Antithese, Synthese, muß ich sagen, es ist schon eine recht unfruchtbare Betrachtungsweise, denn in der Regel kann man aus solchen blutleeren Abstraktionen wirklich alles entwickeln. Und ebensogut wie Sie sagen können: Wagner - These, Bruckner - Antithese, was ja prinzipiell sein mag, dazu Geisteswissenschaft - die Synthese, so könnte

ein anderer, der eben anders einteilte, vielleicht sagen: Wagner — These, Bruckner — Antithese, Mahler — Synthese. Das würde ganz gewiß der eine oder andere dann sagen, wenn man in solchen blutleeren Abstraktionen sich ergeht.

Ja, ich glaube tatsächlich nicht, daß wir heute, da wir doch nicht hier übernachten können, noch weiter den Abend ausdehnen sollen! Obwohl ich gerne bereit bin, ausführlich bei weiterem Beisammensein über die angeschlagenen Fragen, die ich mir notiert habe, weiter zu reden.

FRAGENBEANTWORTUNG

Dornach, 30. September 1920, abends (Fortsetzung)

Ich möchte einiges von dem, was ich mir gestern notiert habe, und was nicht mehr in ordentlicher Weise zur Aussprache hat kommen können, heute noch einmal mit ein paar aphoristischen Bemerkungen streifen.

Zunächst möchte ich ein paar Worte sagen über die Beziehungen von Dur und Moll. Man muß, wenn man gerade auf die Intimitäten des musikalischen Lebens eingehen will, sich durchaus ein Bewußtsein davon verschaffen, wie im Grunde genommen das musikalische Leben einer feinen Organisation unseres Menschenwesens entspricht. Man möchte sagen: dasjenige, was in den musikalischen Tatbeständen auftritt, antwortet in einer gewissen Weise auf die innere feinere Konstitution des Menschen.

Nach einer gewissen Richtung habe ich ja gestern schon darauf hingedeutet, wie der Rhythmus, den wir musikalisch erleben, antwortet auf einen inneren Rhythmus im Aufsteigen und Absteigen des Gehirnwassers und auf den Zusammenhang, den das Gehirnwasser auf der einen Seite wiederum mit den Vorgängen im Gehirn hat, auf der anderen Seite mit den Vorgängen im Stoffwechselsystem durch die Vermittlung des Blutsystems. Aber man kann auch auf, ich möchte sagen, individuell abgestufte Formen der menschlichen Konstitution in dieser Beziehung hinweisen. Unser wichtigstes rhythmisches System ist das Atmungssystem, und es wird im Grunde genommen für die meisten Menschen, wenn sie nur ein wenig achtgeben, eine gar nicht schwer zu erringende Erfahrung sein, wie der Verlauf des Denkens, sowohl der mehr logisch geartete Verlauf des Denkens als auch der mehr gefühlsmäßige, gefühlstragende Verlauf des Denkens Einfluß haben auf den Atmungsprozeß. Der Atmungsprozeß steht in einer unmittelbaren oder mittelbaren Verbindung mit all dem auch, was der Mensch musikalisch erlebt. Daher wirft schon die besondere Artung des Atmens bei dem einen oder dem anderen Menschentypus einiges Licht auf das musikalische Erleben.

Sehen Sie, es gibt Menschen, die sind gewissermaßen Sauerstoff-Wollüstlinge. Sie sind so konstituiert, daß sie mit einer gewissen Gier den Sauerstoff assimilieren, den Sauerstoff in sich aufnehmen. Allerdings verläuft das alles natürlich mehr oder weniger im Unterbewußten, aber man kann für das Unterbewußte durchaus die dem bewußten Leben entlehnten Ausdrücke gebrauchen. Solche Menschen, die mit einer gewissen Gier den Sauerstoff aufnehmen, die - wenn ich so sagen darf - lecker sind auf das Aufnehmen des Sauerstoffs, wollüstig sind auf das Aufnehmen des Sauerstoffs, diese Menschen haben ein sehr reges, stark vibrierendes astralisches Leben. Ihr Astralleib ist innerlich regsam. Und dadurch, daß ihr Astralleib innerlich regsam ist, gräbt er sich gewissermaßen auch mit einer großen Lust in den physischen Leib ein. Solche Menschen leben sehr stark in ihrem physischen Leib.

Andere Menschen haben diese Gier nach dem Sauerstoff nicht. Aber sie empfinden etwas, jetzt nicht wie eine Wollust, aber wie eine Erleichterung beim Weggeben, Ausatmen der Kohlensäure. Sie sind darauf gestimmt, gewissermaßen die Atmungsluft aus sich heraus zu entfernen, und in dem Prozeß einen Gefallen zu finden, der ihnen eine gewisse Erleichterung gibt.

Man kann ja da, indem man die Wahrheit ausspricht, etwas, ich möchte sagen, dem Menschen ein wenig Unbehagliches sagen. Aber das ist einer der Gründe, warum die Menschen die tieferen Wahrheiten von sich weisen, weil sie sie nicht gerne hören wollen. Sie erfinden sich dann logische Gründe. In Wirklichkeit ist der Grund der, daß den Menschen gewisse Wahrheiten antipathisch sind, unterbewußt antipathisch sind. Da schieben sie diese Wahrheiten von sich weg. Und deshalb finden sie dann zur Ausflucht logische Gründe. Man kann ja ganz gewiß nicht so leicht, wenn man zum Beispiel ein angesehener Gelehrter ist und wegen einer nicht gesunden Galle ein Gegner dieses oder jenes philosophischen Systems ist, zu den Studenten einfach sagen: Meine Galle verträgt dieses philosophische System nicht! - Da erfindet man dann logische Gründe, zuweilen außerordentlich scharfsichtiger Art, und man tröstet sich selber mit diesen logischen Gründen. Für denjenigen, der das Leben kennt, für den, der tiefer hineinsieht in die Geheimnisse des Daseins, sind manchmal logische Gründe, die von dieser

oder jener Seite kommen, nicht ganz so viel wert. Und so beruht zum Beispiel auch manchmal das melancholische Temperament lediglich darauf, daß der Betreffende ein Wollüstling nach Sauerstoff ist. Und das Leben mehr im Sanguinischen, das Leben, das der Außenwelt zugewendet ist, das gern wechselt mit den Eindrücken der Außenwelt, das beruht auf einem gewissen Lieben des Ausatmens, auf einem gewissen Lieben des die Kohlensäure von sich Wegstoßens.

Allerdings sind das dann die äußeren Offenbarungen der Sache. Denn der Rhythmus, den wir im Grunde genommen nur als das Physisch-Sekundäre im Organismus wahrnehmen, der ist eigentlich immer ein Rhythmus, der sich im tieferen Sinne abspielt zwischen dem Astralleib und dem Ätherleib. Und letzten Endes kann man sagen: Mit dem astralischen Leib atmen wir ein, mit dem Ätherleib schaffen wir die Ausatemungsluft wieder heraus, so daß also in Wahrheit eine rhythmische Wechselwirkung stattfindet zwischen astralischem Leib und Ätherleib. Und nun leben also die einzelnen Menschentypen gewissermaßen so, daß bei dem einen Menschentypus beim Aufschlagen des astralischen Leibes auf den Ätherleib eine Art von Wollust, bei dem anderen Menschen, beim Zurückschlagen des Ätherleibes auf den astralischen Leib, eine Art Erleichterung, ein ins Sanguinische Übergehendes, das Sanguinische Erlebendes stattfindet.

Und sehen Sie, mit diesem Gegensatz zwischen Menschentypen hängt die Entstehung der Dur- und Moll-Tonleitern zusammen, indem alles dasjenige, was in Moll erlebt werden kann, seiner Entstehung nach angehört, oder entspricht, können wir besser sagen, derjenigen Menschenkonstitution, die auf der Wollust des Sauerstoffs beruht, die darauf beruht, daß der astralische Leib, indem er auf den Ätherleib anschlägt, mit einer gewissen Wollust empfunden wird, während umgekehrt die Dur-Tonleitern darauf beruhen, daß ein Wohlgefühl da ist beim Zurückschlagen des Ätherleibes nach dem astralischen Leib, oder eben ein gewisses Erhebungsgefühl, ein Erleichterungsgefühl, ein Schwungsgefühl vorhanden ist beim Zurückschlagen des Ätherleibes nach dem astralischen Leib.

Es ist interessant, daß da in der Außenwelt oftmals die Dinge in entgegengesetzter Richtung bezeichnet werden. Man sagt zum Beispiel:

Der Melancholiker ist der tiefere Mensch. Von der anderen Seite angesehen, ist er nicht der tiefere Mensch, sondern er ist der größere Wollüstling nach Sauerstoff.

Da das Musikalische in seinen Intimitäten im wesentlichen das Unterbewußte in Anspruch nimmt, so können wir solche Dinge durchaus gerade mit dem Unterbewußten, Halbbewußten, ins Bewußtsein Heraufstrahlenden des musikalischen Erlebens zusammenbringen, ohne daß wir uns einer unkünstlerischen, theoretischen Betrachtungsweise hingeben. Sie werden überhaupt bemerken, daß eine wirkliche geisteswissenschaftliche Betrachtung über die Kunst gar nicht nötig hat, selber unkünstlerisch zu werden, denn man kommt nicht in blutleere Abstraktionen hinein und in ein theoretisches Gespinnst ästhetisierender Art. Wenn man geisteswissenschaftlich die Dinge begreifen will, kommt man in einer gewissen Weise zu Realitäten, deren gegenseitiges Aufeinanderwirken sich bildhaft oder auch musikalisch so darstellt, daß wir mit unserer Schilderung selbst wie in einer Art musikalischem Erlebnis erkennend darinnen sind.

Und ich glaube, das wird gerade das Bedeutsame in der weiteren Entwicklung der Geisteswissenschaft sein, daß sie, indem sie die Kunst begreifen will, selber eine Kunst des Begreifens schaffen will, daß sie das Arbeiten, das Tätigsein in Ideen erfüllen will mit Bildlichkeit, mit Realität, und dadurch dasjenige, was wir heute als so trockene, abstrakte Wissenschaft haben, dem Künstlerischen wird annähern können. Aber braucht man irgend etwas, was bisher rein nüchtern wissenschaftlich getrieben worden ist, wie zum Beispiel auch die Pädagogik, als eine wirkliche, den Zeitaufgaben gewachsene Erziehungskunst, wie wir das in der Waldorfschule verspüren, dann führen wir ohnedies dasjenige, was früher als wissenschaftliche Pädagogik vorhanden war, in pädagogische Kunst über und reden über Pädagogik in dem Sinne, daß wir eigentlich eine Kunst des Erziehens darunter verstehen.

Lesen Sie nach dieser Richtung dasjenige, was ich geschrieben habe im letzten Hefte der «Sozialen Zukunft» über die Erziehungskunst, so werden Sie sehen, wie da das Bestreben besteht, das nüchtern Erziehungswissenschaftliche in Erziehungskunst überzuführen.

Ein weiteres, das ich mir notiert habe, bezieht sich auf die interessanten Bemerkungen, die Herr *Baumann* in seinem Vortrage gemacht hat über die Beziehungen der Vokale zu den Tönen und zu den Farben. Er bezeichnete, wie Sie sich erinnern, die dunklen Vokale U, O, als diejenigen, die tonlich am deutlichsten wirken. In der Mitte steht dann das A, und gewissermaßen am anderen Pol steht E und I, die hellen Vokale, welche am wenigsten tonlich wirken, die etwas Geräuschhaftes in sich tragen.

Nur wurde dann die Verwunderung ausgesprochen, wie es denn komme, daß gerade die dunklen Vokale auch den dunklen Farben entsprechen, und die hellen Vokale, I, E, zwar hellen Farben entsprechen, aber nicht eigentlich das Tonliche in ihrer Charakteristik bedeutsam haben, sondern mehr das Geräuschhafte. — Wenn ich recht verstanden habe, so war das ja wohl so?

Nun möchte ich dazu folgendes bemerken. Wenn wir die Farbenskala nicht in der abstrakten Geradlinigkeit aufschreiben, wie wir das



gewohnt sind aus der heutigen Physik, sondern wenn wir die Farbenskala, wie es ja auch in Gemäßheit der Goetheschen Farbenlehre geschehen muß, im Kreise aufschreiben, so daß wir also sagen: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo, Violett - wenn wir in dieser Richtung gehen (siehe Zeichnung), wenn wir die Farbenskala in dieser Weise aufschreiben, dann werden wir natürlich genötigt sein, indem wir die ja erlebbaren Beziehungen zwischen Ton und Farbe uns zum Bewußtsein bringen, allerdings U, O nach der blauen Seite zu schreiben. Wir werden aber dann, wenn wir ganz in dem Sinne des Herrn

Baumann fortfahren, zum A herüberkommen und werden von dieser Seite her in das Rote und Gelbe, in das Helle hineinkommen.

Wir bewegen uns also, wenn wir uns von dem Blau fortbewegen im Sinne der Begleitfarben der einzelnen Töne, eigentlich aus dem Farbelement heraus und berühren es von hinten herum nun. Und darinnen liegt es, daß wir hier den Parallelismus nicht mehr in derselben Weise statuieren können, wie bei dem Gebiete, wo das Tonliche mit dem Farbigen in ganz evidenter Weise zusammenfällt, aus dem Grunde, weil wir es auf der Seite der Farbskala, wo das Blaue, das Violette ist, gewissermaßen mit einem Hinausgehen aus uns mit der Farbe zu tun haben. Es ist ein Aufgehen in der Außenwelt mit der Empfindung vorhanden. Beim Ton ist es aber auch im wesentlichen ein Hinausgehen. Wenn wir aber hier herüberkommen, erleben wir eine Farbenattacke in diesem: die rote und gelbe Farbe stürmen auf uns ein. In diesem Sinne ist ja auch hier gemalt, hinter diesem Vorhang: es ist dies aus der Farbe heraus malen können. Wir leben uns in die Farbe hinein. So kommen wir eigentlich aus der Natur der Töne heraus. Das ist der Grund, warum diese scheinbare Inkongruenz besteht, auf die ich Sie gestern aufmerksam gemacht habe.

Dann möchte ich auch ein paar Bemerkungen machen über etwas, was erwähnt worden ist, das gefunden wurde - und es wurde ja nicht nur von dem einen gefunden, der gestern erwähnt worden ist, sondern es wird ähnliches von sehr vielen Leuten gesagt und verbreitet -, daß man erfüllen kann die Vokale, tonlich auch die Vokale in dem Organismus: das I oben im Kopfe, E mehr im Kehlkopf, das A in der Brust, O im Unterleib, U ganz tief unten.

Nun, diese Dinge sind allerdings richtig, und Sie werden sich nicht mehr verwundern, daß diese Dinge eine gewisse Richtigkeit haben, wenn Sie das berücksichtigen, daß alles Tonliche, das in der Außenwelt existiert, alles Klangliche, das in der Außenwelt existiert, eben korrespondiert mit ganz bestimmten Einrichtungen in unserem Organismus. Aber auf der anderen Seite dürfen wir nicht vergessen: Wenn solche Dinge ohne vernünftige Anleitung - und vernünftig ist in diesem Falle nur ein Anleitung, die aus einer gewissen geisteswissenschaftlichen Erfahrung heraus sprechen kann -, wenn solche Dinge ohne

eine genaue Kenntnis eben jener Zusammenhänge, auf die ich in einem speziellen Falle heute hingedeutet habe, also die Zusammenhänge zwischen Astralleib, Ätherleib und so weiter, wenn sie ohne die vernünftige Anleitung im geisteswissenschaftlichen Sinne so in die Welt hinausposaunt werden und die Leute dann allerlei Übungen machen in diesem Sinne, dann können allerdings recht peinliche Sachen herauskommen. Wenn zum Beispiel jemand irgendwie geartete Atmungsübungen macht und — wie es gestern angedeutet worden ist - beim Atmen den Vokal sich stark vorstellt und dabei das Gefühl kriegt: das I sitzt im Kopf, das E im Kehlkopf und so weiter -, so kann das durchaus richtig sein. Aber wenn er nicht in vernünftiger Weise angeleitet ist, so kann es geschehen, daß das I im Kopfe sitzen bleibt und im Kopfe oben fortwährend singt, und das E im Kehlkopf sitzen bleibt und da rort. Und wenn nun auch das A in der Brust und im Unterleib das O ihr Wesen treiben, dann kann schon etwas ähnliches zustande kommen, wie in ganz vortrefflicher Weise Dr. *Husemann* geschildert hat für den *Staudenmaier* in München, der ja auch ganz sonderbare Sachen herausgekriegt hat dadurch, daß er als ein Mensch, der gar keine Erfahrung hat, wie man solche Dinge verwendet, nun eigentlich im Grunde genommen wirklich eine ganze Legion von Narren in seinem eigenen Organismus dadrinnen nach und nach angesammelt hat, so viel Narren, daß ihm diese Narren eben einfach auch den Gedanken nahegelegt haben, man sollte dieses Narrengezüchte nun auch noch kultivieren, man sollte da .noch Universitäten, Schulen gründen, damit nun diese ganze Narretei noch weiter getrieben werden könnte. Und man kann sich wirklich nun vorstellen, daß ein naives Gemüt dafür die Antwort hat: Nun soll ich auch noch Steuern bezahlen dafür, daß der in seinem Affenkäfig dadrinnen leben kann mit seiner Magie, nicht wahr! Aber es gibt tatsächlich heute sehr, sehr viele Dinge, welche einfach darauf hinauslaufen, daß man die betreffenden Leute, die sich solchen Dingen hingeben — und es besteht eine gewisse Gier sogar nach solchen Dingen —, daß man diese Leute wirklich toll macht, man kann schon sagen, toll macht eigentlich. Also so ganz unbedenklich sind solche Dinge durchaus nicht, und es ist schon gut, wenn man aufmerksam gemacht wird auf solche Dinge.

Sehen Sie, wenn man, wie es ja bei mir der Fall war vor dem Kriege - jetzt ist es eben nicht mehr möglich -, wenn man sozusagen durch das halbe Europa öfter reisen mußte, so fand man wirklich über dieses halbe Europa hin eine immerwährende Erscheinung. Ich weiß nicht, wieviele Menschen sie bemerkt haben, aber derjenige, der in Geisteswissenschaft lebt, eignet sich nämlich für äußere Dinge auch ein gewisses Beobachtungstalent an, er sieht einfach gewisse Dinge. Er kann zum Beispiel nicht in einem Hotel einfach wohnen und gar nicht sehen, was da alles in den Portierlogen steckt an Briefen für Leute, die da ankommen, oder die nicht angekommen sind. Die Briefe stecken da von Leuten, die vielleicht gerade die Stadt oder dieses Hotel übersprungen haben durch die Notwendigkeit der Reise und so weiter. Da fand man nun - aber es war eine immer wiederkehrende Erscheinung - in solchen Portierlogen, auch an anderen Orten, immer wieder und wiederum eine Sache: das waren die Entsendungen einer gewissen, wie man sie nannte, psychologisch-okkulten Zentrale. Die schickte an alle möglichen Adressen, deren sie nur habhaft werden konnte, solche Ankündigungen über ein «okkultes System», durch das man sich zu allem möglichen trainieren konnte. Man konnte sich zum Beispiel trainieren dazu, auf die anderen Leute einen günstigen Eindruck zu machen. Namentlich konnte man sich trainieren dazu, als Handelsagent die Leute leicht zu überreden, damit sie einem die Waren abnehmen. Oder man konnte sich auch noch andere interessante Dinge antrainieren, zum Beispiel, daß sich das andere Geschlecht leicht in einen verliebe und dergleichen. Nun, diese Dinge wurden ausgesandt, und diese Dinge fanden tatsächlich ein großes Interesse in der Welt. Der Krieg hat dann, nicht wahr, ein wenig einen Strich durch diese Rechnungen gemacht aus dem einfachen Grunde, weil es allmählich unangenehm geworden war, daß diese Dinge zensiert wurden. Und da ja heute auch, wenigstens in den meisten Gegenden, die Zensuren nicht aufgehoben sind, sondern im Gegenteil in einer ganz merkwürdigen Weise wirken, so hat sich die Bemühung, in dieser Weise, in dieser Beziehung auf Okkultismus einzutreten, noch nicht wiederum in eine Hausse verwandelt, und man merkt von diesen Geschichten heute weniger. Aber ich denke, sie werden dafür mehr von Mensch zu Mensch getrie-

ben, unter Nichtbenützung der postalischen Verhältnisse und ähnlicher Dinge. Also ich wollte damit nur sagen, daß dieses Vokal-Atmungsspiel nicht ganz ohne Bedeutung ist und schon eine peinliche Neben-
seite hat.

Nun wurden gestern verschiedene Fragen gestellt, welche sich offenbar beziehen auf die vorläufig nur als ein paar Bemerkungen gemachten Aussagen, die ich in der ersten Rezitationsstunde gemacht habe, und die in Zusammenhang gebracht wurden mit dem, was hier von Herrn Baumann aus über das Musikalische vorgebracht worden ist. Ja nun, in bezug natürlich auf das Wichtigste muß ich schon verweisen auf die folgenden Stunden über Deklamation, aber vielleicht kann ich ja auch da einiges Aphoristische bemerken.

So wurde zum Beispiel gefragt, welche Änderungen in der Art des Redens, der Schauspielkunst, durch die Geisteswissenschaft hervorgebracht werden könnten. Da fiel allerdings ein Ausdruck, wenn ich ihn richtig verstanden habe - denn es kann sein, ich habe ihn nicht verstanden -, was an die Stelle der körperlichen Beredsamkeit treten soll. Ich glaube' mich zu erinnern, daß dieser Ausdruck gefallen ist, weiß aber absolut nicht, was unter «körperlicher Beredsamkeit» gemeint ist!

Zuruf: Mimik wird gemeint sein.

Ach, Mimik als Körperberedsamkeit? Nun ja, wenn das gemeint ist, so ist es ein recht okkulturer Ausdruck. Aber vielleicht können wir ein paar Bemerkungen über die Sache auch machen, indem wir einiges vorausnehmen von dem, was ja im Zusammenhang in den Stunden noch gesagt werden muß, und das vielleicht hier nur in etwas aphoristischer Form vorgebracht werden kann. Ich möchte sagen von der Art und Weise des Vortragens und des Spieles in der Schauspielkunst, sie haben ja im reichlichen Sinne auch eine Geschichte durchgemacht. Man braucht sich nur daran zu erinnern, daß *Goethe* auch das Schauspiel, zum Beispiel seine «Iphigenie» mit seinen Schauspielern so eingeübt hat, daß er den Taktstock gehabt hat, daß er also auf das Metrum den größten Wert gelegt hat. Und wahrscheinlich würden

die Menschen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dasjenige, was Goethe als das Schöne seiner Schauspielkunst bezeichnete, als eine Art Singsang oder etwas dergleichen bezeichnet haben. Es war tatsächlich ein großes Wertlegen auf das Metrum vorhanden. Und man darf sich nicht vorstellen, daß, wenn Goethe selber zum Beispiel seinen Orest gespielt hat, er dann in einer solchen Weise wild geworden sei, wie ich es von manchen Orest-Darstellern in den nicht einmal modernen Bühnen gesehen habe. Wenn so ein *Krastel* den Orest dargestellt hat, ja, da hat man schon manchmal das Bedürfnis gehabt, einen Käfig anzuschaffen, um der Wildheit Grenzen zu setzen. So darf man sich durchaus nicht vorstellen, daß Goethe seinen Orest etwa selber dargestellt hätte, sondern im Gegenteil: er hat gerade dasjenige, was als Kraft und inneres intensives Leben im Inhalte vorhanden ist, gemildert und abgeglättet durch ein sorgsames Einhalten des Metrums. So daß Maß und Abstimmung in der Art und Weise des Vortrages war, den Goethe angewendet hat für seinen Orest.

Was das Mimische betrifft, so darf man sagen, daß dieses Mimische in früheren Zeiten - und die Zeiten liegen gar nicht so weit zurück - viel mehr der Gesetzmäßigkeit unterworfen war, als in der Theaterkunst, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts üblich geworden ist. Man hatte gewissermaßen für gewisse Arten von Empfindungen stereotype Bewegungen, und man hielt diese ein. So daß weniger zum Beispiel im einzelnen darauf gesehen wurde, wie irgendeine Handbewegung wild irgendeine Leidenschaft ausdrückt, sondern es wurde vielmehr darauf gesehen, wie irgendeine Handbewegung ist, jetzt verläuft, sich anzuschließen hat, indem eine schöne Form entsteht, an eine vorherige Handbewegung, und wie sie übergeht in eine nächstfolgende Handbewegung. Also es war die innere Gestaltung im Mimischen das Maßgebende. Und in demselben Maße, in dem dieses Künstlerische sowohl im Sprechen wie in der Mimik zurückgegangen ist, in demselben Maße kam das naturalistische Sich-Hineinlegen in die einzelne Geste und das einzelne Wort herauf, und es kam dasjenige, was dann zuletzt überhaupt für die ganze Dramatik zu jener Forderung des Naturalismus wurde, die man eigentlich gar nicht befolgen kann im ernstlichen Sinne. Denn, nicht wahr, wenn das dann darauf hinauslief, daß man

in den Bühnenräumen nur eigentlich eine Vorder- oder Hinterstube sah, in der sich dasjenige abspielte, was sich in drei Stunden sonst auch ganz naturgemäß in einem Vorderzimmer oder in einem Hinterzimmer abspielt, ja, dann müßte man eigentlich sich sagen: Ganz naturalistisch würde der Bühnenraum gestaltet sein, wenn die Vorhangseite auch zugemacht wäre -, und es würde das letzte an Naturalistischem, was man für die Bühne angestrebt hat, eigentlich mit so etwas erreicht worden sein. Es wäre ja ganz interessant gewesen, wenn zum Beispiel die ästhetischen Wünsche des *Arno Holz* auch noch *die* Forderung aufgestellt hätten, den Bühnenraum nach vorne durch eine Wand abzuschließen, damit er nun ganz naturalistisch eine Hinterstube abbildet. Man hätte ja sehen können, was dann das Publikum für einen Eindruck von solch einem Naturalistischen, von solch einem ganz Naturalistischen gehabt hätte.

Ich weiß, daß man natürlich, wenn man die Dinge bis zu diesem Grotesken treibt, sehr leicht etwas dagegen sagen kann. Aber zum Schluß kommt wirklich der extreme Naturalismus schon darauf hinaus, daß man eigentlich nichts anderes sagen kann, als seine letzte Konsequenz wäre so etwas.

Und so ist es auch mit diesem Vorwärtstreiben des Schauspielers in die gewöhnliche naturalistische Sprechweise und in die naturalistische Geste. In künstlerischeren Zeiten war die andere Tendenz vorherrschend. Da strebte die Geste nach der schönen, plastischen Form, nach der bewegten plastischen Form. Und das gesprochene Wort strebte mehr zurück nach dem Musikalischen. So daß in der Tat auch die bühnenmäßige Darstellung aus dem gewöhnlichen Naturalismus herausgehoben war, indem sich die Schauspieler so bewegten, wie das dann ja für die Älteren unter uns noch bühnenmäßig zu sehen war bei jenen Tragöden und Tragödiinnen, welche die Jüngeren schon nicht mehr gekannt haben, wie die *Klara Ziegler* und andere. Da hat man noch in der Dekadenz den letzten Nachklang sehen können. Man konnte die Sachen nicht mehr, aber man machte sie noch mit dem letzten Reste der plastischen Bühnenkunst und hatte in der Sprechweise noch dasjenige, was Klang und auch Ton und sogar Melos im Sprechen hatte.

Es war interessant: Diejenigen, die auf der einen Seite ja wild ge-

worden sind, naturalistisch wild geworden sind, wie Krastel, auf der anderen Seite wollten sie nicht naturalistisch werden — da ging ihr Temperament mit ihnen durch -, sie wollten nicht naturalistisch werden. Daher nahmen sie aber auch wiederum in einer solchen Weise wie die anderen zu der Plastik beim Bewegen, ihren Weg zum Musikalischen hin beim Sprechen. Ich weiß nicht, ob jemand unter Ihnen ist, der sich an solche Dinge noch erinnert; aber man kann, wenn man Krastel öfter auf der Wiener Bühne noch gesehen und gehört hat, den Klang des Krastelschen Singsanges noch im Ohre haben.

Also man hat es, indem man zu früheren Formen der Schauspielkunst und der Mimik zurückkehrt, zu gleicher Zeit mit einem Sich-Nähern des schauspielmäßigen Darstellens an das Musikalische und an das Plastische zu tun. Und es beruht im Grunde genommen alles Künstlerische darauf, daß gewisse Urformen dieses Künstlerischen sich, ich möchte sagen, gespalten haben, daß aus dem, was eine Art Gesangskunst in der Vorzeit war, die einzelnen Formen, die differenzierten Formen des Künstlerischen entstanden sind. Wenn dann einer gekommen ist, der sein ganzes Herz und seine ganze Seele wiederum zurückgerichtet hat nach den Urformen des Künstlerischen, wie *Richard Wagner*, dann entstand bei ihm dieses Streben nach dem Gesamtkunstwerk. Aber je weiter wir zurückgehen in der menschlichen Geistesentwicklung, desto mehr finden wir, daß das zusammenfließt, was heute voneinander getrennt ist. Zum Beispiel wird man, wenigstens für die älteren Zeiten des Griechentums, durchaus anzunehmen haben, daß man einen wirklichen Unterschied zwischen Rezitation und Gesang nur der Nuance nach machen kann. Die Rezitation war durchaus stark gesänglich gehalten. Und der Gesang näherte sich dem Rezitieren. Es war dasjenige, was sich dann differenziert hat nach Gesang und Rezitation, durchaus ein Einheitliches. Und in einer ähnlichen Weise ist es wohl auch bei den nördlicheren Völkern gewesen. Dasjenige, was die nördlicheren Völker hatten, war auch nicht einseitig Singen und einseitig Sagen, das heißt Deklamieren; sondern es war die Deklamationskunst, die dann aus der nordischen Art entstanden ist - gradeso wie die Rezitationskunst aus der südlichen Art entstanden ist -, es war die Deklamationskunst und der Gesang des Nordens, der doch

auf ganz anderen Unterlagen beruhte als der griechische Gesang, die waren wiederum eine Art von Einheit. So daß wir es mit einem Differenzieren der Künste zu tun haben. Und von der alten Form muß durchaus angenommen werden, daß einheitlich miteinander verbunden waren Gesang, also Musikalisches, Rezitation oder Deklamation und rhythmisches Bewegen, Tanzkunst. Sie klangen durchaus als ein Einheitliches zusammen.

Diese Tanzkunst war dann eben die ältere Form der Eurythmie. Und sie ist durchaus - man kann dies allerdings nur mit geisteswissenschaftlichen Forschungsmethoden erkennen -, sie ist durchaus, wenn auch in einer etwas anderen Form, weil alles natürlich einer Entwicklung unterliegt, als eurythmischer Teil in der griechischen Einheit von Gesang und Rezitationskunst mitverbunden, diese Eurythmie. So daß diese Eurythmie durchaus etwas im musikalischen Erleben älterer Zeiten darstellt. Und wir tun im Grunde genommen nichts anderes heute, als daß wir in dem Eurythmischen wiederum zurückgehen auf frühere Formen des Künstlerischen. Nur daß wir natürlich Rechnung tragen müssen der heute schon stark vorgeschrittenen Tingierung der Künste. So daß jene enge Verbindung nicht vorhanden sein kann zwischen Gesang, Rezitation und Eurythmie, wie sie ganz gewiß im Griechenland zur Zeit des Äschylos noch da war. Wir müssen mehr damit rechnen, daß wir zu einer Differenzierung gekommen sind. Daher müssen auch die Formen der Eurythmie heute durch eine wirkliche Inspiration, Intuition und Imagination gesucht werden.

Das sind sie auch. Ich habe das in einer gewissen Weise immer vor eurythmischen Vorstellungen in einer Art Einleitung erwähnt: Man darf sich nicht vorstellen, daß irgend etwas einfach herübergenommen ist aus den alten eurythmischen Formen; aber es ist durchaus dasjenige, was früher mehr instinktiv getrieben worden ist, in dem Sinne, wie es in unserer Zeit sein muß, ins Bewußtsein heraufgehoben. Und es ist diese sichtbare Sprache der Eurythmie unmittelbar aus der geistigen Welt heraus abgehört, abgenommen. Denn im Grunde genommen eurythmisieren ja alle Menschen! Sie alle eurythmisieren, nämlich Ihr Ätherleib. Dann, wenn Sie sprechen, eurythmisieren Sie. Das Geheimnis des Sprechens besteht ja darinnen, daß der ganze Ätherleib den

Impulsen des Vokales und des Konsonanten, der ganzen Fügung der Satzgestaltung folgt. Es spiegelt sich alles dasjenige, was eurythmisch dargestellt wird, in den Bewegungen des Ätherleibes, wenn Menschen sprechen. Und das Sprechen beruht nur darauf, daß dasjenige, was auf den ganzen Ätherleib verbreitet ist an Bewegungen, sich konzentriert durch den Kehlkopf und seine Nachbarorgane im Physischen. So daß derjenige, der den Ätherleib des Menschen schauen kann am sprechenden Menschen, das Sprechen zweimal wahrnimmt: an den Bewegungen



des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane und an dem ganzen Ätherleib. Und wenn wir hier nun Eurythmie treiben, so tun wir nichts anderes, als daß wir im physischen Leibe die Bewegungen ausführen lassen, welche vom Ätherleib ausgeführt werden, wenn der Mensch spricht. Nur daß wir natürlich notwendig haben, all dasjenige, was die gewöhnlichen menschlichen Ätherleiber ausführen, in künstlerischer Weise zu runden, auszugestalten, ins Schöne umzusetzen und dergleichen.

Wenn trotzdem jeder Mensch fortwährend eurythmisiert, so kann ich Ihnen auch die Versicherung geben, daß nicht alle diese Eurythmie auch durchaus ins Künstlerische brächten! Durchaus nicht immer sind die Offenbarungen schön, obwohl die Sache unter Umständen ungeheuer interessant ist. Und ich habe zum Beispiel einmal eine außerordentlich interessante eurythmisierende Gruppe gesehen. Ich mußte - 1889 war es — in Hermannstadt einen Vortrag halten, fuhr von Wien nach Hermannstadt gerade am Weihnachtsabend. Und ich hatte das Malheur, daß ich in Budapest den Anschlußzug versäumte. So mußte

ich mit einem Zug fahren, der statt über Debreczin über Szegedin fuhr, und ich kam an der ungarisch-siebenbürgischen Grenze an jenem Weihnachtsabend an. Da traf ich dort, wo ich zwölf Stunden warten mußte, eine Gesellschaft, welche Karten spielte. Sie war, wie man sagt, aus allen möglichen jener einzelnen Nationalitäten zusammengewürfelt, die in dieser Weltenecke dort unten zu finden sind. Nun, ich stellte mich auf den Beobachtungsstandpunkt. Es war kein angenehmer Beobachtungsstandpunkt, denn der Tisch, an dem ich mein Abendbrot essen sollte, der verlockte dazu, daß man erst sein Taschenmesser herausnahm und den Dreck abschabte. Und ähnliche Dinge mehr waren da wahrzunehmen. Aber - ich schaute zu. Der eine spielte die Karten aus. Nun hätten Sie die Eurythmie sehen sollen, die aus den Augen der anderen sprang! Der zweite spielte die Karten aus - da lagen zwei von der Gesellschaft schon oben auf dem Tisch. Dann spielte der dritte die Karten aus, dann lagen zwei unter dem Tisch dazu. Und als die weiteren Karten ausgespielt wurden, da ging alles bunt durcheinander: eine ganz wunderbare, aber nicht schöne Eurythmie, die da diese Ätherleiber ausführten!

Aber es läßt sich so viel studieren über die menschliche Wesenheit und menschliche Natur, wenn man gerade solche Szenen beobachtet, wo der astralische Leib des Menschen in eine so furchtbar wütende Bewegung kommt, alle Leidenschaften eben zum Ausdruck bringt und dann den Ätherleib beherrscht. Und dann dieses Quietschen des Ätherleibs beim Schreienden! Sie können sich denken, daß die durcheinander geschrien haben. Und eben dieses Schreien war es, das dann in der Eurythmie sich auslebte. Es läßt sich viel dabei studieren. Aber wenn es sich um schöne Eurythmie handelt, muß man diese Bewegungen erst etwas runden, ins Schöne übersetzen.

Aber ich mache Sie da doch auf gewisse Vorgänge aufmerksam, die schon einmal der Begründung der Eurythmie vorangehen müssen, wenn diese Eurythmie nicht irgend etwas phantastisch Ausgedachtes sein soll, sondern wenn sie das sein soll, was ich immer in den Einleitungen zu den eurythmischen Vorstellungen vorgebracht habe. Und ich sage solche Sachen namentlich aus dem Grunde, weil man sich sehr häufig vorstellt, daß alles, was in der Geisteswissenschaft vorgebracht wird,

und die Kunst, die sich aus ihr heraus aufbaut, nur so aus dem Ärmel geschüttelt sei. Das ist nicht aus dem Ärmel geschüttelt, sondern beruht durchaus auf sehr gründlicher Arbeit.

Nun ist damit wohl, wenigstens im wesentlichen, das getroffen, was ich mir gestern in bezug auf die Dinge notiert habe.

Da ist noch etwas über die chinesische Tonleiter. Dasjenige, was gestern über die chinesische Tonleiter erwähnt worden ist, ist gar nicht uninteressant, wenn man es zusammenhält mit dem, was ich gerade heute gesprochen habe. Ich sagte ja: Dem musikalischen Tatbestand, der in der Außenwelt sich abspielt, dem entspricht etwas in der menschlichen Konstitution. Und wenn heute geschildert wird, daß der Mensch aus diesen und diesen Gliedern besteht, die in dieser und jener Weise zusammenwirken - physischer Leib, Ätherleib, Astralleib und so weiter -, so kann man in einer gewissen Weise sagen: Auch da ist nun innere Musik drin, und diese innere Musik entspricht unserem äußeren musikalischen Tatbestande.

Aber die Dinge ändern sich ja fortwährend mit der Menschheitsentwicklung. Und ein Chinese ist einmal ein anderer Mensch als ein Europäer. Ein Chinese trägt noch vielfach Verbindungen zwischen physischem Leib und Ätherleib, Ätherleib und Empfindungsseele, Empfindungsseele und Verstandes- oder Gemütsseele und so weiter in sich, wie sie heute schon ganz verschwunden sind beim europäischen Menschen. Diese Konstitution des chinesischen Menschen entspricht nun der chinesischen Tonleiter. Und man kann, wenn man Musikgeschichte so studiert, daß man zum Beispiel die Entwicklung des Tonleitersystems vernünftig sich vornimmt, und wenn man Verständnis hat für den Zusammenhang der inneren menschlichen Organisation mit dem äußeren musikalischen Tatbestande, man kann geradezu aus den Tonleitern und aus manchem anderen in dem musikalischen Tatbestande wiederum zurückblicken auf die Konstitution der betreffenden Menschengruppe oder der betreffenden Menschenrasse und so weiter.

Nun bin ich auch noch gerade vorhin auf einen Zwiespalt der Meinungen aufmerksam gemacht worden in bezug auf dasjenige, was ich gestern mit dem Hineinvertiefen in den Ton gemeint habe.

Ich habe nicht gemeint, daß da in der Zeitfolge Töne noch vor-

handen sind, die etwa zusammenklingen und dann als ein Ton aufgefaßt werden. Dies ist nicht gemeint, sondern gemeint ist, daß man heute beginnt - das hängt einfach mit der Entwicklung der Menschheit zusammen -, gegenüber dem, was bis in unsere Weltzeit herein einfach von vielen Menschen als *ein* Ton erlebt worden ist, als von einer Gliederung zu sprechen, den Ton in sich zu spalten, so daß man gewissermaßen darauf hinsteuert, in den Ton tiefer hineinzugehen, unter den Ton hinunter und über den Ton darüber gewissermaßen hinausgeht zu einem anderen Ton. Und man kann dann, meinte ich, wenn man die dadurch abgeänderten eigentlichen Töne hat mit den zwei Nebentönen, die man sich eigentlich herausgebildet hat, wenn man diese drei Töne hat, so kann man den variierten Hauptton ausdrücken. Er ist dann ein etwas anderer Ton. Und die neu entstehenden Töne, die gewissermaßen eine kleine Melodie geben, bei denen wird man bemerken, daß man den einen nach unten, den anderen nach oben abschieben muß. Da trifft man aber dann, wenn man die abschiebt, nicht auf unsere gebräuchlichen Töne, sondern da trifft man auf Töne, die eben unsere heutigen Tonsysteme nicht haben. Und auf diese Weise, glaube ich, wird eine Erweiterung unseres Tonsystemes allerdings entstehen müssen.

Und es ist auch so, daß in gewissem Sinne ein entgegengesetzter Prozeß zu unserem heutigen Tonsystem wiederum geführt hat. Es ist auch das heutige Tonsystem durch allerlei Übereinanderlagerungen der Tonempfindungen erst entstanden. Unsere Töne würden in gewissen Zeitaltern nicht unmittelbar verstanden worden sein.

So glaube ich, daß in dem ganzen Tonempfinden gegenwärtig ein Umschwung sich vollzieht, und daß eben, wie auch eine ganz bestimmte Tonkunst in den wirklich manchmal recht grotesken Formen des Experimentierens zum Vorschein kommt, daß sich darin auch etwas ankündigt von dem, was da heraus will. Denn ich muß zum Beispiel sagen: Entweder verstehe ich *Debussy* gar nicht, oder ich kann ihn nur so verstehen, daß er etwas von diesem Hineinleben in den Ton vorausahnte. Es ist doch eine ganz andere Art des musikalischen Empfindens durch *Debussy* als zum Beispiel selbst noch bei *Wagner*. Nicht wahr, das kann man schon sagen.

Also das ist es, was ich eigentlich gemeint habe, daß man aus dem einzelnen Ton heraus eine Art Melodie finde, die man dann nur verbreitet in der Zeit. Man kriegt aber diese Melodie nur zustande, wenn man ein anderes Tonsystem hat. Das ist das, was ich gemeint habe.

Da ist noch eine Frage über das Verhältnis Goethes zur Tonlehre. Das ist ein, ich möchte sagen, etwas kompliziertes Kapitel, denn Goethes Verhältnis zur Tonlehre hat nicht nur eine, sondern zwei Quellen, zwei Ausgangspunkte. Aus dem Briefwechsel mit *Zelter* erfahren wir manches über die Art und Weise, wie Goethe auf seinem höchsten Reifestandpunkt über Ton und Musik gedacht hat. Aber das hatte doch eigentlich zwei Quellen. Die eine Quelle war die, daß er ein gewisses naives musikalisches Verständnis hatte. Er war nicht gerade fleißig im Musikunterricht. Das mag wohl damit zusammenhängen, daß er auch in anderen Unterrichtszweigen, wo die Lehrer gar zu albern waren, nicht gerade zum Fleiß zu bringen war. Und, nicht wahr, wenn wir bekannt sind mit Goethes Orthographie in einem gewissen Alter seines Lebens, so wissen wir ja, wenn heute einer ein Goethesches Manuskript aus Goethes Archiv in die Hand bekäme so etwa aus dem Jahre 1775 - also er war reichlich in den Zwanzigerjahren drinnen -: «ganz liederlich», würde ein heutiger Gymnasiallehrer zu einem solchen Manuskript sagen, voller roter Striche wäre es dann, und «ganz ungenügend» würde darunterstehen. Und so bildet eigentlich die eine Quelle mehr sein naives Musikverständnis als das, was er sich angelehrt hat.

Dann aber gibt es eine andere Quelle der Goetheschen Tonlehre, das ist die, daß er aus seiner Farbenlehre heraus suchte, eine Ansicht zu gewinnen, die man eine allgemeine physikalische Ansicht nennen könnte. Und, nicht wahr, diese Farbenlehre ist ja ganz ursprünglich und mit riesigem innerem Fleiß und ganz aus der Sache heraus gebildet. Aber er konnte nicht auf allen Gebieten der Physik ursprüngliche Untersuchungen anstellen. Und so bildete er sich vieles in seinen Anschauungen über die Tonlehre dadurch aus, daß er gewissermaßen Analogien zur Farbenlehre bildete. So skizzierte er - er hat ja das alles nur schematisiert dargestellt -, so lieferte er zur Tonlehre Schemata, in denen er versuchte, die Erscheinungen des Musikalischen in eine

Analogie zu demjenigen zu bringen, was er im Farbigen erlebte, in den Lichterscheinungen. Das ist die zweite Quelle.

Nun kommt als drittes - was nun keine Quelle ist, sondern eine Art Behandlung der Sache - bei Goethe noch etwas anderes dazu, nämlich das, daß Goethe in weitgehendstem Maße schon eine instinktive Empfindung hatte für diejenigen Wege, die wir heute gegenüber der Welt aufdecken als geisteswissenschaftliche Wege. Man findet an ganz vielen Stellen desjenigen, was Goethe geschrieben hat, ein merkwürdiges Erleben, das er dann von sich gibt in der mannigfaltigsten Weise, teils so theoretisch, wie er es in der Farbenlehre getan hat, teils analog theoretisch wie die Tonlehre, aber auch in Dichtungen hinein lebt sich in einer merkwürdigen Weise dasjenige, was in Goethes Unterseele instinktiv von dem Wege vorhanden war. Namentlich interessant sind in dieser Beziehung diejenigen seiner Dichtungen, die Fragment geblieben sind, wie zum Beispiel die «Pandora». Wäre diese «Pandora» fertig geworden, sie wäre etwas, was ganz aus der geistigen Welt heraus geschrieben wäre. Das hätte wirklich in der geistigen Welt angeschaut sein müssen.

Nun, Goethe kam nicht bis zur geistigen Anschauung, aber er war innerlich ganz wahr. Daher machte er die Sache auch nicht fertig, die in dieser Weise aus einem inneren Hin- und Herwägen heraus steckenblieb. Und dieses zu studieren, wie Goethe in solchen Dingen immer steckenblieb, und weil er eine wahre Persönlichkeit, eine wahre Natur war, die Sache dann gelassen hat, das gehört zu dem Interessantesten im Goetheschen Dichten. Daran sieht man, wie Goethe ein Empfinden hatte, das, ich möchte sagen, auf geisteswissenschaftlich-anthroposophische Wege ging. Und das kam als drittes hinzu. So daß er in der Tat eben genialisch mehr in der Welt der Töne erschaute, als eigentlich seinem erlernten Musikverständnis entsprochen hätte.

Aber gerade das half ihm wiederum über seine Vorurteile hinweg. Daher kommt ein gewisser geisteswissenschaftlicher Zug auch in die schematische Darstellung von Goethes Tonlehre. Und dasjenige, was in diesen Tonlehre-Schemata sich findet, zum Beispiel auch über die Beziehungen, die polarischen Beziehungen von Dur zu Moll, man kann das natürlich in der verschiedensten Weise auslegen. Es steht nur

ein Schema da, und da ist das eine parallelisiert mit dem anderen, das andere parallelisiert mit dem einen. Man muß also natürlich Goethe schon ganz genau kennen, wenn man darauf kommen will, wie er sich selber das gedacht hat. Aber man kann daraus sehen, daß da schon auch Wege zu finden wären, um zu ganz günstigen Resultaten zu kommen. Und auch Goethes Tonlehre könnte geisteswissenschaftlich für einen Physiker ebenso anregend sein, wie auf der anderen Seite für einen Musiker. Denn es waltet durchaus auch in dem, was Goethe wissenschaftlich geschaffen hat, ein künstlerisches Element. Und da hat man eben auch gerade in seinem Schema zur Tonlehre wirklich etwas, was schon eine Art, ich möchte sagen partiturnartigen Eindruck macht sogar. Es ist etwas Musikalisches drinnen. Wie man auch etwas wirklich Musikalisches finden kann in der Art der Darstellung der Goetheschen Farbenlehre.

Denn lesen Sie schließlich die Goethesche Farbenlehre jetzt auf ihre Komposition hin, auf das Aufeinanderfolgen der Ergebnisse, auf das Aufeinanderfolgen in der Schilderung der Experimente! Ich empfehle Ihnen das. Und lesen Sie hinterher irgendein gebräuchliches Physikbuch, also dies optische Kapitel eines Physikbuches der Gegenwart, und Sie werden einen ganz gewaltigen Unterschied wahrnehmen. Dieser Unterschied hat auch eine Bedeutung, denn es wird die Zeit kommen, wo man schon empfinden wird gegenüber der wissenschaftlichen Darstellung: Das *Was* bedenke, mehr bedenke *Wie*. — In dem *Wie* der Darstellung spricht sich eigentlich erst das aus, wie man die Sache versteht. Und es gehört auch zu den traurigsten Er rungenschaften der neueren Zeit, daß man in einer gewissen Weise ein um so besserer Dozent wird, je weniger künstlerisch man schreiben kann, je schlimmer der Stil ist, und daß man ein um so schlechterer Dozent ist, je künstlerischer man schreibt. Das wird zwar selbstverständlich nicht gesagt, aber es ist doch die Einrichtung danach gemacht. Und was an Barbarismen in der wissenschaftlichen Stilisierung in der neueren Zeit geleistet worden ist, darüber werden wohl in der späteren Zeit einmal interessante kulturhistorische Kapitel geschrieben werden, von denen sich die gegenwärtige Menschheit kaum etwas träumen läßt. «Wissenschaftliche Barbarei des Stiles im 19. und 20.

Jahrhundert», das wird wahrscheinlich einstmals viele Seiten künftiger Literaturwerke füllen, wenn es noch solche Käuze gibt, die soviel über die Dinge schreiben, wie die gegenwärtigen Käuze über manches schreiben.

Nun glaube ich aber, daß ich die Fragen im wesentlichen erschöpft habe. Ich weiß nicht, ob nicht noch das oder jenes übriggelassen worden ist, aber sehen Sie, es kann ja nicht alles auf einmal erschöpft werden. Diese Dinge sollen auch nur hier anregen. Diese Vorträge und Übungen sollen auch nur Anregungen geben! Ich hoffe, daß Sie nicht ganz ohne das Gefühl, solche Anregungen empfangen zu haben, nach hoffentlich recht längerer Zeit erst von hier fortgehen.

Frage: Was ist der Begriff der Kunst, die gar keine Kunst ist, eigentlich? Was ist das Wesen der Kunst, und wie unterscheidet sie sich von Kunstwissenschaft?

Die Frage ist außerordentlich abstrakt gestellt und für meine Empfindung außerordentlich unkünstlerisch gestellt, aus dem einfachen Grunde, weil ein Statuieren eines Verhältnisses zur Kunst und Kunstwissenschaft, das auf eine Unterscheidung hinausläuft, geisteswissenschaftlich gar nicht richtig nachgeföhlt werden kann.

Sehen Sie, wenn man ein Verständnis dafür haben will, wie das Begreifen des Künstlerischen durch das Geisteswissenschaftliche ange-regt wird, dann muß man eine Empfindung haben für den Unterschied zwischen der Art und Weise, wie manche Ästhetiker über Baukunst, über Plastik, über Musik und dergleichen geschrieben haben. Schließlich, der *Moriz Carriere* war von vielen Leuten, nicht nur in München, als ein großer Ästhetiker angesehen, vielleicht nicht für einen Kunstwissenschaftler in Ihrem Sinne, aber das macht gar nichts, man könnte auch aus dieser Region Beispiele herbeiholen. Aber es lebte in der Zeit, als der Carriere, der Ästhetiker, in München lebte, auch ein Maler. Ich habe noch einen solchen kennengelernt, und bei einer bestimmten Gelegenheit, als ich allerlei bei ihm zu sehen hatte, da sprachen wir auch über Carriere. Und da sagte er: O ja, ich erinnere mich noch ganz gut, wie wir, als wir junge Maler gewesen sind, junge Dachse, ganz im Künstlerischen drinnensteckten, uns unterhalten haben über den Carriere und ihn genannt haben den «ästhetischen Wonnegrünzer».

Nun, man mag ja einen großen Respekt haben vor dem abstrakten Einkleiden derjenigen Gedanken, die man über das Künstlerische hat; aber geradezu zu wollen - nachdem gesprochen worden ist von einer künstlerischen Auffassung der Kunst, die man eben erfüllen muß -, zu verlangen, daß man nun wiederum eine Definition des Wesens der Kunst geben soll, das halte ich denn doch für etwas, was nicht ganz gut geht. Natürlich wäre es furchtbar leicht, das Wesen der Kunst zu definieren, denn es ist wahrhaftig viele dutzend Male im Laufe des 19. Jahrhunderts und im Beginn des 20. Jahrhunderts definiert worden. Und man kann sich schon zur Not auch noch vorstellen, was derjenige meint unter Kunstwissenschaft, der nicht findet, daß man durch die Betrachtungsweise der Geisteswissenschaft das Künstlerische begreift. Aber es handelt sich darum, daß man gar nicht bei gewissen Vorurteilen, die man sich einmal einsuggeriert hat, stehenbleibt, sondern daß man sich in die lebendige Bewegung des Geisteslebens einzustellen und mitzugehen vermag mit dem, was nun wirklich aus den Tiefen der Menschheit heraus heute gefordert wird: ein Aneinanderücken von Wissenschaft, Kunst und Religion, nicht ein Weiterzum-Zerspalten-Bringen dieser drei Strömungen des menschlichen Geisteslebens.

Da kann man natürlich dann heute selbstverständlich noch Anstoß erregen, wenn das Betrachten der Kunst eine ganz andere Form annehmen muß, als manche regelrechte kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise, die ein Traditionelles hat. Aber wir stehen einmal heute auf dem Punkte, daß wir in dieser Richtung, die hier angedeutet worden ist, vorwärts müssen. Und da handelt es sich auch darum, daß Fragen wie: Was ist das Wesen der Kunst? Was ist das Wesen des Menschen? -, die nach der Definition hinauslaufen, überhaupt ganz aufhören werden. Es handelt sich darum, daß wir immer mehr begreifen müssen, was solche Menschen wie *Goethe* gemeint haben, der in seiner Einleitung zur Farbenlehre sagt: Man kann eigentlich nicht über das Wesen des Lichtes sprechen; die Farben sind die Taten des Lichtes. Und wer eine vollständige Beschreibung der Farbengeschehnisse gibt, der sagt dann auch über das Wesen des Lichtes etwas. - Wer also auf die Tatsachen irgendeines Gebietes, irgendeines Kunst-

gebietes in einer Form, die dem Erleben dieses Kunstgebietes nahekommt, eingeht, der gibt allmählich eine Art von Betrachtung über das Wesen des betreffenden Kunstgebietes. Aber das wird überhaupt überwunden werden, daß an die Spitze oder sonst irgendwie ohne Zusammenhang Definitionen hingestellt werden, daß Fragen aufgeworfen werden: Was ist das Wesen des Menschen, was ist das Wesen der Kunst und dergleichen?

Wir haben gestern einen so merkwürdigen Fall hier gehabt; da hat jemand gesagt: Wagner - Thesis, Bruckner — Antithesis, und Geisteswissenschaft sollte nun die Synthesis sein. Ja, sehen Sie, so etwas an einen bestimmten Platz hingestellt, wenn ich zum Beispiel über Wagner etwas Vernünftiges gesagt habe, nachher über Bruckner etwas Vernünftiges gesagt habe, und dann noch über etwas Traditionelles Vernünftiges zu sagen wüßte, dann könnte ich, gewissermaßen das Viele zusammenfassend, die abstrakten, blutleeren Begriffe verwenden: Thesis, Antithesis, Synthesis, zum Zusammenfassen. Da würde es einen Sinn haben. Aber als das einzelne Diktum ist es unmöglich. Man muß also für so etwas eine Empfindung haben, wenn etwas ein Organismus ist.

Ich will Ihnen ein Beispiel sagen aus einem anderen Gebiete: *Hegels* Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Da handelt das letzte Kapitel über die Philosophie selber. Ja, das, was da über die Philosophie selber gesagt ist, ist dazu gesagt zu alledem, was vorangegangen ist. So daß man all das, was vorangegangen ist, in sich aufgenommen hat. Es ist großartig, ein gewaltiger architektonischer Abschluß. Bitte, nehmen Sie dieses letzte Kapitel ab und nehmen Sie es für sich, für so etwas wie eine Definition der Philosophie — es ist der reinste Unsinn. Es ist dann der reinste Unsinn! Das ist dasjenige, was aufmerksam darauf macht, wie wir wiederum aus dem Auffassen des Einzelnen in das Erleben des Ganzen hineinkommen müssen, wie wir tunlich uns erheben müssen nach und nach von dem uns anezogenen Stecken in Begriffen, in einzelnen Charakteristiken, zu dem Erfassen des Ganzen, zu dem Überschaun des Ganzen.

Und in diesem Sinne meine ich, daß es allerdings in eine Art Begreifen schon hineinführt, wenn man dasjenige, was sich abspielt äußer-

lich als musikalische Tatsache, in seinem anderen Pole im inneren Erlebnis aufzeigt; und wenn man dann nachempfindet dasjenige, was da im Menschen vor sich geht, dann glaube ich, daß das allerdings eine künstlerischere Auffassung ist als diejenige mancher Musikwissenschaft! Und ich möchte hinzufügen, daß wir heute aus leicht begreiflichen Gründen noch nicht weit genug gehen können. Wenn wir schon so weit wären, daß wir es ganz bis zu den Imaginationen und der Schilderung der Imaginationen bringen könnten, dann dürften wir auch so etwas Ähnliches hinstellen, wie die Griechen hingestellt haben, indem sie von der Leier des Apollo gesprochen haben, und eigentlich gemeint haben dieses Innere des Menschen als eines lebendigen Musikinstrumentes, das die Harmonien und das Melos im Kosmos wiedergibt. Wir sind ja gewöhnlich noch nicht einmal so weit, daß wir das wieder empfinden könnten, was der Grieche empfand bei dem Worte Kosmos. Dieses Wort hängt nicht zusammen mit irgendeiner Abstraktion eines heutigen Naturwissenschaftlers, mit einer gewissen Beschreibung des Weltenalls, sondern mit der Schönheit des Weltenalls, mit dem Zusammenstimmen in Harmonien desjenigen im Kosmos, was eigentlich mit Schönheit des Weltenalls zusammenhängt.

Die Menschheit ist einmal ausgegangen von einer Art Ineinandewirken desjenigen, was heute differenziert ist. Wir müssen allerdings diese Differenzierungen erleben können, aber wir müssen wiederum die Gelegenheit haben, dieses Differenzierte zusammenzuschauen, zusammen erklingen zu hören, uns hineinzuarbeiten in ein lebendiges Ganzes, so daß wiederum dasjenige, was Ergebnis der Erkenntnis ist, zu gleicher Zeit Inhalt eines Künstlerischen wird und Offenbarung eines Religiösen.

Das ist dasjenige, wonach wir wieder streben müssen. Dasjenige, was Weisheit ist, kann durchaus so auftreten, daß es in der Form der Schönheit sich darstellt, und daß es in der Form des religiösen Impulses sich offenbart. Dann werden wir dasjenige erleben, was allerdings noch einer ferneren Zukunft angehört: daß wir selbst eine gewisse Synthesis finden zwischen einem Altar und einem Laboratoriumstisch. Wenn wir mit der Ehrfurcht vor der Natur stehen können, mit der wir eigentlich vor ihr stehen sollten, dann wird uns Wissenschaft zum

Gottesdienst. Und wenn wir uns als Mensch ganz durchdringen mit jenen Geschicklichkeiten, mit jener Handhabe, die einer solchen Auffassung der Natur und des Geistes und der Seele entsprechen, dann wird auch alle Handhabung der Wissenschaft wiederum in schönen Formen verfließen.

Das erscheint heute noch wie eine Phantasterei. Das ist aber eine Realität! Denn es ist etwas, was angestrebt und verwirklicht werden muß, damit nicht die Menschheit immer mehr und mehr in die Dekadenz hineinkomme.

Ein Teilnehmer fragt nach dem tieferen Sinn des Märchens von den Bremer Stadtmusikanten, ob es etwas zu tun habe mit dem Zusammenhang der menschlichen Wesensglieder. «Ich bin aber selbstverständlich bereit, auf die Antwort heute zu verzichten, falls Herr Dr. Steiner zu müde ist.»

Das ist nicht der Grund, mein lieber Herr *Büttner*, sondern ich möchte darüber das Folgende sagen: Ich habe einmal in Berlin einiges gesagt und auch einige Beispiele angeführt von der Art und Weise, wie man mit Geisteswissenschaftlichem dem Verständnis der Märchen nahekommmt, und ich habe tatsächlich recht, recht viele Forschungsmühen anzuwenden gehabt, um hinter die Märchen zu kommen. Denn, sehen Sie, zu denjenigen Menschen möchte ich wirklich nicht gehören, die dem Spruch entsprechen:

Im Auslegen seid ihr frisch und munter;
Denn legt ihr's nicht aus, so legt ihr's eben unter.

Das war niemals mein Grundsatz, sondern es hat mich immer viel Mühe gekostet, hinter dasjenige zu kommen, das aufgesucht werden muß, manchmal in allen möglichen Regionen des Forschens, wenn man gerade einem Märchen beikommen will. Und da muß ich deshalb schon sagen: Es wäre mir ja, selbst wenn ich noch müder wäre, als ich heute bin, es wäre mir die größte Freude, Sie beglücken zu können mit einer Auslegung, einer Erklärung des Märchens von den Bremer Stadtmusikanten. Aber ich habe mich nie damit beschäftigt und weiß deshalb nichts darüber zu sagen. Und ich bitte Sie daher, damit zu warten, bis sich in diesem oder in einem nächsten Leben einmal eine Gelegenheit dazu bietet, nachdem die Sache erforscht worden ist.

Frage: Wie sieht Geisteswissenschaft das Phänomen des instinktiven sogenannten absoluten Gehörs an?

Frau Dr. Steiner hat es uns sehr leicht gemacht, das Geist-Lebendige in ihrer Deklamation mitzuerleben. Angeregt hierdurch möchte ich fragen, in welcher Art etwa ein Gesang Studierender vorgehen muß? Ich kann versichern, daß in der uns ans Herz gelegten neuen Art, Kunst zu betätigen, für eine Begründung etwa einer neuen Gesangkunst, wirklich kein Pädagoge als Helfer in Betracht kommen kann für eine zu erziehende Männerstimme. Ich möchte daher noch fragen, ob auch eine Frau als Bildnerin wirken kann.

Es scheint heute nicht viel Homöopathisches in der Fragestellung vorhanden zu sein! Erstens, ja, nicht wahr, schließlich ist dabei ja nicht besonders viel anzuschließen, oder angeschlossen, als dasjenige, was bei irgendeiner anderen Fähigkeit des Menschen vorliegt. Es ist durchaus anzunehmen, obwohl ich auch das hier nur mit Vorsicht aussprechen kann, weil es eine Frage ist, mit der ich mich noch nicht beschäftigt habe wirklich forschend, es ist aber wohl anzunehmen, daß auch dieses instinktive Vorhandensein eines absoluten Tonbewußtseins bei einer Anzahl von Menschen - ich glaube, bei weniger Menschen, als man gewöhnlich denkt — auf irgendeiner Eigentümlichkeit des ätherischen oder des astralischen Leibes beruht, die sich dann im physischen Leibe irgendwie abspiegelt. Aber es wäre notwendig, da ganz bestimmte Forschungen anzulegen. Es ist mir nur sehr wahrscheinlich, daß dieses absolute Tonbewußtsein darauf beruht, daß eine ganz bestimmte Beschaffenheit der drei halbzirkelförmigen Kanäle auch in diesem Falle vorliegt. So daß wahrscheinlich - aber wie gesagt, ich möchte da nur ganz mit Vorsicht mich aussprechen - dieses Organ, das ja viele Funktionen hat, unter anderem auch Gleichgewichtsorgan ist für gewisse Gleichgewichtsverhältnisse, daß dieses Organ wahrscheinlich auch mit einem absoluten Tonbewußtsein etwas zu tun hat.

Nun zu dem, was im Anschluß an die Deklamation von Frau Dr. Steiner gesagt ist. Ich kann Sie versichern, die Frage ist allerdings gestellt, aber doch nicht eigentlich so gestellt, daß man irgend etwas herauskriegt, was der Fragesteller eigentlich will, wenn er fragt: Was soll im Gesang unterrichtet werden, wie soll unterrichtet werden, damit möglichst schnell dasjenige erreicht werden kann, was man sich etwa im geisteswissenschaftlichen Sinne unter einer guten Gesangkunst vor-

zustellen hat? - Ja, da muß ich sagen, daß sich für mein Gefühl reichlich viel Philistrosität in diese Fragestellung hineinmischt. Denn nicht wahr, man muß schon ernst machen damit, daß das Geisteswissenschaftliche einen gewissen Einfluß auf den Menschen hat, daß es eine gewisse Wirkung auf den Menschen hat und daß die Menschen durch Geisteswissenschaft zwar nicht umgemodelt werden - sie werden nicht von außen bearbeitet -, aber daß sie in die Lage kommen, gewisse Kräfte, die bisher in der Menschheitsentwicklung latent geblieben sind, aus sich herauszustellen und durch sie eine tiefere menschliche Natur zu offenbaren.

Dadurch werden die verschiedensten Zweige des menschlichen Geisteslebens auch weiter entwickelt. Und unter dem vielen, das ja natürlich im einzelnen zu einer solchen Frage zu sagen wäre, ist etwas, das gesagt werden kann, indem man darauf hinweist, daß man vor allen Dingen davon wegkommen müßte, von all den vielen Methoden des Gesanglehrens zu sprechen. Das sage ich gar nicht gern, denn die Lokalitäten, wo diese Methoden ausgebrütet werden, sind so furchtbar bevölkert, daß man gar nicht weiß, wo man überall anstößt, wenn man seine Meinung über Gesangslehre-Methoden in der Gegenwart ausspricht! Ich möchte mich schon darüber nicht ergehen, aber ich möchte auf eines aufmerksam machen.

Ich glaube, man muß anfangen zu verstehen, was es heißt, nicht nach einer Methode hin zu arbeiten, nicht zu fragen: Wie muß das und das gestellt werden, wie muß der Atem eingerichtet werden, wie müssen die vielen Vorbereitungen gemacht werden, bevor der Mensch nun überhaupt dazu kommt, irgend etwas zu singen? — Die meisten heutigen Methoden sind eigentlich Vorbereitungsmethoden, Methoden von Einstellungen, Methoden des Atmens und so weiter. Von all dem muß man absehen, was eigentlich doch gerade darauf hinausläuft, den menschlichen Organismus so ein bißchen wie eine Maschine zu betrachten und sie in der richtigen Weise zu ölen, die Räder in die richtige Achsenhöhe zu bringen und dergleichen. Es ist natürlich etwas übertrieben, aber Sie werden verstehen, was ich meine. Statt dessen sollte man darauf sehen, daß namentlich beim Kunstunterricht ungeheuer viel abhängt von dem persönlichen, imponderablen Verhältnisse

zwischen dem Lehrer und dem Schüler und man sollte dazu kommen, einen Begriff damit verbinden zu können, was es heißt, eigentlich das Bewußtsein beim Singen aus dem Kehlkopf und aus allem, was den Ton zustande bringt, herauszuheben, und mehr, ich möchte sagen, bewußt mit der umgebenden Luft in Verbindung zu stehen, mehr mit der Umgebung des Kehlkopfes zu singen als mit dem Kehlkopf selber. Ich weiß, daß viele Menschen heute mit dem, was man so sagt, noch keinen Begriff verbinden können, aber man muß sich eben diese Begriffe erringen. Man muß mehr Wert darauf legen, wie dasjenige zustande kommt, was man, ich möchte sagen, beim Rück-Zuhören erlebt, indem man singt, aber hört, indem man sich selber zuhören lernt, aber so, daß man nicht etwa bei diesem Zuhören etwas macht, wie wenn man geht und sich fortwährend auf die Füße tritt; das würde selbstverständlich den Gesang wiederum stören. Wenn man also dazu kommt, weniger in dem Physiologischen und mehr in dem Künstlerischen als solchem zu leben, und wenn der Unterricht auch mehr in dem Eingreifen des Künstlerischen verläuft, dann wird man auf den Weg kommen, auf den vielleicht der Fragesteller hingewiesen sein mag.

Ich glaube aber allerdings, daß eine solche Pädagogik, wie wir sie durch die Waldorfschule pflegen, auch für den Kunstunterricht, auch für den Gesangsunterricht nach und nach, wenn uns auch die äußeren Mittel dazu gegeben sind, Erfolge erzielen wird.

Dasjenige, was Herr Baumann gestern meinte mit Bezug auf die Waldorfschule, das ist ja in der Eurythmie und in dem Gesanglichen, dem Musikalischen auch da. Wenn es mit dem Musikalischen und dem Gesanglichen auch noch nicht so geht, wie es nach seinem Ideal gehen müßte, das liegt wahrhaftig nicht an unserer Pädagogik, ganz und gar nicht an unserer Pädagogik, wenigstens nicht an der Pädagogik unserer Pädagogen, sondern es liegt mehr an der Pädagogik derjenigen, die aus ganz anderen Untergründen heraus etwa besorgen könnten entsprechend große Räume, in denen man auch anständig Musikinstrumente unterbringen kann, und gut ventilierte Räume für Eurythmie und dergleichen. Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen. Und ich glaube, daß dasjenige, was in der Waldorfschule heute schon geleistet werden könnte, auch auf dem Gebiete des musikalischen und des

eurythmischen Unterrichts, ganz anders sich zeigen könnte, wenn wir eben bloß mit der Pädagogik unserer Pädagogen zu rechnen hätten und nicht mit der Pädagogik von noch anderen Dingen, die schon einmal notwendig sind, wenn eine Schule gegründet werden soll.

Ich bin heute gefragt worden — ich weiß nicht, ob der Herr da ist - mit einem Gefühl, auch an anderen Orten sollten Schulen begründet werden. Ich habe gesagt, man muß eben beim Anfange anfangen. Habt Ihr Geld, dann wollen wir weiter reden!

Nun, das ist vielleicht doch auch etwas, was den Nagel auf den Kopf trifft. Oder haben Sie es anders gemeint? Ich möchte Ihnen gar nicht irgendwie zuschreiben, Herr Baumann, daß Sie es nicht anders gemeint haben könnten.

Paul Baumann: Nun noch die Frage wegen der Männerstimmen.

Dr. Steiner: Vielleicht würde es doch eine Enttäuschung sein, wenn ich sie ganz unberücksichtigt ließe: Kann für eine Männerstimme auch eine Frau als Bildnerin wirken? Da ich schon gesagt habe, daß es im wesentlichen mit auf das persönliche Imponderable ankommt, so möchte ich das natürlich auch ausdehnen auf die Beantwortung dieser Frage, und ich glaube ja allerdings, daß unter gewissen Umständen das sogar ein sehr günstiges Verhältnis sein könnte, daß sogar dieser Mann dabei sehr viel lernen könnte, viel mehr, als wenn er sich — insbesondere dann, wenn die Dame sogar noch schön oder sonst intakt ist - von einem Manne unterrichten ließe!

ERSTES SCHLUSSWORT

Dornach, 20. Dezember 1920

nach einem Vortrag von Professor Franz Thomastik
über akustische Probleme

Wenn ich selber nur ein paar Bemerkungen daran knüpfe, so ist es, um gewissermaßen in die Richtung zu weisen, daß über die Sache eigentlich überhaupt nicht diskutiert werden soll, sondern weitergearbeitet werden könnte. Ich glaube sogar, damit ganz in dem Sinne zu sprechen, wie *Dr. Thomastik* es selber meint. Es ist ja außerordentlich bedeutsam, für die Ausführung der Ideen, die hier vorgetragen worden sind, nun wirklich auf die Prinzipien zu kommen, nach denen die Materialien für die Instrumente verwendet werden müssen.

Nun liegt eine gewisse Schwierigkeit vor, weil also diese Materialien, die wir zu Musikinstrumenten verwenden, in ihrer Entstehung so sind, daß sie etwas Sekundäres darstellen. Wir müssen uns darüber klar sein, daß wir eigentlich den wirklichen Ton nicht wahrnehmen. In einem der letzten Vorträge - ich glaube, wie Sie schon da waren - habe ich gesagt: Wir nehmen eigentlich den Ton wahr, wie er sich ausdrückt, kundgibt in der Luft. Und die Luft ist als solche nicht das völlig geeignete Medium für den Ton unter den irdischen Elementen. Der Ton würde ja in seinem eigenen Äther eigentlich erst adäquat wahrgenommen. Unter den irdischen Elementen müßte man sich aber eigentlich gewöhnen, den Ton, um ihn in seiner eigenen Wesenheit wahrzunehmen, möglichst in Wasser oder in flüssiger, feuchter Luft wahrzunehmen; denn da ist er eigentlich in Wirklichkeit drinnen.

Ich erwähne das nicht, um eine Kuriosität zu äußern — die Wirklichkeit ist manchmal viel kurioser als man denkt -, sondern ich erwähne es deshalb, weil die Hölzer, aus denen wir unsere Instrumente bauen, die ja, nicht wahr, von den Pflanzen hergenommen sind, weil die nun wirklich aus dem Tonhaften der Feuchtigkeit, sowohl der Erdenfeuchtigkeit, aus der die Wurzel herauswächst, wie der Luftfeuchtigkeit gebildet sind. Und in einem gewissen Sinne wird man

schon aus der äußeren Konfiguration, sagen wir, eines Baumes ersehen können, ob sich das Holz zu einem niedrigen oder höheren Tone eignet. Es wird immer das Holz, das einem Baum angehört, der mehr gekerbte Blätter hat, das Holz sein für einen höheren Ton als das Holz eines Baumes, der solche Blätter hat (es wird gezeichnet). Denn



der Baum ist ja herausgebildet aus dem Ton; er selbst ergibt den Ton. Und daraus wird sich ja das Prinzip ergeben, das ich noch nicht Veranlassung gehabt habe auszuarbeiten, das aber ganz gewiß, wenn die interessanten Ausführungen Dr. Thomastiks weiter verfolgt werden können, erkannt werden wird. Es wird sich da manches ergeben können, auch im geisteswissenschaftlichen Sinne, aus den Dingen, die ja hier wirklich sehr geistvoll angegeben worden sind.

Also wir müssen sagen, es handelt sich darum, den Baum ganz aus seiner Entstehung heraus zu studieren, und die Struktur des Holzes zu studieren, die ja im wesentlichen ausgegangen ist von dem, was das wässerige Element, das feuchte Element in sich schließt, das der eigentliche Tonträger ist. Zum Beispiel wäre es schon ein Mittel, rein äußerlich das zu machen, wenn man die Saugkraft für Feuchtigkeit des betreffenden Holzes aus der Situation studieren würde. Das eine Holz zieht mehr Wasser ein, das andere weniger. Es würde schon dabei etwas herauskommen; aber das würde noch ein sehr rohes Verarbeiten sein.

Ich möchte noch eines bemerken. Es ist außerordentlich interessant, wie Herr Dr. Thomastik hier entwickelt hat gewissermaßen eine ideale Architektur für das musikalische Hören. Und es ist auch dies durchaus etwas, was weiter verfolgt werden kann. Ich möchte Sie dabei

nur auf eines aufmerksam machen. Die Wirklichkeit ist tatsächlich eine außerordentlich komplizierte Sache, und es ist außerordentlich schwierig, ich möchte sagen, von *einer* Ecke der Welt aus die Wirklichkeit gewissermaßen zu konstruieren. Sagen wir, man könnte zum Beispiel fragen: Warum sind drüben in unserem Bau unsere Säulen in verschiedenen Holzsorten? Und man könnte diese Holzsorten in Beziehung bringen zu den Holzsorten, aus denen die Instrumente gebaut werden sollen. Das wäre falsch, denn das ist ja nicht die Aufgabe dieser Holzsorten; sondern die Aufgabe dieser Holzsorten besteht in etwas anderem, das ich gleich nachher besprechen will, wenn ich etwas vorausgeschickt habe.

Sehen Sie, man kann sich in ganz idealer Weise vorstellen, wie man bauen müßte, wenn man ideal hören möchte. Dabei würde allerdings noch immer folgendes in Betracht kommen: Auch dann noch, wenn man irgendeinen Raum, etwa einen Konzertraum, der an einem Orte steht und eine gute Akustik gibt, genau kopiert und an einen anderen Ort setzt, so ist die Akustik unter Umständen gar nicht vorhanden. Das bleibt trotzdem bestehen. Aber man könnte sich einen idealen Raum denken, der ganz aus akustischen Prinzipien heraus gebaut ist.

Nun hat Herr Dr. Thomastik ein außerordentlich Wichtiges ausgeführt, nämlich, wie man gestört wird, wenn man im Konzertsaal sitzt, und vorne sitzt das Orchester. Der Bassist schwitzt ungeheuer, müht sich ab, und man muß das alles anschauen, man muß die verschiedenen Gliederverrenkungen sehen und dergleichen. Man wird durch dasjenige, was visuell vor einem steht, vollständig gestört in der Hingabe an den Ton, und auch durch die Bauverhältnisse gestört und so weiter.

Aber denken wir uns einen Raum, der also nun noch mehr aus der akustischen, aber ich will gar nicht einmal sagen aus der akustischen, sondern sogar ganz aus der musikalischen Ecke heraus gebaut ist. Ja, ein solcher Raum kann nicht davor bewahrt werden, daß, wenn wir drinnensitzen, wir ihn auch sehen von innen. Wir müssen ihn auch anschauen. Wenn wir nicht zugleich das Prinzip aufstellen, daß in dem Augenblicke, wo die Musik beginnt, der Raum verfinstert wird, so können wir nämlich — weil wir auch Augen haben — nicht bloß

hören. Wir können ihn nicht nur akustisch bauen, abgesehen davon, daß wir ihn noch außerdem genießen müßten, bevor die Musik beginnt; sonst müßten wir auch im Finsternen hineingehen. Solche Räume, die rein nach akustischen Prinzipien gebaut wären, wären nämlich nicht schöner anzuschauen, als ein Orchester anzuschauen ist!

So ist es also notwendig, daß man die Wirklichkeit nicht bloß von *einer* Ecke her konstruiert, sondern daß man ein Organ dafür hat, von den verschiedensten Ecken her die Wirklichkeit zu konstruieren. Und sehen Sie, da ist für die Akustik das Zusammenschauen und Zusammenempfinden eines viel weiteren Kreises von Faktoren notwendig, um solche Dinge hervorzurufen, wodurch in einem Raum, der zu gleicher Zeit schön sein soll, dennoch der Ton in einer entsprechenden Weise gehört wird, weil er immer von der Wand, auf die er auffällt, nicht nur zurückgeworfen, sondern auch aufgesogen wird. Er dringt immer eine gewisse Strecke hinein und wird dann erst zurückgeworfen. Es ist das Materialgefühl da, wenn man den Ton in einem gewissen Raume, der eben seine Wände in einem bestimmten Material hat, hört. Und so muß man, um diese Möglichkeiten der Reflektion hervorzurufen, Verschiedenes zusammenschauen. Und unter diesem Zusammenschauen sind auch die verschiedenen sieben Holzsorten der Säulen gewählt. Die sind geradezu dazu da, um der Akustik zu dienen, also der Akustik, die durch Reflektion hervorgebracht wird.

Und so ist manches andere. So ist zum Beispiel vor allen Dingen die Doppelkuppel im Bau drüben, die einen Resonanzboden gibt, nach solchen Gesichtspunkten konstruiert, so gut es eben geht.

Nun, nicht wahr, dazu kommen natürlich auch andere Dinge in Betracht, vor allem, daß man nicht immer an den Ort hingehen kann, an dem in der einfachsten Weise die Akustik zu erreichen ist. Durch intuitives Anschauen läßt sich schon manches erreichen.

Auch das mit der in die Erde versenkten Orgel ist eine außerordentlich geistvolle Sache! Aber es würde wiederum eine gewisse Schwierigkeit bieten, weil dieses verhältnismäßige Neutralsein der Pfeifen gegenüber der äußeren Luft in dem Augenblicke aufhören würde, wo wir die Orgel wirklich in die Erde versenken würden. Sie würde nämlich im Winter ganz anders tönen als im Sommer; sie müßte also im

Winter ganz anders behandelt und gestimmt werden als im Sommer. Es würden sich also vor allen Dingen Winter und Sommer in einer intensiven Weise dabei bemerkbar machen. Und noch manch andere Dinge kommen in Betracht. Also es entstehen eine ganze Anzahl außerordentlich schwieriger Probleme, die nicht aus der Akustik, nicht einmal aus der musikalischen Ecke allein zu lösen sind.

Eine außerordentlich interessante Bemerkung hat Herr Dr. Thomastik gemacht. Das ist diese, daß in Wien eigentlich der Sammelplatz war für alle hohen Musiker, und daß diese Musiker an Wien festgehalten haben, an Wien viel gehabt haben, trotzdem man sie wahrhaftig dort nicht auf Rosen gebettet hat! Ich will Ihnen eine einfache Sache sagen, woran Sie sehen können, daß in Wien geradezu ein Sammelbecken für gewisse Leute sein sollte. Sie können die geologischen Verhältnisse in Europa studieren, indem Sie über weite Gebiete gehen - nun, selbstverständlich ist das cum grano salis zu verstehen, aber das ist ein sehr kleines granum -: Das Wiener Becken, einfach der Boden, auf dem Wien steht, und die Umgebung, enthält so viel an Zusammenfluß aller europäischen geologischen Verhältnisse, daß man im Wiener Becken fast die ganze europäische Geologie studieren kann. Nun, wenn Sie eine Ahnung davon haben, was das bedeutet, wie innig alles dasjenige, was im Geistigen ist, mit dem Boden zusammenhängt, wenn Sie bedenken, was das bedeutet, daß eigentlich ein Kompendium der ganzen europäischen Bodenverhältnisse in Wien ist, und wenn Sie das zusammenhalten damit, daß ja das Substantielle als solches, die Verhältnisse der Substanzen zueinander eigentlich die Tonleiter sind — nicht wahr, chemische Äquivalenzgewichte sind eigentlich Tonverhältnisse (Lücke in der Nachschrift) -, wenn Sie das alles bedenken, so werden Sie sehen, daß man innerlich wirklich geradezu aus den kosmischen Verhältnissen heraus das Richtige trifft, wenn man sagt, daß in Wien auch ein solches seelisch-geistiges Milieu ist, in dem ganz besonders musikalische Genies sich ansässig machen und sympathisch berührt fühlen müssen.

Interessant ist auch die Bemerkung, daß Graz eine unmusikalische Stadt ist. Nun, ich denke, man braucht bloß über die Murbrücke zu gehen und dem unsympathischen Rauschen der Mur, im Gegensatz

zu anderen Flüssen, zuzuhören, und man wird sehen, daß die Natur dort beim Fließen der Mur sich musikalisch außerordentlich beleidigend benimmt. Ist dies nicht so? — Sie hat ein ungeheuer unsympathisches, gerade im Rauschen unsympathisches Gefälle! Das liegt aber auch in der dortigen, ganz besonderen Konfiguration. Wieviel musikalischer ist es, wenn man, sagen wir, mit der Nord-Westbahn gegen Wien zu fährt! Es wird da schon musikalisch in der ganzen Bodenbeschaffenheit. Es sind die Berge und alles musikalisch angeordnet. Graz mag ja manches Liebe haben, aber es ist die ganze Alpenwelt, auch der Bodenbeschaffenheit nach, unmusikalisch hineingestellt.

Also es werden, wenn man schon hinausgeht über das rein Musikalische, dann ungeheuer weitgehende Probleme angeregt. Und ich möchte eigentlich dies als einen besonders günstigen Erfolg für die sehr wertvolle Auseinandersetzung des Herrn Dr. Thomastik heute betrachten, wenn bei Ihnen, meine lieben Freunde, möglichst viele solche Probleme angeregt würden.

Auch weise ich Sie noch im besonderen darauf hin, daß es wirklich außerordentlich bedeutsam ist, daß die Musikinstrumente im Grunde genommen noch aus den Traditionen der vierten nachatlantischen Zeit entstanden sind. Und indem die fünfte nachatlantische Zeit heraufkommt, kommen die Musikinstrumente in die Dekadenz. Das hängt mit der ganzen Entwicklung der fünften nachatlantischen Zeit zusammen. Und im Grunde genommen ist ja eigentlich diese fünfte nachatlantische Zeit eine unmusikalische. Das Intellektuelle und das Theoretische, das insbesondere im 19. Jahrhundert heraufgekommen ist, ist etwas durchaus Unmusikalisches. Und es hängt schon mit der ganzen inneren Eigenart der fünften nachatlantischen Zeit zusammen, daß die Musikinstrumente in die Dekadenz gekommen sind. Und so leicht ist es natürlich nicht, sie auf ihre frühere Höhe zurückzubringen. Denn - Herr Dr. Thomastik wird mir wohl recht geben - wenn die Forderung entstehen würde, daß heute ein Orgelbauer eine solche Orgel für ihn bauen sollte, wie es sein Ideal ist, so würde man wohl bis zur nächsten Inkarnation warten müssen. Ich glaube nicht, daß heute ein Orgelbauer solche Dinge baut, wie sie in seinen interessanten Ausführungen angegeben waren. Es ist zwar ein sehr schöner

Vergleich, den Herr Dr. Thomastik gebraucht: daß, wenn einem Fabrikanten die Musikinstrumente in die Hand gegeben wären, das so ist, wie wenn man beim Malen dem Fabrikanten die Farben in die Hand geben würde. Aber das ist ja das Ideal der heutigen Maler; die beziehen ihre Farben von dem Fabrikanten, machen nicht mehr selber ihre Farben. Sie kommen immer mehr und mehr in Abhängigkeit von den Malfarben-Fabrikanten, wie also die Musiker in Abhängigkeit gekommen sind von den Orgelbauern, Geigenbauern und so weiter.

Nun, gerade vom Gesichtspunkte geisteswissenschaftlicher Entwicklung aus ist es daher von ganz besonderer Wichtigkeit, daß solche Bestrebungen auftauchen, wie diejenige ist mit dieser neu erbauten Geige. Denn dadurch kommt die ganze Frage der musikalischen Instrumente in Fluß. Es wird tatsächlich jener Strömung gedient, die wir durchaus aufsuchen von unserem Standpunkte aus: die Dekadenzerscheinungen, die so bedeutsam sind auf allen Gebieten, zu bekämpfen. Und von diesem Gesichtspunkte aus möchte man gerade einer solchen Arbeit, wie der mit dieser Geige, einen wirklich großen Erfolg wünschen. Denn dieser Erfolg liegt ganz in der Richtung, die wir sonst auch haben müssen mit unseren geisteswissenschaftlichen Bestrebungen.

Das sind nur ein paar Bemerkungen zu dem interessanten Vortrag.

ZWEITES SCHLUSSWORT

Dornach, 7. Februar 1921

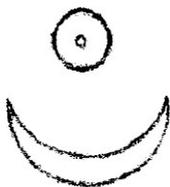
nach einem Vortrag von Leopold van der Pals

Ich möchte nur das eine dazu sagen: Herr *van der Pals* hat mit Recht darauf hingewiesen, daß in so etwas wie in dieser chinesischen Legende von der «Mondgeige», der Mensch fehlt. Und ich glaube, er hat gemeint, nicht wahr, daß das etwas besonders Auffälliges ist, daß der Mensch herausgeworfen ist aus dem Hineingestelltsein des Menschen selbst in den ganzen Kosmos, im musikalischen Sinne. - Das ist doch zusammenhängend mit der inneren Bedeutung, die gerade in der orientalischen Literatur, also auch in der chinesischen Literatur, solch eine Legende hat. Der Mensch steht schon in einem gewissen Sinne doch darinnen: Und gemeint ist immer ein tief gefühltes, man könnte für ältere Zeiten sagen, instinktiv-hellseherisch gewußtes Zusammensein des Menschen mit dem ganzen Kosmos.

So ist gerade im Chinesischen ein tiefes Bewußtsein des Zusammenhanges vorhanden zwischen dem menschlichen Haupt und den oberen Sphären, zwischen dem menschlichen rhythmischen System, dem Lungen-Herzsystem und dem, was Erde ist, woran der Mensch also dadurch teilnimmt, daß er atmet, indem durch den Atem selbst sein rhythmisches System auch in Bewegung gesetzt wird. Und dann ist es der Mensch als ganzer, bei dem man empfindet, daß er innerhalb der Erdenevolution etwas Neues ist, eigentlich noch nicht mit irgend etwas Kosmischem in eine unmittelbare Beziehung gesetzt werden kann, wie sein Kopf als Teil oder seine Brustorgane als Teile, sondern es bleibt die Beziehung des ganzen Menschen zum Kosmos etwas Unbestimmtes.

Man bezeichnete aber doch dasjenige, was da im Menschen unbestimmt bleibt, als Mond im Menschen. Und es war ein gründliches, wenn auch instinktives Bewußtsein vorhanden davon, daß dasjenige, was gewissermaßen das dritte Glied eines dreigeteilten Menschen ist, daß das mondartig ist. Das liegt ja auch aller geisteswissenschaftlichen Auffassung des Menschen zugrunde (siehe Zeichnung, Mond).

Nun unterschied man von diesem Mondartigen dasjenige, was sich gewissermaßen aus dem gesamten rhythmischen System heraus ergibt, was gewissermaßen auf dem rhythmischen System schwebend, das Ergebnis des rhythmischen Systems darstellt. Das ist dann das Sonnenhafte (siehe Zeichnung, Sonne). Das würde dann hauptsächlich im Herzen des Menschen konzentriert zu finden sein müssen.



Diese beiden Glieder des Menschen sind gewissermaßen in der menschlichen Natur nach vorne gelegen. Das Sonnenhafte ist dasjenige, was er noch nicht zur vollen Entwicklung gebracht hat, das Sonnenhafte nicht im Sinne des alten Planeten, wie es meine «Geheimwissenschaft im Umriß» meint, sondern der gegenwärtigen, am Himmel erglänzenden Sonne.

Dazu kommt dann dasjenige im Menschen, was sich an das rhythmische System anlehnt: was die Gliederung seines Nervenapparates ist, und was in Beziehung steht zu den übrigen Planeten. So daß man etwa hat: ganz oben im Haupte, in einer Beziehung zum Gesamtnervensystem, Zentralnervensystem, den Saturn (siehe Zeichnung), dasjenige, was dann mehr zu den Sinnesorganen, zu den Augen hin liegt: Jupiter, dasjenige, was den Sprachorganen, den Gesangsorganen zugrunde liegt: Mars, dasjenige, was mehr hinüberleitet zum sympathischen Nervensystem: Venus und Merkur. So hätte man also die Gesamtnatur des Menschen, wie sie aus dem Monde herübergekommen ist, als dasjenige, was zugrunde liegt. Und man würde zu unterscheiden haben fünf Verbindungslinien, die zurückgehen auf die fünf Planeten :

Saturn
Jupiter
Mars

Venus
Merkur


Dadurch würde man das Innere des Menschen organisiert bekommen im Sinne eines ideellen, aber im Menschen sehr realen musikalischen Instrumentes.

Dieses musikalische Instrument wäre gewissermaßen aufgebaut über der Mondwesenheit des Menschen. Und es wird, wie Sie ja wissen, in allen älteren Anschauungen der Mensch dargestellt unter dem Bilde eines Baumes oder einer Pflanze. Sie brauchen nur an die Weltesehe zu denken. Diese Anschauungsweise geht sehr weit zurück. So brauchen Sie also nur sich vorzustellen: Die fünf Sterne, Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur, sie senken sich nieder auf den Menschenbaum und spannen auf ihm die Lyra auf, so daß er zum musikalischen Instrumente wird. Über dem Ganzen schwebt, sich herabsenkend aus dem geistigen Weltenall, der Stimmer dieses Instrumentes: der Vogel Phönix, die unsterbliche Menschenseele.

In dieser chinesischen Legende liegt tatsächlich ein sehr bedeutungsvoller Sinn. Und der Mensch bleibt aus dem Grunde weg, weil er die Musik selber ist, weil die Legende von dem, was die Hauptsache ist, eben nicht redet. Sie redet von dem, was das ganze Musikinstrument zusammensetzt. Es ist gewissermaßen so, wie wenn einer eine Geige baut, und er redet vom Holz, von den Saiten, vom Steg, aber er redet nicht von der Geige. So redet diese chinesische Legende eigentlich von

nichts anderem als vom Menschen, vom Werden dieser fünf Sterne, von der unsterblichen Seele; aber gerade weil das Ganze, aus dem es sich zusammensetzt, eigentlich auf den Menschen hintendiert, so bleibt der Mensch weg. Es ist dieses tiefe Bewußtsein vom Zusammenhange der eigentlichen Musik mit der Menschennatur selbst, das da zugrunde liegt.

Deshalb hat ganz richtig Herr van der Pals gesagt: Wer den Ursprung der Melodie sucht, der geht eigentlich ganz in die Irre, wenn er sie in der Jetztzeit irgendwie suchen würde. - Der, der sie suchen würde, müßte eigentlich in die heiligen Schriften und immer weiter und weiter zurückgehen, und er würde niemals ans Ende seiner Forschung kommen, denn die Melodien sind wirklich etwas, was zum alten Bestande einer ganzen menschlichen Kulturentwicklung gehört.

Man müßte eigentlich sagen: Nicht bloß war es einer wirklich tiefen Empfindung entsprungen, daß so jemand wie *Nietzsche* als erstes Werk schrieb: «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», sondern — wenn auch das absolut richtig ist, was Herr van der Pals sagte, daß die musikalische Kunst, so wie wir sie jetzt auffassen, eigentlich erst, als das Mittelalter zu Ende ist, aufgeht — das Musikalische als solches geht ganz tief in den Menschenursprung zurück. Und man könnte geradezu auch irgend etwas ausführen unter dem Thema: Der Ursprung des gesamten menschlichen Geisteslebens aus dem musikalischen Elemente. - Denn, wer das Gefühl, das richtige Gefühl hat von einem kleinen Kinde, möchte immer sagen: Das kleine Kind wird eigentlich als ein Musikinstrument geboren. Und das Musikalische der Kinder beruht auf diesem Urzusammenhang gerade auch des melodischen Elementes mit dem Menschen.

Aber, wie gesagt, diese Dinge im einzelnen heute auszuführen, das würde wahrlich zu weit führen. Ich wollte nur darauf hinweisen. Und auch der Ausdruck «Mondgeige» ist durchaus begründet, liegt in der ganzen Anschauung begründet, denn es ist eben die Mondwesenheit des Menschen, an die hier appelliert wird, indem man davon spricht, daß die Mondgeige gebaut wird.

DES MENSCHEN ÄUSSERUNG DURCH TON UND WORT

Dornach, 2. Dezember 1922

In den Auseinandersetzungen, die wir in der letzten Zeit gepflogen haben, habe ich darauf hinweisen können, wie Verrichtungen des menschlichen Wesens, die in der ersten Kindheit auftreten, Umwandlungen sind von Verrichtungen, die der Mensch vollzieht zwischen dem Tode und einer neuen Geburt, die er also vollzieht im vorirdischen Dasein. Wir sehen ja, wie das Kind, nachdem es nach der Geburt noch nicht voll angepaßt ist der Erdschwere, dem Erdgleichgewicht, nach und nach dazu übergeht, diesem Gleichgewicht wirklich angepaßt zu sein, wie es das Stehen, das Gehen lernt. Dieses Anpassen des Körpers an die Gleichgewichtslage des Erdendaseins ist etwas, was sich der Mensch erst während des Erdendaseins erwirbt. Wir wissen ja, daß der physische Leib des Menschen in seiner Form das Ergebnis ist einer großartigen geistigen Betätigung, die der Mensch im Vereine mit Wesen der höheren Welten ausführt zwischen dem Tode und einer neuen Geburt. Aber was da der Mensch gestaltet, und was gewissermaßen eben der Geistkeim seines künftigen physischen Erdenorganismus ist, das ist nicht so gestaltet, daß es schon in sich die Fähigkeit des aufrechten Ganges enthält. Die wird dem Menschen erst dadurch eingegliedert, daß er, nachdem er geboren ist, sich in die Gleichgewichtsverhältnisse, in die Kraftverhältnisse des irdischen Daseins hineinfügt. Denn im vorirdischen Dasein bedeutet die Orientierung nicht das, was sie hier auf der Erde im Gehen und Stehen bedeutet, sondern da bedeutet die Orientierung das Verhältnis, das man hat zu den Wesen der Angeloi, Archangeloi, also zu den Wesenheiten der höheren Hierarchien, je nachdem man sich von dem einen Wesen mehr, von dem anderen weniger angezogen fühlt. Das ist die Gleichgewichtslage in den geistigen Welten. Das verliert gewissermaßen der Mensch, indem er auf die Erde heruntersteigt. Er ist im Leibe der Mutter eigentlich weder in den Gleichgewichtsverhältnissen seines Geistlebens, noch schon in den

Gleichgewichtsverhältnissen seines Erdenlebens. Er hat die ersteren verlassen und ist in die zweiten noch nicht eingetreten.

Ähnlich ist es mit der Sprache. Die Sprache, die wir hier auf Erden reden, ist ja durchaus den irdischen Verhältnissen angepaßt. Denn diese Sprache ist ein Ausdruck unserer irdischen Gedanken. Diese irdischen Gedanken enthalten irdische Kenntnisse, irdisches Wissen. Dem wird die Sprache während des Erdendaseins angepaßt. In dem vorirdischen Dasein hat der Mensch - wie ich schon ausgeführt habe - eine Sprache, die nicht eigentlich von innen nach außen geht, die nicht vorzugsweise dem Ausatmen folgt, sondern die dem geistigen Einatmen, dem Inspirieren folgt, dem, was wir im vorirdischen Dasein als dem Einatmen entsprechend bezeichnen können. Da ist es ein Leben mit dem Weltenlogos. Da ist es ein Leben in dem Weltenworte, in der Weltensprache, aus der heraus die Dinge gemacht sind.

Dieses Leben in der Weltensprache, das verlieren wir wiederum, indem wir heruntersteigen auf die Erde, und eignen uns hier dasjenige an, was zunächst zum Ausdruck unserer Gedanken dient, der irdischen Gedanken, und zum menschlichen Verstande, das heißt zum Verstande unter Menschen, die alle auf der Erde leben. Und ebenso ist es ja mit den Gedanken, die wir hier haben, mit dem Denken. Das Denken wird angepaßt den irdischen Verhältnissen. Im vorirdischen Dasein ist es ein Leben in den webenden Weltengedanken.

Wenn wir zunächst das mittlere Glied ins Auge fassen, das Sprechen des Menschen, so können wir ja sagen: In dem Sprechen liegt ein Wesentliches der Erdenkultur, der Erdenzivilisation. Durch das Sprechen finden sich die Menschen zusammen hier auf der Erde, findet der eine die Brücke zu dem anderen hinüber. Seele mit Seele verbindet sich. Wir fühlen, daß wir im Sprechen ein Wesentliches hier auf Erden haben, und es ist ja auch der irdische Abglanz des Lebens in dem Logos, in dem Weltenworte. Daher ist auch ein Erfassen des Zusammenhanges dessen, was sich hier auf Erden der Mensch als seine Sprache erkämpft, mit der Metamorphose, die diese Sprache drüben im vorirdischen Dasein hat, ganz besonders interessant. Und man wird, wenn man dieses Verhältnis betrachtet, geführt auf die innere Organisation des Menschen aus dem Lautlichen, aus dem Tonlichen heraus.

Und in diesem Augenblick fügt es sich ja schön, daß unserer kosmologischen Betrachtung, die wir jetzt schon seit Wochen haben, ich heute das Kapitel von der Äußerung des Menschen durch Ton und Wort einfügen darf. Haben wir ja in diesen Tagen eben die große Freude, eine so hervorragende Tonleistung, Gesangesleistung hier in unserem Goetheanum zu vernehmen. Und lassen Sie mich daher heute, ich möchte sagen, wie einen Ausdruck der inneren Befriedigung über dieses für uns so erfreuliche künstlerische Ereignis einiges sprechen gerade über den Zusammenhang der tonlichen und lautlichen Äußerung des Menschen hier auf Erden, mit dem Leben des Menschen in dem, was Ton und Laut drüben im Geistigen entspricht.

Wenn wir die menschliche Organisation, wie sie hier auf Erden vor uns steht, betrachten, so ist sie ja durch und durch ein Abbild des Geistigen. Alles ist hier, nicht nur was der Mensch an sich trägt, sondern auch was ihn in der äußeren Natur umgibt, ein Abbild des Geistigen. Indem der Mensch sich sprachlich äußert, indem der Mensch sich gesanglich äußert, drückt er ja als eine Offenbarung seinen ganzen Organismus nach Leib, Seele und Geist nach außen hin, und auch nach sich selbst zu, nach innen hin, aus. Der Mensch ist gewissermaßen in dem, was er lautlich und tonlich offenbart, ganz darinnen enthalten. Wie sehr er darinnen enthalten ist, das zeigt sich erst, wenn man im genaueren, in den Einzelheiten auffaßt, was der Mensch ist, indem er spricht oder indem er singt.

Gehen wir von der Sprache aus. Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit ist ja eigentlich die Sprache aus einem ursprünglichen Gesanglichen hervorgegangen. Je weiter wir zurückgehen in vorhistorische Zeiten, desto ähnlicher wird das Sprechen dem Rezitativ und zuletzt dem Singen. Und in sehr alten Zeiten der irdischen Menschenentwicklung unterschied sich die lautlich-tonliche Offenbarung des Menschen nicht nach Gesang und Sprache, sondern beides war eines. Und was man von der menschlichen Ursprache oftmals mitteilt, das ist eigentlich so, daß man auch sagen könnte: diese menschliche Ursprache ist ein Urgesang. Wenn wir die Sprache in ihrem heutigen Zustande betrachten, wo sie sich schon sehr stark von dem rein Gesanglichen entfernt hat und untergetaucht ist in das Prosa-Element

und in das intellektualistische Element, dann haben wir in der Sprache wesentlich zwei Elemente: das konsonantische und das vokalische Element. Alles, was wir in der Sprache zur Geltung bringen, setzt sich ja zusammen aus einem konsonantischen Elemente und aus einem vokalischen Elemente. Das konsonantische Element beruht eigentlich ganz auf unserer feineren Körperplastik. Wenn wir ein B oder ein P oder ein L oder ein M sprechen, so beruht das darauf, daß irgend etwas in unserem Körper eine bestimmte Form hat. Es ist nicht immer so, daß man, wenn man von diesen Formen spricht, nur von dem Sprach- oder Gesangsapparat zu sprechen hat. Die sind nur die höchste Gipfelung. Denn wenn der Mensch einen Ton oder einen Laut hervorbringt, so ist eigentlich sein ganzer Organismus daran beteiligt, und was da in den Gesangs- oder in den Sprachorganen vor sich geht, das ist nur die letzte Gipfelung dessen, was im ganzen Menschen vor sich geht. So daß unser menschlicher Organismus eigentlich auch so aufgefaßt werden könnte in seiner Form, daß man sagt: Alle Konsonanten, die eine Sprache hat, sind ja eigentlich immer Varianten von zwölf Urkonsonanten. Sie finden zum Beispiel im Finnischen diese zwölf Urkonsonanten wesentlich noch fast rein erhalten: elf sind ganz deutlich, nur der zwölfte ist etwas undeutlich geworden, aber er ist auch noch deutlich vorhanden in... [Lücke im Text]. Diese zwölf Urkonsonanten, wenn man sie richtig erfaßt - man kann jeden zugleich durch eine Form darstellen - sie stellen, wenn man sie zusammenstellt, eigentlich die ganze Plastik des menschlichen Organismus vor. So daß man dann, ganz ohne daß man im Bilde spricht, sagen kann: Der menschliche Organismus ist plastisch ausgedrückt durch die zwölf Urkonsonanten.

Was ist denn dann eigentlich dieser menschliche Organismus? Dieser menschliche Organismus ist eigentlich von diesem Gesichtspunkte aus, von dem Gesichtspunkte des Musischen aus, ein Musikinstrument. Ja, auch die äußeren Musikinstrumente können Sie im Grunde genommen dadurch begreifen, daß Sie sie in ihren Formungen, ob Sie schließlich die Violine oder ein anderes Instrument nehmen, irgendwie konsonantisch durchschauen, sie gewissermaßen als aus den Konsonanten heraus gebaut anschauen. Wenn man vom Konsonantischen spricht, hat man eigentlich im Gefühl immer etwas, was an Musikinstrumente erinnert.

Und die Gesamtheit, die Harmonie alles Konsonantischen stellt eigentlich die Plastik des menschlichen Organismus dar.

Und das Vokalische — das ist die Seele, die auf diesem Musikinstrument spielt. Die gibt das Vokalische. So daß Sie eigentlich, wenn Sie in der Sprache das Konsonantische und das Vokalische verfolgen, in jeder sprachlichen und tonlichen Äußerung eine Selbstäußerung des Menschen haben. Die Seele des Menschen spielt vokalisch auf dem Konsonantismus des menschlichen Körperinstrumentes.

Wenn wir unsere, der heutigen Zivilisation und Kultur angehörige Sprache betrachten, dann bedient sich unsere Seele, indem sie vokalisiert, sehr stark des Gehirn-, des Kopf-Nerven-Organismus. Das war in früheren Zeiten der Menschheitsentwicklung nicht in demselben Maße vorhanden. Lassen Sie mich das, was da geschieht, ein wenig schematisch Ihnen an die Tafel schreiben. Es ist ganz schematisch.



Nehmen wir an, wir hätten in dieser Weise den Kopf-Nerven-Organismus gebaut (rot). Die roten Striche würden also die Kräfte, die längs der Nervenstränge des Kopfes gehen, darstellen. Das ist aber nur sehr einseitig die Sache angesehen. In diese Tätigkeit, die da die Nervenstränge entwickeln, geht eine andere Tätigkeit hinein. Die kommt dadurch zustande, daß wir die Luft einatmen. Diese Luft, die wir einatmen - es ist wieder schematisch gezeichnet - die geht durch den Rückenmarkskanal (gelb) direkt hier hinein, und der Stoß der Atmung klingt zusammen mit den Bewegungen, die längs der Nervenstränge ausgeführt werden. So daß in Ihrem Haupte fortwährend der Atem-



strom, der durch den Rückenmarkskanal nach dem Kopfe hindrängt, sich begegnet mit dem, was da die Nerven tun. Wir haben nicht eine abgesonderte Nerventätigkeit und eine abgesonderte Atmungstätigkeit, sondern wir haben im Kopfe ein Ineinanderklingen von Atmungstätigkeit und Nerventätigkeit. Der heutige, im gewöhnlichen Leben prosaisch gewordene Mensch, der legt mehr Wert auf die roten Kräfte hier (siehe Zeichnung); er bedient sich mehr seines Nervensystems, wenn er spricht. Er «innerviert» - wie man sagen könnte - er innerviert das Instrument, das die vokalischen Strömungen konsonantisch gestaltet. Das war in früheren Zeiten der Menschheitsentwicklung nicht der Fall. Da lebte der Mensch nicht so sehr in seinem Nervensystem, da lebte er in dem Atmungssystem; daher war die Ursprache mehr Gesang. Wenn heute gesungen wird, so nimmt der Mensch das, was er beim Sprechen eigentlich ausführt mit Hilfe der Innervation des Nervensystems, zurück in die Atmungsströmung, und er bringt bewußt diese zweite Strömung, die Atmungsströmung, in Tätigkeit. Es ist die Fortsetzung der Atmung in das Haupt, welche direkt in Tätigkeit gesetzt

wird, wenn zu der Erzeugung des Tones auch noch, wie im Singen, das Vokalisieren kommt; aber es ist nicht ein Herausgehen aus dem Atem. Es ist also ein Wiedezurücknehmen der prosaisch gewordenen Sprache in das Poetische, in das Künstlerische des rhythmischen Atmungsprozesses.

Der Dichter bemüht sich noch, den Rhythmus der Atmung zu haben in der Art und Weise, wie er die Sprache seiner Gedichte gestaltet. Derjenige, der für Gesang komponiert, nimmt wieder alles in die Atmung, also auch in die Kopfatmung zurück. So daß wir sagen können: Das was gerade der Mensch hier durchmachen muß auf der Erde, indem er sich mit seiner Sprache anpaßt an die irdischen Verhältnisse, das wird in einer gewissen Weise rückgängig gemacht, wenn wir von der Sprache zum Gesang übergehen. Der Gesang ist in der Tat eine reale Rückerinnerung mit irdischen Mitteln an dasjenige, was im vorirdischen Dasein erlebt worden ist. Denn wir stehen mit unserem rhythmischen System viel näher der geistigen Welt als mit unserem Denksystem. Und das Denksystem beeinflusst ja die prosaisch gewordene Sprache.

Indem wir vokalisieren, drücken wir eigentlich das, was in der Seele lebt, gegen den Körper hin, der nur das Musikinstrument abgibt, indem er das Konsonantische dazu gibt. Sie werden durchaus das Gefühl haben, daß in jedem Vokal etwas unmittelbar seelisch Lebendiges liegt, und daß man das Vokalische für sich gebrauchen kann; das Konsonantische aber sehnt sich fortwährend nach dem Vokalischen hin. Das plastische Körperinstrument ist eigentlich ein Totes, wenn nicht das Vokalische, das Seelische an es anschlägt. Sie sehen das an Einzelheiten; nehmen Sie zum Beispiel in gewissen Dialekten Mitteleuropas das Wort «mir» in «es geht mir gut», also «mir». Wie ich einer kleiner Bub war, konnte ich mir gar nicht vorstellen, daß das Wort so geschrieben wird; ich habe es immer so geschrieben: «mia»; denn in dem r liegt die Sehnsucht nach dem a unmittelbar darinnen. Es ist so, daß wir, wenn wir den menschlichen Organismus als die Harmonie der Konsonanten auffassen, überall in ihm die Sehnsucht nach dem Vokalischen, also nach dem Seelischen haben. Ja, woher kommt denn das?

Dieser menschliche Organismus, wie er sich hier auf Erden einrichten muß in seiner Plastik, muß sich den irdischen Verhältnissen an-

passen. Er ist so gestaltet, wie es die irdische Gleichgewichtslage, die irdischen Kräfteverhältnisse allein zulassen. Aber er ist ja aus dem Geistigen heraus gestaltet. Was da eigentlich vorliegt, kann man nur durch geisteswissenschaftliche Forschung erkennen. Ich will es Ihnen schematisch verdeutlichen.

Nehmen wir an, das Seelische sei so ausgedrückt in seiner vokalischen Äußerung (rot): Es stößt an das Konsonantische an (gelb), und das Konsonantische ist nach Erdenverhältnissen plastisch gestaltet.

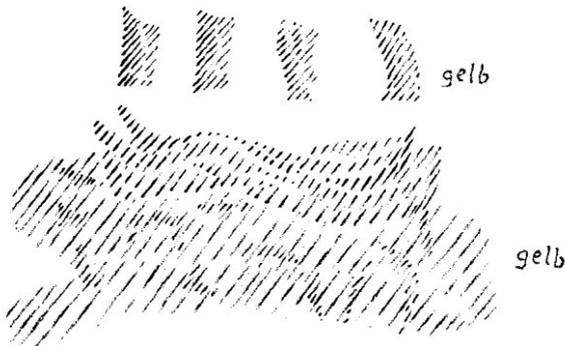


Wenn man nun sich erhebt in die geistige Welt in der Weise, wie ich es dargestellt habe in meinem Buche «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?», dann kommt man zunächst ja zur Imagination, zur imaginativen Erkenntnis. Aber da hat man nämlich mittlerweile die Konsonanten verloren; die Vokale sind einem zunächst noch geblieben. Man hat ja seinen physischen Leib verloren im Imaginieren. Man hat die Konsonanten verloren. In der imaginativen Welt hat man für die Konsonanten kein Verständnis mehr. Wenn man das, was man da drinnen hat, ganz adäquat mit Worten bezeichnen will, dann besteht das alles aus lauter Vokalen zunächst. Also das Instrument fehlt einem zunächst, und man kommt in eine tonliche Welt hinein, die noch in der mannigfaltigsten Weise vokalisches tingiert ist, aber in der alle Konsonanten der Erde eben auch in Vokalen aufgelöst sind.

Sie werden daher finden, daß in Worten von Sprachen, die noch den Ursprachen nahe gestanden haben, gerade die Dinge der übersinnlichen Welt eigentlich vokalisches benannt werden. Das Jahve-Wort zum Beispiel hat nicht unser J und V gehabt, sondern es bestand eigentlich nur aus Vokalen und wurde scandierend halb gesungen. Man

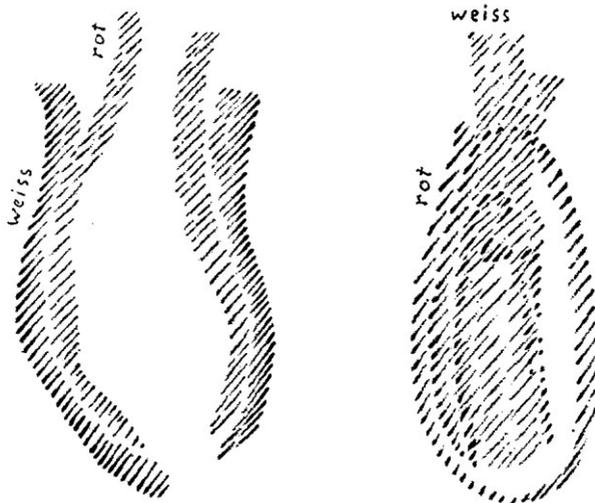
kommt also hinein in ein Vokalisieren, das selbstverständlich gesungen wird.

Und gelangt man aus der imaginativen Erkenntnis in die inspirierte Erkenntnis, nimmt man also direkt die Offenbarungen des Geistigen auf, dann werden alle Konsonanten, die hier auf Erden sind, etwas ganz anderes. Die Konsonanten verliert man. Also das geht einem verloren (mit gelb zugedeckt, siehe Zeichnung unteres Gelb); dafür beginnt in der geistigen Wahrnehmung, die durch Inspiration erkundet werden kann, ein Neues sich zu äußern: die geistigen Gegenbilder der Konsonanten (siehe oberes Gelb).



Aber diese geistigen Gegenbilder der Konsonanten, die leben jetzt nicht zwischen den Vokalen, sondern in den Vokalen. Wenn Sie hier auf Erden die Sprache haben, so haben Sie Konsonanten und Vokale so, daß sie nebeneinander leben. Die Konsonanten verlieren Sie beim Aufsteigen in die geistige Welt. Sie leben sich in eine vokalisierend singende Welt hinein. Sie hören eigentlich auf zu singen; es singt. Die Welt wird selber Weltengesang. Aber das, was vokalisierend ist, das tingiert sich geistig-seelisch so, daß in den Vokalen etwas lebt, was die geistigen Gegenbilder der Konsonanten sind. Hier im Irdischen gibt es ein A als Laut und meinenwillen ein Cis in einer bestimmten Oktave als Ton. Sobald man in die geistige Welt kommt, gibt es nicht ein A, nicht ein Cis in einer bestimmten Skala, sondern innerlich — nicht etwa nur von verschiedener Höhe - sondern innerlich qualitativ unzählige; denn etwas anderes ist es, ob ein Wesen aus der Hierarchie der Angeloi einem

ein A ausspricht, oder ein Wesen aus der Hierarchie der Archangeloi, oder ein anderes Wesen. Das ist immer äußerlich dieselbe Offenbarung, aber innerlich ist die Offenbarung beseelt. So daß wir sagen können: Hier auf Erden haben wir unseren Körper (Zeichnung links, weiß); da schlägt der vokalisierende Ton an (rot). Drüben haben wir den vokalisierenden Ton (Zeichnung rechts, rot) und in den schlägt die Seele hinein (weiß) und lebt darinnen, so daß der Ton der Leib des Seelischen wird.



Nun sind Sie darinnen in der Weltenmusik, in dem Weltengesang; nun sind Sie darinnen in dem schöpferischen Ton, in dem schöpferischen Wort. Und wenn Sie sich hier auf Erden den Ton, auch den Ton, der sich als Laut offenbart, vorstellen: irdisch lebt das in der Luft. Aber die physikalische Vorstellung, daß die Luftformung der Ton sei, ist eigentlich nur eine naive Vorstellung. Es ist wirklich naiv. Denn denken Sie sich einmal, Sie hätten hier einen Boden, und da drauf einen Menschen. Der Boden ist doch ganz gewiß nicht der Mensch; aber er muß da sein, daß der Mensch darauf stehen kann, sonst könnte der Mensch nicht da sein. Aber Sie werden nicht vom Boden aus den Menschen begreifen wollen.



So muß die Luft da sein, damit der Ton einen Anhalt hat. So wie der Mensch auf dem Boden steht, so hat der Ton, nur in etwas komplizierterer Form, seinen Boden, seinen Widerstand in der Luft. Die Luft hat für den Ton nicht mehr Bedeutung, als der Boden für den Menschen, der darauf steht. Der Ton drängt sich nach der Luft hin, und sie gibt ihm die Möglichkeit, zu stehen. Aber der Ton ist ein Geistiges. So wie der Mensch etwas anderes ist als der Erdboden, auf dem er steht, so ist der Ton etwas anderes als die Luft, auf der der Ton aufsteht. Natürlich nur in komplizierter Weise steht er auf, in mannigfaltigerer Weise steht er auf.

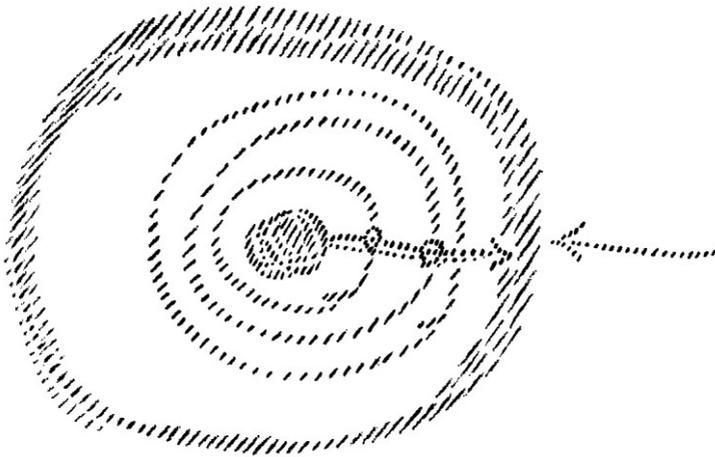
Dadurch, daß wir auf Erden nur mittelst der Luft sprechen und singen können, haben wir in der Luftformung des Tonlichen das irdische Abbild eben eines Geistig-Seelischen. Das Geistig-Seelische des Tones gehört eigentlich der übersinnlichen Welt an. Und das, was hier in der Luft lebt, ist im Grunde genommen der Körper des Tones. So daß man sich nicht zu wundern braucht, daß man den Ton auch wiederfindet in der geistigen Welt. Nur ist dort abgestreift dasjenige, was vom Irdischen herkommt: das irdische Konsonantisieren. Das Vokalisieren, der Ton als solcher wird hinüber genommen in seinem geistigen Inhalt, wenn man sich in die geistige Welt erhebt. Nur wird er innerlich durchseelt. Statt daß er äußerlich durch das Konsonantische geformt wird, wird er innerlich durchseelt, der Ton. Das geht aber parallel dem Sich-Eirleben in die geistige Welt überhaupt.

Nun denken Sie sich, der Mensch geht durch die Pforte des Todes; die Konsonanten läßt er bald hinter sich, aber die Vokale und namentlich die Intonierungen der Vokale, die erlebt er in einem erhöhten Maße: nur so, daß er nicht mehr fühlt, das Singen gehe von seinem Kehlkopfe aus, sondern daß das Singen um ihn herum ist, und er in jedem Ton lebt. So ist es schon die allerersten Tage, nachdem der

Mensch durch die Pforte des Todes gegangen ist. Er lebt eigentlich im musikalischen Elemente, das zu gleicher Zeit ein sprachliches Element ist. In diesem musikalischen Elemente offenbart sich immer mehr und mehr von der geistigen Welt her — eine Beseelung.

Nun ist ja, wie ich Ihnen gesagt habe, dieses Hinausgehen des Menschen in die Welt, indem er durch die Pforte des Todes geschritten ist, zu gleicher Zeit ein Übergang von der irdischen Welt in die Sternenwelt.

Wenn wir so etwas darstellen, sprechen wir scheinbar bildlich, aber das Bildliche ist durchaus Wirklichkeit. Stellen Sie sich also die Erde vor, darum herum zunächst die Planeten, dann den Fixsternhimmel, den man sich ja seit Alters her mit vollem Rechte als den Tierkreis vorstellt.



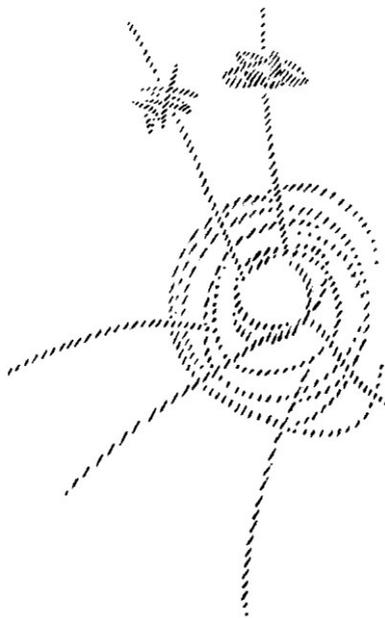
Indem der Mensch auf der Erde steht, sieht er die Planeten und die Fixsterne von der Erde aus in ihrem Abglanz, also sagen wir von vorne, um den Erdenmenschen zu ehren — nicht wahr, das Alte Testament drückt sich ja anders aus. Indem aber der Mensch sich entfernt von der Erde nach dem Tode, gelangt er allmählich dazu, die Planeten sowohl wie die Fixsterne von hinten zu sehen. Nur sieht er dann nicht diese Lichtpunkte oder diese Lichtflächen, die von der Erde aus gesehen werden, sondern er sieht die entsprechenden geistigen Wesenheiten. Überall ist eine Welt von geistigen Wesenheiten. Wo er da zurück-

schaut auf Saturn, Sonne, Mond, oder auf Widder, Stier und so weiter, er sieht von der anderen Seite her geistige Wesenheiten.

Eigentlich ist dieses Sehen zugleich ein Hören, und ebensogut, wie man sagt: man sieht von der anderen Seite, also von rückwärts, den Mond, die Venus und so weiter, den Widder, den Stier und so weiter, ebensogut könnte man sagen: man hört die Wesen in die Weltenweiten hinaus tönen, die in diesen Weltenkörpern ihre Wohnsitze haben.

Nun stellen Sie sich das ganze Gefüge vor - es ist tatsächlich so, daß es aussieht, wie wenn man bildlich spräche, aber es ist nicht bildlich gesprochen, es ist durchaus eine Wirklichkeit — stellen Sie sich da draußen im Kosmos vor: die Planetenwelt weiter weg, den Tierkreis mit seinen zwölf Konstellationen Ihnen jetzt näher. Von all diesen Weltenkörpern singt es Ihnen sprechend, spricht singend, und Ihr Wahrnehmen ist eigentlich ein Hören des sprechenden Singens, des singenden Sprechens.

Indem Sie nach dem Widder hinschauen, haben Sie den Eindruck eines Seelisch-Konsonantischen. Da ist vielleicht Saturn hinter dem Widder: ein Seelisch-Vokalisches. Und in diesem Seelisch-Vokalischen,



das da von dem Saturn her in den Weltenraum hinaus erglänzt, da lebt das Seelisch-Geistig-Konsonantische des Widders oder des Stieres. Sie haben also die Planetensphäre, die Ihnen vokalisch in den Weltenraum hinaus singt, und Sie haben die Fixsterne, die Ihnen — wir können es jetzt sagen — diesen Gesang der Planetensphäre konsonantisch durch-seelen.

Stellen Sie sich das lebhaft vor: die mehr ruhende Fixsternsphäre, dahinter die wandelnden Planeten. Indem ein wandernder Planet an einem Fixsterngebilde vorbeigeht, erklingt, ich kann jetzt nicht sagen, ein Ton, sondern eine ganze Tonwelt; indem er weitergeht vom Widder zum Stier, erklingt eine andere Tonwelt.

Aber dahinter ist ja zum Beispiel, sagen wir, Mars. Mars läßt, durch den Stier gehend, ein anderes ertönen.

Und Sie haben ein wunderbares kosmisches Instrument in dem Fixsternhimmel, und dahinter unsere Planetengötter als die Spieler auf diesem Instrumente des Tierkreis-Fixsternhimmels.

Wir können wirklich sagen: Wenn der Mensch hier unten auf der Erde wieder zurücknimmt die Sprache, die für das Irdische gebildet ist, wie das Gehen aus der kosmisch-geistigen Orientierung heraus für das Irdische gebildet ist, in den Gesang, so ist dies ein Hinneigen zu demjenigen, aus dem der Mensch als aus dem vorirdischen Dasein für das Irdische heraus geboren ist. Wie die Kunst überhaupt eigentlich sich so vor den Menschen hinstellt, als ob der Mensch sagen würde, indem er sich künstlerisch äußert: Nun, es ist ja Menschenschicksal, und es ist richtig, daß es so Menschenschicksal ist: der Mensch ist, indem er sein Erdendasein antritt, in die irdischen Verhältnisse hineingestellt, muß sich den irdischen Verhältnissen anpassen; aber in der Kunst macht er einen Schritt zurück, läßt das Irdische um sich herum ablaufen, und durch den Schritt, den er zurückmacht, nähert er sich dem Geistig-Seelischen, aus dem er als aus dem vorirdischen Dasein herausgewachsen ist.

Wir verstehen die Kunst nicht, wenn wir in ihr nicht die Sehnsucht empfinden, das Geistige wenigstens zunächst in der Offenbarung des schönen Scheines zu erleben. Unsere Phantasie, welche der Ausprägung des Künstlerischen ist, ist ja im Grunde genommen nichts anderes, als

die vorirdische Hellscherkraft. Man möchte sagen: Wie der Ton auf Erden in der Luft lebt, so lebt für das Seelische dasjenige, was eigentlich geistig ist im vorirdischen Dasein, auf irdische Weise im Abbild des Geistigen. Wenn der Mensch spricht, dann bedient er sich seines Körpers: Es wird das Konsonantische in ihm zur Plastik des Körpers; es wird der nicht in die feste Plastik übergehende Atemstrom von der Seele benützt, um auf diesem Körperinstrumente zu spielen. Aber wir können das, was wir so als irdisch sprechende Menschen sind, auf zweifache Weise zu dem Göttlichen hin tendieren.

Nehmen wir den konsonantischen menschlichen Organismus, lösen wir ihn gewissermaßen los von der festen Prägung, die er durch die irdischen Schwerkräfte oder durch die chemischen Kräfte der Nahrungsstoffe erhalten hat, lösen wir los dasjenige, was konsonantisch den Menschen durchsetzt! — So dürfen wir schon sprechen. — Wenn man eine menschliche Lunge auf den Seziertisch legt, findet man chemische Stoffe, die man chemisch untersuchen kann. Aber das ist nicht die Lunge. Was ist die Lunge? Ein Konsonant, der aus dem Kosmos heraus gesprochen ist und Form angenommen hat. Das Herz, legen wir es auf den Seziertisch: es besteht aus den Zellen, die man chemisch dem Stoffe nach untersuchen kann. Das ist aber nicht das Herz; das ist ein anderer Konsonant, der aus dem Kosmos heraus gesprochen ist. Und wenn man im wesentlichen die zwölf Konsonanten sich vorstellt aus dem Kosmos heraus gesprochen, so ist der menschliche Körper da.

Das heißt: schaut man an die Konsonanten, hat man die nötige hellseherische Phantasie, um die Konsonanten zu sehen in ihrem Zusammenhang, so entsteht der menschliche Körper in voller Plastik. Wenn man also die Konsonanten aus dem Menschen herausnimmt, so entsteht Bildhauerkunst; wenn man den Atem, dessen sich die Seele bedient, um auf diesem Instrumente zu spielen im Gesang, wenn man das herausnimmt aus dem Menschen nach der anderen Seite, was das Vokalische ist, dann entsteht eben das Musikalische, das Gesangliche.

Nehmen Sie also das Konsonantliche aus dem Menschen heraus, so entsteht die Form, die Sie plastisch gestalten müssen. Nehmen Sie das Vokalische aus dem Menschen heraus, entsteht das Gesangliche, das Musikalische, das Sie singen müssen. Und so ist eigentlich der Mensch,

wie er vor uns steht auf Erden, das Ergebnis von zwei Weltenkünsten: von einer plastizierenden Weltenkunst, die von der einen Seite kommt, und von einer gesanglichen, musikalischen Weltenkunst, die von der anderen Seite kommt. Zweierlei geistige Wesenheiten fügen ihre Tätigkeit zusammen. Das eine gibt das Instrument, das andere spielt auf dem Instrument; das eine formt das Instrument, das andere spielt auf dem Instrument.

Kein Wunder, daß in älteren Zeiten, als man solche Dinge noch empfunden hat, der größte Künstler Orpheus genannt worden ist, der nun tatsächlich des Seelischen so mächtig war, daß er nicht nur den schon geformten menschlichen Körper als Instrument benutzen konnte, sondern durch seine Töne sogar die ungeformte Materie in Formen gießen konnte, die den Tönen entsprachen.

Sie werden verstehen, daß, wenn man so etwas darstellt, man die Worte etwas anders gebrauchen muß, als sie in der heutigen Nüchternheitszeit gewöhnlich gebraucht werden; aber dennoch ist die Sache nicht bloß bildlich oder symbolisch gemeint, sondern in durchaus realem Sinne. Die Dinge sind schon so, wie ich sie dargestellt habe, trotzdem manchmal eben die Sprache in einen größeren Fluß gebracht werden muß, als sie eben heute gewöhnlich im Gebrauche ist. Ich wollte den heutigen Vortrag namentlich auch deshalb, wie ich schon sagte, so gestalten, um den hier uns so befriedigenden Leistungen unserer verehrten Künstlerinnen, die uns in diesen Tagen erfreuen, auch von dieser Seite her einen kleinen Gruß zu bringen. Und so wollen wir denn morgen, meine lieben Freunde, mit einer Gesinnung an das uns so befriedigende Konzert herantreten, der auch, wie hier alles sein soll, etwas eingegeben ist von anthroposophischer Seelenverfassung.

Das Tonerlebnis im
Menschen

ERSTER VORTRAG

Stuttgart, 7. März 1923

Es wird natürlich nur etwas sehr Fragmentarisches sein, was wir in diesen zwei Tagen besprechen können, und ich werde im besonderen so sprechen, wie es gerade für den Lehrenden notwendig ist. Dasjenige, was ich sagen möchte, soll weder sein etwas Musikästhetisches, wie man das oftmals nennt, noch soll es etwas sein, was derjenige wünscht, möchte ich sagen, der eine Neigung hat, seinen Kunstgenuß dadurch beeinträchtigen zu lassen, daß man ihm irgend etwas sagt, was zum Verständnis dieses Kunstgenusses beiträgt. Nach beiden Richtungen hin, sowohl nach der Seite der Musikästhetik, wie man sie heute auffaßt, und nach der Seite des bloß Genießenden müßte anders gesprochen werden. Ich will aber heute eine allgemeine Grundlage gewinnen und morgen einiges ausführen, das dann zur Vorbereitung solcher allgemeiner Grundlagen eben in der Pflege des musikalischen Unterrichtes eine Bedeutung haben kann. Ein anderes Mal können diese Dinge dann weiter ausgeführt werden.

In bezug auf das Musikalische muß eigentlich bemerkt werden, daß, sobald man sich gedrungen fühlt, über dasselbe zu sprechen, eigentlich sofort alle sonst im Leben angewendeten Begriffe in die Brüche gehen. Man kann kaum über das Musikalische mit den Begriffen sprechen, die man gewöhnt ist im übrigen Leben anzuwenden. Man kann das aus dem einfachen Grunde nicht, weil das Musikalische eigentlich in der uns gegebenen physischen Welt nicht vorhanden ist. Es muß erst in diese gegebene physische Welt hineingeschaffen werden. Das bewirkte dann, daß Leute wie *Goethe* das Musikalische als eine Art Ideal alles Künstlerischen empfanden, daß *Goethe* sagen konnte: Die Musik ist ganz Form und Gehalt und beansprucht nicht irgendeinen sonstigen Inhalt als denjenigen, der ihr innerhalb ihres eigenen Elementes gegeben ist. - Das hat ja auch bewirkt, daß in der Zeit, in welcher der Intellektualismus mit dem Verständnisse der Musik so außerordentlich gerungen hat - aus welchem Ringen dann das Büchlein «Vom Musikalisch-Schönen» von *Hanslick* hervorgegangen ist -

daß in der Zeit die merkwürdige Unterscheidung gemacht worden ist gerade von Hanslick zwischen dem Inhalte der Musik und dem Gegenstande eines Künstlerischen. Einen Inhalt gibt natürlich auch Hanslick, wenn er auch dies in sehr einseitiger Weise tut, der Musik; aber einen Gegenstand spricht er ihr ab. Einen solchen Gegenstand, wie ihn die Malerei hat, der in der äußeren physischen Welt vorhanden ist, hat ja die Musik nicht. Und das weist schon darauf hin, daß man es auch in unserem Zeitalter, wo der Intellektualismus an alles heran wollte, empfindet: an das Musikalische kann eigentlich der Intellektualismus nicht heran. Denn er kann nur an dasjenige heran, wofür es äußere Gegenstände gibt. Daher auch dieses Eigentümliche, das Sie überall in allerlei gutgemeinten Anleitungen für ein Musikverständnis finden werden, daß eigentlich die Tonphysiologie nichts zu sagen weiß über das Musikalische. Das ist ja ein überall verbreitetes Eingeständnis: Es gibt eine Tonphysiologie nur für Klänge, es gibt keine Tonphysiologie für Töne. Man kann eigentlich mit den heutigen gebräuchlichen Mitteln das Musikalische nicht begreifen. Und daher ist es auch notwendig, daß, wenn man beginnt über das Musikalische zu sprechen, man nicht appelliert an die gewöhnlichen Begriffe, die sonst unsere Welt begreifen.

Man wird vielleicht dem, worauf wir in diesen zwei Tagen kommen wollen, am besten nahekommen, wenn man einen bestimmten, ich möchte sagen gegenwartshistorischen Ausgangspunkt nimmt. Wenn wir unser Zeitalter vergleichen mit früheren Zeitaltern, so finden wir dieses unser Zeitalter in einer ganz bestimmten Weise charakterisiert in bezug auf das Musikalische. Man kann sagen: Dieses unser Zeitalter steht mitten zwischen zwei musikalischen Empfindungen darinnen. Die eine Empfindung hat es schon, die andere hat es noch nicht. Die eine Empfindung, die unser Zeitalter sich wenigstens bis zu einem gewissen hohen Grade errungen hat, ist die Terzenempfindung. Wir können in der Geschichte sehr gut verfolgen, wie der Übergang gefunden worden ist in der musikalischen Empfindungswelt von der Quintenempfindung zu der Terzenempfindung. Die Terzenempfindung ist etwas Neuere. Dagegen gibt es in unserem Zeitalter noch nicht dasjenige, was es auch einmal geben wird: die Oktav-

empfindung. Eine wirkliche Oktavempfindung ist eigentlich in der Menschheit noch nicht ausgebildet. Sie werden den Unterschied fühlen, der da besteht im Vergleich zum Empfinden der Töne bis zu der Septime. Während die Septime noch in bezug auf die Prim empfunden wird, so tritt dann ein ganz anderes Erleben ein, sobald die Oktave herankommt. Man kann sie eigentlich nicht mehr unterscheiden von der Prim, sie fällt mit der Prim zusammen. Jedenfalls, der Unterschied, der für eine Quinte oder Terz vorhanden ist, ist für eine Oktave nicht da. Gewiß, wir haben doch eine Empfindung dafür. Aber das ist noch nicht die Empfindung, die sich einmal ausbilden wird, und die veranlagt ist. Die Oktavempfindung wird einmal etwas ganz anderes sein. Die Oktavempfindung wird einmal ungeheuer das musikalische Erleben vertiefen können. Das wird so sein, daß bei jedem Geltendmachen des Oktavischen in einem musikalischen Kunstwerk der Mensch geradezu eine Empfindung haben wird, die ich nur so umschreiben kann: Ich habe mein Ich neuerdings gefunden, ich bin in meiner Menschheit durch die Oktavempfindung gehoben. - Nicht, was ich hier mit Worten ausspreche, kommt in Betracht, sondern es kommt dasjenige in Betracht, was empfunden werden kann. Nun, verstehen, empfindend verstehen kann man diese Dinge eigentlich nur, wenn man sich darüber klar wird, daß das musikalische Erlebnis zunächst nicht jene Beziehung zum Ohr hat, die man gewöhnlich annimmt. Das musikalische Erlebnis betrifft nämlich den ganzen Menschen, und das Ohr hat eine ganz andere Funktion im musikalischen Erlebnis, als man gewöhnlich annimmt. Nichts ist falscher, als einfach zu sagen: Ich höre den Ton, oder ich höre eine Melodie mit dem Ohr. - Das ist ganz falsch. Der Ton oder eine Melodie oder irgendeine Harmonie wird eigentlich mit dem ganzen Menschen erlebt. Und dieses Erlebnis kommt mit dem Ohr auf eine ganz eigentümliche Weise zum Bewußtsein. Nicht wahr, die Töne, mit denen wir gewöhnlich rechnen, die haben ja zu ihrem Medium die Luft. Auch wenn wir irgendein anderes Instrument verwenden als gerade ein Blasinstrument, so ist doch dasjenige, als Element, worin der Ton lebt, die Luft. Aber das, was wir im Ton erleben, hat nämlich gar nichts mehr zu tun mit der Luft. Und die Sache ist diese, daß

das Ohr dasjenige Organ ist, welches erst vor einem Tonerlebnis das Luftartige vom Ton absondert, so daß wir den Ton, indem wir ihn erleben als solchen, eigentlich empfangen als Resonanz, als Reflexion. Das Ohr ist eigentlich dasjenige Organ, das uns den in der Luft lebenden Ton ins Innere unseres Menschen zurückwirft, aber so, daß das Luftelement abgesondert ist, und dann der Ton, indem wir ihn hören, im Ätherelemente lebt. Also das Ohr ist eigentlich dazu da, um, wenn ich mich so ausdrücken darf, das Tönen des Tones in der Luft zu überwinden und uns das reine Äthererlebnis des Tones ins Innere zurückzuwerfen. Es ist ein Reflexionsapparat für das Tonempfinden.

Nun handelt es sich darum, tiefer zu verstehen, wie das ganze Tonerlebnis im Menschen geartet ist. Es ist so geartet, ich muß es noch einmal sagen, daß eigentlich dem Tonerlebnis gegenüber alle Begriffe in Verwirrung kommen. Nicht wahr, wir reden so hin: Der Mensch ist ein dreigliedriges Wesen, Nerven-Sinnesmensch, rhythmischer Mensch, Gliedmaßen-Stoffwechsellmensch. - Ja, das ist für alle übrigen Verhältnisse eigentlich so wahr als irgend möglich. Aber für das Tonerlebnis, für das musikalische Erlebnis ist es nämlich nicht ganz richtig. Für das musikalische Erlebnis ist eigentlich nicht in demselben Sinne das Sinneserlebnis vorhanden wie für die anderen Erlebnisse. Das Sinneserlebnis ist beim musikalischen Erlebnis schon ein wesentlich verinnerlichteres als für die anderen Erlebnisse, weil für das musikalische Erlebnis das Ohr eigentlich nur Reflexionsorgan ist, das Ohr eigentlich nicht in derselben Weise den Menschen mit der Außenwelt in Zusammenhang bringt wie zum Beispiel das Auge. Das Auge bringt den Menschen in Zusammenhang mit der Außenwelt für alle Formen des Sehbaren, auch für die künstlerischen Formen des Sehbaren. Das Auge kommt auch für den Maler in Betracht, nicht bloß für den die Natur Schauenden. Das Ohr kommt für den Musiker nur insofern in Betracht, als es in der Lage ist, zu erleben, ohne mit der Außenwelt in solcher Verbindung zu stehen wie zum Beispiel das Auge. Das Ohr kommt für das Musikalische dadurch in Betracht, daß es lediglich ein Reflexionsapparat ist. So daß wir eigentlich sagen müssen: Für das musikalische Erlebnis müssen wir den Menschen betrachten zunächst als Nervenmenschen. Denn es kommt nicht das Ohr

als unmittelbares Sinnesorgan in Betracht, sondern nur als Vermittler nach innen, nicht als Verbinder mit der Außenwelt - das Wahrnehmen der Instrumentalmusik ist ein sehr komplizierter Vorgang, über den werden wir noch zu sprechen haben -, aber als Sinnesorgan kommt das Ohr nicht unmittelbar in Betracht, sondern als Reflexionsorgan.

Und wiederum, wenn wir weitergehen, so kommt für das musikalische Erleben sehr wohl dasjenige in Betracht, was mit den Gliedmaßen des Menschen zusammenhängt, daher auch das Musikalische in das Tanzartige übergehen kann. Aber nicht in derselben Weise wie für die übrige Welt kommt dabei der Stoffwechsellmensch in Betracht, so daß wir eigentlich schon die Gliederung des Menschen verschoben haben für den Menschen, wenn wir vom musikalischen Erlebnis sprechen.

Für das musikalische Erleben müssen wir sagen: Nervenmensch, rhythmischer Mensch, Gliedmaßenmensch. Die Sinneswahrnehmungen schalten als Begleiterscheinungen aus. Sie sind da, weil der Mensch Sinneswesen ist, und sein Ohr hat auch als Sinnesorgan eine Bedeutung, aber es hat nicht die Bedeutung, die wir ihm für andere Verhältnisse der Welt zuschreiben müssen. Der Stoffwechsel ist nicht in derselben Weise vorhanden, er ist Begleiterscheinung; es treten Stoffwechsellerscheinungen auf, aber sie haben gar keine Bedeutung. Dagegen hat eine Bedeutung alles dasjenige, was als Bewegungsmöglichkeit in den Gliedmaßen lebt. Das hat eine ungeheuer große Bedeutung für das musikalische Erleben, weil wir mit dem musikalischen Erlebnis die Tanzbewegungen verknüpfen. Und ein gutes Stück des musikalischen Erlebens beruht darauf, daß man an sich halten muß, die Bewegungen zurückhalten muß. Das weist Sie aber darauf hin, daß eigentlich das musikalische Erlebnis ein Erlebnis des ganzen Menschen ist.

Nun, worauf beruht es, daß der Mensch in der Gegenwart ein Terzenerlebnis hat? Worauf beruht es, daß er erst auf dem Wege ist, ein eigentliches Oktavenerlebnis zu bekommen? Das beruht darauf, daß alles musikalische Erleben in der Menschenentwicklung eigentlich zunächst uns zurückführt - sagen wir, wenn wir nicht weiter zurückgehen wollen, und das hat ja keinen Zweck; hier kann ich das aussprechen - in die altatlantische Zeit. In der altatlantischen Zeit war

das ganz wesentliche musikalische Erlebnis das Septimenerleben. Wenn Sie in die altatlantische Zeit zurückgehen würden, so würden Sie finden, daß man dort - es schaut sehr wenig dem, was heute Musik ist, ähnlich - eigentlich alles abgestimmt hat in fortlaufenden Septimen. Man kannte noch nicht einmal Quinten. Und das Septimenerlebnis bestand eigentlich darin, daß man sich in diesem ganz auf dem Septimenerleben, durch die Oktaven hindurch auf dem Septimenerlebnis aufgebauten Musik-Erleben immer vollständig entrückt fühlte. Der Mensch fühlte sich in diesem Septimenerleben aus seiner Erdengebundenheit heraus. Er fühlte sich sofort in einer anderen Welt. Und der Mensch einer damaligen Zeit hätte ebensogut sagen können: Ich erlebe Musik -, wie er hätte sagen können: Ich fühle mich in der geistigen Welt. - Das war das präponderierende Septimenerlebnis. Das setzte sich sogar noch in die nachatlantische Zeit herein fort und spielte eine große Rolle, bis es anfing, unsympathisch empfunden zu werden. In demselben Maße, in dem der Mensch in seinen physischen Leib hereinrücken wollte, von seinem physischen Leibe Besitz ergreifen wollte, fing das Septimenerleben an, schmerzhaft empfunden zu werden, leise schmerzhaft empfunden zu werden. Und der Mensch fing an, das größere Wohlgefallen an dem Quintenerlebnis zu bekommen, so daß eigentlich eine Skala, nach unserer Folge aufgebaut, dazumal gewesen wäre, durch lange Zeiten hindurch, in der nachatlantischen Zeit: d, e, g, a, h und wiederum d, e. Kein f und kein c. Also die f-Empfindung und die c-Empfindung müssen wir uns fortdenken, wenn wir in die ersten nachatlantischen Zeiten gehen. Dagegen wurden durch die verschiedenen Oktaven hindurch die Quinten erlebt. Die Quinten fingen also an, im Laufe der Zeit die angenehme, die wohlgefällige musikalische Empfindung zu werden. Aber alles Musikalische, das mit Ausschluß der Terz und mit Ausschluß dessen, was wir heute c nennen, arbeitet, alles solche musikalische Erleben war mit einem Grad von Entrücktheit durchdrungen. Es war durchaus etwas, das verursachte, daß man das Musikalische wie ein Hineinversetztsein in ein anderes Element empfand. Man fühlte sich noch immer als aus sich herausgehoben in der Quintenmusik, als aus sich herausgehoben fühlte man sich. Und der Übergang zum Terzenerleb-

nis, das eigentlich zu verfolgen ist bis in den vierten nachatlantischen Zeitraum hinein - da ist das Terzenerleben noch nicht vollständig da, es sind eigentlich Quintenerlebnisse da; die Chinesen haben es heute noch, das Quintenerleben -, dieser Übergang zum Terzenerlebnis bedeutet zu gleicher Zeit dieses, daß der Mensch Musik mit seiner eigenen physischen Organisation in Verbindung fühlt, daß er sozusagen zuerst dadurch, daß er Terzen erleben kann, sich als irdischer Mensch als Musiker fühlt. Vorher, bei dem Quinienerleben, hat er eher gesagt: Der Engel in mir fängt an, Musiker zu werden. Die Muse spricht in mir. — «Ich singe», war nicht der richtige Ausdruck. «Ich singe», dieses zu sagen, dazu ist erst eine Möglichkeit da, wenn das Terzenerlebnis eintritt. Da kann man anfangen, sich selber als den Singenden zu fühlen. Denn das Terzenerlebnis verinnerlicht das ganze musikalische Empfinden. Daher gab es auch in der Quintenzeit durchaus keine Möglichkeit, das Musikalische zu kolorieren nach dem Anteil des Subjektiven. Der Anteil des Subjektiven war, bevor das Terzenerleben herankam, eigentlich immer der, daß das Subjektive sich ent-rückt fühlte, in die Objektivität hinein sich versetzt fühlte. Erst beim Terzenerlebnis kam es so, daß das Subjektive sich in sich selber ruhen fühlte und der Mensch anfang, seine eigene Schicksalsermpfindung, die Schicksalsermpfindung des gewöhnlichen Lebens mit dem Musikalischen zu verbinden. Daher beginnt dasjenige einen Sinn zu haben, was in der Quintenzeit überhaupt noch keinen Sinn hatte. Ein Dur und Moll hat in der Quintenzeit überhaupt noch keinen Sinn. Man konnte auch noch nicht von Dur sprechen. Das Dur und Moll, dieses eigentümliche Verbundensein der menschlichen Subjektivität, des eigentlichen inneren Empfindungslebens, soweit dieses Empfindungsleben an die irdische Leiblichkeit gebunden ist, das beginnt erst im Verlaufe des vierten nachatlantischen Zeitraumes und ist an das Terzenerlebnis gebunden. Da tritt der Unterschied hervor zwischen Dur und Moll. Da tritt die Verbindung des Subjektiv-Seelischen mit dem Musikalischen ein. Und der Mensch kann das Musikalische kolorieren, bekommt erst jetzt das Kolorit. Da ist er bald in sich, bald außer sich, die Seele schwingt hin und her zwischen Hingebung und In-sich-Sein. Dadurch wird das Musikalische erst an den Menschen in

entsprechender Weise herangezogen. So daß man sagen kann: Im Laufe des vierten nachatlantischen Zeitraumes beginnt das Terzen-erlebnis, beginnt zu gleicher Zeit die Möglichkeit, Dur- und Mollstimmung im Musikalischen auszudrücken. - Darinnen stehen wir im Grunde genommen jetzt noch immer. Und wie wir darinnenstehen, das kann uns nur veranschaulichen ein Verständnis des ganzen Menschen, welches Verständnis aber auch über die gewöhnlichen Begriffe ganz hinausgehen muß.

Man gewöhnt sich natürlich an, auch Anthroposophie so zu betreiben, daß sie sich den gewöhnlichen Begriffen fügt, die man hat, und sagt dann: Der Mensch besteht aus physischem Leib, Ätherleib, Astralleib und Ich. — Man muß es ja auch zunächst sagen, weil man den Menschen Etappen geben muß. Aber es ist auch nicht mehr als eine Etappe, wenn man es so sagt, denn die Sache ist viel komplizierter, als man denkt. Die Sache ist nämlich so, wenn wir den Menschen zunächst auffassen — ich meine jetzt den irdischen Menschen -, wie er entsteht nach der Embryonalbildung, so haben wir etwa das Folgende: Wir haben vorausgehend beim Herunterkommen des Menschen aus der geistigen Welt in die physische Welt ein Heruntersteigen vom Ich, geistig, zum Astralischen, zum Ätherischen. Und indem nun das Ich in das Astralische hineingeht, in das Ätherische hineingeht, kann es dann den physischen Menschen im Embryonalischen ergreifen, bildet darin die Wachstumskräfte und so weiter. So daß also, wenn wir den Menschenkeim betrachten, wir das so haben, daß dieser Menschenkeim durch physische Kräfte erfaßt wird, die aber ihrerseits schon beeinflußt sind, weil das Ich heruntergestiegen ist durch das Astralische und durch das Ätherische in das Physische. Wenn wir den fertigen Menschen, der in der physischen Welt lebt, betrachten, so wirkt zum Beispiel durch sein Auge unmittelbar auf das Physische das Ich geistig ein mit Übersprungung zunächst - später im Inneren des menschlichen Organismus gliedert es sich wiederum ein - des Astralischen und Ätherischen. Wir bringen erst von innen aus das Astralische und Ätherische entgegen. So daß wir sagen können: Das Ich lebt auf eine zweifache Weise in uns. Zunächst lebt es in uns, indem wir als Menschen auf der Erde geworden sind und das Ich erst her-

untergestiegen ist in die physische Welt und uns dann vom Physischen aus aufgebaut hat mit Einschluß des Ätherischen und Astralischen. Dann aber lebt, indem wir erwachsene Menschen sind, das Ich in uns, indem das Ich durch die Sinne auf uns Einfluß gewinnt, oder indem das Ich auf das Astralische einen Einfluß gewinnt, des Astralischen sich bemächtigt und in unserem Atem Einfluß gewinnt mit Ausschluß der eigentlichen Ich-Sphäre, des Kopfes, wo der physische Leib zum Organ des Ich wird. Nur in unseren Gliedmaßenbewegungen, wenn wir unsere Gliedmaßen heute bewegen, haben wir dieselbe Betätigung der Natur oder der Welt in uns, die wir in uns haben, wenn wir Embryonen sind. Das andere alles ist aufgesetzt. Wenn Sie gehen, so wirkt in Ihnen heute noch - oder wenn Sie tanzen - dieselbe Tätigkeit, die wirkte, wie Sie Embryo waren. Alle anderen Tätigkeiten, insbesondere die Kopftätigkeit, sind hinzugekommen, indem immer die abwärtsgehenden Strömungen weggelassen worden sind.

Nun geht tatsächlich das musikalische Erlebnis durch den ganzen Menschen. Und zwar so, daß dasjenige beteiligt ist, was am meisten abwärtsgestiegen ist, was also, ich möchte sagen, auf eine zunächst außermenschliche Weise, bevor der irdische Mensch sich gebildet hat, an den Menschen herangekommen ist, was die Grundlage gebildet hat für die Embryobildung, was heute nur dadurch in uns lebt, daß wir uns bewegen können, auch durch Gesten bewegen können. Dasjenige, was so im Menschen lebt, ist zu gleicher Zeit die Grundlage für die unteren Glieder der Oktave, also: c, cis, d, dis. Jetzt kommt es in Unordnung, wie Sie auch auf dem Klavier sehen können, weil da die Geschichte ins Ätherische hineingeht. Bei den untersten Tönen der Oktave - jeder Oktave - wird zunächst alles dasjenige in Anspruch genommen, was eigentlich im Gliedmaßensystem des Menschen liegt, was also in dem Allerphysischsten des Menschen liegt. Jetzt, bei den Tönen etwa von e an, wirkt im wesentlichen das Vibrieren des ätherischen Leibes mit. Das geht dann wiederum bis f, fis, g. Dann kommen wir hinauf, wo dasjenige mitlebt, was in den Vibrationen des astralischen Leibes wirkt. Und dann spießt sich die Geschichte. Jetzt kommen wir, wenn wir vom c, cis ausgehen, wenn wir hier zu der Septime kommen, in eine Region hinauf, wo wir eigent-

lich stehenbleiben müssen. Das Erlebnis stockt, und wir haben ein ganz neues Element notwendig.

Wir sind, wenn ich mich so ausdrücken darf, von dem Innen-Ich ausgegangen, von dem physisch lebenden Innen-Ich, indem wir die Oktave begonnen haben. Und wir sind heraufgestiegen durch Ätherleib und astralischen Leib bis zur Septime und müssen jetzt übergehen zu dem direkt zu empfindenden Ich, indem wir zur Oktave heraufkommen. Wir müssen uns ein zweites Mal finden, wenn wir zur Oktave heraufkommen. Wir müssen gewissermaßen sagen: In allen sieben Tönen lebt eigentlich der Mensch in uns, aber wir wissen nichts davon. Er stößt an uns in c, cis, durchschüttelt, weil er von dort aus stößt, unseren ätherischen, unseren astralischen Leib, wenn wir, sagen wir, ein f oder ein fis haben; der Ätherleib vibriert, er stößt nach dem astralischen Leib herauf - der Ursprung ist unten im Ätherleibe -, und kommen wir zu den Tönen bis zur Septime hin, haben wir das Astralerlebnis. Aber so recht wissen wir das nicht. Wir wissen es nur empfindend. Die Oktavempfindung bringt uns das Finden des eigenen Selbstes auf einer höheren Stufe. Die Terz führt uns nach unserem Inneren; die Oktave führt uns dazu, uns selber noch einmal zu haben, noch einmal zu empfinden. - Sie müssen überall die Begriffe, die ich gebrauche, nur als Surrogate betrachten, überall auf die Empfindungen zurückgehen. Dann können Sie sehen, wie eigentlich das musikalische Erlebnis dahin strebt, den Menschen wiederum zu demjenigen zurückzuführen, was er in uralten Zeiten verloren hat. In uralten Zeiten, wo das Septimenerlebnis, also im Grunde genommen das ganze Skalenerleben da war, hat sich der Mensch im musikalischen Erlebnis als einheitliches, auf der Erde stehendes Wesen gefühlt, und dann war er im Septimenerlebnis auch außer sich. Also er hat sich in der Welt gefühlt. Musik war für ihn die Möglichkeit, in der Welt sich zu fühlen. Man konnte den Menschen überhaupt religiös unterrichten, indem man ihm die damalige Musik beibrachte, denn da verstand er gleich, daß man durch die Musik nicht nur irdischer Mensch ist, sondern entrückter Mensch zugleich. Nun verinnerlicht sich das immer mehr und mehr. Es kam das Quintenerlebnis, wodurch der Mensch sich noch mit dem verbunden fühlte, was in seinem Atem lebte. Die

Quintenzzeit war im wesentlichen die Zeit, wo der Mensch so empfand. Er sagte sich, er sagte es nicht, er empfand es so; wollen wir es aussprechen, müssen wir so sagen: Ich atme ein, ich atme aus. Beim Alpdruck verspüre ich durch die Modifikation des Atmens das Atemerlebnis besonders. Aber das Musikalische lebt gar nicht in mir, es lebt im Ein- und Ausatmen. - Er fühlte sich immer fortgehen in diesem Musik-Erleben und wieder zu sich kommen. Die Quinte war etwas, was Ein- und Ausatmen begriff, die Septime begriff überhaupt nur das Ausatmen. Die Terz versetzt ihn in die Möglichkeit, die Fortsetzung des Atmungsprozesses nach innen zu erleben. Aus allen diesen Gründen finden Sie auch die besondere Erklärung für das Fortschreiten von dem reinen Mit-Begleitung-Singen, wie es in älteren Zeiten der Menschheitsentwicklung war, zu dem selbständigen Singen. Der Mensch hat eigentlich zunächst immer an der Hand irgendeines äußeren Tones, eines äußeren Tongebildes das Singen herangebildet. Das emanzipierte Singen kam eigentlich erst später, womit auf der anderen Seite das emanzipierte Instrumentieren verknüpft ist, die emanzipierte Instrumentalmusik.

Nun kann man sagen: Der Mensch erlebte sich mit der Welt zusammen, indem er musikalisch erlebte. Er erlebte sich weder in sich noch außer sich. - Ein bloßes Instrument hätte er nicht hören können, einen abgesonderten Ton hätte er in der allerältesten Zeit nicht hören können. Es würde ihm so vorgekommen sein, wie wenn ein abgesondertes Gespenst herumgegangen wäre. Er konnte nur einen Ton, der aus äußerem Objektiven und innerem Subjektiven zusammengesetzt war, erleben. So daß also das Musik-Erleben sich nach diesen zwei Seiten trennt, nach dem Objektiven und nach dem Subjektiven.

Dieses ganze Erleben drängt sich natürlich heute in alles Musikalische herein. Wir haben auf der einen Seite etwas, was der Musik eine ganz besondere Stellung in der Welt gibt, das ist, daß der Mensch im musikalischen Erleben den Anschluß an die Welt noch nicht findet. Er wird einmal kommen, dieser Anschluß an die Welt, er wird kommen, wenn das Oktaverlebnis in der skizzierten Weise eintreten wird. Dann wird nämlich das musikalische Erlebnis für den Menschen der Beweis von dem Dasein Gottes sein, weil er das Ich zwei-

mal erlebt, einmal als physisches Innen-Ich, das zweite Mal als geistiges Außen-Ich. Und indem man ebenso allgemein, wie man eine Septime, eine Quinte, Terzen verwendet, dann Oktaven mitverwendet — die heutige Verwendung ist noch nicht diese -, wird das auftreten als eine neue Art, das Dasein Gottes zu beweisen. Denn das wird das Oktaverlebnis sein. Man wird sich sagen: Wenn ich mein Ich einmal so erlebe, wie es auf der Erde ist, in der Prim, und es dann noch einmal erlebe, wie es im Geiste ist, dann ist das der innere Beweis vom Dasein Gottes. — Aber es ist ein anderer Beweis, als ihn der Atlantier durch sein Septimenerlebnis hatte. Da war alle Musik Beweis für das Dasein Gottes. Aber es war nicht im mindesten ein Beweis für das Dasein des eigenen Menschen. Wenn man musikalisch wurde, hatte einen der große Geist. Im Momente, wo man Musik trieb, war der große Geist in einem. Nun wird man da den großen Fortschritt der Menschheit im Musikalischen erleben, daß man nicht nur gottbesessen ist, sondern sich noch nebenbei hat, und das wird dazu führen, daß der Mensch einfach die Tonleiter als sich selber empfindet, aber sich selber als befindlich in beiden Welten. Sie können sich denken, welcher ungeheuren Vertiefung das Musikalische in der Zukunft noch fähig ist, indem es geradezu den Menschen nicht nur zu dem bringt, was er heute in unseren gewöhnlichen Musikkompositionen erleben kann, die ja gewiß sehr weit gekommen sind, sondern er wird erleben können, daß er während des Anhörens einer Musikkomposition ein ganz anderer Mensch wird. Er wird sich vertauscht fühlen und wiederum sich zurückgegeben fühlen. In diesem Fühlen einer weit auseinanderliegenden menschlichen Möglichkeit liegt die weitere Ausbildung des Musikalischen. So daß man also sagen kann: Zu den alten fünf Tönen d, e, g, a, h, ist eben f schon eigentlich bis zu einem allerhöchsten Grade hinzugekommen, noch nicht aber das eigentliche c. Das muß in seiner ganzen menschlichen Empfindungsbedeutung eigentlich erst hereinkommen.

Das alles aber ist außerordentlich wichtig, wenn man nun der Aufgabe gegenübersteht, die Entwicklung des Menschen in bezug auf das Musikalische zu leiten. Denn sehen Sie, das Kind bis so gegen das neunte Jahr hin hat, wenn man auch mit Dur- und Mollstimmungen

an dasselbe herankommen kann, eigentlich noch nicht ein richtiges Auffassen von Dur- und Mollstimmungen. Das Kind, wenn wir es zur Schule hereinbekommen, kann ja zur Vorbereitung eines Späteren eben empfangen Dur- und Mollstimmungen, aber das Kind hat weder das eine noch das andere. Das Kind lebt noch im wesentlichen — so wenig man es gerne zugeben will - in Quintenstimmungen. Und daher wird man natürlich als Schulbeispiele dasjenige nehmen können, was auch schon Terzen hat; aber will man so recht an das Kind herankommen, so muß man das Musikverständnis von dem Quintenverständnis aus fördern. Das ist es, worauf es ankommt, während man dem Kinde eine große Wohltat erweist, wenn man mit Dur- und Mollstimmungen, überhaupt mit dem Verständnis des Terzenzusammenhanges so in jenem Zeitpunkte herankommt, den ich auch sonst bezeichnet habe als nach dem neunten Lebensjahre liegend, wo das Kind wichtige Fragen an uns stellt. Eine der wichtigen Fragen ist das Drängen nach dem Zusammenleben mit der großen und der kleinen Terz. Das ist etwas, was um das neunte und zehnte Lebensjahr auftritt, und was man ganz besonders fördern soll. Soweit wir es können nach unserem gegenwärtigen Musikbestande, ist es notwendig, daß man um das zwölfte Lebensjahr versucht, das Oktavenverständnis zu fördern. So wird den Lebensaltern wiederum angepaßt sein, was von dieser Seite her an das Kind herangebracht werden muß.

Ungeheuer wichtig ist es eben, sich darüber klar zu sein, daß Musik im Grunde genommen nur innerlich im Menschen lebt, im Ätherleibe, wobei dann der physische Leib natürlich mitgenommen wird für die unteren Skalentöne. Aber der muß in den Ätherleib heraufstoßen, und der wiederum an den astralischen Leib. An das Ich kann nur noch getippt werden nach oben.

Während wir mit unseren grobklotzigen Begriffen für die andere Welt immer in unserem Gehirn darin leben, kommen wir aus dem Musikalischen in dem Momente heraus, wo wir Begriffe entfalten. Das Musikalische liegt nämlich in einem solchen Gebiete, daß wir über ihm haben das Begriff-Entfalten. Denken wir, dann müssen wir aus der Musik heraus, weil der Ton anfängt, sich in sich selbst zu schattieren, er kann nicht mehr als Ton empfunden werden. Wenn

der Ton anfängt, sich in sich selbst zu schattieren - die philiströse Wissenschaft würde sagen, wenn er eine bestimmte Anzahl Schwingungen hat -, wird er nicht mehr als Ton empfunden. Wenn er anfängt, sich in sich selbst zu schattieren, dann entsteht die Vorstellung, der Begriff, der sich dann verobjektiviert im Laute, der eigentlich den Ton aufhebt, im Laut, im Sprachlaut, der den Ton aufhebt, insoferne er Laut ist, nicht insoferne der Ton mitklingt natürlich. Und dann kommt das eigentliche musikalische Erleben nur hinunter bis zum Ätherleib, da kämpft es nun. Gewiß, das Physische stößt herauf in den unteren Tönen. Aber würden wir ganz in das Physische hinunterkommen, so würde nämlich der Stoffwechsel zum musikalischen Erleben mitgehören, und dann würde das musikalische Erleben aufhören, ein rein musikalisches Erleben zu sein. Das wird, ich möchte sagen, um das musikalische Erleben etwas prickelnder zu machen, in den Kontratönen auch erreicht. In den Kontratönen wird nämlich die Musik etwas aus sich selber herausgetrieben. Das eigentliche musikalische Erleben, das ganz innerlich verläuft, nämlich weder im Ich noch im physischen Leibe, sondern im ätherischen und astralischen Menschen, das eigentliche musikalische Empfinden, das innerlich ganz geschlossene musikalische Empfinden geht eigentlich nur bis zum Ätherleib, und zwar bis zu den großen Tönen. Die Kontratöne sind eigentlich nur dazu da, um gewissermaßen die Außenwelt heranschlagen zu lassen an das Musikalische. Die Kontratöne sind im Grunde genommen da, wo der Mensch nach außen mit dem Musikalischen hinschlägt und die Außenwelt wieder zurückschlägt. Es ist das Hereintreten des Musikalischen aus dem Seelischen in das Stoffliche. Wenn wir in die Kontratöne hinunterkommen, kommen wir mit der Seele in das Stoffliche hinein, und wir erleben noch dieses Sich-Bemühen des Stoffes, nun auch musikalisch beseelt zu werden. Das ist es, was im Grunde genommen die Stellung der Kontratöne in der Musik bedeutet. Alles muß uns dahin führen, uns zu sagen: Nur ein wirklich irrationales, nicht rationales Verständnis des Menschen führt uns dazu, das Musikalische auch irgendwie empfindend erreichen zu können und an den Menschen heranbringen zu können.

Nun wollen wir dann im einzelnen morgen fortfahren.

ZWEITER VORTRAG

Stuttgart, 8. März 1923

Noch einmal möchte ich betonen, daß die Absicht bei diesen zwei Vorträgen die ist, gerade den Lehrern der Schule dasjenige zu geben - allerdings ganz fragmentarisch und unvollständig, es muß bei der nächsten Gelegenheit weiter ausgeführt werden -, was sie, ich möchte sagen, hinter dem Unterrichte brauchen.

Ich habe gestern davon gesprochen, welche Rolle auf der einen Seite im musikalischen Erleben die Quinte und auf der anderen Seite, welche Rolle die Terz, die Septime spielt. Nun haben Sie ja wohl aus dieser Darstellung entnehmen können, daß der Fortschritt in Quinten noch zusammenhängt mit demjenigen musikalischen Erleben, das eigentlich den Menschen beim Empfinden der Quinte aus sich herausbringt, daß also eigentlich der Mensch mit der Quintenempfindung eine Entrückung erlebt. Dies wird anschaulicher, wenn wir die sieben Skalen nehmen, von den Kontratönen bis hinauf zu den viergestrichenen Tönen, wenn wir also sieben Skalen nehmen und bedenken, daß innerhalb dieser sieben Skalen die Quinte zwölf mal möglich ist. So daß wir also gewissermaßen in der Aufeinanderfolge der sieben musikalischen Skalen verborgen haben noch einmal eine zwölfgliedrige Skala mit dem Quintenintervall.

Was bedeutet das eigentlich im Zusammenhange des ganzen musikalischen Erlebens? Das bedeutet, daß innerhalb des Quintenerlebnisses der Mensch mit seinem Ich außerhalb seiner physischen Organisation in Bewegung ist. Er schreitet gewissermaßen die sieben Skalen in zwölf Schritten ab. Er ist also durch das Quintenerlebnis außerhalb seiner physischen Organisation in Bewegung.

Gehen wir nun zurück zu dem Terzenerlebnis - sowohl bei der großen wie bei der kleinen Terz ist das so -, so kommen wir zu einer inneren Bewegung des Menschen. Das Ich ist gewissermaßen innerhalb der Grenze des menschlichen Organismus, die Terzen erlebt der Mensch innerlich. Beim Übergange von einer Terz zu einer Quinte - auch wenn manches dazwischen ist, darauf kommt es nicht an — erlebt

er also eigentlich den Übergang von Innenerlebnis zu Außenerlebnis. So daß man sagen kann: Die Stimmung ist in dem einen Fall beim Terzenerlebnis die Befestigung des Inneren, das Gewährwerden des Menschen innerhalb seiner selbst, beim Quintenerlebnis das Gewährwerden des Menschen in der göttlichen Weltenordnung. - Es ist also gewissermaßen ein Hinausschreiten in das weite Weltenall beim Quintenerlebnis, und es ist ein Zurückkehren des Menschen in das eigene Haus der Organisation beim Terzenerlebnis. Dazwischen liegt das Erlebnis der Quart.

Dieses Erlebnis der Quart ist für denjenigen, der hinter die Geheimnisse des Musikalischen kommen will, vielleicht eines der allerinteressantesten; nicht aus dem Grunde, weil gerade das Quartenerlebnis als solches das interessanteste wäre, sondern weil dieses Quartenerlebnis in der Tat an der Scheidegrenze steht zwischen dem Quintenerlebnis der Außenwelt und dem Terzenerlebnis im Inneren des Menschen. Das Quartenerlebnis liegt gewissermaßen genau an der Grenze des menschlichen Organismus. Aber der Mensch empfindet nicht die physische Außenwelt, sondern die geistige Welt in der Quarte, er schaut gewissermaßen von außen sich selber an, wenn ich mich eines Gesichtsausdruckes bedienen darf für ein Hörerlebnis. In der Quart ist es so, daß der Mensch — er bringt sich das nicht zum Bewußtsein, aber die Empfindung, die er beim Quartenerlebnis hat, beruht darauf -, im Quartenerlebnis ist es so, daß der Mensch sich selber unter Göttern fühlt. Während er beim Quintenerlebnis seiner selbst zu vergessen hat, um unter Göttern zu sein, braucht er beim Quartenerlebnis nicht sich zu vergessen, um sich unter Göttern zu fühlen. Er geht gewissermaßen in der göttlichen Welt als Mensch herum beim Quartenerleben. Er steht genau an der Grenze seiner Menschlichkeit, hat sie noch, schaut sie gewissermaßen von der anderen Seite an.

Das Quintenerlebnis als geistiges Erlebnis ist zuerst der Menschheit verlorengegangen. Der heutige Mensch hat ja nicht dieses Quintenerlebnis, das einstmals, ich will sagen, vier, fünf Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung noch da war. Da hatte der Mensch beim Quintenerlebnis in der Tat die Empfindung: Ich stehe in der geistigen Welt darinnen. - Da brauchte er kein Instrument, um draußen eine Quinte

zu machen, sondern da empfand er die von ihm selbst hervorgebrachte Quinte als in der göttlichen Welt verlaufend, weil für ihn die Imagination noch da war. Er hatte noch die Imagination, hatte auch die Imagination beim Musikalischen. Es war also noch ein Objekt da, ein musikalisches, beim Quintenerlebnis. Das hat der Mensch früher verloren als das Objekterlebnis bei der Quart. Die Quart war noch viel später so, daß der Mensch glaubte, wenn er das Quartenerlebnis hatte, er lebe und webe in etwas Ätherischem. Er fühlte gewissermaßen, wenn ich so sagen darf, beim Quartenerlebnis den heiligen Wind, der ihn selbst in die physische Welt hineinversetzt hat. So fühlten vielleicht auch noch - wenigstens ist das nach ihren Äußerungen durchaus möglich - Ambrosius und Augustinus. Dann ging dieses Quartenerlebnis auch verloren, und man brauchte, um objektiv der Quart sicher zu sein, das äußere Instrument.

Damit deuten wir zu gleicher Zeit darauf hin, wie das musikalische Erlebnis in sehr alten Zeiten der Menschheitsentwicklung war. Da unterschied der Mensch - allerdings, er hatte noch nicht die Terz, er kam bis zu der Quart herunter, hatte noch nicht die Terz -, da unterschied er nicht so: Ich singe - und: Es wird gesungen. - Beides war für ihn eines. Er war eben außer sich, wenn er sang, und er hatte zu gleicher Zeit ein äußeres Instrument. Er hatte gewissermaßen die Impression des Blasinstrumentes oder auch des Streichinstrumentes, die Impression, die Imagination. Die Musikinstrumente sind überhaupt zuerst als Imaginationen an den Menschen herangetreten. Die Musikinstrumente sind nicht durch Probieren erfunden, sondern die Musikinstrumente sind herausgeholt aus der geistigen Welt, mit Ausnahme des Klaviers.

Nun, da haben wir zu gleicher Zeit gegeben den Ursprung des Liedes. Es ist heute schwer, eine Vorstellung von dem zu geben, wie der Gesang selber in derjenigen Zeit war, als das Quintenerlebnis noch rein war. Da war der Gesang tatsächlich noch etwas, was wie ein wortgemäßer Ausdruck war. Man sang, aber es war zu gleicher Zeit ein Sprechen von der geistigen Welt, das Singen. Und man war sich bewußt: Redest du von Kirschen und Trauben, so gebrauchst du weltliche Worte; redest du von den Göttern, dann mußt du singen.

Und dann kam diejenige Zeit, in welcher der Mensch nicht mehr Imaginationen hatte. Aber er hatte noch die Reste der Imaginationen - man erkennt sie heute nur nicht -, es sind die Worte der Sprache. Von der Verkörperung des Geistigen durch den Gesangston kam es zur Verkörperung des Wortlichen durch den Gesangston. Das ist ein Schritt herein in die physische Welt. Und dann erst geschah die spätere Emanzipation des Gesanglichen innerlich in dem Ariengesang und so weiter. Das ist eine spätere Stufe.

Wenn wir also zu dem ursprünglichen, zu dem Urgesang der Menschheit zurückgehen, so ist der Urgesang der Menschheit ein Sprechen von den Göttern und von den Vorgängen unter den Göttern. Und, wie gesagt, die Tatsache der zwölf Quinten in den sieben Skalen bezeugt, daß vorhanden war mit dem Quintenintervall die Möglichkeit der Bewegung außerhalb des Menschen durch das Musikalische. Der Mensch kommt mit dem Musikalischen erst ganz an sich heran mit der Quart.

Nun hat gestern mit Recht jemand gesagt: Der Mensch empfindet etwas Leeres bei der Quinte. - Natürlich muß er etwas Leeres empfinden bei der Quinte, weil er keine Imagination mehr hat und der Quinte eine Imagination entspricht, während der Terz eine Wahrnehmung entspricht im Inneren. Also heute empfindet der Mensch etwas Leeres bei der Quinte und muß sie durch das Stoffliche des Instrumentes ausfüllen. Das ist der Übergang im Musikalischen von dem mehr spirituellen Zeitalter zu dem späteren materialistischen Zeitalter.

Nun müssen wir uns das Verhältnis des älteren musikalischen Menschen zu seinem Instrumente tatsächlich in höchstem Maße als das einer Einheit vorstellen. Der Grieche fühlte sich ja sogar in die Notwendigkeit versetzt, als Schauspieler seine Stimme durch ein Instrument zu verstärken. Die Verinnerlichung kam erst später. Die ältere Zeit hatte ein Musikalisches durchaus so, daß der Mensch fühlte, er trägt einen gewissen Kreis der Töne in sich, der nach unten nicht reicht in das Gebiet der Kontratöne hinein, nach oben nicht bis zu den doppelt gestrichenen Tönen, sondern ein geschlossener Kreis ist. Nun hatte er das Bewußtsein: Mir ist gegeben ein enger Kreis des Musikalischen. Da draußen im Kosmos geht das Musikalische nach

beiden Richtungen weiter. Dazu brauche ich dann die Instrumente, um heranzukommen an dieses Kosmisch-Musikalische. - Und nun muß man die anderen musikalischen Elemente in Betracht ziehen, wenn man dieses ganze Verhältnis kennenlernen will.

Dasjenige, was heute für die Musik im Mittelpunkt steht - ich meine für die gesamte Musik, nicht etwa für Gesang oder Instrumentalmusik -, das ist die Harmonie. Das Harmonische ergreift nun unmittelbar das menschliche Fühlen. Dasjenige, was sich im Harmonischen ausdrückt, wird durch das menschliche Gefühl erlebt. Nun ist das Fühlen eigentlich dasjenige, was im Mittelpunkt des menschlichen Gesamterlebnisses steht. Nach der einen Seite läuft das Fühlen aus in das Wollen, und nach der anderen Seite läuft das Fühlen aus in das Vorstellen. So daß wir sagen können, wenn wir den Menschen betrachten: Wir haben in der Mitte das Fühlen; wir haben nach der einen Seite das Fühlen auslaufend in die Vorstellung, wir haben nach der anderen Seite das Fühlen auslaufend in das Wollen. An das Fühlen wendet sich unmittelbar die Harmonie. Harmonie wird im Fühlen erlebt. Aber die gesamte Gefühlsnatur des Menschen ist eigentlich eine zweifache. Wir haben ein Fühlen, das mehr dem Vorstellen zugeneigt ist - indem wir zum Beispiel unsere Gedanken fühlen, ist das Fühlen dem Vorstellen zugeneigt -, und wir haben ein Fühlen, das dem Wollen zugeneigt ist; wir fühlen bei einer Tat, die wir tun, ob sie uns gefällt oder mißfällt, gerade wie wir bei einer Vorstellung fühlen, ob sie uns gefällt oder mißfällt. Das Fühlen zerfällt eigentlich in zwei Gebiete in der Mitte.

Nun, das Musikalische hat das Eigentümliche: weder darf es ordentlich in das Vorstellen hinauf - denn ein Musikalisches, das vom Vorstellen, vom Gehirn erfaßt würde, würde gleich aufhören, ein Musikalisches zu sein —, noch darf aber das Musikalische ganz und gar ins Wollen hinuntersinken. Man kann sich nicht denken, daß zum Beispiel, ohne daß es ein abstraktes Zeichen ist, das Musikalische selbst unmittelbar Wollensimpuls würde. Wenn Sie die Mittagsglocke anschlagen hören, werden Sie gehen, weil dies das Gehen zum Mittagstische anzeigt, aber Sie werden das Musikalische nicht als den Impuls für das Wollen ansehen. Das ist etwas, was gerade zeigt: ebensowenig

wie das Musikalische in das Vorstellen hinauf darf, ebensowenig darf es in das eigentliche Wollen hinunter. Es muß nach beiden Seiten hin aufgehalten werden. Das Erleben des Musikalischen muß innerhalb des Gebietes, das zwischen Vorstellung und Willen gelegen ist, ablaufen, es muß ganz ablaufen in demjenigen Teile des Menschen, der eigentlich dem Alltagsbewußtsein gar nicht angehört, sondern der etwas zu tun hat mit dem, was herunterkommt aus geistigen Welten, sich verkörpert und wiederum durch den Tod durchgeht. Aber es ist unterbewußt da. Aus diesem Grunde hat das Musikalische in der äußeren Natur kein unmittelbares Korrelat. Indem sich der Mensch in die Erde hereinlebt, lebt er sich in dasjenige herein, was unmittelbar vorgestellt werden kann und was er will. Aber die Musik geht nicht bis zum Vorstellen und Wollen; jedoch die Tendenz liegt vor, daß das Harmonische, ich möchte sagen, ausstrahlt nach dem Vorstellen. Es darf nicht ins Vorstellen herein, aber es strahlt aus nach dem Vorstellen. Und dieses Ausstrahlen in den Bezirk unseres Geistes hinein, wo wir sonst vorstellen, das tut von der Harmonie aus die Melodie.

Das Melodische leitet das Musikalische aus dem Fühlensgebiet hinauf in das Vorstellen. Im Melodienthema haben Sie nicht das, was wir im Vorstellen haben. Aber Sie haben im Melodienthema dasjenige, was in dasselbe Gebiet hinaufgeht, wo sonst die Vorstellung liegt. Die Melodie hat etwas Vorstellungsähnliches, ist aber keine Vorstellung, ist noch durchaus im Gefühlsleben verlaufend. Aber sie tendiert hinauf, so daß das Gefühl eigentlich im Haupte des Menschen erlebt wird. Und das ist das Bedeutungsvolle des melodiosen Erlebens, daß das melodiose Erleben dasjenige in der Menschennatur ist, welches den Kopf des Menschen dem Gefühle zugänglich macht. Der Kopf des Menschen ist sonst nur dem Begriffe zugänglich. Durch die Melodie wird der Kopf dem Fühlen zugänglich, dem wirklichen Fühlen. Sie schieben gewissermaßen durch die Melodie das Herz in den Kopf. Sie werden in der Melodie frei, wie sonst im Vorstellen. Das Gefühl wird abgeklärt, gereinigt. Es fällt alles Äußere von ihm fort, aber zu gleicher Zeit bleibt es durch und durch Fühlen.

Ebenso nun aber, wie die Harmonie nach dem Vorstellen hinauf-

tendieren kann, kann sie nach dem Wollen hinuntertendieren. Aber sie darf da nicht hinunterkommen, sie muß ebenso sich verfangen, möchte ich sagen, im Gebiete des Wollens. Das geschieht durch den Rhythmus. So daß also die Melodie die Harmonie nach oben trägt, der Rhythmus trägt die Harmonie nach dem Wollen hin. Sie bekommen das gebundene Wollen, das in der Zeit maßvoll verlaufende Wollen, das nicht nach außen geht, sondern das an den Menschen selber gebunden bleibt. Es ist echtes Fühlen, das sich aber hineinerstreckt in das Gebiet des Wollens.

An dieser Stelle werden Sie es auch begreiflich finden, daß man zunächst, wenn man das Kind hat, das zur Schule kommt, leichter ein melodioses Verständnis findet als ein harmonisches Verständnis. Man muß natürlich das nicht pedantisch nehmen. Im Künstlerischen darf niemals Pedanterie eine Rolle spielen. Man kann selbstverständlich an das Kind alles mögliche heranbringen. Aber gradeso wie eigentlich das Kind in den ersten Schuljahren nur Quinten verstehen müßte, höchstens noch Quartan und nicht Terzen - die beginnt es innerlich zu verstehen erst vom neunten Lebensjahre ab -, ebenso kann man sagen, daß das Kind das melodiose Element leicht versteht und das harmonische Element eigentlich erst vom neunten, zehnten Lebensjahre ab als Harmonisches zu verstehen beginnt. Natürlich, das Kind versteht den Ton schon, aber das eigentliche Harmonische daran kann man beim Kinde erst von diesem Jahre ab pflegen. Das Rhythmische allerdings nimmt die verschiedensten Gestalten an. Das Kind wird einen gewissen inneren Rhythmus schon sehr jung verstehen. Aber abgesehen von diesem instinktiv erlebten Rhythmus sollte man das Kind mit dem Rhythmus, zum Beispiel am Instrumental-Musikalischen empfunden, erst nach dem neunten Lebensjahre pflegen. Da sollte man die Aufmerksamkeit auf diese Dinge lenken. Auch im Musikalischen kann man durchaus, möchte ich sagen, von dem Lebensalter ablesen, was man zu tun hat. Man wird ungefähr dieselben Lebensstufen finden, die man sonst auch in unserer Waldorfschul-Pädagogik und -Didaktik findet.

Nun, wenn Sie das Hauptaugenmerk auf den Rhythmus lenken, so ist das rhythmische Element, weil es mit der Willensnatur verwandt

ist und der Mensch doch innerlich den Willen in Tätigkeit versetzen muß, wenn er musikalisch erleben will, das eigentlich die Musik Auslösende. Das rhythmische Element löst die Musik aus. Nun beruht aller Rhythmus, gleichgültig in welchem Verhältnis der Mensch zum Rhythmus steht, auf dem geheimnisvollen Zusammenhang zwischen Puls und Atem, auf jenem Verhältnis, das besteht zwischen dem Atem — achtzehn Atemzüge in der Minute — und dem Puls — durchschnittlich zweiundsiebzig Pulsschläge in der Minute -, auf diesem Verhältnis von eins zu vier, das natürlich in der mannigfaltigsten Weise erstens modifiziert werden kann, zweitens auch individualisiert werden kann. Daher hat jeder Mensch seine eigene Empfindung beim Rhythmus; weil sie aber annähernd gleich ist, verstehen sich die Menschen in bezug auf den Rhythmus. Also alles Rhythmuserleben beruht auf dem geheimnisvollen Zusammenhang des Atmens mit der Herzbewegung, mit der Blutzirkulation. Und so kann man sagen: Während durch die Strömung des Atmens, also in äußerlicher Verlangsamung und innerlichem Qualitätserzeugen, die Melodie vom Herzen nach dem Kopf getragen wird, wird der Rhythmus auf den Wellen der Blutzirkulation vom Herzen in die Gliedmaßen getrieben, und in den Gliedmaßen fängt er sich als Wollen. - Dadurch sehen Sie auch, wie das Musikalische eigentlich den ganzen Menschen ausfüllt.

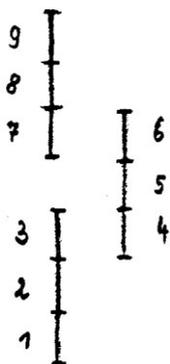
Stellen Sie sich den ganzen Menschen musikalisch erlebend als einen Menscheng Geist vor: Indem Sie melodios erleben können, haben Sie den Kopf dieses Geistes. Indem Sie harmonisch erleben können, haben Sie die Brust, das mittlere Organ des Geistes. Indem Sie rhythmisch erleben können, haben Sie die Gliedmaßen des Geistes.

Was habe ich Ihnen aber damit beschrieben? Ich habe Ihnen den menschlichen Ätherleib beschrieben. Sie brauchen bloß das musikalische Erlebnis zu schildern; wenn Sie das musikalische Erlebnis richtig haben, haben Sie den menschlichen Ätherleib leibhaftig vor sich. Nur, daß wir statt Kopf sagen: Melodie, daß wir statt rhythmischem Menschen sagen, weil es hinaufgehoben ist: Harmonie, und daß wir statt Gliedmaßenmenschen - Stoffwechsel dürfen wir nicht sagen -, statt Gliedmaßenmenschen sagen: Rhythmus. Wir haben den ganzen Menschen ätherisch vor uns. Es ist nichts anderes als dieses. Und im

Quartenerlebnis erlebt der Mensch eigentlich sich selber als Ätherleib, richtig als Ätherleib, nur daß sich ihm eine Art Summierung bildet. Im Quartenerlebnis ist eine angeschlagene Melodie, eine angeschlagene Harmonie, ein angeschlagener Rhythmus, alles aber so ineinander verwoben, daß man es nicht mehr unterscheiden kann. Den ganzen Menschen erlebt man im Quartenerlebnis an der Grenze geistig, den Äthermenschen erlebt man im Quartenerlebnis.

Wenn nämlich das heutige Musikalische nicht in dem materialistischen Zeitalter wäre, wenn nicht alles übrige, was heute der Mensch erlebt, ganz das Musikalische eigentlich verdürbe: aus dem Musikalischen heraus, wie es der Mensch heute hat - denn das Musikalische an sich ist auf einer weltgeschichtlichen Höhe dennoch angelangt -, würde der Mensch überhaupt gar nichts anderes sein können als Anthroposoph. Es läßt sich das Musikalische nicht anders erleben, wenn man es bewußt erleben will, als anthroposophisch. Sie können gar nicht anders, als das Musikalische anthroposophisch erleben.

Wenn Sie die Dinge nehmen, so wie sie sind, werden Sie zum Beispiel folgende Frage sich vorlegen können: Ja, wenn man alte Traditionen über das spirituelle Leben nimmt, man findet überall gesprochen von der siebengliedrigen Natur des Menschen. Diese siebengliedrige Natur des Menschen hat ja die Theosophie, die theosophische Bewegung übernommen. Als ich meine «Theosophie» schrieb, mußte ich von einer neungliedrigen Natur sprechen, in den einzelnen drei Gliedern weiter einteilen, und bekam erst die Siebengliederung aus einer Neungliederung; Sie wissen ja:



und weil 6 und 7 sich übergreifen, und 3 und 4 sich übergreifen, bekam ich auch den siebengliedrigen Menschen heraus für die «Theosophie». Aber dieses Buch hätte niemals geschrieben werden können in der Quintenzeit, denn in der Quintenzeit war alles spirituelle Erleben dadurch gegeben, daß man in den sieben Skalen die Planetenzahlen, die Tierkreiszahlen in den zwölf Quinten hatte. Da war das große Geheimnis des Menschen gegeben im Quintenzirkel. In der Quintenzeit konnten Sie gar nicht anders über Theosophie schreiben, als, indem Sie zum siebengliedrigen Menschen kamen. Meine «Theosophie» ist in der Zeit geschrieben, in der die Menschen ausgesprochen die Terz erleben, also in der Zeit der Verinnerlichung. Da muß man das Geistige in einer ähnlichen Weise suchen, wie man aus dem Quintenintervall durch Teilung zum Terzenintervall herunterkommt. Also ich mußte die einzelnen Glieder teilen wiederum. Sie können sagen: Die anderen Bücher, die vom siebengliedrigen Menschen schreiben, sind einfach aus der Tradition der Quintenzeit, aus der Tradition des Quintenzirkels. Meine «Theosophie» ist aus der Zeit, in der die Terz die große musikalische Rolle spielt, in der auch schon, da wo es zur Terz kommt, die Verwicklung aufkommt: das mehr Innerliche nach der Mollseite, das mehr Äußerliche nach der Durseite, daher das unklare Sich-Übergreifen zwischen 3 und 4, also zwischen Empfindungsleib und Empfindungsseele. - Wenn Sie sagen Empfindungsseele: kleine Terz; wenn Sie sagen Empfindungsleib: große Terz. - Die Dinge der Menschheitsentwicklung drücken sich eben im musikalischen Werden viel klarer aus als in irgendeinem anderen. Nur muß man auf Begriffe verzichten. Wie ich Ihnen schon gestern sagte: mit dem Begreifen geht es nicht.

Und wenn jemand mit der Akustik, mit der Tonphysiologie kommt, dann ist überhaupt nichts zu machen. Es gibt keine Tonphysiologie, es gibt keine Akustik, die eine andere Bedeutung hätte als für die Physik. Eine Akustik, die eine Bedeutung für die Musik selber hätte, gibt es nicht. Man muß, wenn man das Musikalische begreifen will, ins Geistige hinein.

Nun sehen Sie, wie wir so die Quart zwischen der Quinte und der Terz darinnen haben: die Quinte so, daß der Mensch sich entrückt

fühlt, mit der Terz sich in sich darinnen fühlt, mit der Quart an der Grenze zwischen ihm und der Welt. Ich habe Ihnen gestern gesagt, die Septime ist das eigentliche Intervall der Atlantier gewesen, die hatten überhaupt nur Septimenintervalle, nur hatten sie nicht dasselbe Gefühl wie wir heute, sondern wenn sie überhaupt Musiker wurden, dann waren sie ganz außer sich selber, dann waren sie in der großen, umfassenden Geistigkeit der Welt und darinnen in einer absoluten Bewegung. Sie wurden bewegt. Noch in dem Quintenerlebnis war die Bewegung da. Die Sexte steht wiederum dazwischen drinnen. Und daraus können wir ersehen: Diese drei Stufen, Septime, Sexte, Quinte, die erlebt der Mensch in der Entrückung, mit der Quart tritt er in sich herein, mit der Terz ist er in sich darinnen. Die Oktave wird er erst in der Zukunft in ihrer vollen musikalischen Bedeutung erleben. An dem herzhaften Erleben der Sekund ist der Mensch heute noch nicht angelangt. Das sind Dinge, die in der Zukunft liegen. Bei einer noch stärkeren Verinnerlichung des Menschen wird der Mensch die Sekund empfinden und überhaupt zuletzt den einzelnen Ton. Ich weiß nicht, ob sich einzelne erinnern werden, daß ich einmal in Dornach bei einer Fragestellung gesagt habe, daß der einzelne Ton als ein Musikalisch-Differenziertes empfunden werden wird, daß schon im einzelnen Ton das Musikalisch-Differenzierte darin liegen wird.

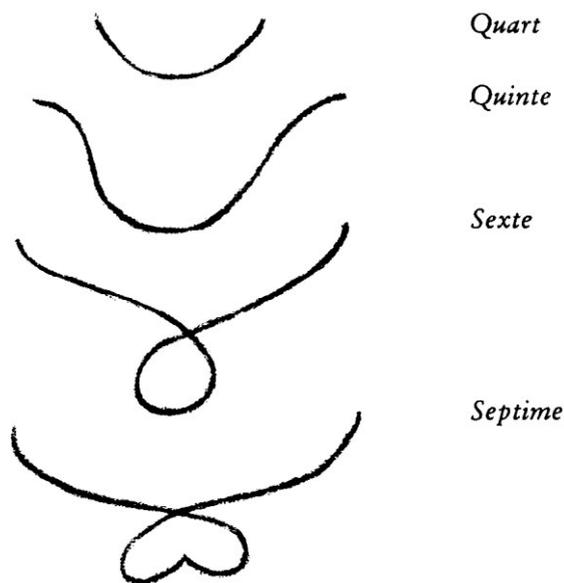
Nun, wenn Sie dies ins Auge fassen, was da gesagt worden ist, dann werden Sie auch begreifen, warum in unserer Toneurythmie gerade die Formen auftreten, die eben auftreten, aber Sie werden auch noch ein weiteres begreifen. Sie werden zum Beispiel begreifen, daß rein aus dem Instinkte heraus das Gefühl entstehen wird, die unteren



Glieder der Oktave, Prim, Sekund, Terz, so zu halten, daß man die Bewegung, wenn man hier steht, nach rückwärts gestaltet; daß man

bei den oberen Tönen, Quinte, Sexte, Septime, den Instinkt hat, diese Bewegung nach vorne zu machen.

Das würden etwa die Formen sein, welche man als stereotype Formen, als typische Formen anwenden kann. Und bei den Formen, die für die einzelnen Musikstücke ausgebildet worden sind, werden Sie schon annähernd fühlen, daß diese Formen darin enthalten sind, darin sind im Quart- oder Quintenerlebnis. Es ist eben durchaus notwendig, daß gerade dieser Teil hier, das Heruntersteigen der Harmonie durch den Rhythmus in das Wollen, daß der sich gerade bei dem



Eurythmischen in der Form ganz besonders auslebt. So daß man also die einzelnen Intervalle hat in den Formen, die man an sich macht, daß man aber dasjenige, was dann von den Intervallen in den Rhythmus hineingeht, auszuleben hat in diesen Formen, wobei ganz von selbst der Instinkt entsteht, bei der Quart eine womöglich geringe Bewegung auszuführen, nicht stillezustehen, aber eine womöglich geringe Bewegung auszuführen. Denn sehen Sie, die Quart ist eigent-

lich ein wirkliches Wahrnehmen, nur ein Wahrnehmen von der anderen Seite. Gewissermaßen, wenn ich sage: Ich schaue mit dem Auge so -, müßte ich dabei das Auge anschauen, das Auge müßte nach rückwärts schauen, dann wäre dies das aus der Seele gewonnene Quartenerlebnis. Die Quinte ist das rechte Imaginationserlebnis. Wer Quinten richtig erlebt, weiß eigentlich schon, was subjektiv die Imagination ist. Wer Sexten erlebt, weiß, was Inspiration ist. Und wer Septimen erlebt - wenn er es überlebt -, weiß, was Intuition ist. Ich meine, die Form der Seelenverfassung beim Septimenerlebnis ist dieselbe wie hellseherisch bei der Intuition. Und die Form der Seelenverfassung beim Sextenerleben ist dieselbe wie bei der Inspiration beim Hellsehen. Und das Quintenerlebnis ist ein richtiges imaginatives Erlebnis. Es braucht nur die Seelenverfassung ausgefüllt zu sein mit Schauen. Die Seelenverfassung ist beim Musikalischen durchaus da.

Deshalb werden Sie auch überall hören, daß in älteren Mysterien-
schulen und in den übriggebliebenen Traditionen die hellseherische Erkenntnis auch eine musikalische Erkenntnis genannt wird, geistig-
musikalische Erkenntnis genannt wird. Es wird überall darauf hingewiesen — die Leute wissen heute nicht mehr warum —, daß die gewöhnliche körperliche Erkenntnis besteht, die intellektuelle Erkenntnis, und die spirituelle Erkenntnis, die aber eigentlich eine musikalische Erkenntnis, eine im musikalischen Elemente lebende Erkenntnis ist. Und im Grunde genommen würde es gar nicht so schwierig sein, die Lehre vom dreigliedrigen Menschen populär zu machen, wenn sich die Menschen heute ihres musikalischen Empfindens bewußt wären. Gewiß, das musikalische Empfinden haben ja die Menschen zur Not; aber sie sind in dem musikalischen Empfinden nicht richtig als Menschen darinnen. Sie stehen neben dem Musikalischen eigentlich; beim Erleben des Musikalischen ist die Sache nicht weit her. Würde das Erleben des Musikalischen ganz lebendig werden in den Menschen, dann würden sie fühlen: Im Melodiösen ist mein ätherisches Haupt, und das Physische ist herausgefallen; da habe ich die eine Seite der Menschenorganisation. Im Harmonischen ist mein ätherisches Mittelsystem, das Physische ist herausgefallen. Dann verschiebt sich das wieder um eine Oktave. Und wieder im Gliedmaßensystem -

darüber sollte man eigentlich nicht viel Worte verlieren, es ist handgreiflich - haben wir dasjenige, was rhythmisch im Musikalischen auftritt.

Nun, wie ist denn überhaupt die musikalische Entwicklung des Menschen? Sie geht aus von dem Erleben des Spirituellen, des Geistigen, von dem Gegenwärtigmachen des Spirituellen im Tone, im musikalischen Tongebilde. Das Spirituelle verliert sich, das Tongebilde behält der Mensch. Später verbindet er es mit dem Worte als dem Rest des Spirituellen, und dasjenige, was er früher als Imaginationen gehabt hat, die Instrumente, bildet er dann im Physischen aus, macht aus dem physischen Stoffe seine Instrumente. Die Instrumente sind alle aus der geistigen Welt herausgeholt, insofern sie tatsächlich die musikalische Stimmung erregen. Der Mensch hat einfach, indem er physische Musikinstrumente gemacht hat, die leeren Plätze ausgefüllt, die dadurch geblieben sind, daß er nicht mehr das Spirituelle sah. Da hat er die physischen Instrumente hineingestellt.

Sie sehen daraus, es ist richtig: Im Musikalischen ist es mehr als sonstwo zu sehen, wie der Übergang ins materialistische Zeitalter vor sich geht. Da, wo die Musikinstrumente erklingen, haben eigentlich früher geistige Entitäten dagestanden. Die sind weg, sind verschwunden vom alten Hellsehen. Wenn der Mensch das Musikalische objektiv haben will, so braucht er aber etwas, was nicht in der äußeren Natur da ist. Die äußere Natur gibt ihm kein Korrelat für das Musikalische, also braucht er seine Musikinstrumente.

Nur allerdings, die Musikinstrumente sind wirklich im Grunde genommen ein deutlicher Abdruck dessen, daß das Musikalische mit dem ganzen Menschen erlebt wird. Daß das Musikalische durch das Haupt des Menschen erlebt wird, dafür sind ein Beweis die Blasinstrumente. Daß dasjenige, was durch die Brust erlebt wird, in den Armen besonders zum Ausdruck kommt, dafür sind die lebendigen Zeugen die Streichinstrumente. Dafür, daß das Musikalische durch das dritte Glied, den Gliedmaßenmenschen sich auslebt, dafür sind alle Schlaginstrumente oder der Übergang von Streichinstrumenten zu Schlaginstrumenten ein Beweis. Aber es hat auch alles dasjenige, was mit dem Blasen zusammenhängt, einen viel intimeren Bezug zum Melo-

diösen als dasjenige, was mit den Streichinstrumenten zusammenhängt, das hat einen Bezug zum Harmonischen. Und dasjenige, was mit dem Schlagen zusammenhängt, hat mehr inneren Rhythmus, ist verwandt mit dem Rhythmischen, da ist der ganze Mensch darinnen. Und ein Orchester ist ein Mensch. Bloß darf kein Klavier im Orchester stehen.

Ja, warum? Nun ja, die Musikinstrumente sind heruntergeholt aus der geistigen Welt. Nur in der physischen Welt hat sich der Mensch das Klavier gemacht, wo die Töne rein abstrakt aneinandergesetzt sind. Irgendeine Pfeife, irgendeine Geige, alles das ist etwas, was schon musikalisch aus der höheren Welt heruntersinkt. Ein Klavier, ja, das ist eben so wie der Philister: der hat nicht mehr den höheren Menschen in sich. Das Klavier ist das Philisterinstrument. Es ist ein Glück, daß es das gibt, sonst hätte der Philister überhaupt keine Musik. Aber es ist das Klavier dasjenige, was schon aus einem materialistischen Erleben des Musikalischen entstanden ist. Daher ist das Klavier das Instrument, das man am bequemsten verwenden kann, um innerhalb des Stofflichen das Musikalische zu erwecken. Aber es ist eben der reine Stoff, der da in Anspruch genommen worden ist, daß das Klavier der Ausdruck des Musikalischen hat werden können. Und so muß man sagen: Das Klavier ist natürlich ein sehr wohltätiges Instrument - nicht wahr, sonst müßten wir ja das Geistige ganz von Anfang an in unserem materialistischen Zeitalter beim musikalischen Unterrichte zu Hilfe nehmen —, aber es ist dasjenige Instrument, das eigentlich musikalisch überwunden werden muß. Der Mensch muß loskommen vom Klaviereindruck, wenn er das eigentliche Musikalische erleben will.

Und da muß man schon sagen: Es ist immer ein großes Erlebnis, wenn ein Musiker, der im Grunde ganz im Musikalischen lebt wie *Bruckner*, dann auf dem Klavier gespielt wird. Das Klavier verschwindet im Zimmer, bei *Bruckner* verschwindet das Klavier! Man glaubt, andere Instrumente zu hören, man vergißt das Klavier. Das ist eigentlich bei *Bruckner* so. Dies ist ein Beweis, daß in ihm noch etwas gelebt hat — wenn auch auf sehr instinktive Weise - von dem eigentlich Spirituellen, das aller Musik zugrunde liegt.

Das sind so die Dinge, die ich Ihnen in diesen Tagen ganz fragmentarisch und anspruchslos habe sagen wollen. Ich glaube, wir werden bald Gelegenheit haben, die Dinge fortzusetzen. Dann werde ich Ihnen über das eine oder andere noch Genaueres sagen.

DRITTER VORTRAG

Dornach, 16. März 1923

In der letzten Zeit hatte ich wiederholt darauf aufmerksam zu machen, daß man ebensogut eine Lebensbeschreibung des Menschen geben könnte für die Zeit, die er immer zwischen dem Einschlafen und Aufwachen zubringt, wie man eine solche gibt für die Zeit zwischen dem Aufwachen und Einschlafen. Alles, was der Mensch erlebt zwischen dem Aufwachen und Einschlafen, erlebt er durch seinen physischen und ätherischen Leib. Dadurch, daß er in dem physischen und ätherischen Leib entsprechend ausgebildete Sinnesorgane besitzt, ist es ja so, daß ihm diese Welt bewußt wird, die als seine Umgebung mit dem physischen und Ätherleib verbunden ist, sozusagen eines mit ihm ist. Weil er in seinem gegenwärtigen Entwicklungszustand in seinem Ich und astralischen Leib nicht in ähnlicher Weise geistseelische Organe ausgebildet hat, die gewissermaßen - wenn ich den paradoxen Ausdruck gebrauchen darf - übersinnliche Sinnesorgane wären, kann er das, was er zwischen dem Einschlafen und Aufwachen erlebt, nicht zu seinem Bewußtsein bringen. So daß also nur ein geistiges Anschauen dasjenige überblicken könnte, was gewissermaßen die Biographie dieses Ich und astralischen Leibes enthalten würde, parallel der Biographie, die mit Hilfe des physischen und ätherischen Leibes zustande kommt. Nun, wenn man von den Erlebnissen des Menschen in der Zeit zwischen dem Aufwachen und Einschlafen spricht, so gehört ja notwendig zu diesen Erlebnissen dasjenige, was mit ihm zusammen, von ihm erlebt und durch ihn bewirkt, in seiner physisch-ätherischen Umgebung vorgeht. Man muß deshalb sprechen von einer physisch-ätherischen Umgebung, einer physisch-ätherischen Welt, in welcher der Mensch zwischen dem Aufwachen und Einschlafen ist. Ebenso ist er aber in einer Welt zwischen dem Einschlafen und Aufwachen, nur ist das eine Welt, die ganz anders geartet ist als die physisch-ätherische Welt. Und es besteht die Möglichkeit für das übersinnliche Anschauen, von dieser Welt zu sprechen, die geradeso unsere Umgebung ist, wenn wir schlafen, wie die physische Welt, wenn wir wachen, unsere Umgebung ist.

Und wir wollen in diesen Vorträgen einiges vor unsere Seele treten lassen, was diese Welt beleuchten kann. Dazu sind ja die Elemente gegeben in dem, was Sie zum Beispiel beschrieben finden in meiner «Geheimwissenschaft im Umriß». Da finden Sie in einer gewissen Weise, wenn auch skizzenhaft beschrieben, wie sich die Reiche der physisch-ätherischen Welt, das mineralische, pflanzliche, tierische, menschliche Reich, hinauf fortsetzen in die Reiche der höheren Hierarchien. Wir wollen uns das heute einmal ein wenig vorhalten.

Wir wollen uns sagen: Wenn wir unsere Augen oder die anderen Sinnesorgane im wachenden Zustand hinauswenden in unsere physisch-ätherische Umgebung, dann nehmen wir die drei Reiche der Natur beziehungsweise vier Reiche wahr: das mineralische, das pflanzliche, das tierische und das menschliche Reich. Gehen wir nun weiter hinauf in diejenigen Regionen, die nur dem Übersinnlichen zugänglich sind, so haben wir gewissermaßen die Fortsetzung dieser Reiche: das Reich der Angeloi, der Archangeloi, der Archai, der Exusiai, Dynamis, Kyriotetes und so weiter (siehe Zeichnung Seite 153).

Wir haben also zwei Welten, die sich gegenseitig durchdringen: die physisch-ätherische Welt und die übersinnliche Welt. Und wir wissen schon, daß wir zwischen dem Einschlafen und Aufwachen in dieser übersinnlichen Welt wirklich drinnen sind und mit ihr Erlebnisse haben, trotzdem diese Erlebnisse wegen der fehlenden geistseelischen Organe eben zu dem gewöhnlichen Bewußtsein nicht kommen.

Nun handelt es sich darum, daß genauer begriffen werden kann, was der Mensch in dieser übersinnlichen Welt erlebt, wenn man, ich möchte sagen, eine Art Beschreibung von dieser übersinnlichen Welt in derselben Weise gibt, wie man sie durch Naturwissenschaft, durch Geschichte, von der physisch-ätherischen Welt gibt. Man muß für eine solche, sagen wir, übersinnliche Wissenschaft des tatsächlichen Verlaufes in der Welt, in der wir als schlafende Menschen sind, natürlich zunächst einzelnes herausgreifen. Und ich werde heute zunächst ein Ereignis herausgreifen, das von einer tiefgehenden Bedeutung für die ganze Entwicklung der Menschheit in den letzten Jahrtausenden ist.

Von einer Seite nämlich, von der Seite der physisch-ätherischen Welt und ihrer Geschichte, haben wir dieses Ereignis schon des öfteren

besprochen. Wir wollen es heute gewissermaßen von der anderen Seite besprechen, von der Seite, die sich zeigt, wenn man den Gesichtspunkt nicht in der physisch-ätherischen Welt, sondern in der übersinnlichen Welt nimmt. Das Ereignis, das ich meine und das ich von dem einen Gesichtspunkte aus öfter geschildert habe, ist dasjenige, das in das 4. nachchristliche Jahrhundert hineinfällt.

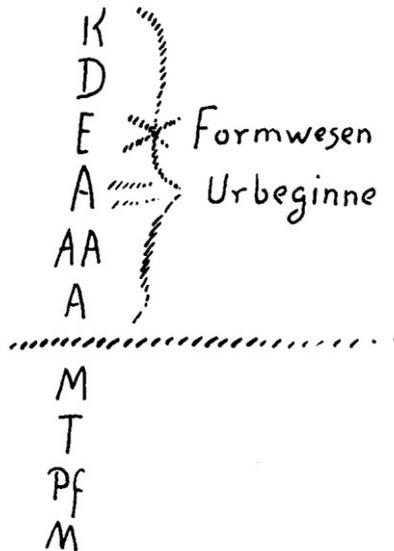
Ich habe ja beschrieben, wie die ganze Verfassung der Menschenseele des Abendlandes eine andere wird in diesem 4. nachchristlichen Jahrhundert, wie das tatsächlich so ist, daß man ohne ein geisteswissenschaftliches Eingehen auf die Sache überhaupt nicht mehr versteht, wie die Menschen in der Zeit gefühlt und empfunden haben, die dem 4. nachchristlichen Jahrhundert vorangegangen ist. Aber wir haben ja dieses Empfinden, diese Seelenverfassung des öfteren geschildert. Wir haben mit anderen Worten geschildert, was die Menschen im Laufe des Zeitraumes erlebt haben, in den dieses 4. nachchristliche Jahrhundert hineinfällt. Wir wollen nun heute ein wenig Rücksicht darauf nehmen, was in jener Zeit diejenigen Wesenheiten erlebt haben, die diesem übersinnlichen Reiche angehören. Wir wollen gewissermaßen uns auf die andere Seite des Lebens wenden, wir wollen den Gesichtspunkt im Übersinnlichen nehmen.

Es ist ja ein Vorurteil der gegenwärtigen sogenannt aufgeklärten Menschheit, daß ihre Gedanken nur in den Köpfen drinnenstecken. Wir würden nichts von den Dingen durch Gedanken erfahren, wenn diese Gedanken nur in den Köpfen der Menschen wären. Derjenige, der da glaubt, daß die Gedanken nur in den Köpfen der Menschen seien, der unterliegt, so paradox das klingt, demselben Vorurteil, wie einer, der glaubt, daß der Schluck Wasser, mit dem er sich den Durst löscht, auf seiner Zunge entstanden ist und nicht aus dem Wasserkrug in seinen Mund hineingeflossen ist. Es ist im Grunde genommen ebenso lächerlich zu behaupten, die Gedanken entstehen im Menschenkopfe, wie es lächerlich ist zu sagen — wenn ich meinen Durst mit einem Trunk Wasser lösche, den ich im Krug habe -, das Wasser sei in meinem Mund entstanden. Die Gedanken sind eben durchaus in der Welt ausgebreitet. Die Gedanken sind die in den Dingen waltenden Kräfte. Und unser Denkorgan ist eben nur etwas, was aus dem kosmischen Reservoir der

Gedankenkräfte schöpft, was die Gedanken in sich hereinnimmt. Wir müssen also von Gedanken nicht so sprechen, als ob sie etwas wären, das nur dem Menschen angehört. Wir müssen von Gedanken so sprechen, daß wir uns bewußt sind: Gedanken sind die weltbeherrschenden Kräfte, die überall im Kosmos ausgebreitet sind. Aber diese Gedanken fliegen deshalb doch nicht frei herum, sondern sie sind immer getragen, bearbeitet von irgendwelchen Wesenheiten. Und, was das Wichtigste ist, sie sind nicht immer von denselben, nicht immer von den gleichen Wesenheiten getragen.

Wenn wir uns an die übersinnliche Welt wenden, dann finden wir durch die übersinnliche Forschung, daß die Gedanken, durch die sich die Menschen die Welt begreiflich machen, draußen im Kosmos getragen wurden - ich könnte auch sagen: ausgeströmt wurden; irdische Ausdrücke passen wenig für diese erhabenen Vorgänge und Wesenhaftigkeiten -, daß also diese Gedanken getragen, ausgeströmt waren bis ins 4. nachchristliche Jahrhundert von den Wesen jener Hierarchien, die wir als Exusiai oder Formwesen bezeichnen (siehe Zeichnung Seite 153).

Wenn ein alter Grieche aus der Wissenschaft seiner Mysterien heraus sich hat Rechenschaft geben wollen darüber, woher er eigentlich seine Gedanken hat, so hat er das in der Art tun müssen, daß er sich sagte: Ich wende meinen geistigen Blick hinauf zu jenen Wesen, von denen mir geoffenbart wird durch die Mysterienwissenschaft als den Wesen der Form, als den Formkräften, Formwesen. Das sind die Träger der kosmischen Intelligenz, das sind die Träger der kosmischen Gedanken. Sie lassen die Gedanken durch die Weltenergebnisse strömen, und sie geben diese menschlichen Gedanken an die Seele ab, die sich diese Gedanken erlebend vergegenwärtigt. — Wer etwa durch eine besondere Initiation sich in jenen alten Zeiten des griechischen Lebens in die übersinnliche Welt eingelebt hatte und bis zum Erleben dieser Formwesen gekommen war, der schaute diese Formwesen, und er mußte, um sich von ihnen das rechte Bild, die richtige Imagination zu machen, ihnen etwa als ein Attribut beugeben die durch die Welt strömenden, leuchtenden Gedanken. Er sah als alter Grieche diese Formwesen etwa wie von ihren Gliedern ausgehen lassend leuchtende Ge-



dankenkräfte, die dann in die Weltenprozesse hineingehen und da als die welterschöpferischen Intelligenzmächte weiter wirken. Er sagte etwa: Die Kräfte der Form, die Exusiai, sie haben im Weltenall, im Kosmos, den Beruf, die Gedanken durch die Weltenvorgänge zu ergießen. - Und so wie die sinnliche Wissenschaft das Tun der Menschen beschreibt, indem sie dies oder jenes notifiziert, was die Menschen einzeln oder miteinander tun, so müßte eine übersinnliche Wissenschaft beschreiben, wenn sie die Tätigkeit der Formkräfte für das charakterisierte Zeitalter ins Auge faßt, wie sich diese übersinnlichen Wesen gegenseitig die Gedankenkräfte zuströmen lassen, wie sie voneinander sie empfangen, und wie in diesem Zuströmenlassen und in diesem Empfangen eingegliedert sind jene Weltenvorgänge, die dann nach außen sich dem Menschen als die Naturerscheinungen darstellen.

Nun kam in der Entwicklung der Menschheit eben jenes 4. nachchristliche Jahrhundert heran. Und das brachte für diese übersinnliche Welt das außerordentlich bedeutsame Ereignis, daß die Exusiai - die Kräfte, die Wesenheiten der Form - ihre Gedankenkräfte abgaben an die Archai, an die Urkräfte oder Urbeginne (siehe Zeichnung).

Es traten damals die Urbeginne, die Archai, in den Beruf ein, den

früher die Exusiai ausgeübt hatten. Solche Vorgänge gibt es eben in der übersinnlichen Welt. Das war ein ganz hervorragend wichtiges kosmisches Ereignis. Die Exusiai, die Formwesen, behielten sich von jener Zeit an lediglich die Aufgabe zurück, die äußeren Sinneswahrnehmungen zu regeln, also mit besonderen kosmischen Kräften alles das zu beherrschen, was in der Welt der Farben, der Töne und so weiter vorhanden ist. So daß derjenige, der in diese Dinge hineinschaut, für das Zeitalter, das nun nach dem 4. nachchristlichen Jahrhundert heraufkam, sagen muß: Er sieht, wie die weltbeherrschenden Gedanken übergeben werden an die Archai, an die Urbeginne, und wie das, was Augen sehen, Ohren hören, in seiner mannigfaltigen Weltgestaltung, in seiner ständigen Metamorphosierung das Gewebe ist, das da weben die Exusiai, die früher den Menschen die Gedanken gegeben haben, die also jetzt ihnen die Sinnesempfindungen geben, während ihnen die Urbeginne jetzt die Gedanken geben.

Und diese Tatsache der übersinnlichen Welt spiegelte sich hier unten in der sinnlichen Welt so, daß eben in jener älteren Zeit, in welcher zum Beispiel die Griechen lebten, die Gedanken objektiv in den Dingen wahrgenommen worden sind. So wie wir heute glauben, das Rot oder das Blau an den Dingen wahrzunehmen, so fand der Grieche einen Gedanken nicht bloß mit seinem Kopfe erfaßt, sondern hervorstrahlend, herausstrahlend aus den Dingen, wie eben das Rot oder das Blau herausstrahlt.

Das habe ich ja in meinem Buche «Die Rätsel der Philosophie» beschrieben, was diese andere, ich möchte sagen, die menschliche Seite der Sache ist. Wie sich dieser wichtige Vorgang der übersinnlichen Welt spiegelt in der physisch-sinnlichen Welt, das finden Sie durchaus in meinem Buche «Die Rätsel der Philosophie» beschrieben. Da gebraucht man dann philosophische Ausdrücke, weil die Philosophensprache eine Sprache für die materielle Welt ist, während man, wenn man den Gesichtspunkt in der übersinnlichen Welt bespricht, eben auch von der übersinnlichen Tatsache zu sprechen hat, daß der Beruf der Exusiai übergegangen ist an die Archai.

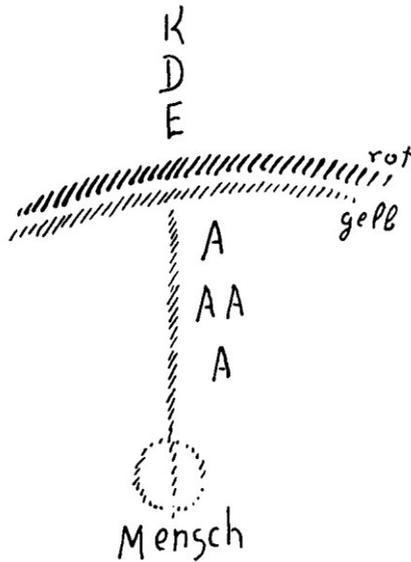
Solche Dinge bereiten sich in der Menschheit durch ganze Epochen hindurch vor. Solche Dinge sind mit gründlichen Umwandlungen der

Menschenseelen verknüpft. Ich sage, daß diese übersinnliche Tatsache sich zugetragen hat im 4. nachchristlichen Jahrhundert; doch ist das ja nur annähernd gesagt, denn das ist sozusagen nur ein mittlerer Zeitpunkt, während diese Übergabe eben lange Zeiten hindurch gespielt hat. Sie hat sich schon in den vorchristlichen Zeiten vorbereitet und war erst vollendet im 12., 13., 14. nachchristlichen Jahrhundert. Das 4. Jahrhundert ist sozusagen nur der mittlere Zeitpunkt, den man angegeben hat, um auf etwas Bestimmtes im geschichtlichen Werden der Menschheit hinzudeuten.

Nun, damit sind wir gleichzeitig in jenem Zeitpunkt der Menschheitsentwicklung, in dem sich für den Menschen überhaupt der Ausblick in die übersinnliche Welt völlig zu verdunkeln beginnt. Es hört das Bewußtsein der Seele auf, übersinnlich zu schauen, wahrzunehmen, indem sich diese Menschenseele hingibt der Welt. Es wird das vielleicht noch intensiver vor Ihre Seele treten, wenn wir es von einer anderen Seite her beleuchten.

Worin besteht denn eigentlich das, worauf ich so intensiv hinweisen will? Es besteht darin, daß die Menschen immer mehr und mehr sich in ihrer Individualität fühlen. Indem die Gedankenwelt übergeht von den Formwesen zu den Urbeginnen, von den Exusiai zu den Archai, empfindet der Mensch die Gedanken seiner eigenen Wesenheit mehr, weil die Archai um eine Stufe näher dem Menschen leben als die Exusiai. Und wenn der Mensch beginnt, übersinnlich zu schauen, dann hat er den folgenden Eindruck. Dann sagt er: Nun ja, da ist diese Welt, die ich als die sinnliche überschaue. Sagen wir, das Gelbe (siehe Zeichnung Seite 156) ist die meinen Sinnen zugewendete Seite, das Rote ist die schon verborgene, von den Sinnen abgewendete Seite.

Das gewöhnliche Bewußtsein weiß von den hier in Betracht kommenden Verhältnissen überhaupt nichts. Aber das übersinnliche Bewußtsein hat durchaus die Empfindung: Wenn hier der Mensch ist (siehe Zeichnung Seite 156), dann sind zwischen dem Menschen und den Sinneseindrücken Angeloi, Archangeloi und Archai; die sind eigentlich diesseits der sinnlichen Welt. Man sieht sie nur nicht mit den gewöhnlichen Augen, aber sie liegen eigentlich zwischen dem Menschen und dem ganzen Sinnesteppich. Und die Exusiai, Dynamis, Kyrio-



tetes sind eigentlich erst jenseits; die werden zugedeckt durch den Sin-
 nest Teppich. So daß also der Mensch, der ein übersinnliches Bewußtsein
 hat, die Gedanken, nachdem sie an die Archai übergeben sind, als an
 sich herankommend empfindet. Er empfindet sie so, als ob sie jetzt
 mehr in seiner Welt lägen, während sie früher hinter den Farben, dem
 Roten, dem Blauen, das an den Dingen ist, drinnen waren, gewisser-
 maßen durch das Rote, das Blaue, oder auch durch das Cis oder durch
 das G herankamen. Er fühlt sich seit dieser Übergabe in einem freieren
 Verkehr mit der Gedankenwelt. Das ruft ja auch die Illusion hervor,
 als ob der Mensch die Gedanken selber machte.

Der Mensch hat sich aber auch erst im Laufe der Zeit dazu ent-
 wickelt, gewissermaßen in sich hereinzunehmen, was sich ihm früher
 als objektive äußere Welt darbot. Das ist erst nach und nach in der
 Menschheitsentwicklung so gekommen. Wenn wir jetzt einmal recht
 weit zurückgehen in der Menschheitsentwicklung, wenn wir hinter die
 atlantische Katastrophe in die alte atlantische Zeit zurückgehen, da
 bitte ich Sie, sich das Menschengebilde in der atlantischen Zeit so vor-
 zustellen, wie ich es in meiner «Geheimwissenschaft» oder in den Ab-

handlungen «Aus der Akasha-Chronik» beschrieben habe. Diese Menschen waren ja, wie Sie wissen, ganz anders gestaltet. Ihre Leibessubstanz war von größerer Feinheit, als sie dann später, in der nachatlantischen Zeit, geworden ist. Dadurch war aber auch das Seelenhafte - es ist ja das alles in den Büchern beschrieben - in einem ganz anderen Verhältnis zur Welt, und diese Atlantier haben die Welt ganz anders erlebt. Ich will nur eines angeben von dieser besonderen Art des Erlebens. Diese Atlantier konnten zum Beispiel keine Terz erleben, nicht einmal eine Quinte. Sie konnten eigentlich das musikalische Erleben erst beginnen, indem sie die Septime empfanden. Und dann haben sie weitergehende Intervalle empfunden, deren kleinstes eben die Septime war. Terzen, Quinten, haben sie überhört; die gab es nicht für sie.

Dadurch aber war das Erleben der Tongebilde überhaupt ein ganz anderes, die Seele hatte ein ganz anderes Verhältnis zu den Tongebilden. Wenn man ohne die Zwischenintervalle musikalisch eben nur in Septimen lebt, und in so natürlicher Weise in Septimen lebt, wie die Atlantier in Septimen gelebt haben, dann nimmt man überhaupt das Musikalische nicht als etwas wahr, was an einem oder in einem als Mensch vorgeht, sondern man ist in dem Augenblicke, in dem man überhaupt musikalisch wahrnimmt, aus seinem Leibe draußen, man lebt im Kosmos draußen. Und so war es bei den Atlantiern. Bei den Atlantiern war es so, daß ihnen das musikalische Erlebnis zusammenfiel mit einem unmittelbar religiösen Erlebnis. Ihr Septimenerlebnis gab sich ihnen so, daß sie nicht etwa sagen konnten, sie haben selbst etwas zu tun mit der Entstehung der Septimenintervalle, sondern sie empfanden, wie Götter, die durch die Welt wallten und webten, sich in Septimen offenbarten. Sie hätten gar keinen Sinn damit verknüpfen können: Ich mache Musik. — Sie konnten nur einen Sinn damit verbinden, wenn sie sagten: Ich lebe in der von den Göttern gemachten Musik.

Nun, in einer wesentlichen Abschwächung war dieses musikalische Erleben auch noch in der nachatlantischen Zeit vorhanden, in derjenigen Zeit, in der im wesentlichen in Quintenintervallen gelebt wurde. Sie dürfen das nicht vergleichen mit der heutigen Empfindung der

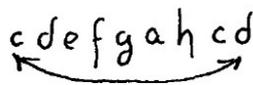
Quinten durch den Menschen. Heute empfindet der Mensch die Quinte etwa so, daß sie ihm den Eindruck eines nicht erfüllten Äußeren gibt. Sie hat für ihn etwas Leeres, im besten Sinne des Wortes, aber etwas Leeres. Sie ist leer geworden, weil sich die Götter von den Menschen zurückgezogen haben.

Auch noch in der nachatlantischen Zeit erlebte der Mensch bei seinen Quintenintervallen, daß in diesen Quinten eigentlich die Götter lebten. Und erst als später innerhalb des Musikalischen die Terz auftrat, die große und die kleine Terz, da war es so, daß nun das Musikalische gewissermaßen untertauchte in das menschliche Gemüt, daß der Mensch mit dem musikalischen Erleben nicht mehr entrückt war. Im richtigen Quintenzeitalter war der Mensch mit dem musikalischen Leben durchaus noch entrückt. Im Terzenzeitalter, das, wie Sie wissen, erst verhältnismäßig spät heraufgezogen ist, ist der Mensch mit dem musikalischen Erleben in sich selbst darinnen. Er nimmt das Musikalische an seine Leiblichkeit heran. Er verwebt das Musikalische mit seiner Leiblichkeit. Daher tritt mit dem Terzenerlebnis der Unterschied zwischen Dur und Moll auf, und man erlebt auf der einen Seite das, was man eben beim Dur erleben kann, auf der anderen Seite dasjenige, was mit dem Moll erlebt werden kann. An die menschlichen gehobenen, freudigen, an die deprimierten, schmerzvollen, leidvollen Stimmungen, die der Mensch als der Träger seines physischen und ätherischen Leibes erlebt, knüpft sich das musikalische Erleben mit der Entstehung der Terz, mit dem Hereinkommen von Dur und Moll in das Musikalische. Der Mensch nimmt gewissermaßen sein Welterleben aus dem Kosmos heraus, verbindet sich selber mit seinem Welterleben. In älteren Zeiten hatte er sein wichtigstes Welterleben so - und das war durchaus noch der Fall in der Quintenzeit, aber in einem höheren Maße in der Septimenzeit, wenn ich mich dieser Ausdrücke bedienen darf —, daß es ihn unmittelbar entrückte, daß er sagen konnte: Die Welt der Töne zieht mein Ich und meinen astralischen Leib aus meinem physischen und Ätherleib unmittelbar heraus. Ich verweben mein irdisches Dasein mit der göttlich-geistigen Welt, und es ertönen die Tongebilde als etwas, auf dessen Flügeln die Götter durch die Welt wallen, deren Wallen ich miterlebe, indem ich die Töne wahrnehme.

Sie sehen also auf diesem besonderen Gebiete, wie gewissermaßen das kosmische Erleben an den Menschen herankommt, wie der Kosmos in den Menschen hineindringt, wie wir gewissermaßen, wenn wir in alte Zeiten zurückgehen, das wichtigste Menschenerleben im Übersinnlichen suchen müssen, und wie dann die Zeit heraufkommt, wo der Mensch als sinnlich-irdische Erscheinung, ich möchte sagen, mitgenommen werden muß, wenn die wichtigsten Weltereignisse beschrieben werden.

Das geschieht in jenem Zeitalter, das eintritt, nachdem die Gedanken von den Formwesen an die Urbeginne abgegeben sind. Das drückt sich auch dadurch aus, daß das alte Quintenzeitalter - das schon früher war als jene Übergabe - übergeht in das Terzenzeitalter, in das Erleben von Dur und Moll.

Nun ist es besonders interessant, wenn gerade mit diesem Erleben in eine noch ältere Zeit als die atlantische zurückgegangen wird, also in eine Zeit der menschlichen Erdenentwicklung, die in grauester, fernster Vergangenheit für die Rückschau verschwimmt, deren Anschauung aber hervorgeholt werden kann durch das übersinnliche Schauen. Da kommen wir sogar zu einem Zeitalter - Sie finden es in meiner «Geheimwissenschaft» als das lemurische Zeitalter beschrieben -, wo der Mensch überhaupt das Musikalische nicht mehr so wahrnehmen kann, daß ihm innerhalb einer Oktave ein Intervall bewußt werden kann, sondern da kommen wir in eine Zeit, in welcher der Mensch ein Intervall nur wahrnimmt, indem das Intervall die Oktave übergreift, also etwa so:



so daß der Mensch nur dieses Intervall c-d wahrnimmt, das heißt das d der nächsten Oktave.

Im lemurischen Zeitalter haben wir also durchaus ein musikalisches Erleben, das sich gar nicht abspielen kann im Anhören eines Intervalls

innerhalb einer Oktave, sondern da geht das Intervall über die Oktave hinaus, bis zum ersten Ton der folgenden Oktave, und dann geht es bis zum folgenden Ton der zweitnächsten Oktave. Und da erlebt der Mensch etwas, was schwer zu benennen ist; aber man kann sich vielleicht eine Vorstellung davon machen, wenn ich sage: Es erlebt der Mensch die Sekund der nächsten Oktave und die Terz der zweitnächsten Oktave. Er erlebt eine Art objektiver Terz, und da auch wiederum die zwei Terzen, nämlich die große und die kleine Terz. Nur daß die Terz - dasjenige, was er da erlebt - natürlich in unserem Sinne keine Terz ist, denn nur, wenn ich die Prim in derselben Oktave annehme, ist der Ton, den ich in bezug auf die zweitnächste Prim meine, die Terz. Aber indem der Mensch unmittelbar die Intervalle erleben konnte, die für uns heute so sind, daß wir sagen: Prim in einer Oktave, Sekund in der nächsten Oktave, Terz in der dritten Oktave -, nahm dieser ältere Mensch dasjenige wahr, was eine Art objektiven Durs und objektiven Molls ist, ein nicht mehr in sich erlebtes Dur und Moll, sondern ein Dur und Moll, das als der Ausdruck des seelischen Erlebens der Götter empfunden wurde. Die Menschen des lemurischen Zeitalters erlebten, man kann jetzt nicht sagen Freude und Leid, Erhebung und Deprimierung, sondern man muß sagen: Die Menschen erlebten durch dieses besondere musikalische Empfinden in der lemurischen Zeit, indem sie ganz außer sich entrückt waren in dem Wahrnehmen dieser Intervalle, die kosmischen Jubelklänge der Götter und die kosmischen Klagen der Götter. - Und wir können zurückschauen auf ein irdisches, von den Menschen wirklich erlebtes Zeitalter, in dem sozusagen hinausprojiziert war in das Weltenall dasjenige, was der Mensch heute erlebt bei Dur und Moll. Was er heute innerlich erlebt, es war hinausprojiziert in das Weltenall. Was ihn heute durchweilt in seinem Gemüte, in seiner Empfindung, das vernahm er in Entrückung von seinem physischen Leibe als Erlebnis der Götter draußen. Was wir heute als innerliches Durerlebnis charakterisieren müßten, nahm er in der Entrückung von seinem Leibe draußen als den kosmischen Jubelgesang, als die kosmische Jubelmusik der Götter wie den Ausdruck der Freude über ihr Weltschaffen wahr. Und was wir heute als innerliche Mollerlebnisse haben, nahm einstmals der Mensch in der lemurischen Zeit als die un-

geheure Klage der Götter wahr über die Möglichkeit, daß die Menschen verfallen können in das, was dann in der biblischen Geschichte als der Sündenfall, als der Abfall von den göttlich-geistigen Mächten, von den guten Mächten, geschildert worden ist.

Das ist etwas, was uns herübertönt aus jener wunderbaren, von selbst in das Künstlerische übergehenden Erkenntnis der alten Mysterien, daß wir vernehmen, wie nicht nur etwa abstrakt geschildert wird, daß einstmals die Menschen durch die luziferische und ahrimatische Verführung und Versuchung gegangen sind und dies oder jenes erfahren haben, sondern daß die Menschen gehört haben, wie in uralten Erdenzeiten die Götter jubelnd musiziert haben im Kosmos aus der Freude ihres Weltenschaffens heraus, und wie sie gleichsam prophetisch schon hingeschaut haben auf den Abfall der Menschen von den göttlich-geistigen Mächten, und dieses Hinschauen in der kosmischen Klage zum Ausdrucke brachten.

Dieses künstlerische Erfassen von etwas, was später immer intellektualistischere Formen angenommen hat, das ist etwas, was aus den alten Mysterien herastönt, und aus dem wir die so tiefe Überzeugung gewinnen können, daß es *eine* Quelle ist, aus der Erkenntnis, Kunst, Religion geflossen sind. Und daraus muß uns die Überzeugung werden, daß wir wieder zurück müssen zu jener menschlichen Seelenverfassung, die wiederum entstehen wird, wenn die Seele erkennt, indem sie religiös durchwellt, künstlerisch durchströmt wird; zu jener Seelenverfassung, die wiederum tief lebensvoll das versteht, was schon *Goethe* gemeint hat mit dem Worte: Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die ohne dessen Erscheinung ewig verborgen geblieben wären. - Das Geheimnis der Menschheitsentwicklung innerhalb des Erdenseins, innerhalb des Erdenwerdens, das verrät uns selbst diese innerliche Einheit alles dessen, was der Mensch erkennend, religiös und künstlerisch mit der Welt zusammen durchmachen muß, damit er mit dieser Welt zusammen seine Gesamtentfaltung erleben kann.

Und es ist schon so, daß jetzt die Zeit gekommen ist, wo diese Dinge den Menschen wiederum zum Bewußtsein kommen müssen, weil sonst einfach die menschliche Natur in ihrer Seelenhaftigkeit verfallen müßte. Der Mensch müßte heute und in die nächste Zukunft hinein

durch die intellektualistisch werdende einseitige Erkenntnis seelisch vertrocknen, er müßte durch die einseitig gewordene Kunst seelisch stumpf werden und durch die einseitig gewordene Religion überhaupt seelenlos werden, wenn er nicht den Weg finden könnte, der ihn zur inneren Harmonie und Einheit dieser drei führen könnte, wenn er nicht den Weg finden könnte, auf eine bewußtere Art, als es einmal der Fall war, aus sich herauszukommen und das Übersinnliche wiederum mit dem Sinnlichen zusammen zu schauen und zusammen zu hören.

Gerade wenn man mit Geisteswissenschaft hinblickt auf die älteren, tieferen Persönlichkeiten der werdenden griechischen Kultur, auf jene Persönlichkeiten, als deren Nachkommen sich dann ein Äschylos, ein Heraklit entwickelt haben, dann findet man, daß diese Persönlichkeiten, insofern sie in die Mysterien eingeweiht waren, alle ein gleiches Gefühl hatten aus ihrer Erkenntnis heraus und aus ihren künstlerischen Schöpferkräften, die sie eben noch so fühlten, wie ja auch Homer - «Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus» — nicht als etwas persönlich in ihnen Waltendes, sondern als etwas, was sie in ihrem religiösen Empfinden in Gemeinsamkeit mit der geistigen Welt verrichteten, und wodurch sie sich sagten: Die Menschen haben in uralten Zeiten sich eigentlich als Menschen erlebt, indem sie durch die wichtigsten menschlichen Betätigungen - wie ich es Ihnen für das Musikalische gezeigt habe, aber auch bei dem Gedankenfassen war es so - aus sich herausgingen und mit den Göttern zusammen erlebten. Das, was sie da erlebten, das haben die Menschen verloren.

Diese Stimmung des Verlustes eines uralten Erkenntnis- und künstlerischen und religiösen Besitzes der Menschheit, die lastete durchaus auf den tieferen griechischen Seelen.

Über den neueren Menschen muß etwas anderes kommen. Über den neueren Menschen muß kommen, daß er durch Entfaltung der rechten Kräfte seines seelischen Erlebens dahin gelangt, das, was einstmal verloren worden ist, wieder zu finden. Ich möchte sagen: Der Mensch muß ein Bewußtsein davon entwickeln — wir leben ja im Bewußtseinszeitalter —, wie das, was nun innerlich geworden ist, wiederum den Weg nach außen zu dem Göttlich-Geistigen findet. Und solches wird sich vollziehen können — ich habe es angedeutet auf eine Frage hin, die im

Goetheanum beim ersten Hochschulkurs gestellt worden ist -, solches wird sich auf *einem* Gebiete zum Beispiel ereignen, wenn der innerliche Reichtum der Empfindungen, der in der Melodie erlebt wird, einmal auf den einzelnen Ton übergehen wird, wenn der Mensch das Geheimnis des einzelnen Tones erfahren wird, wenn, mit anderen Worten, der Mensch nicht nur Intervalle erleben wird, sondern wirklich auch mit innerlichem Reichtum, mit innerlicher Mannigfaltigkeit des Erlebens den einzelnen Ton wie eine Melodie wird erleben können. Davon ist heute noch kaum eine Vorstellung vorhanden.

Aber Sie sehen, wie die Dinge fortgehen: von der Septime zur Quinte, von der Quinte zur Terz, von der Terz zur Prim herunter bis zum einzelnen Ton, und dann weiter fort. So daß dasjenige, was einstmals ein Verlieren des Göttlichen war, sich wandeln muß für die Menschheitsentwicklung, wenn die Menschheit auf Erden sich weiterbilden und nicht untergehen will, sich wandeln muß für die Erdenmenschheit in ein Wiederfinden des Göttlichen.

Wir verstehen die Vergangenheit nur richtig, wenn wir ihr das rechte Ebenbild für unsere Entwicklung in die Zukunft hinein entgegengustellen vermögen, wenn wir ganz tief, erschütternd tief das empfinden können, was noch in uralter Griechenzeit ein tieferer Mensch empfunden hat: Ich habe die Gegenwart der Götter verloren -, und wenn wir dem entgegensetzen können wiederum aus erschütterter, aber intensiv und innigst strebender Seele: Wir wollen den Geist, der im Keim in uns ist, zum Blühen und Fruchten bringen, damit wir die Götter wiederfinden können.

ANHANG

Notizen von Mathilde Scholl aus dem Jahr 1905 (1906?)

Zwischen Briefen von Mathilde Scholl, einer der frühesten theosophischen Schülerinnen Rudolf Steiners, fanden sich die im folgenden abgedruckten Notizen. Es sind handschriftliche Aufzeichnungen, datiert vom 22. und 23. Januar 1905, ohne nähere Angaben, um was es sich handelt. Inhaltlich gehören sie in eine Reihe mit den ersten vier Vorträgen dieses Bandes. Es könnte sich um Erinnerungsnotizen zu diesen Vorträgen handeln, möglicherweise aber auch um die Aufzeichnung von Gesprächen mit Rudolf Steiner.

22.1.1905

Die *Plastik* ist die Kunst der *physischen Welt*, von *Raum und Zeit*, der *Handlung*, der *Form*, der *Entwicklung nacheinander*.

Die *Malerei* ist die Kunst der *astralen Welt*, der *Farbe des Raumes* (ohne Zeit), *nebeneinander* - der *Gefühle*, *Begierden*, *Leidenschaften* und *Triebe*.

Die *Musik* ist die Kunst des *Mentalplanes jenseits* von Raum und Zeit. Man könnte alle Töne in einem Ton hören, auf einmal; sie sind weder dem Raum noch der Zeit unterworfen. Im Ewigen klingt die ganze Schöpfung zusammen in *einem* Ton. Dieser Schöpfungston ist das *Wort*, welches sich in Christus in Raum und Zeit verkörpert hat, in Raum und Zeit hinabgestiegen ist.

In der *physischen Welt* ist die *Sonne* der Mittelpunkt, das *Prâna*.

In der *Astralwelt* ist die *Erde* der Mittelpunkt, *Kama*.

In der *Mentalwelt* gibt es *keinen* Mittelpunkt, denn dort fallen Mittelpunkt und Umkreis zusammen. Es gibt dort weder Zeit- noch Raumdifferenz. Alles klingt dort in einen Ton zusammen.

Sobald aus der Welt des Tons etwas nebeneinander geordnet werden soll, muß es in Farben im Raum erscheinen, nebeneinander in der Farbenskala - sobald Bewegung unter diesen eintreten soll, müssen sie sich in der Zeit nacheinander entwickeln.

In der Astralwelt wird der eine Ton zum *Akkord*, in der physischen Welt zur *Tonfolge*.

Der Mensch hat in der physischen Welt eine charakteristische *Vorm*, in der Astralwelt eine charakteristische Farbe, in der Mentalwelt einen charakteristischen Ton.

Die charakteristische physische *Vorm* setzt sich zusammen oder ist das Produkt aus den physischen Vorfahren. Sie ist beherrscht von Geburt und Tod.

Die charakteristische *Farbe* ist das Produkt seiner Seelenentwicklung, durch Karma beherrscht.

Der charakteristische *Ton* ist das Produkt der Reinkarnation, die Essenz der im Geiste aufgespeicherten Erfahrungen, nur durch sich selbst beherrscht. Die *Form* seiner Persönlichkeiten, die *Farbe* seiner Seele müssen zuletzt in den Ton seines Geistes versinken, darin aufgehen. Dort allein hört die Trennung auf, dort ist Einheit; dort kann er mit dem Ewigen in Eins zusammenklingen.

23.1.1905

Wenn Christus in der Seele geboren wird, so wird die ganze Schöpfung wiedergeboren in der Seele. In Tönen steigt dann die Schöpfung aus der Seele empor. In *einem* Ton kann die ganze Schöpfung in der Seele sich ausdrücken. Wenn der Mensch diesen Ton hört, *weiß* er die ganze Schöpfung, und in den Obertönen dieses Tones erkennt er den Entwicklungsgang der Schöpfung auf den Stufen der Vielheit, im Raume auf dem Astralplan, in Raum und Zeit auf dem physischen Plan.

Als geistige Einheit ist daher Christus *ein Ton, ein Wort, das Wort*, welches das Urbild aller späteren Töne und Worte, aller Sprachen, aller Musik ist.

Alles, was von Anfang an gesprochen ist, was in Tönen in der Welt

gelebt hat, ist *dieses Wort* in seiner wahrsten Wesenheit. Jeder Gedanke in der Welt ist aus diesem Weltenworte hervorgegangen. Kein Ton ist in der Welt, der nicht aus diesem Worte tönt. Will daher der Mensch in das wahre Wesen der Dinge, in die ewige Einheit sich versenken, so muß er das Wort kennen; es muß in seiner Seele entstehen, d.h. in seiner eigenen Seele muß Christus geboren werden. Dies ist das Wort, von dem Johannes spricht: «Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.» Wenn der Mensch gelernt hat, das *falsche* Wort zu überwinden, dasjenige, welches verwundet (die Umkehr, das Schattenbild des *wahren*, göttlichen, liebevollen Wortes), dann lernt er das *wahre* sprechen. Christus lebt dann in ihm auf. Dann kann er vor den Meistern sprechen. Aus seiner Stimme tönt dann das ewige Wort, welches ihn mit den Menschen in innerste Harmonie bringt.

HINWEISE

Zu dieser Ausgabe

Der vorliegende Band enthält die Vorträge, Fragenbeantwortungen und Voten, in denen Rudolf Steiner hauptsächlich über Probleme der Musik gesprochen hat. Ein zusammenhängender Kurs für Sänger war 1924 in Dornach geplant und Vorbereitungen dazu bereits getroffen. Er kam aber infolge der Erkrankung Rudolf Steiners nicht mehr zustande.

Es liegen jedoch, im Gesamtwerk Rudolf Steiners verstreut, zahlreiche weitere Äußerungen über Musik vor. Um dem Leser, der sich für die anthroposophische Auffassung des Musikalischen näher interessiert, das Studium zu erleichtern, ist nach den Hinweisen ein Verzeichnis der betreffenden Stellen gegeben.

Der Vortrag vom 16. März 1923 ist innerhalb der Gesamtausgabe bereits in dem Band Nr. 222 («Die Impulsierung des weltgeschichtlichen Geschehens durch geistige Mächte») erschienen. Er wurde hier nochmals abgedruckt, weil im zweiten Teil des Vortrages musikalische Fragen im Zusammenhang mit der Geistesgeschichte der Menschheit behandelt werden.

Der Vortrag Dornach 2. Dezember 1922 «Des Menschen Äußerung durch Ton und Wort», der in der 1. Auflage (1969) des vorliegenden Bandes nicht enthalten ist, wurde in die 2. Auflage (1975) aufgenommen, weil er von Rudolf Steiner im Hinblick auf ein anderntags erfolgtes Konzert der Sängerinnen Svärdström gehalten wurde und deshalb als Sondervortrag betrachtet werden kann, der doch richtiger im Zusammenhang des vorliegenden Bandes steht als, wie früher vorgesehen war, innerhalb der chronologischen Vortragsreihe von Bibl.-Nr. 219 «Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternenwelt - Die geistige Kommunion der Menschheit».

Die Vorträge und Voten wurden im allgemeinen in chronologischer Reihenfolge abgedruckt. Lediglich innerhalb der vier Vorträge aus dem Jahre 1906, die nur sehr lückenhaft und nicht wörtlich erhalten sind, wurde eine Umstellung vorgenommen. Derjenige vom 3. Dezember mit der relativ besten und ausführlichsten Nachschrift wurde vorangestellt, der vom 10. November als der am unvollständigsten erhaltene an den Schluß genommen.

Die Durchsicht des Stenogramms für die 3. Auflage von 1981 ergab, daß die zweite und dritte Fragenbeantwortung der früheren Auflagen *eine einzige* Fragenbeantwortung bilden, wobei sich der Text der früheren zweiten unmittelbar an die der damaligen dritten anschließen muß. Eine entsprechende Umstellung ist vorgenommen worden.

Für die 4. Auflage 1989 wurde der Text nochmals durchgesehen, die Inhaltsangaben teilweise erweitert und Kurznotizen von Mathilde Scholl aus dem Jahr 1905 (1906?) neu aufgenommen. Das Verzeichnis der Wortlaute über Musik wurde aktualisiert und dem Stand der Gesamtausgabe 1989 angepaßt.

Textunterlagen: Die Dornacher Vorträge wurden von der Berufsstenographin Helene Finckh mitgeschrieben; die Nachschreiber der übrigen Vorträge sind nicht bekannt.

Der Titel des Bandes wurde vom Herausgeber gewählt, die Titel früherer Einzelgaben von der damaligen Herausgeberin Marie Steiner.

Xu den Tafelzeichnungen: Die Original-Wandtafelzeichnungen und -anschriften Rudolf Steiners für den Vortrag Dornach, 2. Dezember 1922, sind erhalten geblieben, da die Tafeln damals mit schwarzem Papier bespannt wurden. Sie werden als Ergänzung zu den Vorträgen in einem separaten Band der Reihe «Rudolf Steiner, Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk» verkleinert wiedergegeben. Die in den früheren Auflagen in den Text eingefügten zeichnerischen Übertragungen sind auch für diese Auflage beibehalten worden. Auf die entsprechenden Originaltafeln wird jeweils an den betreffenden Textstellen durch Randvermerke aufmerksam gemacht.

Einzelausgaben

Dornach, 2. Dezember 1922: «Des Menschen Äußerung durch Ton und Wort», Dornach 1928

Stuttgart, 7. und 8. März 1923: «Das Tonerlebnis im Menschen. Eine Grundlage für die Pflege des musikalischen Unterrichts», Dornach 1928, 1954, 1966, 1980

Dornach, 16. März 1923: «Die Welt der Hierarchien und die Welt der Töne», Dornach 1928. Ferner enthalten in «Die Impulsierung des weltgeschichtlichen Geschehens durch geistige Mächte», GA 222.

Veröffentlichungen in Zeitschriften

Berlin, 12. Nov. 1906, in «Das Goetheanum» 1945, 24. Jg. Nrn. 28/29

Berlin, 26. Nov. 1906, in «Das Goetheanum» 1945, 24. Jg. Nr. 30

Dornach, 29. Sept. 1920, in «Blätter für Anthroposophie» 1952, 4. Jg. Nr. 7/8

Dornach, 20. Dez. 1920, im «Nachrichtenblatt» 1945, 22. Jg. Nr. 30

Hinweise zum Text

Werke Rudolf Steiners innerhalb der Gesamtausgabe (GA) werden in den Hinweisen mit der Bibliographie-Nummer angegeben. Siehe auch die Übersicht am Schluß des Bandes.

zu Seite

- 11 *Arthur Schopenhauer*, 1788-1860. Vgl. für die folgenden Ausführungen sein Hauptwerk «Die Welt als Wille und Vorstellung» 3. Buch; über Musik im besonderen den §52 (Dritter Band der zwölfbändigen Cotta-Ausgabe, Stuttgart 1894, herausgegeben und eingeleitet von Dr. Rudolf Steiner).

Das Leben ist eine mißliche Sache: Bemerkung des jungen Schopenhauer zu Wieland in Weimar 1811; wiedergegeben von W. Gwinner in «A. Schopenhauer aus persönlichem Umgang dargestellt», Leipzig 1922, S. 45. Wörtlich: «Das Leben ist eine mißliche Sache; ich habe mir vorgesetzt, es damit hinzubringen, über dasselbe nachzudenken».

14 *Paracelsus*, Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493 bis 1541. Das genaue Zitat konnte nicht nachgewiesen werden. Ein ähnlicher Wortlaut findet sich jedoch in der «vierten Defension» (Paracelsus, sämtliche Werke, herausgegeben von Sudhoff, 11. Band, S. 145f.)

21 *In der Natur sind mehr die Absichten*: Goethe «Sprüche in Prosa», Abt.: Das Erkennen; wörtlich: «In den Werken des Menschen wie in denen der Natur, sind eigentlich die Absichten vorzüglich der Aufmerksamkeit wert». Vergleiche auch Eckermanns «Gespräche mit Goethe», 20. Okt. 1828 und 18. April 1827.

die Kunst sei Offenbarung geheimer Naturabsichten: Goethe «Sprüche in Prosa», Abt.: Kunst; wörtlich: «Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben».

Die Natur findet in ihm ihre Vollendung: Goethe in dem Buch über Winckelmann, im Kap. «Antikes»; wörtlich: «Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des Werdens und Wesens bewundern».

23 *Den dritten Bewußtseinszustand erreicht der Mensch*: Hier scheint die Nachschrift lückenhaft zu sein. Sie wurde leicht ergänzt durch Vergleich mit der Parallelstelle im Vortrag vom 3. Dezember 1906.

24 *Charles Webster Leadbeater*, 1847-1934, prominente Persönlichkeit der Theosophischen Gesellschaft. Es handelt sich um die beiden Werke «Die Astral-Ebene. Ihre Szenerie, ihre Bewohner und ihre Phänomene» (1903) und «Die Devachan-Ebene. Ihre Charakteristik und ihre Bewohner», Th. Grieben's Verlag (L. Fernau) Leipzig.

26 *Nur muß man nicht glauben*: Dieser und der folgende Satz wurden aus einer neu gefundenen Nachschrift ergänzt.

am Ende der atlantischen Zeit: Hier folgte noch eine kurze Schilderung der menschlichen Wesensglieder. Die Nachschriften sind aber so lückenhaft, daß die Stelle nicht wiedergegeben werden kann. Die Ausführungen entsprachen inhaltlich ungefähr denjenigen, welche in dem Buche «Theosophie» im Kapitel «Wesen des Menschen» gegeben werden. Insbesondere wurde hingewiesen auf die Trennung des Astralleibes in Empfindungsleib und Empfindungsseele.

30 *In der Familie Bach*: Dieser Satz scheint in der Nachschrift verdorben zu sein, wurde aber genau so wiedergegeben, wie er dort steht, da sich eine sinngemäße Korrektur nicht finden ließ.

33 *das Wort der Bibel*: 1. Buch Mose, Kapitel 2, V. 7.

37 *Schopenhauers Ansicht hat Richard Wagner beeinflusst*: Richard Wagner, 1813 bis 1883, erzählt in seiner Autobiographie «Mein Leben», wie er im Herbst 1854 das Hauptwerk Schopenhauers kennenlernte und von ihm stark beeindruckt wurde. «Von jetzt an verließ mich das Buch viele Jahre hindurch nie gänzlich, und bereits im Sommer des darauf folgenden Jahres hatte ich es zum vierten Male durchstudiert. Die hierdurch allmählich auf mich sich einstellende Wirkung war außerordentlich, und jedenfalls für

mein ganzes Leben entscheidend. Ich gewann dadurch für mein Urteil über alles, was ich bisher rein nach dem Gefühl mir angeeignet, ungefähr dasselbe, was ich einst,... durch das eingehendste Studium des Kontrapunktes für die Musik mir gewonnen hatte.» Vgl. hierzu auch Richard Wagners Brief vom 16. Dezember 1854 an Franz Liszt.

- 38 *Goethe schrieb aus Italien*: «Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden: alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist Notwendigkeit, da ist Gott.» Italienische Reise, Rom, den 6. September 1787.

in seinem Buch über Winckelmann: Gemeint ist folgende Stelle aus dem Kapitel «Schönheit»: «Indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Taten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt».

Ein anderes Mal sagt er: Siehe Hinweis zu S. 21.

Hermes Trismegistos: Griechischer Name des altägyptischen Eingeweihten Toth, der nach antiker Vorstellung die ägyptische Kultur begründete. Der Grundsatz «Es ist oben alles so wie unten» bildet den Anfang eines Spruches, der als «Tabula Smaragdina» in der Literatur über die Lehren des Hermes eine überragende Rolle spielte. Siehe Julius Ruska «Tabula Smaragdina, ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur», Heidelberg 1926. Vgl. auch den Vortrag Rudolf Steiners vom 16. Februar 1911, abgedruckt in «Antworten der Geisteswissenschaft auf die großen Fragen des Daseins», GA60.

Schelling und Schlegel, auch andere: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), stellt die Anschauung, Architektur sei «erstarrte» oder «gefrorene» Musik, ausführlich dar in dem «Besonderen Teil» seiner «Philosophie der Kunst» § 106-118; Jubiläumsausgabe von Schellings Werken, München 1959, im dritten Ergänzungsbande, S. 222-249. Bei den Romantikern taucht die gleiche Anschauung verschiedentlich auf, bei August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Joseph Görres u.a.

- 40 *«Die Sonne tönt nach alter Weiset*: Faust I, Prolog im Himmel (Raphael).

Die Posaunen, die Johannes in der Offenbarung erwähnt: In den Kap. 8.11.

In Zukunft wird die Blutbewegung: Siehe hierzu die Ausführungen Rudolf Steiners «Aus der Akasha-Chronik» (1904/08) im Kapitel «Der viergliedrige Erdmensch»; GA 11.

- 41 *das hat schon Hegel einmal angedeutet*: Über das Herz als Organ äußert sich Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) in seinem Werk «System der Philosophie», Zweiter Teil «Die Naturphilosophie», im Zusatz zu §354 (Jubiläumsausgabe, Stuttgart 1929, 9. Band, S. 600-606).
- 42 *Denken Sie einmal*: Vermutlich ist vor diesem Abschnitt in der Nachschrift eine Lücke. Rudolf Steiner schilderte wahrscheinlich noch genauer die Umwandlung des menschlichen Ätherleibes durch die Kräfte des Ich, wie er sie in vielen Vorträgen dargestellt hat, z.B. in dem öffentlichen Vortrag vom 24. Oktober 1907, abgedruckt in «Die Erkenntnis der Seele und des Geistes», GA 56.

- 42 *Wagner in seinen Schriften über Musik*: «Die Kunst und die Revolution» (1849), «Das Kunstwerk der Zukunft» (1850), «Oper und Drama» (1851), «Zukunftsmusik» (1860), «Beethoven» (1870) u. a. In der letztgenannten Schrift knüpft Wagner ausdrücklich an die von Schopenhauer in seinem Buch «Die Welt als Wille und Vorstellung» entwickelten Gedanken an.
- 47 *Jan Stuten*, 1890-1948, Komponist und Bühnenbildner am Goetheanum. Siehe «In memoriam Jan Stuten», u. a. mit einem Verzeichnis der Kompositionen. Dornach 1949.
- Paul Baumann*, 1887-1964, Komponist und erster Gesangslehrer an der von Rudolf Steiner gegründeten Waldorfschule; schrieb u. a. die «Lieder für die Waldorfschule», hielt während des «Ersten anthroposophischen Hochschulkurses am Goetheanum», 26. Sept. bis 16. Okt. 1920, vom 26. bis 29. Sept. drei Vorträge über «Musik und eurythmische Erziehungskunst», siehe «Aenigmatisches aus Kunst und Wissenschaft», Stuttgart 1922, S. 331 ff.
- 49 *Ton hineingeht oder in die einzelnen Laute*: Vom Herausgeber geändert. Im Stenogramm stand «in die einzelne Folge».
- Dr. Friedrich Husemann*, 1887-1959, Arzt; begründete und leitete das Sanatorium Wiesneck, Buchenbach bei Freiburg i. Br. Während des «Ersten anthroposophischen Hochschulkurses am Goetheanum», 26. Sept. bis 16. Okt. 1920, hielt er vom 27. bis 29. Sept. drei Vorträge über «Psychiatrische Fragen vom Gesichtspunkte der Anthroposophie», abgedruckt in «Aenigmatisches in Kunst und Wissenschaft», Stuttgart 1922, S. 231-330.
- 52 *Claude Debussy*, 1862-1918, französischer Komponist.
- 56 *Dann haben wir ja schon besprochen*: Bezieht sich wohl auf die Ausführungen von Herrn Baumann, die nicht nachgeschrieben wurden.
- 57 *Wenn einer im fünfundvierzigsten Lebensjahr*: Die Nachschrift ist an dieser Stelle lückenhaft, läßt aber erkennen, daß der Gedanke von rhythmisch sich wiederholenden Lebensperioden noch näher ausgeführt war.
- 63 *was ich geschrieben habe*: In dem Aufsatz: «Die pädagogische Zielsetzung der Waldorfschule in Stuttgart», erschienen in der Zeitschrift «Soziale Zukunft», Dornach 5.-7. Heft (1920).
- 65 *hinter diesem Vorhang*: Gemeint sind wahrscheinlich die Malereien in der kleinen Kuppel des ersten Goetheanum.
- 66 *Dr. Ludwig Staudenmaier*, geb. 1865, schrieb «Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft», 2. Aufl. Leipzig 1922.
- 68 *in der ersten Rezitationsstunde*: Ausführungen Rudolf Steiners am 29. September, abgedruckt als erster Vortrag in «Die Kunst der Rezitation und Deklamation», GA 281.
- 69 *Friedrich Krastel*, 1839-1908, Schauspieler, Lehrer und Regisseur am Wiener Burgtheater.
- 70 *Arno Holz*, 1863-1929, Dichter und Schriftsteller. Gegner der überlieferten Verskunst.

- 70 *Klara Ziegler*, 1844-1909, Schauspielerin, u. a. am Hoftheater in München.
- 72 *ich habe ... vor eurythmischen Vorstellungen*: «Eurythmie als Impuls für künstlerisches Betätigen und Betrachten», Dornach 1953. Es liegen Nachschriften von einigen hundert Ansprachen zu Eurythmiedarstellungen vor, von denen der größte Teil in «Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele», GA 277, veröffentlicht ist.
- 73 *Ich fuhr von Wien nach Hermannstadt*: Über das gleiche Vorkommnis berichtet Rudolf Steiner in «Mein Lebensgang» im XIII. Kapitel. - Der Vortrag wurde am 29. Dezember 1889 gehalten und hatte den Titel «Die Frau im Lichte der Goetheschen Weltanschauung».
- 77 *Goethes Verhältnis zur Tonlehre*: Siehe «Nachträge zu den naturwissenschaftl. Schriften» S. 596-600 in «Goethes Naturwissenschaftliche Schriften», herausg. und kommentiert von Rudolf Steiner in Kürschners «Deutsche National-Litteratur» (1884-97), 5 Bände, GA la-e, Band IV, 2.
- Karl Friedrich Zelter*, 1758-1832, Komponist. Der «Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796-1832» wurde von Riemer herausgegeben; 6 Bde., Berlin 1833-34.
- 78 *Pandora*, ein Festspiel (1807) in: «Dramen - Fragmente antiken Charakters», herausg. von K.J. Schröer, Dtsch. Nat. Lit. Bd. 91.
- 79 *Das Was bedenke, mehr bedenke Wie*: Zitat aus «Faust» II, 2. Akt: Laboratorium (Homunculus).
- 80 *Moriz Carriere*, 1817-1895, Professor der Ästhetik und Sekretär der Akademie der Künste in München; schrieb u. a. «Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst», 2 Bde., 3. Aufl. Leipzig 1885.
- 81 *Goethe sagt zur Farbenlehre*: «Denn eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkung umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges. Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegen treten. - Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten». Goethes Naturwissenschaftliche Schriften», herausgegeben und kommentiert von Rudolf Steiner, in Kürschners «Deutsche National-Litteratur» (1884-97), 5 Bände, GA la-e, Band III, S. 77.
- 82 *Hegels Enzyklopädie*: «Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse» III. Teil «Die Philosophie des Geistes»; das letzte Kapitel «Die Philosophie» sind die §§572-577.
- 84 *Dr. Carl Büttner*, 1874-1936, Rechtsanwalt in Berlin.
- Ich habe einmal in Berlin*: Öffentlicher Vortrag vom 16. Februar 1913, abgedruckt in «Ergebnisse der Geistesforschung», GA 62. Der Vortrag ist auch, zusammen mit dem Zweigvortrag vom 26. Dezember 1908, als Einzelausgabe erschienen unter dem Titel «Märchendichtung im Lichte der Geistesforschung», Dornach 1979.

- 84 *Im Auslegen seid...: Goethe in «Zahme Xenien II», Kürschners Dtsch. Nat. Lit. Bd. 84, S. 193. Wörtlich: «Im Auslegen seid frisch und munter! Legt ihr's nicht aus, so legt was unter!».*
- 90 *Dr. Franz Thomastik, 1883-1951, österreichischer Geigenbauer, Schöpfer der «Thomastik-Geige». Rudolf Steiner hatte später nochmals ein Gespräch mit ihm über neue Wege und Möglichkeiten des Geigenbaus, als er Dr. Thomastik anlässlich des Wiener Kongresses im Juni 1922 in seiner Werkstatt in Wien besuchte.*
- in einem der letzten Vorträge: Vortrag vom 17. Dezember 1920, abgedruckt in «Die Brücke zwischen der Weltgeistigkeit und dem Physischen des Menschen» (16 Vorträge Dornach, Bern, Basel 1920), GA 202.*
- 92 *Säulen in unserem Bau: des ersten Goetheanum, welches in der Neujahrsnacht 1922/23 durch Brand zerstört wurde. Siehe Rudolf Steiner «Wege zu einem neuen Baustil» (5 Vorträge, Dornach 1914), GA 286.*
- 97 *Leopold van der Pals, 1884-1966, Komponist am Goetheanum, schrieb u. a. die Musik zu den Oberuferer Weihnachtsspielen und zahlreichen Musiken für die Eurythmie.*
- in dieser chinesischen Legende: Eine Legende mit dem Namen «Die Mondgeige» konnte nicht ermittelt werden. Dagegen findet sich in der Sammlung «Chinesische Novellen» (gesammelt von P. Kühnel, 1914) auf Seite 161 eine Erzählung über die Entstehung der Laute. Sie enthält die meisten der von Rudolf Steiner in seinem Votum erwähnten Motive.*
- 100 *Friedrich Nietzsche, 1844-1900, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» erschien 1872.*
- 101 *Auseinandersetzungen, die wir in der letzten Zeit gepflogen haben: Siehe Rudolf Steiner «Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternenwelt - Die geistige Kommunion der Menschheit», GA 219.*
- 103 *kosmologische Betrachtung, die wir jetzt schon seit Wochen haben: Vgl. den vorherigen Hinweis.*
- Gesangesleistung hierin unserem Goetheanum: Gesangskonzert der Schwestern Svärðström.*
- 116 *unserer verehrten Künstlerinnen: Vgl. den vorangehenden Hinweis.*
- 119 *was wir in diesen zwei Tagen besprechen können: Die beiden Vorträge vom 7. und 8. März 1923 wurden anlässlich eines kurzen Aufenthaltes Rudolf Steiners in Stuttgart gehalten. Es waren dazu die Lehrenden der von Rudolf Steiner gegründeten und geleiteten Freien Waldorfschule und der von Frau Marie Steiner geleiteten Eurythmieschule eingeladen.*
- 119 *daß Goethe sagen konnte: «Sprüche in Prosa», Abt.: Kunst; wörtlich: «Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.» Dazu die Anmerkung Rudolf Steiners in «Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften», Band IV, 2. Abteilung, S. 501: «Die Musik hat in der Wirklich-*

keit keine Vorbilder (sie findet in ihr keinen Stoff). Der Musiker schafft Form und Gehalt aus dem Innern. Deshalb wird die Musik unter allen Künsten am wenigsten der Gefahr ausgesetzt sein, daß man nicht nach dem *Wie*, das der Künstler schafft, sondern nach dem *Was*, das er in seiner Außenwelt vorfindet, fragt. Deshalb eignet sich die Musik am besten dazu, über die Wirklichkeit zu erheben und auf die tieferen Seiten des Lebens hinzuleiten; aber auch dazu, den Ernst der Wirklichkeit vergessen zu lassen.»

Eduard von Hanslick, 1825-1904. Musikkritiker und Schriftsteller in Wien. Sein Werk «Vom Musikalisch-Schönen» erschien erstmals 1854.

- 121 *im Vergleich zum Empfinden*: Die Stelle wurde leicht abgeändert. Im Stenogramm und in früheren Ausgaben lautete sie: «... den Unterschied, der da besteht zwischen dem Vergleichen der Töne bis zur Septime».
- 123 *in die altatlantische Zeit*: Vgl. die Schilderungen Rudolf Steiners in «Die Geheimwissenschaft im Umriß» (1910) GA 13, in dem Kapitel «Die Welt-Entwicklung und der Mensch», und in «Aus der Akasha-Chronik» (1904-08), GA 11, in dem Kapitel «Unsere atlantischen Vorfahren».
- 139 *Lebensstufen, die man auch in unserer Waldorfschulpädagogik ... findet*: Vgl. dazu die Schilderungen der kindlichen Lebensstufen in den pädagogischen Vorträgen, vor allem: «Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik», GA 293, und «Erziehungskunst. Methodisch-Didaktisches», GA 294.
- 141 *Als ich meine «Theosophie» schrieb*: Das Buch erschien erstmals 1904, (GA 9). Die Schilderung der neungliedrigen Natur des Menschen findet sich in dem Kapitel «Das Wesen des Menschen».
- 143 *in Dornach bei einer Fragestellung*: Am 29. September 1920. Die Ausführungen finden sich auf S. 47 des vorliegenden Bandes.
- 147 *Anton Bruckner*, 1824-1896, österreichischer Komponist.
- 148 *wir werden bald Gelegenheit haben, die Dinge fortzusetzen*: Es kam nicht mehr zu einer Fortsetzung der Vorträge.
- 161 *was schon Goethe gemeint hat*: Siehe Hinweis zu S. 21.
- 162 «*Singe, o Muse*»: Erster Vers der «Ilias».
- ich habe es angedeutet auf eine Frage hin*: Siehe Hinweis zu S. 143.

NAMENREGISTER

(H = Hinweis, * = ohne Namensnennung)

- Äschyios 72, 162
Ambrosius, Aurelius 135
Augustinus, Aurelius 135
Bach, Familie 19, 30 H, 36
Bach, Johann Sebastian 43
Baumann, Paul 47 H, 49, 55, 64, 68, 87, 88
Bernoulli, Familie 19, 30, 36
von Bismarck, Otto 31
Bruckner, Anton 58, 82, 147 H
Büttner, Carl 84 H

Carriere, Moriz 80 H

Debussy, Claude 52 H, 76
Goethe, Johann Wolfgang 21 H, 22, 38 H, 40 H, 68 f., 77 ff. H, 81 H, 84* H, 119 H, 161 H
von Hanslick, Eduard 119 H, 120
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 41 H, 82 H
Heraklit 162
Hermes Trismegistos 38 H
Holz, Arno 70 H
Homer 162
Husemann, Friedrich 49 H, 66
Jacobowski, Ludwig 52
Johannes, Evangelist 40 H
Krastel, Friedrich 69 H, 71

Leadbeatec, Charles Webster 24 H, 40
Leonardo da Vinci 25, 26, 41
Mahler, Gustav 59
Mozart, Wolfgang Amadeus 42
Nietzsche, Friedrich 100 H
van der Pals, Leopold 52, 97 H, 100
Paracelsus, Theophrastus 14 H
Phidias 12
Pythagoras 40
Rossini 42
Schelling, Friedrich Wilhelm 38 H
Schlegel, August Wilhelm und Friedrich 38 H
Schopenhauer, Arthur 11 H, 12, 19 ff., 28, 37 H, 38, 42
Staudenmeier, Ludwig 66 H
von Stein, Charlotte 43
Steiner, Marie 85
Stuten, Jan 47 H, 56
Svärdström, Schwestern 103* H, 116* H
Thomastik, Franz 90 ff. H
Wagner, Richard 37 H, 38, 42 H, 43, 58f., 71, 76, 82
von Weber, Carl Maria 51*
Zelter, Karl Friedrich 77 H
Ziegler, Klara 70 H

VERZEICHNIS DER WORTLAUTE ÜBER MUSIK (Stand 1989)

Das Verzeichnis enthält alle Stellen - soweit sie bei dem großen Umfang von Rudolf Steiners Werk aufgefunden werden konnten - an denen Fragen des Musikalischen oder des Musikerlebens behandelt werden. Weggelassen wurden nur jene Wortlaute, welche ausschließlich das Schicksal (Karma) eines einzelnen Musikers betreffen. Dagegen wurden die Stellen mit einbezogen, wo von der Musik im geistigen Sinne (Sphärenharmonien) die Rede ist. Wo es sich um ganz kurze Erwähnungen der Musik handelt, die inhaltlich gleichlautend in mehreren Vorträgen wiederkehren, wurde jeweils nur einer dieser Vorträge namhaft gemacht.

Das Verzeichnis gliedert sich in zwei Teile. Im *ersten Teil* sind die *geschriebenen Werke* angeführt. Der *zweite Teil* enthält *Vorträge* und *Fragenbeantwortungen* mit Angaben, in welchem Band der Gesamtausgabe sie erschienen sind (Stand 1989). Bisher noch nicht in der Gesamtausgabe erschienene Vorträge sind besonders gekennzeichnet, ebenso Vorträge, von denen es keine Nachschriften gibt.

Nicht im Verzeichnis angeführt werden die Vorträge, Ansprachen und Voten, die zu den folgenden Bänden gehören:

GA
Bibl.-Nr.

277 *Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele*

277a *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*

Wortlaute Rudolf Steiners zur Eurythmie, Berichte von Frau Marie Steiner und von mehreren Eurythmistinnen über die Anfänge der Eurythmie und über die ersten Kurse

278 *Eurythmie als sichtbarer Gesang*

8 Vorträge vom 19.-27. Febr. 1924, ein Vortrag vom 26. Aug. 1923 und ein Aufsatz vom 2. März 1924

300 *Lehrerkonferenzen I, II, III*

Voten aus den Konferenzen mit den Lehrern der Freien Waldorfschule aus den Jahren 1919-1924

Die drei erstgenannten Bände kommen als ganze in Betracht, weil fast in allen darin enthaltenen Vorträgen, Aufsätzen und Ansprachen auch musikalische Fragen berührt werden. Zu den Lehrerkonferenzen, in denen sich an vielen Orten verstreut zahlreiche Bemerkungen über Musik und Musikpädagogik finden, ist ein Stichwort-Register im III. Band enthalten.

Schließlich ist noch eine kurze schriftliche Äußerung Rudolf Steiners zu erwähnen: Im Philosophisch-Anthroposophischen Verlag, Berlin, erschien im Jahre 1917 der Abdruck eines Vortrages von Walter Blume (anthroposophischer Musiker, 1883-1933) mit dem Titel «Musikalische Betrachtungen in geisteswissenschaftlichem Sinn». Es wurde in dieser Schrift an Ausführungen angeknüpft, die Rudolf Steiner

in dem Dornacher Vortrag vom 29. Dezember 1914 («Kunst im Lichte der Mysterienweisheit», 2. Vortrag) über die Stellung der Musik innerhalb der Künste und über die Beziehungen der Tonleiter zu den menschlichen Wesensgliedern gemacht hatte. Walter Blume versucht nun zu zeigen, wie die Angaben Rudolf Steiners sich an einzelnen Phänomenen des musikalischen Erlebens und der musikalischen Gesetzmäßigkeiten erweisen und verdeutlichen lassen. Dieser Schrift fügt Rudolf Steiner die folgende Anmerkung bei (S. 26):

«Diese Anwendung der geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse auf die Musik ist einwandfrei; allein es muß gewarnt werden davor, dieselbe Art der Betrachtung auf eine andere Kunst in genau derselben Weise anzuwenden. Bei der Musik ist sie gerade deshalb möglich, weil die inneren Maßverhältnisse des Ich sich im Astralen als unbewußte Maßverhältnisse *restlos* spiegeln. Bei der Malerei z.B. fällt aber eines der Glieder des Astralleibes bei der Spiegelung heraus und in den physischen Leib hinein; - bei der Skulptur zwei Glieder des Ätherleibes aus dem physischen Leib heraus und in die außerleibliche Wirklichkeit hinein; - noch komplizierter wird dies bei der Architektur, bei der drei Glieder in die untersinnliche Wirklichkeit fallen. So kommt es gerade darauf an, daß eine so *unmittelbare* Anwendung der Ich-Konstitution nur für die Musik möglich ist. Doch ist gerade dieses für diese <Kunst der Innerlichkeit> das besonders Charakteristische.»

I. TEIL

Geschriebene Werke

GA
Bibl.-Nr.

- 1e *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Rudolf Steiner in Kürschers «Deutsche National-Litteratur» (1884-97), 5 Bände, Dornach 1975, IV. Band, 2. Abteilung, Sprüche in Prosa, Abteilung Kunst, Seite 501 und 503.
- 5 *Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit* (1895)
Kapitel II: Der Übermensch, Abschnitt 16, Seite 50f.
- 9 *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung* (1904)
Wiederverkörperung des Geistes und Schicksal, Seite 79
Die drei Welten, III. Das Geisterland, Seite 123-124
- 10 *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* (1904)
Die Vorbereitung, Seite 49
- 11 *Aus der Akasha-Chronik* (1904)
Die lemurische Rasse, Seite 68 f.

- 12 *Die Stufen der höheren Erkenntnis* (1905)
Die Stufen der höheren Erkenntnis, Seite 21
Inspiration und Intuition, Seite 69f.
- 13 *Die Geheimwissenschaft im Umriss* (1910)
Die Weltentwicklung und der Mensch, Seite 116, 183, 205-207, 223-225, 228f.,
237f.
- 18 *Die Rätsel der Philosophie* (1914)
Band I: Reaktionäre Weltanschauungen, Seite 275-277
Band II: Der moderne Mensch und seine Weltanschauung, Seite 542f.
- 21 *Von Seelenrätseln* (1917)
Skizzenhafte Erweiterung des Inhaltes dieser Schrift, 6. Die physischen und geistigen
Abhängigkeiten der Menschenwesenheit, Seite 152
- 28 *Mein Lehengang* (1923-25)
Kap. I, Seite 23 / Kap. IV, Seite 73-76 / Kap.V, Seite 94-96 / Kap. XIX, Seite 276-
278
- 29 *Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889-1900*
Theater und Kritik, Seite 64f.
- 30 *Methodische Grundlagen der Anthroposophie 1884-1901*
Goethe als Vater einer neuen Ästhetik, Seite 43
- 31 *Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Zeitgeschichte 1887-1901*
Friedrich Nietzsche, Seite 493f.
- 33 *Biographien und biographische Skizzen 1894-1901*
Arthur Schopenhauer, Seite 264 f.
Christoph Martin Wieland, Seite 370
- 34 *Lucifer-Gnosis 1903-1908*
Haeckel, die Welträtsel und die Theosophie, Seite 237
Die Erziehung des Kindes, Seite 339f.
Von der theosophischen Arbeit, Seite 549f., 582, 607, 609, 611f.
- 36 *Der Goetheanum-Gedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart*
Einleitende Worte zu einer Eurythmie-Vorstellung, Seite 300-303
Eurythmische Kunst, Seite 304f.
- 40 *Wahrspruchworte*
In der Kunst, Seite 256
- 284 *Bilder okkulten Siegel und Säulen*
Zur Einführung in die Mappe mit den 14 Bildtafeln (Oktober 1907), Seite 91 ff.

II. TEIL

Vorträge und Fragenbeantwortungen

x = noch nicht in der Gesamtausgabe erschienen

- = keine Nachschrift vorhanden

Vortragsdatum GA Nr. Titel des Bandes der Gesamtausgabe.
Sofern in der Gesamtausgabe noch nicht erschienen, in Klammern (): Titel
früherer Veröffentlichungen oder Vortragstitel

1904

28. Oktober x (Esoterik und Weltgeschichte in der griechischen und germanischen
Mythologie, 4.Vortrag)
Einzelausgabe 1955
1. Dezember 53 *Ursprung und Zielt des Menschen.*
Grundbegriffe der Geisteswissenschaft
8. Vortrag

1905

28. März x (Richard Wagner I.)
«Nachrichtenblatt» 1936, 13. Jahrgang, Nr. 44-45
5. Mai x (Richard Wagner II.)
«Nachrichtenblatt» 1936, 13. Jahrgang, Nr.45
12. Mai x (Richard Wagner III.)
«Nachrichtenblatt» 1936, 13. Jahrgang, Nr.46-47
19. Mai x (Richard Wagner IV.)
«Nachrichtenblatt» 1936, 13. Jahrgang, Nr. 47-50
28. und 30.
September 93a *Grundelemente der Esoterik*
3. und 5. Vortrag

1906

18. Januar - (Theosophie und tönende Kunst)
21. Januar - (Die geistige Bedeutung der Musik und die Sanskritsprache)
10. Februar - (Richard Wagner und die Mystik)
1. März 54 *Die Welträtsel und die Anthroposophie*
14. Vortrag: Die Kinder des Luzifer
14. März 97 *Das christliche Mysterium*
Das Karmagesetz als Wirkung des Tatenlebens

29. Juli	97	<i>Das christliche Mysterium</i> Das Gralsgeheimnis im Werk Richard Wagners
23. August	95	<i>Vor dem Tore der Theosophie</i> 2. Vortrag
29. November	-	(Richard Wagner und die Mystik)
4. Dezember	x	(Richard Wagner und die Mystik)

1907

16. Januar	97	<i>Das christliche Mysterium</i> Die Musik des «Parsifal» als Ausdruck des Übersinnlichen
28. März	55	<i>Die Erkenntnis des Übersinnlichen</i> Richard Wagner und die Mystik
8. Mai	x	(Die Apokalypse III.) «Nachrichtenblatt» 1945, 22. Jahrgang, Nr. 19
19. Mai	284	<i>Bilder okkultur Siegel und Säulen</i> Die Einweihung des Rosenkreuzers
31. Mai	99	<i>Die Theosophie des Rosenkreuzers</i> 7. Vortrag
20. Juni	100	<i>Menschheitsentwicklung und Christus-Erkenntnis</i> 5. Vortrag
13. September	101	<i>Mythen und Sagen - Okkulte Zeichen und Symbole</i>
23. und 24. September	x	(Die Grundlagen der Theosophie) 3. und 4. Vortrag
4. Oktober	x	(Die Grundlagen der Theosophie) 14. Vortrag
24. Oktober	56	<i>Die Erkenntnis der Seele und des Geistes</i> 3. Vortrag
2. Dezember	x	(Richard Wagner und die Mystik) «Die Drei» 1928/29, 8. Jahrgang, Heft 10 «Die Menschenschule» 1965, 39. Jahrgang, Heft 6
25. Dezember	98	<i>Natur- und Geistwesen - ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt</i> «Die Geheimnisse», ein Weihnachts- und Ostergedicht von Goethe
28. und 29. September	101	<i>Mythen und Sagen - Okkulte Zeichen und Symbole</i>

1908

12. Januar	x	(Okkulte Zeichen und Symbole der astralen und der geistigen Welt)
25. Februar	x	(Richard Wagner und die Geisteswelt)

16. März 102 *Das Hereinwirken geistiger Wesenheiten in den Menschen*
5. Vortrag
17. März 98 *Natur- und Geistwesen - ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt*
Erden- und Menschheitsentwicklung
16. April 56 *Die Erkenntnis der Seele und des Geistes*
14. Vortrag
11. Juni 102 *Das Hereinwirken geistiger Wesenheiten in den Menschen*
13. Vortrag
14. Juni 98 *Natur- und Geistwesen - ihr Wirken in unserer sichtbaren Welt*
Elementarwesenheiten und andere höhere geistige Wesenheiten
18. Juni 104 *Die Apokalypse des Johannes*
2. Vortrag
12. August 105 *Welt, Erde und Mensch*
8. Vortrag
7. und 9-
September 106 *Ägyptische Mythen und Mysterien*
5. und 7. Vortrag
26. Oktober x (Fragenbeantwortung)
Nur in 1. Auflage 1970 des Bandes
Die Beantwortung von Welt- und Lebensfragen durch Anthroposophie

1909

20. März 57 *Wo und wie findet man den Geist?*
15. Vortrag
22. April 110 *Geistige Hierarchien und ihre Widerspiegelung in der physischen Welt*
Fragenbeantwortung
25. Oktober 116 *Der Christus-Impuls und die Entwicklung des Ich-Bewußtseins*
1. Vortrag
26. Oktober 115 *Anthroposophie, Psychosophie, Pneumatosophie*
3. Vortrag
28. Oktober 271 *Kunst und Kunsterkenntnis*
Das Wesen der Künste
14. November 117 *Die tieferen Geheimnisse des Menschheitswerdens*
im Lichte der Evangelien
Die Evangelien

1910

3. und 12.
April 123 *Das Matthäus-Evangelium*
3. und 12. Vortrag
12. Mai 59 *Metamorphosen des Seelenlebens. Pfade der Seelenerlebnisse*
Die Mission der Kunst

11. Juni 121 *Die Mission einzelner Volksseelen*
5. Vortrag
18. und 20. August 122 *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte*
3. und 5. Vortrag
29. Dezember 126 *Okkulte Geschichte*
3. Vortrag

1911

3. März 127 *Die Mission der neuen Geistesoffenbarung*
Ossian und die Fingalshöhle
7. März 124 *Exkurse in das Gebiet des Markus-Evangeliums*
8. Vortrag
1. Oktober 130 *Das esoterische Christentum und die geistige Führung*
der Menschheit
Die Ätherisation des Blutes. Fragenbeantwortung
15. Oktober abends 284 *Bilder okkulten Siegel und Säulen*
Die okkulten Gesichtspunkte des Stuttgarter Baues
16. Dezember 115 *Anthroposophie, Psychosophie, Pneumatosophie*
12. Vortrag

1912

1. Januar 134 *Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes*
6. Vortrag
23. Januar 135 *Wiederverkörperung und Karma und ihre Bedeutung*
für die Kultur der Gegenwart
1. Vortrag
3. April 136 *Die geistigen Wesenheiten in den Himmelskörpern und Naturreichen*
1. Vortrag
3. November 140 *Okkulte Untersuchungen über das Leben zwischen Tod*
und neuer Geburt
Die neuesten Ergebnisse okkulten Forschung über das Leben zwischen Tod und neuer Geburt

1913

- 13- Februar x (Fragenbeantwortung)
22. März 145 *Welche Bedeutung hat die okkulte Entwicklung des Menschen für*
seine Hüllen und sein Selbst?
3. Vortrag
13. April vormittags 150 *Die Welt des Geistes und ihr Hereinragen in das physische Dasein*
Sinneserleben und Erleben der Welt der Verstorbenen

29. August	147	<i>Die Geheimnisse der Schwelle</i> 6. Vortrag
30. Dezember	149	<i>Christus und die geistige Welt - Von der Suche nach dem heiligen Gral</i> 3. Vortrag

1914

16. Juli	155	<i>Christus und die menschliche Seele</i> 4. Vortrag
28.-31. Dezember	275	<i>Kunst im Lichte der Mysterienweisheit</i> 1. bis 4. Vortrag

1915

1. und 2. Januar	275	<i>Kunst im Lichte der Mysterienweisheit</i> 5. und 6. Vortrag
9. Januar	161	<i>Wege der geistigen Erkenntnis und der Erneuerung künstlerischer Weltanschauung</i> 1. Vortrag
31. Juli	162	<i>Kunst- und Lebensfragen im Lichte der Geisteswissenschaft</i> 10. Vortrag
28. November	64	<i>Aus schicksaltragender Zeit</i> 11. Vortrag

1916

2. Januar	165	<i>Die geistige Vereinigung der Menschheit durch den Christus-Impuls</i> 10. Vortrag
23. März	65	<i>Aus dem mitteleuropäischen Geistesleben</i> 12. Vortrag
9. und 16. Mai	167	<i>Gegenwärtiges und Vergangenes im Menschengeste</i> 9. und 10. Vortrag
18. Juli	169	<i>Weltwesen und Ichheit</i> 7. Vortrag
12. und 13. August	170	<i>Das Rätsel des Menschen - Die geistigen Hintergründe der menschlichen Geschichte</i> 7. und 8. Vortrag

19 17

14. Mai	x	(Menschenseele und Menschenleib in Natur- und Geist-Erkenntnis)
21. Mai	x	(Seelenrätsel und Weltenrätsel. Forschung und Anschauung im deutschen Geistesleben)

12. November 73 *Die Ergänzung heutiger Wissenschaften durch Anthroposophie*
3. Vortrag
23. November 72 (Geisteswissenschaftliche Ergebnisse über das Wesen des Menschen.)
(Arbeitstitel)

1918

7. März 67 *Das Ewige in der Menschenseele. Unsterblichkeit und Freiheit*
5. Vortrag
28. März x (Das Leben in der Kunst und die Kunst im Leben)
5. und 6. 271 *Kunst und Kunsterkenntnis*
Mai Die Quellen der künstlerischen Phantasie und die Quellen der über-
sinnlichen Erkenntnis
14. Mai 181 *Erdensterben und Weltenleben*
14. Vortrag
1. Juni 271 *Kunst und Kunsterkenntnis*
Das Sinnlich-Übersinnliche. Geistige Erkenntnis und künstlerisches
Schaffen
27. Oktober 185 *Geschichtliche Symptomatologie*
6. Vortrag

1919

23. April 192 *Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer*
Fragen
2. Vortrag
- 21., 23., 294 *Erziehungskunst. Methodisch-Didaktisches*
24. August 1., 3. und 4. Vortrag
1. November 293 *Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik*
10. Vortrag
6. November 295 *Erziehungskunst. Seminarbesprechungen und Lehrplanvorträge*
2. und 3. Lehrplanvortrag
30. und 31. 320 *Geisteswissenschaftliche Impulse zur Entwicklung der Physik.*
Dezember *Erster naturwissenschaftlicher Kurs*
1. und 8. Vortrag

1920

7. und 14. 321 *Geisteswissenschaftliche Impulse zur Entwicklung der Physik.*
März *Zweiter naturwissenschaftlicher Kurs*
7. und 14. Vortrag
23. April 201 *Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos*
7. Vortrag

28. April 301 *Die Erneuerung der pädagogisch-didaktischen Kunst durch Geistes-*
5. und 6. Mai *Wissenschaft*
6., 10. und 11. Vortrag
12. September 271 *Kunst und Kunsterkenntnis*
Der übersinnliche Ursprung des Künstlerischen
16. und 21. 302a *Erziehung und Unterricht aus Menschenerkenntnis*
September 2. und 3. Vortrag
16. Oktober x (Der Baugedanke von Dornach)
Einzelausgabe 1942
17. Dezember 202 *Die Brücke zwischen der Weltgeistigkeit und dem Physischen des*
Menschen - Die Suche nach der neuen Isis, der göttlichen Sophia
10. Vortrag

1921

12. Januar x (Proben über die Beziehungen der Geisteswissenschaft zu den ein-
zelnen Fachwissenschaften)
«Gegenwart» 1952/53, 14. Jahrgang, Nr. 3
9. April 271 *Kunst und Kunsterkenntnis*
Die Psychologie der Künste
10. April 282 *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*
Eine Fragenbeantwortung über Schauspielkunst
14. Juni x (Kursus für Theologen)
abends 4. Vortrag
14. und 15. 302 *Menschenerkenntnis und Unterrichtsgestaltung*
Juni 3. und 4. Vortrag
23. August x (Anthroposophie und Kunst)
«Gegenwart» 1952/53, 14. Jahrgang, Nr. 11
23. November 304 *Erziehungs- und Unterrichtsmethoden auf anthroposophischer*
Grundlage
18. Dezember 209 *Nordische und mitteleuropäische Geistimpulse*
31. Dezember 303 *Die gesunde Entwicklung des Menschenwesens. Eine Einführung in*
die anthroposophische Pädagogik und Didaktik.
9. Vortrag mit Diskussionsvotum

1922

5. Januar 303 *Die gesunde Entwicklung des Menschenwesens. Eine Einführung in*
die anthroposophische Pädagogik und Didaktik.
14. Vortrag
1. April 211 *Das Sonnenmysterium und das Mysterium von Tod und Auferstehung*
Die Erkundung und Formulierung des Weltenwortes in der Ein- und
Ausatmung

14. Mai	x	(Anthroposophie und Geist-Erkenntnis)
19. August	305	<i>Die geistig-seelischen Grundkräfte der Erziehungskunst</i> 4. Vortrag
4. und 9. Dezember	218	<i>Geistige Zusammenhänge in der Gestaltung des menschlichen Organismus</i> 14. und 16. Vortrag
17. und 22. Dezember		<i>Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternenwelt - Die geistige Kommunion der Menschheit</i> 6. und 7. Vortrag

19 2 3

1. Januar	326	<i>Der Entstehungsmoment der Naturwissenschaft</i> 6. Vortrag
7. April	223	<i>Der Jahreskreislauf als Atmungsvorgang der Erde und die vier großen Festeszeiten</i> 4. Vortrag
17. und 22. April	306	<i>Die pädagogische Praxis vom Gesichtspunkte geisteswissenschaftlicher Menschenerkenntnis. Die Erziehung des Kindes und jüngeren Menschen</i> 3. und 8. Vortrag und Fragenbeantwortung
2. Mai	224	<i>Die menschliche Seele in ihrem Zusammenhang mit göttlich-geistigen Individualitäten</i> Der individualisierte Logos und die Kunst, aus dem Worte den Geist herauszulösen
18. und 20. Mai 7. und 8. Vortrag	276	<i>Das Künstlerische in seiner Weltmission</i>
23. Mai	224	<i>Die menschliche Seele in ihrem Zusammenhang mit göttlich-geistigen Individualitäten, Die Verinnerlichung der Jahresfeste</i> Die Schaffung eines Michael-Festes aus dem Geiste heraus. Die Rätsel des inneren Menschen.
2. Juni	276	<i>Das Künstlerische in seiner Weltmission</i> 3. Vortrag
6., 11. und 16. August	307	<i>Gegenwärtiges Geistesleben und Erziehung</i> 2., 7. und 12. Vortrag
29. August	227	<i>Initiations-Erkenntnis</i> 11. Vortrag
23. September	225	<i>Drei Perspektiven der Anthroposophie - Kulturphänomene</i> Jakob Böhme, Paracelsus, Swedenborg
12. Oktober	229	<i>Das Miterleben des Jahreslaufes in vier kosmischen Imaginationen</i> 4. Vortrag
15. Oktober	302a	<i>Erziehung und Unterricht aus Menschenerkenntnis</i> 7. Vortrag

1. Februar
jahren 234 *Anthroposophie-Eine Zusammenfassung nach einundzwanzig*
4. Vortrag
1. März 235 *Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge - Erster Band*
5. Vortrag
10. April
vormittags
und abends 308 *Die Methodik des Lehrens und die Lebensbedingungen des*
Erziehern
3. und 4. Vortrag
15. April 309 *Anthroposophische Pädagogik und ihre Voraussetzungen*
3. Vortrag
20. April 233a *Mysterienstätten des Mittelalters*
Das Osterfest als ein Stück Mysteriengeschichte der Menschheit
2. Vortrag
20. und 24.
Juli der Pädagogik 310 *Der pädagogische Wert der Menschenerkenntnis und der Kulturwert*
4. und 8. Vortrag
21. Juli 319 *Anthroposophische Menschenerkenntnis und Medizin*
8. Vortrag
17. August 311 *Die Kunst des Erziehens aus dem Erfassen der Menschenwesenheit*
6. Vortrag
22. August 243 *Das Initiaten-Bewußtsein. Die wahren und die falschen Wege der*
geistigen Forschung
11. Vortrag
6. September 282 *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*
2. Vortrag

Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe
Heft Nr. 26, Sommer 1969

Inhalt: Helmut von Wartburg: Zum Erscheinen des Bandes «Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis des Menschen» / Wortlaute von Rudolf Steiner über Musik: I. Wesen und Bedeutung des Musikalischen vom okkulten Standpunkt aus. Die Sphärenharmonien / II. Richard Wagner im Lichte der Geisteswissenschaft / III. Die Entwicklungsgeschichte der Menschheit und die Musik / IV. Zur Physiologie und Psychologie des Hörvorganges und des Musik-Erlebens / V. Allgemeines.