

RUDOLF STEINER

Eurythmie als sichtbarer Gesang

Ein Aufsatz vom 2. März 1924
und acht Vorträge, gehalten in Dornach
vom 19. bis 27. Februar 1924,
mit dazugehörigen Notizbucheintragungen

1984

RUDOLF STEINER VERLAG
DORNACH/SCHWEIZ

Nach vom Vortragenden nicht durchgesehenen Nachschriften
herausgegeben von der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung
Die Herausgabe besorgte Eva Froböse

1. Auflage Dornach 1927
2. Auflage Gesamtausgabe Dornach 1956
3. Auflage, neu durchgesehen, verändert und ergänzt
(photomechanischer Nachdruck)
Gesamtausgabe Dornach 1975
4. Auflage (photomechanischer Nachdruck)
Gesamtausgabe Dornach 1984

Bibliographie-Nr. 278

Zeichen auf dem Einband nach einem Entwurf Rudolf Steiners
Zeichnungen im Text nach den Tafelzeichnungen Rudolf Steiners,
ausgeführt von Assja Turgenieff

Zeichnung auf Seite 13 nach einer Photographie der Wandtafel

Alle Rechte bei der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach/Schweiz

© 1956 by Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach/Schweiz

Printed in Switzerland by Meier+ Cie AG Schaffhausen

ISBN 3-7274-2781-7

*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 Hörenachschriften 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

Rudolf Steiner: Über den Toneurythmie-Kurs

In: «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht.
Nachrichten für deren Mitglieder», 1. Jg. Nr. 8 vom 2. März 1924:
Die Freie Hochschule für Geisteswissenschaft, VII

ERSTER VORTRAG, Dornach, 19. Februar 1924..... 11

Das Dur- und das Moll-Erlebnis. Die Vokale als wesenhaftes Erlebnis: O U (Dur), A E (Moll). Heileurythmische Wirkungen. Gestaltung des Dur- und Moll-Akkordes. Das I-Erlebnis.

ZWEITER VORTRAG, 20. Februar 192428

Die Gebärde des Musikalischen. Der Grundton in Beziehung zur Oktave. Vergleich des Terzenerlebnis mit dem Quinten- und Septimerlebnis. Septimenfolgen: Klanggebilde in der atlantischen Zeit. Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen. Das Quartenerlebnis.

DRITTER VORTRAG, 21. Februar 192442

Das Verhältnis der Septime und Sexte zum Grundton. Heilwirkungen. Toneurythmie wirkt künstlerisch korrigierend auf das Musikalische; Lauteurythmie wirkt künstlerisch korrigierend auf Deklamation und Rezitation. *Die Auflösung des Akkordes und des Harmonischen in das Melos.* Die Melodie im einzelnen Ton. Takt, Rhythmus, Tonhöhe. Konkordanz der Ton-Skala mit den Hauptvokalen. Verwandtschaft des Musikalischen mit der Sprache.

VIERTER VORTRAG, 22. Februar 1924.....56

Das Sich-Fortbewegen der musikalischen Motive in der Zeit. Motivschwung und Taktstrich an einem musikalischen Beispiel. Das Gedicht «Über allen Gipfeln ist Ruh,...». Die gesundende Wirkung der Ton-Heileurythmie.

FÜNFTER VORTRAG, 23. Februar 1924	70
Über den österreichischen Musiker Hauer. Über Architektur. Akkorde, Dreiklänge, Vierklänge im Raum dargestellt. Tonika, Dominante, Subdominante. <i>Die Chor-Eurythmie</i> . Das Runden der Formen bei tiefen Tönen und das Spitzen bei hohen Tönen. Die Tonfolge h a e d in Verbindung mit dem Wort TAO.	
SECHSTER VORTRAG, 25. Februar 1924.....	85
Das rein Musikalische liegt im Intervall. Erwähnung des Films als Beweis des Unmusikalisch-Werdens. Die TAO-Meditation. Die Vokale O U liegen innerhalb des Musikalischen; I E gehen heraus aus dem Musikalischen. <i>Die beharrende Note und die Pause</i> . Spannung und Lösung. Dissonanz und Konsonanz. Die Sekunde.	
SIEBENTER VORTRAG, 26. Februar 1924	99
<i>Der Ansatz zum musikalischen Eurythmisieren liegt im Schlüsselbein</i> . Der menschliche Arm mit der Hand, vom Schlüsselbein aus, ist die Skala. Kontra- und Subkontratöne. Die Dur-Kadenz, die Moll-Kadenz. Das Durchdrungensein der Bewegung mit dem Gefühl beim Ton-Eurythmisieren. Heileurythmie.	
ACHTER VORTRAG, 27. Februar 1924.....	115
<i>Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Tempowechsel</i> . Ethos, Pathos. Die Phrasierung in der Musik. Die Eurythmie darf nicht zum Tanze werden.	
Vorwort von Marie Steiner zur ersten Auflage, 1927	129
Auf Zeichnungen Rudolf Steiners zur Toneurythmie	135
Hinweise.....	145
Textergänzungen	146
Rudolf Steiner über die Vortragsnachschriften.....	147
Übersicht über die Rudolf Steiner Gesamtausgabe	149
Notizbucheintragungen von Rudolf Steiner zu den Vorträgen des Toneurythmie-Kurses.....	Beilage

RUDOLF STEINER ÜBER DEN TONEURYTHMIE-KURS

Bericht im «Nachrichtenblatt» vom 2. März 1924

... Es lag nun eine innere Notwendigkeit vor, in der Sektion für die redenden und musikalischen Künste, deren Leiter Frau Marie Steiner ist, einen Kursus über Toneurythmie zu veranstalten. ... Hier soll nun in einigen Sätzen über Absicht und Haltung gesprochen werden. Die eurythmische Kunst hat bisher die Laut-eurythmie in einer bestimmten Masse ausgebildet. Wir sind selbst unsere strengsten Kritiker und wissen, dass auf diesem Gebiete alles, was schon jetzt geleistet werden kann, nur ein Anfang ist. Aber das Angefangene muss eben weiterentwickelt werden.

Für die Toneurythmie, den «sichtbaren Gesang», waren wir bisher nicht so weit gekommen wie für die Lauteurythmie, das «sichtbare Wort». Wenn die Anfänge, die wir bisher hatten, auf dem rechten Wege fortgesetzt werden sollen, so musste gerade jetzt — in dem Stadium, in dem die Toneurythmie praktiziert worden ist, eine Weiterbildung stattfinden. Das sollte durch diesen Kursus geschehen. Dabei musste aber auch auf das Wesen des Musikalischen selbst hingewiesen werden. Denn in der Eurythmie wird Musik sichtbar; und man muss ein Gefühl dafür haben, wo diese ihre wahre Quelle in der Menschennatur hat, wenn man ihr Grundwesen sichtbar machen will.

In der Toneurythmie wird anschaulich, was in der Musik im Unanschaulich-Hörbaren lebt. Es ist gerade da die grösste Gefahr vorhanden, unmusikalisch zu werden. Ich hoffe, in den Vorträgen dieses Kursus den Beweis erbracht zu haben, dass dann, wenn Musik in Bewegung überströmt, das Bedürfnis entsteht, alles Unmusikalische in der Musik abzustossen und nur «reine Musik» in das Reich des Sichtbaren hinüberzutragen. Wer allerdings der Ansicht

ist, dass mit dem Hinübertragen des Hörbaren in die sichtbare Bewegung und Form das Musikalische aufhöre, der wird gegen die ganze Toneurythmie seine Bedenken haben. Allein eine solche Anschauung ist doch wohl nicht im tiefsten Wesen eine *künstlerische*. Denn wer Kunst in sich erlebt, der muss Freude an *jeder* Erweiterung der künstlerischen Quellen und Formen haben. Und es ist nun einmal so, dass Musik wie jede wahre Kunst aus dem Innersten des Menschen hervorquillt. Und dieses kann sein Leben auf die mannigfaltigste Art offenbaren. Was im Menschen *singen* will, das will sich auch in Bewegungsformen darstellen; und nur, was als Bewegungsmöglichkeiten in dem menschlichen Organismus liegt, wird in Laut- und Toneurythmie aus ihm herausgeholt. Es ist der Mensch selbst, der *sein* Wesen da offenbart. Die menschliche Gestalt ist nur als festgehaltene Bewegung verständlich; und die Bewegung des Menschen offenbart erst *den Sinn* seiner Gestalt. Man darf sagen: wer die Berechtigung von Ton- und Lauteurythmie bestreitet, der lehnt damit ab, den *ganzen vollen* Menschen zur Erscheinung kommen zu lassen. Nun, der Materialismus lehnt es ab, in der menschlichen Erkenntnis den Geist zur Erscheinung kommen zu lassen; die Ablehnung der Eurythmie als einer neben den anderen Künsten und in Verbindung mit ihnen berechtigten Kunst wird wohl in einer ähnlichen Gesinnung ihren Ursprung haben.

Es steht zu hoffen, dass die Eurythmiker einige Anregung durch diesen Kursus empfangen haben und dass damit zur Weiterbildung unserer eurythmischen Kunst einiges hat beigetragen werden können.

ERSTER VORTRAG
Dornach, 19. Februar 1924

Das Dur- und Moll-Erlebnis

Wir haben eigentlich im Grunde genommen bisher die Laut-eurythmie bis zu einem gewissen Grade ausgebildet und darinnen ja auch einiges erreicht. Die Toneurythmie, sie ist eigentlich bis jetzt doch nur in ihren allerersten Elementen ausgebildet worden, und es ist eine sehr merkwürdige Tatsache, die sich in der allerletzten Zeit eingestellt hat und die mich eigentlich dazu veranlasst hat, diese kleine Serie von Vorträgen zu geben. Das ist die Tatsache, dass von der einen oder von der anderen Seite stark hervorgetreten ist, dass die Leute oftmals die Toneurythmie sympathischer gefunden haben als die Lauteurythmie und so das Gefühl hatten, dass die Toneurythmie verhältnismässig leicht verstanden werden kann für die Empfindung, während die Lauteurythmie manchem als etwas noch Weiterliegendes erschien. Diese traurige Tatsache, dass ein in den Windeln noch Liegendes vielfach als das Bedeutsamere hingestellt worden ist gegenüber dem Weiterausgebildeten, das ist dasjenige, was doch wirklich schon den Beweis geliefert hat, dass das Verständnis für die Eurythmie heute eigentlich noch nicht sehr weit gediehen ist. Und vor allen Dingen muss für dieses Verständnis gesorgt werden. Und deshalb möchte ich heute zunächst einleitungsweise einiges sprechen, das Ihnen eine Möglichkeit geben kann, auch im Sinne eines solchen Verständnisses für Eurythmie zu wirken.

Gerade indem wir versuchen werden, die Toneurythmie herauszuholen aus dem Allgemein-Eurythmischen, wird sich über dieses Verständnis heute wenigstens einleitungsweise sprechen lassen.

Es ist schon nicht zu leugnen, dass auch von Seiten der Eurythmierenden noch vieles beigetragen werden kann, um ein richtiges Eurythmie-Verständnis zu verbreiten. Denn vor allen Dingen muss

berücksichtigt werden, was der Zuschauer an der Eurythmie wahrnimmt. Der Zuschauer nimmt an der Eurythmie nicht etwa bloss die Bewegung oder die Geste wahr, die der Eurythmisierende darstellt, sondern der Zuschauer nimmt wirklich an der Eurythmie wahr, was der Eurythmisierende empfindet und innerlich erlebt. Und dazu ist notwendig, dass tatsächlich im Eurythmisieren von dem Eurythmisierenden erlebt werde — erlebt werde vor allen Dingen dasjenige, was ja zur Darstellung kommen soll. Das ist in der Lauteurythmie das Lautgebilde, in der Toneurythmie aber das Tongebilde.

Nun, von diesem Tongebilde haben wir ja ausser den Formen, die für einzelne musikalische eurythmische Darbietungen geschaffen worden sind, eigentlich bis jetzt bloss die glatten Töne, eigentlich bloss die Skala, und nicht mehr. Wenn wir von der Lauteurythmie auch nicht mehr hätten, als was wir heute in der Toneurythmie haben, so würde das ungefähr der Umfang der Vokale *a, e, i, o, u* sein. Nun bedenken Sie, wieviel wir künstlerisch erreichen würden, wenn wir bisher bloss *a, e, i, o, u* hätten in der Lauteurythmie! Mehr haben wir aber eigentlich künstlerisch noch nicht in der Toneurythmie. Deshalb ist es eigentlich deprimierend, wenn die vorhin charakterisierten Urteile über die Toneurythmie an einen herankommen. Und deshalb betrachte ich es als eine Notwendigkeit, dass wir wenigstens einmal einen Anfang machen in der Grundlegung der Toneurythmie.

Da ist aber vor allen Dingen notwendig, dass über das blosses Gebärdenmachen und Bewegungerzeugen in der Eurythmie hinausgegangen werde, dass tatsächlich innerhalb des Eurythmischen — auch in der Lauteurythmie — der wirkliche Laut empfunden werde. Sie müssen mir schon gestatten, diese Einleitung zu machen; wir haben ja heute in unserem Sprechen, namentlich in unserem Schreiben gar keinen Begriff mehr davon, was ein Laut eigentlich ist, einfach weil wir die Laute nicht mehr benennen, sondern höchstens kurz anschlagen.

Wir sagen *a*. Die griechische Sprache war die letzte, die *alpha* gesagt hat. Gehen Sie ins Hebräische zurück: *aleph*. Da hatte der Laut als solcher einen Namen. Da war der Laut etwas Wesenhaftes.

Je weiter wir in der Sprache zurückkommen, desto wesenhafter wird der Laut. Wenn man den griechischen Laut, der der erste ist im Alphabet, benennt: alpha, und geht zurück auf die Bedeutung dieses Wortes alpha — es ist ja ein Wort, das den Laut umfasst —, so haben Sie noch in manchen Anklängen, selbst der deutschen Sprache, dasjenige, was im Laute alpha, aleph liegt, zum Beispiel wenn Sie Alp sagen, wenn Sie Alpen sagen. Es führt das zurück auf Alp - Elf -, auf das Wesen, das in Regsamkeit ist, das im Entstehen, im Werden, im lebendigen Bewegen begriffen ist. Das ist ' vollständig verlorengegangen für das *a*, weil wir nicht mehr alpha oder aleph sagen.

Wenn man aber aleph oder alpha auf den Menschen anwendet, dann kann man das *a* auch wirklich erleben. Und wie erlebt man das *a*? Eine Schnecke kann kein aleph sein, kann kein alpha sein. Ein Fisch könnte schon ein alpha sein, ein aleph. Warum? Weil der Fisch ein Rückgrat hat und weil das Rückgrat den Ausgangspunkt des Werdens in einem solchen Wesen, das ein aleph ist, bedeutet. Und vom Rückgrat aus gehen die Kräfte, die zunächst das Wesen, das ein alpha ist, umspannen.

Nun fassen Sie das auf. Fassen Sie das Rückgrat so auf, dass vom Rückgrat strahlend ausgeht dasjenige, was das aleph, das alpha aus-



macht. Sie würden ungefähr so erleben, wenn Sie zunächst daran denken, dass Sie ja als Mensch zum Beispiel vom Rückgrat nichts hätten, wenn da nicht die Rippen ausgingen und den Leib gestalteten. Und wenn Sie sich die Rippen losgelöst und in Bewegung denken, so haben Sie die Arme. Dann aber haben Sie, wenn Sie dies ins Auge fassen, auch das eurythmische *a*. Glauben Sie nicht, dass derjenige, der der Eurythmie zuschaut, nur diese Gabelung sieht (s. Zeichnung S. 13, rechts); da könnten Sie ihm auch eine Schere statt Ihrer Arme entgegenstrecken, oder eine Feuerzange, die Sie ausspannen. Das können Sie aber nicht, sondern Sie müssen ihm einen Menschen entgegenstellen.

Und der Mensch muss drinnen das alpha, aleph wirklich fühlen. Er muss fühlen: er öffnet sich der Welt. Die Welt kommt an ihn heran, er öffnet sich der Welt. Wie öffnet man sich der Welt? Man öffnet sich der Welt zum Beispiel am reinsten, wenn man der Welt in Verwunderung gegenübersteht. Alle Erkenntnis, sagte der Grieche, beginnt mit dem Wunder, mit dem Verwundern. Wenn man aber der Welt verwundernd gegenübersteht, bricht man in das *a* aus. Und Sie haben, wenn Sie ein eurythmisches *a* anschlagen, Ihren astralischen Leib in jene Position versetzt, die durch die Armbewegung oder die Armstreckung, die gabelige Armstreckung angedeutet ist.

Und Sie werden unwahr die entsprechende Geste machen, wenn Sie niemals die Übung gemacht haben — die Dinge sind ja in früheren Unterweisungen auch erwähnt worden —, wenn Sie niemals die Übung gemacht haben, nun wirklich diese Gabelung der Arme gefühlsmässig zu erleben. Da muss Empfindung drinnen sein. Sie müssen eigentlich die Empfindung haben: der *a*-Laut, der ist eine Abbeviatur in der Luft oder so irgend etwas Abstraktes gegenüber dem Lebendigen, das der Mensch empfindet.

Wenn der Mensch nun — sagen wir — etwas mit halbkreisförmig gebildeten, gestalteten Armen umfängt, da umfängt er es in Liebe. Wenn er sich öffnet in der Gabelung, empfängt er die Welt im Verwundern. Und dieses Sich-Verwundern mit dem im Leibe selbst, im Menschenwesen selbst vorhandenen Astralleib, das muss man einmal, und sogar öfter, übungsmässig gefühlt, empfunden haben, wenn

das *a* wahr werden soll. Also das Zeichenmachen, das ist nicht das wesentliche, sondern empfinden, dass das nicht anders sein kann — was einem gewissen inneren Erlebnis entspricht —, als dass die Arme gabelig der Welt entgegengestellt werden.

Und schreiten Sie fort zu dem *e*. Es handelt sich darum, dass Sie das *e* wirklich fühlen. Das *e* fühlen bedeutet aber schon: sich aufrecht erhalten gegen etwas.

Bei dem *a* öffnen wir uns bewundernd der Welt. Wir lassen die Welt an uns herankommen. Wenn wir *e* empfinden, lassen wir die Welt nicht einfach an uns herankommen, sondern wir setzen uns schon etwas zur Wehr, wir stellen uns der Welt gegenüber. Die Welt ist da, und wir stellen uns der Welt gegenüber hin. Daher ist das *e* darinnen bestehend, dass wir uns selber berühren (gekreuzte Hände). Wir berühren uns selber. «Ich bin auch da gegenüber der Welt» sagen wir, wenn wir *e* empfinden. Und lernen können Sie *e*, wenn Sie die *e*-Geste erleben in der Empfindung: Ich bin auch da gegenüber der Welt, und will es spüren, dass ich auch da bin. Mein eines Glied bringt es an dem anderen zur Empfindung, dass ich auch da bin.

Nun wäre es mir ganz besonders lieb gewesen, wenn sich die Dinge so entwickelt hätten, dass eben das, was man so die Buchstaben nennt, gegeben worden wäre, und dann innerlich der Drang dagewesen wäre, an den Buchstaben selber diese Empfindungen zu entwickeln; denn da sässen sie fest. Nun, es ist gewiss auch in vielen Fällen geschehen, wenn auch nicht in deutlich ausgesprochener Weise, so bei vielen im Unterbewusstsein. Aber das Eurythmiejlernen muss von diesen Dingen auch ausgehen.

Nehmen Sie das *o*. Sie bilden, indem Sie die *o*-Geste machen, mit den beiden Armen einen Kreis. Sie müssen empfinden bei der *o*-Geste, dass Sie nicht das *e* erleben können. In dem *e*, da stellen Sie sich hin: ich bin auch da gegenüber der Welt. Bei dem *o* gehen Sie aus sich heraus und schliessen etwas in sich ein* Sie umschliessen etwas. Bei dem *e* kommt es darauf an, dass das, was Sie meinen, draussen ist und Sie drinnen sind, in sich drinnen sind. Bei dem *o* kommt es darauf an, dass Sie wachend einschlafen, indem Sie Ihr ganzes Sein herausspazieren lassen in denjenigen Raum, den Sie

* Vgl. Anmerkung auf Seite 146.

mit der *o*-Geste umschliessen. Aber da ist jetzt das andere, was Sie meinen, auch drinnen, so dass Sie etwa fühlen können, indem Sie das *o* erleben: Ich trete an einen Baum heran; ich umschliesse diesen Baum mit den Armen, aber ich bin selbst dieser Baum. Ich bin ein Baumgeist, eine Baumseele geworden. Da ist der Baum; und weil ich selbst eine Baumseele geworden bin, weil ich eins geworden bin mit dem Baum, mache ich diese Geste. Ich gehe aus mir heraus. Das, worauf es mir ankommt, ist in meinen Armen. — Das ist das *o*-Empfinden.

Das *u*-Empfinden, das ist: Verbunden sein mit etwas und eigentlich weg wollen davon, irgendwo anders hin folgen also der Bewegung, die man macht, aus sich herausgehen, den Weg sich bereiten. Ich laufe selbst an meinen Armen entlang, indem ich die *u*-Bewegung mache. Ich bin überzeugt davon: *u* = fort, fort, fort; fort in dieser Richtung*

Sehen Sie, das ist Sprache. Das ist Sprache, die eigentlich fragt: Wie steht der Mensch zu den Dingen der Welt? Sprache fragt immer: Wie steht der Mensch zu den Dingen der Welt? Verwundert er sich über sie? Will er sich ihnen gegenüber aufrecht erhalten? Umfasst er sie? Lläuft er vor ihnen davon?

Die Sprache ist immer ein Verhältniss des Menschen zur Welt. Musik ist ein Verhältniss des Menschen als seelisch-geistiger Mensch zu sich selbst.

Und wenn Sie versuchen, sich so recht hineinzusetzen in dasjenige, was man empfinden kann in der eben angedeuteten Weise im Vokal, sagen wir *o*, sagen wir *u*, so ist das eben ein deutliches Herausgehen mit der Seele aus dem Leibe. In der Aussprache drückt sich das ja auch aus. Denken Sie nur, dass das *o* seiner Hauptsache nach vorn an den Lippen gesprochen wird, mit einer deutlichen Rundung der Lippen: *o*, und dass das *u* mit etwas nach auswärts gestellten Lippen gesprochen wird: *u* = fort. So dass in der Luftgebärde, die die Sprache macht, man schon dieses Herausgehen aus sich selber im *o* und *u* hat.

Das Musikalische aber stellt das genaue Gegenteil des Sprachlichen vor. Wenn man im Sprachlichen aus sich herausgeht, verlässt man eben mit seinem astralischen Leib und Ich den physischen

Leib und Ätherleib, wenn auch nur partiell, und wenn man es auch nicht merkt; aber es ist ein wachendes Einschlafen, wenn man *o* oder *u* sagt, oder wenn man *o* oder *u* eurythmisiert. Es ist ein wachendes Einschlafen. Wenn man so aus sich herausgeht im *o* oder *u*, so geht man eigentlich mit dem Seelischen in das seelische Element hinein. Und indem ich sage: ich gehe im *u* und im *o* mit meinem astralischen Leib aus meinem physischen Leib heraus, spreche ich sprachlich.

Wenn ich sage: ich gehe mit meiner Seele nun in dem, was ich erlebe, in mein Geistiges hinein — trotzdem ich herausgehe, gehe ich hinein in mein Geistiges: das ist gerade das Gegenteil, so wie ich im Einschlafen auch in mein Geistiges hineingehe und aus meinem Physischen herausgehe. Wenn ich also sage: ich gehe in mein Geistiges hinein im *o* oder im *u*, dann rede ich musikalisch.

Aber indem ich auf das *o* oder das *u* reflektiere, verleugne ich natürlich das musikalische Reden. Und es handelt sich darum: welches ist das musikalische Erlebnis bei diesem Herausgehen aus sich selber, das musikalische Erlebnis, das als Musikalisches entspricht dem Herausgehen, wie es vorhanden ist beim *o* oder *u* ? Dieses musikalische Erlebnis als Erlebnis, das im *o* oder *u* liegt, ist im umfassenden Sinne das *Dur-Erlebnis*.

Wenn wir vom *Dur-Erlebnis* sprechen, so haben wir allerdings dieses *Dur-Erlebnis* im *o* oder im *u*, nur kann ich nicht sagen, wir deuten es um, aber wir leben es um in ein sprachliches Erlebnis; aber wir haben jedesmal das Erlebnis, ob nun gesprochen wird *o* oder *u*, oder ob wir ein Wort, das hauptsächlich *o* hat oder hauptsächlich *u* hat, also ein Wort, das dominierend *o* oder *u* hat, sprechen, wir haben, indem wir *o* oder *u* sprechen, im Sprechen zugrunde liegend ein musikalisches *Dur-Erlebnis*.

Und wenn wir reflektieren auf das *a* und auf das *e*, wo wir ja an dem Laut-Erleben deutlich wahrnehmen können, wir stecken mit unserem Astralleib im physischen Leib drinnen, ja wir werden ganz besonders gewahr des physischen Leibes — dann haben wir ein anderes musikalisches Erlebnis. Aber beachten Sie dieses Gewahrwerden des physischen Leibes. Wenn Sie ein *a* aussprechen oder eurythmisieren, so senken Sie eigentlich, so gut es geht, Ihren astra-

lischen Leib in Ihren physischen Leib hinein. Das bedeutet Wohlbefinden. Das ist wirklich so, wie wenn Sie Ihren astralischen Leib — ich will für weniger nüchterne Menschen sagen: wie perlenden Wein, der durch die Glieder fließt, empfinden würden, für nüchterne Menschen würde ich sagen: wie Limonade fließt —, empfinden würden. Also Sie haben tatsächlich in diesem *a*-Aussprechen etwas, wie wenn Sie perlendes Nass durch Ihren physischen Leib ergiessen würden. Was tritt aus diesem physischen Leibe zutage? *a*: es ist das Wohlbehagen, das Wohlbefinden, welches da zutage tritt.

Nehmen Sie das andere: Sie wollen sich aufrecht erhalten gegenüber der Umgebung, sagen: ich bin auch da. — Da ist es, wie wenn Sie — sagen wir — sich gegen Kälte schützen durch ein schützendes Kleid. Da erhöhen Sie die Intensität Ihres Daseins. Und dieses: ein anderes empfinden und sich dagegen wehren, das Auf-sich-selbst-Stellen gegen ein anderes, das ist im *e*. Aber in beiden Fällen, im *a* und im *e*, ist es ein Ergreifen des physischen Leibes durch den astralischen Leib.

Dieses selbe Erlebnis lässt sich auch musikalisch erleben. Musikalisch lässt es sich erleben im *Moll-Erlebnis* im umfassendsten Sinne. Das Moll-Erlebnis ist immer ein In-sich-Zurückgehen mit seinem Seelisch-Geistigen, ein Ergreifen seines Leiblichen durch das Seelisch-Geistige. Und Sie kommen am leichtesten zu dem, was Sie gerade in der eurythmischen Geste erleben sollen als den Unterschied zwischen dem Dur- und Moll-Erlebnis, wenn Sie das Dur-Erlebnis sich herausholen, aber lebendig empfindungsgemäss, aus dem *o*- und *u*-Erlebnis, und wenn Sie sich das Moll-Erlebnis herausholen, aber wiederum empfindungsgemäss, aus dem *a*- und *e*-Erlebnis — nicht aus den Lauten, sondern aus dem Erlebnis.

Sie werden, wenn Sie auf diese Dinge eingehen, schon empfinden können, wie wenig der Mensch eigentlich heute vom Menschen weiss. Denn man muss schon sagen: in unserer gegenwärtigen Welt ist ja für alles das ein ausserordentlich geringes Verständnis. Aber ohne dieses Verständnis ist überhaupt gar nichts im Produktiven auf den verschiedensten Gebieten zu machen. Dieses Verständnis muss erworben werden, sonst werden wir nie in das Künstlerische unseren ganzen Menschen hineinstellen. Und ein Künstlerisches,

ohne dass sich der ganze Mensch in dieses Künstlerische hinein-
stellt, ist eben nichts, ist eine Farce. Ein Künstlerisches kann nur
bestehen, wenn sich der ganze Mensch in dieses Künstlerische hin-
einstellt.

Dann muss man aber die Zusammenhänge zwischen Welt und
Mensch auch wirklich empfinden, muss wirklich empfinden, wie die
Sprache uns in ein Verhältnis zur Aussenwelt, die Musik uns in ein
Verhältnis zu uns selber bringt; wie daher alle eurythmische Laut-
gebärde sozusagen aus dem Menschen herausgeholt ist, eine in die
äussere Welt versetzte Gebärde ist; wie die Musikgebärde die in
den Menschen zurücklaufende Gebärde sein muss, wie da alles, was
in der Lauteurythmie hinausgeht, hier in den Menschen hinein-
gehen muss.

Sehen Sie, heute ist alles in der Welt der Gedanken chaotisch zer-
streut. Man überschaut nichts lebendig. Aber nehmen Sie einen
Menschen, der — wie man oftmals sagt — sanguinisch ist, der also
stark in dem Äusseren lebt. Ein sanguinischer Mensch, er ist uns
wohlgefällig, das heisst, er gefällt uns eigentlich nur dann, wenn
er *o* oder *u* ausspricht. Man hat eigentlich immer einen Essig-
geschmack im Munde, wenn ein sanguinischer Mensch *a* und *e* aus-
spricht; es taugt nicht recht. Nur haben die Menschen der Gegen-
wart nicht so lebhaft empfindungen. Aber deshalb können die
Menschen der Gegenwart auch so wenig aus dem Innersten ihres
Wesens heraus schaffen.

Aber nehmen Sie einen melancholischen Menschen: ein melan-
cholischer Mensch, wenn er für jemanden, der dafür Verständnis
hat, *o* oder *u* ausspricht, ist überhaupt eine Karikatur; ein melan-
cholischer Mensch taugt nur etwas, wenn er *a* oder *e* ausspricht.
Da haben Sie schon das Hinübergehen in die ewige Dur-Stimmung
des sanguinischen Menschen und in die ewige Moll-Stimmung des
melancholischen Menschen.

Aber nehmen Sie einen Menschen, von dem man sagt, er sei
«pumperlgesund». Ein Mensch, der pumperlgesund ist, der ist in
der Dur-Stimmung, und sein astralischer Leib macht zumeist Be-
wegungen, die dem *o* und *u* entsprechen. Er geht leicht, das heisst,
er ist eigentlich fortwährend im *u*. Er greift alles an, indem es ihm

gefällt, kann alles aushaken: er ist fortwährend im *u*; er ist die lebendige Dur-Stimmung, die herumgeht.

Nehmen Sie einen kranken Menschen: er ist fortwährend so, dass er, ohne sich zu verwundern, durch das Kranksein die *a*-Stimmung imitiert, oder die *e*-Stimmung; die letztere erst recht. Ein kranker Mensch ist fortwährend in Moll-Stimmung. Und es ist nicht etwa eine Metapher oder irgend etwas von einem Gleichnis, wenn man sagt: Was ist denn das Fieber? Das Fieber ist das in das Physische umgesetzte *a*, das der Eurythmist oder derjenige, der das *a* spricht, in sich sonst astralisch hervorbringt. Die Moll-Stimmung ins Physische hinunterprojiziert, Fieber erzeugend, ist derselbe Vorgang wie der, wenn Sie *a* aussprechen, nur dass Sie es auf einem höheren, seelisch-geistigen Niveau machen. Das *a* ist immer ein Fieber. Entweder ist es Fieber oder ist es Träne; aber es ist immer etwas, was der Mensch in sich hervorbringt.

Diese Dinge, empfindungsgemäss verstanden, die führen erst wiederum zur rechten Menschenerkenntnis. Und weil der Mensch teils gesund, teils krank ist, so greift eben das Entwickeln des strotzig Gesunden, das in der Kunst zutage treten muss, und das Entwickeln von heilkräftigen Bewegungen so innig ineinander. Das letztere ist beim kranken Menschen vorhanden. Es greift das deshalb so innig ineinander, weil wirklich zugleich Dur und Moll auf einem höheren Plane dasselbe sind wie Gesundheit und Krankheit; aber das Erleben von Gesundheit und Krankheit. Nur muss man nicht denken, dass, weil Moll die Krankheit ist, dass Moll deshalb etwas Schlechtes ist oder irgend etwas Untergeordnetes. Im Seelischen krank sein bedeutet eben immer etwas ganz anderes, als im Physischen krank sein. Dabei werden wir sehen, dass durchaus in der Entwicklung von Dur- und Moll-Stimmungen auf eurythmische Art auch wiederum heileurythmische Wirkungen herauskommen. Aber so sehen Sie, dass wirklich eine Brücke da ist zwischen der Laut-eurythmie und der Toneurythmie. Und wenn wir das Vokalisches in der Lauteurythmie richtig erleben, wie ich es dargestellt habe in dem *a* und in dem *e* einerseits, in dem *o* und in dem *u* anderseits, dann bekommen wir eben auch schon die Hinleitung zu dem Moll- und zu dem Dur-Erlebnis.

Aber nun handelt es sich darum, dass wir wirklich das auch ganz ernst in uns nehmen können: das Musikalische mehr nach dem Innern des Menschen schieben, während wir das Lauteurythmische mehr vom Menschen abschieben müssen in der Geste.

Und nun stellen Sie sich einmal folgendes vor: Versuchen Sie, mit dem rechten FUSS möglichst empfindungsgemäss vorwärts zu schreiten;* Sie machen es so, dass Sie mit dem Kopf empfindungsgemäss ausdrücken: Sie schreiten vorwärts (den Kopf nicht zu weit zurück, mehr nach vorne). Da haben wir zunächst die eine Gebärde.

Jetzt machen wir eine zweite Gebärde: Versuchen Sie zu begleiten diese Bewegung, die Sie eben gemacht haben, dadurch, dass Sie die rechte Hand mit der Hohlseite nach aussen richten und sie möglichst in der Richtung des ausschreitenden Fusses nach vorn bewegen. Jetzt haben Sie eine zweite Gebärde gehabt.

Nehmen wir die erste Gebärde: das Schreiten. Nehmen wir die zweite Gebärde: die Bewegung. Und jetzt versuchen Sie zu diesem eine dritte Gebärde dazuzufügen, indem Sie den linken Arm leicht, wie wenn Sie hinstossen wollten, bewegen (linker Arm leicht den rechten stossend). Sie schreiten nach vorwärts und gehen mit dem rechten Arm nach und stossen mit dem linken Arm nach. Nun haben Sie möglichst radikal eine gewisse Gebärde ausgedrückt. Sie haben Schreiten, Bewegung, und indem Sie das noch hinzufügen mit dem linken Arm: Gestaltung; denn wenn Sie da nachkommen mit dem linken Arm, können Sie jetzt das, was Sie in die Bewegung hineingossen haben, in dem rechten Arm, in der Bewegung festhalten. Also wir haben:

Schreiten,
Bewegung,
Gestaltung.

Hier sind Sie richtig in einer Dreiheit drinnen. Und Sie sind so in einer Dreiheit drinnen, dass Sie diese Dreiheit tatsächlich empfinden können. Sie können in Ihrem Schreiten eine Andeutung finden des Herausgehens Ihres astralischen Leibes. Sie können in dem Nachfolgen der Bewegung, die Sie mit dem rechten Arm ausführen, eine Bekräftigung dieses Herausgehens fühlen. Und Sie kön-

* Vgl. Anmerkung auf Seite 146.

nen in dem, was ich als Gestaltung bezeichnet habe, ein Festhalten gerade dieser Bewegung empfinden.

Nun, wenn Sie dies, was ich Ihnen jetzt als Gebärde angedeutet habe, wirklich empfinden, wenn Sie sich hineinlegen in dieses Schreiten, Bewegen, Gestalten und als Mensch nichts anderes sein wollen als dieses Schreiten, Bewegen, Gestalten, sich da ganz hineinlegen als Mensch, dann haben Sie ein Dreifaches. Und Sie werden leicht empfinden: Das Schreiten ist die Grundlage von allem; von dem geht es aus. Das Bewegen ist dasjenige, was Sie als Folge empfinden, was mit dem, was die Grundlage ist, zusammenklingen muss. Und das Gestalten ist dasjenige, was das Ganze fixiert.

Das alles müssen Sie nun wirklich an sich erleben. Sie können es, indem Sie das anwenden, was als die Töne da ist, in der verschiedensten Weise erleben; Sie können ja die Bewegung unten oder oben oder in der Mittellage machen. Wenn Sie sie gerade so machen, dass Sie das c unten haben, dass Sie das e in der Mitte haben, das Schreiten also vorangehen lassen, die Bewegung in dem e ausführen und die Gestaltung versuchen in dem g zu geben, dann haben Sie in diesem Schreiten, Bewegen, Gestalten den *Dur-Dreiklang* gegeben. Sie bilden an sich selber den Dur-Dreiklang ganz sachlich aus, indem Sie wirklich das Erleben des Dur-Dreiklanges hineinlegen in das, als was Sie sich als Mensch in der Welt darstellen. Gerade so, wie Sie in der lautdarstellenden Gebärde empfinden müssen den inneren Gehalt des Lautes, so erleben Sie hier im Schreiten, Bewegen, in der Gestaltung den Akkord. Das ist zunächst ein Element.

Schreiten: c
Bewegung: e
Gestaltung: g

Nun wollen wir versuchen, mit dem linken FUSS nach rückwärts zu schreiten und den Kopf folgen zu lassen; und jetzt versuchen Sie, mit dem linken Arm zu folgen. Mit dem linken Arm folgen Sie Ihrer rückwärts schreitenden Bewegung, und zwar so, dass Sie die hohle Hand nach innen haben. Gehen Sie ganz von der Lässigkeit aus. Jetzt machen Sie das Rückwärtsschreiten zugleich mit der

Kopfbewegung und mit der Armbewegung (Hand auf der Brust), und nun versuchen Sie auch die Gestaltung dadurch zu kriegen, dass Sie mit dem rechten Arm drübergehen. Versuchen Sie das festzuhalten. Aber es muss so sein, dass man wirklich auch das sieht, dass der linke Arm hier an den Leib herangeführt wird, die Hand gewissermassen an den Leib heran (die linke), und die rechte Hand nur wiederum an die Hand herangeführt wird, also die (linke) Hand gewissermassen nur wieder festgehalten werden will.

Nun haben Sie hier im Schreiten: c
in der Bewegung: es
und in der Gestaltung: g

gegeben. Sie haben den *Moll-Dreiklang* damit gegeben, und zwar so, dass Sie, wenn Sie gerade diese Gesten ins Auge fassen werden und immer mehr versuchen werden, diese Gesten ins Auge zu fassen, Sie dann darauf kommen werden, dass dieses Grundelement — Dur-Dreiklang, Moll-Dreiklang — gar nicht anders dargestellt werden kann als so.

Aber dann erst haben Sie die Sache wirklich gefühlt, wenn Sie darauf kommen, dass dies gar nicht anders dargestellt werden kann. Sie können versuchen, wie Sie wollen, die Sache auf andere Weise zu machen; wenn Ihnen eine andere Weise weniger gefällt, so haben Sie eigentlich erst gefühlt, was in dem, was wir jetzt eben dargestellt haben, eigentlich drinnen lebt.

Nun sehen Sie, da haben Sie im Grunde erst dasselbe gegeben für das Musikalische, was im eurythmischen Vokalisieren für die Lauteurythmie gegeben ist. Wenn ich Ihnen sage: Machen Sie ein *a* für die Lauteurythmie, so ist dieses für die Lauteurythmie dasselbe, wie wenn ich jetzt* gesagt habe: machen Sie den Dur-Dreiklang, oder* gesagt habe: machen Sie den Moll-Dreiklang. Das ist erst das Vokalisieren.

Nun, ich habe bisher eines nicht charakterisiert. Ich habe davon gesprochen, dass man das allgemeine Dur-Erlebnis im *o* und im *u* haben kann, dass man das allgemeine Moll-Erlebnis — so unwahrscheinlich das ist, aber es ist darinnen — im *a* und im *e* haben kann.

* Vgl. Anmerkung auf Seite 146.

Ich habe nicht davon gesprochen, dass man auch dazwischen etwas haben kann. Man kann ja den Übergang haben. Nun versuchen Sie einmal den Übergang zu erleben, zum Beispiel vom Verwundern zum Umfassen im *o*-Erlebnis, oder umgekehrt, vom Umfassen im *o*-Erlebnis zum Verwundern. Da kommen Sie von draussen ins Innere hinein. Da kommen Sie von dem Heraustreten mit dem astralischen Leibe zum Untertauchen des astralischen Leibes hinein. Da kommen Sie von der Krankheit in die Gesundheit, von der Gesundheit in die Krankheit hinein. Das ist das *i*. Und das *i* ist immer dasjenige, was das neutrale Sich-Fühlen ist zwischen dem Heraussenerleben und Drinnenerleben im Verhältnis zum Leibe. Das *i* ist also zwischen *a* und *e* auf der einen Seite und *o* und *u* auf der anderen Seite.

Und nun versuchen Sie einmal — Sie können sich ja das bis morgen an sich selber deutend überlegen -, versuchen Sie einmal, aus dem Elemente des Moll-Erlebens überzugehen zum Dur-Erleben, indem Sie einfach umdeuten. Sie machen das Moll-Erlebnis, deuten es jetzt um, indem Sie sich vorstellen, Sie beugen einfach den Kopf etwas vor — im Moll-Erlebnis ist er nach rückwärts gelegt —, Sie beugen jetzt den Kopf etwas vor, stellen sich einfach vor, dadurch wird es schon anders im ganzen Muskelbewegen; statt dass Sie mit dem linken Bein zurückgetreten wären, hätten Sie mit dem rechten Bein auszuschreiten; Sie bringen einfach das, was Sie da vorn haben, aus Moll in Dur, das heisst, Sie gehen aus dem Dur in Moll oder aus dem Moll in Dur. Dann entspricht dieser Übergang im Erlebnis dem *i*-Erlebnis des Lauteurythmisierens.

Und nun werden Sie schon die interessante Lebensvariante spüren, die da drinnen liegt beim Übergang von Dur in Moll, wenn Sie dasjenige wirklich ausführen, was ich Ihnen jetzt angedeutet habe.

Sie sehen also, es handelt sich darum: Indem wir zunächst in diese Hauptnuancen Dur, Moll und ihren Übergang eintreten, kommen wir in das im Musikalischen dem Vokalisieren Entsprechende hinein. Und das werden Sie zunächst sich nun auf die Seele legen müssen, was ich Ihnen als ein erstes Element gesagt habe. Die Gebärde, die Sie gemacht haben für Dur und Moll, und die Über-

gangsgebärde von dem einen in das andere, das ist das musikalische Vokalisieren. Da beginnt es beim Dur und Moll und so weiter.

Das Musikalische trägt ja dann die verschiedenen Elementarstim-mungen, die dem Vokalischen entsprechen, durch das *ganze* musi-kalische Tongebilde, durch Spannungen, Lösungen und so weiter. Und gerade so, wie man von dem vokalisierenden Sprechen in Worte hineinkommt, so kommt man auch aus dem Ergreifen der musika-lischen Elementargebilde, wie zunächst des rein akkordmässigen Dur- und Moll-Dreiklanges, hinüber in das eurythmische Ergreifen der musikalischen, der innerlich musikalischen Gebilde.

Morgen um dieselbe Stunde dann die Fortsetzung.

Zu den folgenden Bildtafeln:

Die Bildhauerin Edith Maryon versuchte im Jahre 1921 eurythmische Gesten plastisch zu gestalten. Da diese Plastiken das Eurythmische nicht in geeigneter Weise wiederzugeben vermochten, entwarf Rudolf Steiner die seither bekannten Eurythmiefiguren aus Holz. Für die Herstellung und farbige Gestaltung dieser Figuren zeichnete Rudolf Steiner Vorlagen, die im Original erhalten und vollständig in der Mappe «Entwürfe zu den Eurythmiefiguren» (Dornach 1984) veröffentlicht sind. Die beiden folgenden Beispiele für Dur- und Moll-Dreiklang sind etwa um $\frac{1}{3}$ verkleinert.



Kopie einer Skizze Rudolf Steiners zur Eurythmiefigur -Dur-Dreiklang» (c-e-g)



Kopie einer Skizze Rudolf Steiners zur Eurythmiefigur «Moll-Dreiklang» (c-as-f)

ZWEITER VORTRAG

Dornach, 20. Februar 1924

Die Gebärde des Musikalischen

Die Gebärde, die das musikalische Gebilde auszudrücken hat, soll eine erlebte Gebärde sein, und sie kann nur eine erlebte Gebärde sein, wenn das Erlebnis, das zugrunde liegt, erst da ist. Nun werden Sie auf dasjenige, worauf es eigentlich ankommt, kommen, wenn Sie sich noch einmal vor die Seele rücken, wie der Ton und die Sprache überhaupt im Menschen zustande kommen. Ton und Sprache, Ton und Laut, hängen schon mit dem ganzen Wesen des Menschen zusammen. Wenn der Mensch singt oder spricht, so ist das Erlebnis des Singens oder Sprechens im astralischen Leibe und im Ich. Nun findet alles, was im astralischen Leibe und im Ich lebt, in Luft und Wärme seine physische Offenbarung. Nehmen wir also an, der Mensch singt oder spricht. Stellen Sie sich ganz lebendig das Sprach- oder Tongebilde vor. Rein seelisch lebt das Sprach- oder Tongebilde im astralischen Leib und im Ich. Sie teilen sich mit astralischem Leib und Ich der Luft, den Atmungsorganen, dem, was damit in Zusammenhang steht, mit. Sie teilen sich dieser Luft und den Atmungsorganen durch den astralischen Leib mit.

Nun aber wissen Sie ja: Wenn irgendein Körper zusammengedrückt wird, ein luftförmiger Körper, wird er wärmer. Er wird innerlich wärmer. Zusammendrücken bedeutet ein innerliches Wärmen. Wenn er sich ausdehnt, verbraucht er ja diese Wärme wiederum zum Ausdehnen. So dass in der schwingenden, das heisst zusammengedrückten, verdichteten und verdünnten Luft fortwährende Wärmeunterschiede sind: warm, kalt; warm, kalt; warm, kalt.

Es läuft also in dasjenige, was der Gesangs- oder Lautstrom ist, das Element der Wärme. In diesem Element der Wärme lebt das Ich. Dadurch bekommen auch Gesang und Sprache die Innigkeit.

Dasjenige, was den Ton, was den Laut eigentlich innerlich seelisch macht, kommt dadurch zustande, dass die Wärme gewissermassen auf den Wellen der Luft, die den Ton rein äusserlich bildet, dass diese Wärme auf den Wellen dieser Luft flutet. So ist in der flutenden Luft selbst der astralische Leib tätig, und in der Wärme, die da auf den Wellen dieser Luft flutet, ist das Ich. Und der astralische Leib und das Ich, die sind sonst nicht nur in der Luft und Wärme, sondern sie sind auch in dem flüssigen und in dem festen Elemente des Menschenleibes. Da ziehen sie sich teilweise heraus, wenn der Mensch spricht oder singt, und beschränken sich auf Luft und Wärme. So dass in der Tat Singen und Sprechen ein Herausgehen des astralischen Leibes und des Ich sind von dem eigentlichen Gefüge der menschlichen Leiblichkeit; nur dass sie nicht wie beim Schläfe ganz herausgehen, sondern eben teilweise herausgehen, nämlich aus dem festen und flüssigen Element des menschlichen Leibes, die dann zurückbleiben. Daraus aber ersehen Sie, dass im ganzen menschlichen Leibe etwas geschieht, wenn der Mensch singt oder spricht.

Nun versuchen wir einmal, uns zu vergegenwärtigen, wodurch der Mensch etwas weiss von dem, was da vorgeht. Nicht wahr, er erregt das Gesungene und das Gesprochene durch seinen Kehlkopf und durch das, was mit dem Kehlkopfe zusammenhängt. Er nimmt wahr durch das Ohr. Es sind zwei Organe, die stark nach der Aussenseite des Körpers zu liegen. In diese Organe ist das Gefühl ausgegossen. Es ist in den Sinnen das eigentlich tätige, das seelisch tätige Fühlen. Mit dem Auge fühlen wir, mit dem Ohr fühlen wir. Aber es ist das Gefühl auch das Erregende im Kehlkopf und seinen Nachbarorganen. Gefühl arbeitet da. Die Vorstellung wird nur in das Gefühl hineingestossen. Gefühl arbeitet da. Es spezialisiert sich der Mensch gewissermassen in Ohr- und Sprach- und Gesangsorgan, wenn er singt oder das Gesungene aufnimmt, oder wenn er spricht und das Gesprochene aufnimmt. Daher bleiben die eigentlichen Erlebnisse in Ohr und Kehlkopf, kommen nicht zum Bewusstsein des Menschen.

Nun kann der Mensch für alles, was er durch irgendein Sinnesorgan erfasst, oder was er durch ein Sprachorgan ausdrückt, für alles

das kann er auch den ganzen Leib verwenden, sein ganzes Menschenwesen. In der eurythmischen Gebärde wird einfach der ganze Mensch Sinnesorgan. Und das Gesamtfühlen, das den Körper durchwehlt und durchbebt, wird Erregung und Wahrnehmungsorgan - das Gesamtfühlen mit dem Werkzeug der menschlichen Wesenheit selber. Und so muss dasjenige, was sonst nur Erlebnis des Ohres oder Erlebnis des Kehlkopfes ist, Gesamterlebnis des Menschen werden. Wird es Gesamterlebnis des Menschen, dann wird es in ganz selbstverständlicher Weise zur Gebärde. Begreift man erst das Erlebnis, erfasst man das Erlebnis, dann wird das Erlebnis zur Gebärde. Machen wir uns das an einigen Beispielen klar. Nehmen wir zunächst einmal den Ton als solchen, und zwar, damit wir einen Ausgangspunkt haben, nehmen wir irgendeinen Ton als Grundton.

Der Zusammenhang des Tones mit dem Gefühl, der kann Ihnen ja daraus hervorgehen, dass das dem Menschen untergeordnete Tier in den Ton ausbricht, entweder aus Wohlbehagen, aus irgendeiner Lust oder aus irgendeinem Schmerz. Lust, Wohlbehagen, Schmerz sind aber Gefühlserlebnisse. Zuletzt entsteht auch im Menschen kein Ton anders, als dass er aus solchen Untergründen herauskommt. Der Mensch erregt in sich, wenn er eine Lust, ein Wohlbehagen empfindet, den Ton. Warum? Warum erregt der Mensch den Ton? Er könnte auch still bleiben, könnte man sagen. Warum erregt der Mensch den Ton, wenn er in Lust verfällt?

Was heisst denn das: in Lust verfallen? In Lust verfallen heisst eigentlich, sich an die Umgebung verlieren. Alles, was Lust macht, ist eigentlich ein Sichverlieren des Menschen. Und alles, was Schmerz macht, ist ein zu starkes Sichgewahrwerden. Man findet sich zuviel, wenn man Schmerz hat. Denken Sie nur, wieviel stärker Sie bei sich sind, wenn Sie krank sind und irgendeinen Schmerz haben, als wenn der ganze Leib schmerzlos dasteht. Sie sind zuviel bei sich, Sie haben sich zuviel gefunden im Schmerz, und Sie sind im Verlieren oder verlieren sich ganz in der Lust. Das harmonische Empfinden des Menschen bildet die Gleichgewichtslage zwischen Lust und Schmerz, weder das Aufgehen in Lust noch das Aufgehen in Schmerz.

Warum erregt der Mensch nun den Ton bei Lust oder Schmerz oder bei anderen Gefühlsnuancen, die aber alle irgendwie auf Lust und Leid zurückzuführen sind, warum erregt der Mensch den Ton ? Er erregt den Ton, wenn er sich in der Lust verlieren will, damit er sich behält. Im Ton behält er sich; sonst ginge ihm der ganze astralische Leib fort, und das Ich, in der Lust. Wenn er den Ton erregt, da erhält er sich. Alle Erscheinungen, bei denen von lebendigen Wesen der Ton kommt, sind eigentlich darauf beruhend. Der Mond hat eine starke Wirkung auf verschiedene Wesen, zum Beispiel auf den Hund. Er droht ihm seinen astralischen Leib zu entreissen. Deshalb bellt der Hund den Mond an, weil er dadurch seinen Astralleib befestigt in sich. Und wenn der Mensch irgendeinen Ton für sich — und jeder Ton für sich kann ja ein Grundton sein —, wenn der Mensch irgendeinen Ton für sich erregt, so bedeutet das, dass er sich gegenüber dem Verlieren-in-der-Lust hält. Fest hält er seinen astralischen Leib. Und wenn Ich und astralischer Leib in Schmerz versinken, dann sucht sich der Mensch, indem er den Ton erregt oder den Laut erregt, wiederum in der richtigen Weise, weil er sich zu stark gefunden hat, sich selber zu entreissen. In dem Klage-ton, in dem Mollton versucht sich der Mensch sich selber zu entreissen, weil er sich zu stark gefunden hat.

Aber indem man so etwas ausspricht — denken Sie doch nur —, spricht man ja schon Gebärde aus. Man braucht gar nicht irgendwie künstlich etwas zu deuten, man spricht da schon Gebärde aus. Man braucht nur zu verstehen, was da geschieht, und man spricht schon Gebärde aus. Wenn ich sage: Ich sitze zu tief in mir, ich muss mich mir selbst entreissen — ja, es ist ganz zweifellos, dass irgendeine Gebärde, welche von mir abgeht, eine natürliche Gebärde ist. Die drückt dasjenige aus, was Erlebnis ist. So dass Verstehen eines solchen Erlebnisses schon bedeutet die Gebärde. Denn man kann gar nicht anders, als wenn man das Erlebnis beschreibt, schon die Gebärde zu beschreiben. Daher ist eben Eurythmie nicht etwas Willkürliches, sondern sie ist nichts anderes als die Offenbarung des Erlebnisses.

Nun aber nehmen wir dies, dass der Mensch in Lust und Leid, sagen wir, den Ton erregt hat, den wir nun als Grundton ansehen.

Der Mensch ist da in einer nicht fertigen Stimmung; es kann ja nicht so bleiben, sonst müsste der Mensch fortwährend den Grundton singen oder einen Laut sprechen. Er könnte gar nicht wieder aufhören, wenn er Lust empfindet, den Ton erregt, wenn nicht durch den Ton selbst eine Beruhigung eintreten würde. Er müsste ja immerfort den Ton halten. Der Mensch schreit in die Welt hinaus wegen Lust oder Leid. Und da ist ein unfertiger Zustand des menschlichen Erlebens, eine unfertige Seelenverfassung für das menschliche Erleben.

Nehmen Sie nun an, er geht von dem Grundton zur Oktave. Wenn er vom Grundton zur Oktave geht, dann fällt die Oktave einfach in den Grundton hinein. Es ist so, wie wenn Sie die Hand ausstrecken und an einen Gegenstand kommen. Durch die äussere Berührung ergänzt sich dasjenige, was Sie gewissermassen als Begehren nach aussen geltend machen. Und so kommt Ihnen aus der Welt die Oktave entgegen, um die Prim in sich zu beruhigen. Und dasjenige, was unfertig war, wird fertig. Es kommt wiederum eine Ganzheit zustande, wenn zur Prim die Oktave hinzukommt. Und Sie werden sehen, wie sich die Gebärden uns in diesen Stunden von selbst ergeben, wenn wir zuerst darauf dringen, dass nun wirklich ein Verständnis vorliegt für dasjenige, was das Erlebnis ist.

Nehmen wir die Quinte — die Quinte, die also mit dem Grundton sich irgendwie vereinigt. Da handelt es sich darum, dass man sich so recht das Erlebnis der Quinte verschafft. Die Quinte hat das Eigentümliche, dass der Mensch, wenn er den Grundton, die Quinte als Intervall hat, sich als fertiger Mensch fühlt. Die Quinte ist der Mensch.

Solche Dinge kann man natürlich nur gefühlsmässig aussprechen, aber die Quinte ist der Mensch. Es ist gerade so, wie wenn der Mensch innerlich bis an seine Haut ginge, seine Haut erfassen würde und sich da abschliessen würde. Die Quinte ist die den Menschen begrenzende Haut. Und niemals kann sich der Mensch so stark als Mensch fühlen in Tönen, als indem er die Quinte erlebt im Zusammenhange mit dem Grundton. Vielleicht wird Ihnen das, was ich jetzt sage, gerade durch die folgende Betrachtung leichter. Vergleichen Sie einmal mit dem Quinten-Erlebnis das Septimen-Erlebnis und das Terzen-Erlebnis.

Das Septimen-Erlebnis, die Septimen-Akkorde oder auch -Folgen sind diejenigen Klanggebilde, die insbesondere in der alten atlantischen Welt die Menschen geübt haben und an denen sie sich geletzt haben, die für sie entzückend waren. Warum? Weil in der alten atlantischen Zeit die Menschen noch ein gutes Erlebnis vom Herausgehen aus sich hatten. Bei der Septime kommt man nämlich aus sich heraus. Bei der Quinte geht man bis an seine Haut. Bei der Septime geht man aus sich heraus, man verlässt sich bei der Septime. Die Septime ist als solche auch durchaus keine Beruhigung. Ich möchte sagen, wenn man im Grundton schreit, weil einem etwas weh tut, und fügt die Septime dazu, so schreit man wiederum über das Schreien, um vom Schreien wiederum loszukommen. Man ist ganz aus sich heraus. Während die Quinte an der Oberfläche der Haut erlebt wird, der Mensch sich als Mensch fühlt, fühlt sich der Mensch wie die Haut durchsetzend und in seiner Umgebung bei der Septime. Er geht aus sich heraus, fühlt sich in seiner Umgebung.

Bei der Terz ist es so, dass der Mensch deutlich das Gefühl hat: da geht er nicht bis zu seiner Haut, da bleibt er in sich. Das Terzen-Erlebnis ist ein sehr innerliches. Man weiss, dasjenige, was man mit der Terz abmacht, macht man mit sich selber ab. Versuchen Sie nur einmal, wie fremdartig das Quinten-Erlebnis schon ist gegenüber dem Terzen-Erlebnis. Das Terzen-Erlebnis ist ein intimes, das man mit sich in seinem Herzen abmacht. Das Quinten-Erlebnis ist ein Erlebnis, wovon man das Gefühl hat: das sehen die anderen Menschen mit, wenn man es erlebt, weil man eben bis zu seiner Haut geht. Diese Dinge lassen sich eben nur gefühlsmässig erleben. Und beim Septimen-Erlebnis ist man ausser sich.

Und jetzt erinnern Sie sich an dasjenige, was ich gestern gesagt habe. Der Grundton wurde gebärdenhaft charakterisiert durch das Schreiten. Das ist die Position. Die Terz wurde charakterisiert durch das entweder Begleitende oder Folgende in einem Arm, der das In-Bewegung-Kommen andeutet, aber den man so gebraucht in der Gebärde, dass man mitgeht; aber mitgeht so, wenn es sich um die grosse Terz zum Beispiel handelt, dass man drinnen bleibt in seinem Arm. Man bleibt drinnen. Die Quinte habe ich Ihnen dadurch cha-

rakterisiert, dass man gestaltet. Man kommt wieder zurück, so wie die Haut den Menschen ringsherum gestaltet.

Sie haben also in dem Dreiklang, ganz gleich, ob es der Dur- oder Moll-Dreiklang ist, erstens

Innere Erregung:	Schreiten
In sich bleiben:	Bewegung
Nach aussen abschliessen:	Gestaltung.

Nun handelt es sich darum: Wenn Sie deutlich das In-sich-Bleiben bei der Terz ausdrücken wollen, so können Sie die Bewegung variieren, und Sie können dann, indem Sie den Arm meinetwillen vorstrecken, um die Bewegung zu variieren, ihn ausserdem noch in der Weise, dass die Bewegung die Richtung beibehält, in dieser Art bewegen (rechter Arm gestreckt, Hand auf- und abbewegt). Jetzt sind Sie in sich. So dass Sie das Terzen-Intervall sehr gut zum Ausdruck bringen, wenn Sie erstens die Position einnehmen, die Bewegung machen, aber in der Bewegung weiterbewegen. Nun haben Sie Innerlichkeit.

Nehmen Sie an, Sie haben es mit der grossen Terz zu tun. Dann werden Sie die Innerlichkeit dadurch ausdrücken, dass Sie mit dem Arm von sich weggehen (hinaus). Drücken Sie die kleine Terz aus, so bleiben Sie mehr in sich, Sie weisen mit dem Arm auf sich zurück (nach innen). Und Sie haben eine Gebärde, die absolut das Terzen-Erlebnis darstellt.

Wenn Sie das Erlebnis haben wollen, dann müssen Sie die entsprechende Gebärde immer wieder machen und versuchen zu sehen, wie aus der Gebärde eigentlich die entsprechenden Intervall-Erlebnisse strömen, wie sie dadrinnen sind. Dann wird Ihnen zusammenwachsen das entsprechende Erlebnis mit Ihrer Gebärde, und dann erst haben Sie dasjenige, was die Sache künstlerisch macht, wenn Ihnen die entsprechende Gebärde zusammenwächst mit den Erlebnissen. Dadurch wird erst die Sache künstlerisch.

Ganz besonders anschaulich können Sie sich das machen, wenn Sie das Septimen-Erlebnis nehmen. Beim Septimen-Erlebnis wird es sich darum handeln, dass Sie aus sich herauskommen, denn es ist

ein Aus-sich-Herauskommen. Es muss irgendwie die Gebärde ver-raten, dass Sie aus sich herauskommen (Armstrecken, Hand schüt-telnd drehen, schlenkern). Sie haben eine Bewegung, der Sie nicht folgen, sondern wo Sie gewissermassen die Hand schlenkern lassen, als den natürlichen Ausdruck des Septimen-Erlebnisses. Und wenn Sie nun das Quinten-Erlebnis vergleichen mit dem Septimen-Erleb-nis, so werden Sie bei der Quinte die Notwendigkeit haben, abzu-schliessen, zu gestalten, gewissermassen die Gebärde des Umschlies-sens zu machen. Bei dem Septimen-Erlebnis können Sie das nicht haben, denn das Septimen-Erlebnis ist so, wie wenn Ihnen über-haupt im Erleben die Haut wegginge, und Sie so als eine Art ge-schundener Marsyas daständen. Die Haut fliegt Ihnen weg, und die ganze Seele geht in die Umgebung hinein. Wollen Sie also zuhilfe-kommen dem Septimen-Erlebnis mit dem anderen Arm, so können Sie das natürlich auch, denn es handelt sich ja niemals darum, irgend etwas schematisch pedantisch festzuhalten. Dann aber wür-den Sie das Septimen-Erlebnis, indem Sie es so machen, mit der anderen Hand irgendwie andeuten. Natürlich muss das schön ge-macht werden.

Damit haben Sie dann gerade erlebt, wenn Sie in dieser Weise in die Sache hineingehen, wie nun wiederum das Erlebnis selber zur Gebärde wird. Und nur dadurch kann Eurythmie gedeihen, dass das Erlebnis selber zur Gebärde wird. Es muss also ein Eurythmist eigentlich in einer gewissen Beziehung doch eine Art neuer Mensch werden gegenüber dem, was er früher war. Denn im allgemeinen haben wir dadurch, dass wir sprechen und singen, ein gewisses Auf-merksamsein auf dasjenige herbeigeführt, was wir eigentlich ge-bärdenhaft wollen. Wir leiten dasjenige, was wir gebärdenhaft wol-len, in Sprache und Gesang hinein. Wenn wir es wieder heraus-holen, dann entsteht eben die Gebärde. Und es müsste für einen Berufseurythmisten — wenn ich das philiströse Wort gebrauchen darf — eigentlich so sein, dass er es als naturgemäss empfindet, alles zu übersetzen ins Gebärdenhafte, und dass er das Gefühl hat, er muss sich massigen, zähmen, wenn er als gewöhnlicher Mensch unter gesitteten Menschen herumgeht und nicht ihnen alles mög-liche voreurythmisieren kann. Nicht wahr, wie es eine malerische

Natur juckt, wenn irgend etwas da ist, und das Betreffende nicht gemalt werden kann — also eine malerische Natur möchte eigentlich alles malen, kann es nur nicht immer, muss sich zurückhalten —, so ist auch ein Eurythmist, der müde ist, eigentlich etwas Schreckliches. Denn der Eurythmist kann nicht die Müdigkeit als etwas Naturgemässes offenbaren. Ein Eurythmist, der sich während des Probens hinsetzt und müde ist, das ist etwas Fürchterliches, weil das gerade so ist, nicht wahr, als wenn der Mensch plötzlich erstarren würde, als wenn er Starrkrampf kriegte. Wenn ich manchmal so Eurythmieproben angesehen habe da oder dort — ich glaube, in Dornach kommt es nie vor, aber es ist schon da oder dort vorgekommen —, wenn irgendeine kleine Pause kommt, da setzen sich solche Eurythmisten hin. Ich glaube, ich werde ganz blass dann, weil mir das Blut erstarrt von diesem ganz unmöglichen Anblick einer müden Eurythmistin. Das gibt es nicht! Natürlich gibt es das im Leben doch, das sind Widersprüche; aber man muss diese fühlen, dass es so ist. Ich sage also nicht: Sie sollen sich nicht hinsetzen, wenn Sie müde sind; aber ich sage: Sie sollen sich dann als Karikatur eines Eurythmisten fühlen!

Solche Dinge sagt man, um eben den Grundton des Künstlerischen in die Sache hineinzubringen, denn das Künstlerische muss auf Stimmung, muss auf demjenigen beruhen, was als ein Zug durch das Ganze durchgeht. Und insbesondere eine solche Kunst, wo der Mensch so ganz darinnenliegt, wie die Eurythmie es ist, kann gar nicht gedeihen, wenn sie nicht in Stimmung gedeiht, wenn nicht die Stimmung durch alles durchgeht.

Wenn Sie das durchempfinden, dann werden Sie einfach das Eurythmisieren wie Sprechen und Singen wirklich empfinden. Aber Sie müssen sich bequemen, gerade so, wie in der Sprache die Lauterlebnisse, so die Gesangerlebnisse für das Eurythmisieren wirklich zu haben. Es ist schon richtig, der Eurythmist muss in einem viel volleren Sinne das Musikalische erleben als etwa der Sänger. Beim Sänger kommt es darauf an, dass er in den Ton hineinkommt, ihn hat, hören kann und da eigentlich in etwas lebt, wo ihm der Körper ausserordentlich stark zu Hilfe kommt. Beim Eurythmisten kommt der Körper nicht zu Hilfe; da muss die Seele dieses Ein-

schnappen in der Gebärde haben, was sonst die Sinne oder der Kehlkopf beim Singen und Sprechen tun.

Ich muss schon diese etwas längere Einleitung dem Ausdrücken der einzelnen Gebärden vorangehen lassen, weil dieses für die Gesamtempfindung des Eurythmischen von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Das Eurythmische wird nicht verstanden werden, wenn man nicht in intensiver Weise auf solche Dinge eingeht. Es muss auch durchaus dasjenige von dem Eurythmisten verstanden werden, was ich ja oftmals in Einleitungen zur Eurythmie und dergleichen betonte, was aber im Grunde genommen wirklich in der Gegenwart kaum richtig erfasst wird. Ich sage oftmals: Der Prosa-Gehalt der Worte macht eigentlich nicht das Poetische, das Künstlerisch-Poetische aus. Es gibt heute Leute, die lesen ein Gedicht wie einen Prosa-Inhalt. Da haben sie ja das Gedicht nicht. Der Prosa-Inhalt ist nicht das Gedicht. Das Gedicht ist dasjenige, was an der Dichtung musikalisch oder plastisch oder malerisch ist, also dasjenige, was im Melodiös-Thematischen, was im Rhythmus, im Takt und so weiter lebt. Will man in der Dichtung dasjenige ausdrücken, was ausgedrückt werden soll, so soll man ein starkes Bewusstsein davon haben, dass man die Worte nicht wegen ihres Inhaltes gebraucht, sondern dass man die Worte aneinander reiht wegen des Taktes, wegen des Rhythmus, wegen des Melodiös-Thematischen oder wegen des Malerischen in der Lautbildung und dergleichen.

Man muss also um eine Stufe weiter weggehen von dem, was die Sprache ist ihrem Inhalte nach. Ihrem Inhalte nach ist die Sprache unkünstlerisch. Sie ist für die Prosa da. Diese ist das Unkünstlerische an sich in der Sprache. Erst die gestaltete Sprache und die Gestaltung in der Sprache machen das Künstlerische aus.

Das, was man so für die Sprache zu sagen hat, ist ja natürlich für den Gesang das ganz Selbstverständliche. Aber dass unsere Zeit für das eigentlich Künstlerische nichts Besonderes übrig hat, das ist ja dadurch hervorgetreten, dass auch im Musikalischen in der neueren Zeit die Tendenz aufgetaucht ist, nicht die Musik sich selber ausdrücken zu lassen, nicht das Tongebilde hinzunehmen, sondern durch das Tongebilde irgend etwas anderes auszudrücken.

Nicht wahr, Sie müssen mich nicht missverstehen, ich will nicht etwa hier Anti-Wagnerei treiben. Ich habe ja oftmals die Kulturerrscheinung Richard Wagners genügend hervorgehoben, aber nicht aus dem Grunde, weil ich Wagnersche Musik für Musik anschau, wenigstens nicht für «musikalische Musik», sondern weil ich nach den Forderungen der gegenwärtigen Zeit auch «unmusikalische Musik» gelten lassen will, weil es mir natürlich ist, dass in unserer Zeit auch unmusikalische Musik auftreten kann. Wagnersche Musik ist nämlich im Grunde genommen unmusikalische Musik. Und in einer solchen Zeit ist es eben nötig, wenn nun Musik auch Gebärde werden soll, wenn das Musikerlebnis Gebärde werden soll, auf das Musikerlebnis als solches hinzuweisen, hinzuweisen darauf, wie die Terz Innerlichkeit darstellt, wie die Quinte Abschluss darstellt, wie die Septime Herausgehen aus sich selber darstellt. Und worauf beruht denn das innig Befriedigende der Oktave? Das innig Befriedigende der Oktave beruht darauf, dass — ich möchte sagen — man der Gefahr entkommt, die in der Septime liegt. Man entkommt der Gefahr, die in der Septime liegt, und findet sich wiederum draussen.

Es ist wirklich mit der Oktave so, als wenn man erst — bei der Septime — ein geschundener Marsyas geworden wäre, ohne Haut dastünde, die Seele einem herausginge, die Haut fortflöge und losgekommen sei; aber nun fühlt man bei der Oktave: man ist schon entblösst von seiner Haut, aber sie kommt, kommt zurück, man wird sie gleich haben, sie ist im Zurückkommen, sie ist im Anziehen und dazu noch ausserhalb von einem. Man ist sogar um ein Stück grösser geworden, man ist voller, weiter geworden. In der Oktave ist es einem, als ob man wachsen würde, während man sie erlebt.

Daher wird sich die Gebärde des Oktaven-Erlebnisses so ergeben, dass man natürlich nicht das Septimen-Erlebnis hat, sondern dass man gerade im Oktaven-Erlebnis die Umkehrung der vollen Hand ausser sich durchmacht. Das Oktaven-Intervall wird so gemacht: (Hand nach aussen und umkehren). Sie können natürlich, wenn Sie das Intervall voll ausdrücken wollen, es auch so machen (in derselben Weise ausführen mit beiden Armen und Händen). Es ist bei diesen Dingen ja selbstverständlich, dass man sie viel üben muss, damit sie einem ganz natürlich werden. Und so, wie der Musiker

eigentlich die Erzeugung der Töne in die Finger hineinkriegen muss, so muss der Eurythmist in seinen ganzen Leib die entsprechenden Gebärden hineinbekommen.

Daher ist es eigentlich eine Notwendigkeit, dass gerade die elementarsten Sachen von den Eurythmisten immer wieder und wieder geübt werden, damit diese Elementargebärden, wie ich sie zum Beispiel jetzt andeute, wie wir sie in den nächsten Tagen immer weiter ausführen werden, Selbstverständlichkeiten werden, an die man dann nicht mehr zu denken braucht, geradeso, wie wir nicht an den Buchstaben denken, wenn wir ein Wort aussprechen, wir denken nicht daran. Zum Beispiel bei Brief; «Brief» sagen wir, und können dies Aussprechen der Buchstaben wie von selbst. So müssen wir diese Gebärde für ein Intervall, für einen Dreiklang und so weiter als etwas selbstverständlich aus uns Kommendes haben. Sie werden sehen, dann ergibt sich alles Übrige in einer leichten Weise. Überhaupt werden Sie dadurch immer mehr und mehr begreifen, wie das Erlebnis in die Gebärde übergeht.

Nehmen Sie, um dies zu erfassen, nur einmal den Unterschied — sagen wir — zwischen Konsonanzen und Dissonanzen. Nicht wahr, unter den Dreiklängen haben wir konsonierende, dissonierende; Vierklänge sind eigentlich immer dissonierend.

Nun werden sie gerade gestern an den Gebärden für die Dreiklänge gesehen haben, dass man schon den ganzen Menschen zu Hilfe nimmt, um das Erlebnis des Dreiklanges zur Offenbarung zu bringen. Zunächst hat man dasjenige, was ich das Schreiten genannt habe. Das Schreiten ist im wesentlichen mit dem einen Bein gegeben. Sie haben die Bewegung mit dem einen Arm, die Gestaltung mit dem anderen Arm, wenn Sie gerade den Dur- oder Moll-Dreiklang haben. Sie können sagen: mehr habe ich schon nicht. Ja, Sie haben aber doch zwei Beine, so dass Sie also schon Vierklänge zustande kriegen können. Nur werden Sie sagen: ich kann doch nicht zugleich vorwärts und rückwärts schreiten, mit einem Bein nach vorwärts und mit dem anderen nach rückwärts. Das können Sie aber doch, indem Sie hüpfen.

Sie sehen, es ergibt sich auf naturgemässe Weise. Sie können gar nicht anders, um einen Vierklang darzustellen, als etwas hüpfen,

das eine Bein nach vorwärts, das andere nach rückwärts bewegen. Auf diese Weise werden Sie den Vierklang darstellen.

Aber denken Sie einmal, was da wird. Es würde Ihnen nicht leicht gelingen — ausserdem würde es nicht schön ausschauen —, aber es würde Ihnen auch gar nicht leicht gelingen, dass Sie hüpfen, ohne die Knie etwas zu beugen. Mit ganz steifen Beinen werden Sie nicht gut hüpfen können. Es würde auch nicht gut ausschauen. Sie müssen also die Knie etwas beugen, wenn Sie hüpfen wollen, so dass Sie in dieser notwendigen Gebärde des Hüpfens, die beim Vierklang auftreten muss, — weil Sie beim Vierklang hüpfen müssen, einfach durch die Natur Ihres Leibes und sein Verhältnis zur Umwelt, — im Beugen der Knie die Gebärde für die Dissonanz haben. Sie haben die selbstverständliche Gebärde für die Dissonanz, indem Sie die Knie beugen im Hüpfen.

Daraus aber ergibt sich wieder etwas anderes. Daraus ergibt sich, wenn Sie einen dissonierenden Dreiklang haben, dass Sie das noch weiter benutzen. Haben Sie einen konsonierenden Dreiklang, schreiten Sie hin, vorwärts; haben Sie einen dissonierenden Dreiklang, beugen Sie ausserdem noch. Da haben Sie es nicht nötig, zu beugen, wie beim Springen, aber Sie können beugen. Sie drücken also das im dissonierenden Dreiklang aus, indem Sie beugend schreiten. Und Sie können das ablesen davon, dass Sie beim Vierklang, der immer dissoniert, gar nicht anders können, als den Sprung, den Sie ausführen müssen, um beide Beine in Bewegung zu bringen, weil Sie ja eben sonst nicht vier Organe haben, durch die Sie einen Vierklang zustande bringen können, als den Sprung mit Beugen auszuführen. Aber da haben Sie das Beugen als Ausdruck der Dissonanz drinnen.

Es ist nun von ungeheurer innerer Lebendigkeit begleitet, wenn Sie gerade so, wie der Musiker auch seine Übungen machen muss, tatsächlich konsonierende und dissonierende Klänge abwechseln lassen, von einem in die anderen übergehend, um einfach den Wandel in der Stimmung, den Wandel im Erleben an sich selber, an Ihrer Gebärde durchzumachen.

Wenn Sie das alles nehmen, was ich Ihnen nun gesagt habe, dann stellt sich als ganz besonders interessant das Quartett-Erlebnis her-

aus. Bei der Terz sind wir intim in uns. Bei der Quint kommen wir gerade an unserer Leibesgrenze an. Die Quart liegt zwischendrin. Und die Quart hat schon dieses grossartig Eigentümliche, dass der Mensch sich innerlich in der Quart erlebt, aber sich nicht so intim erlebt wie in der Terz. Aber er geht auch nicht einmal bis an seine Oberfläche. Er erlebt sich unter seiner Oberfläche. Er bleibt gewissermassen ein Stückchen unter seiner Oberfläche in sich zurück. Er sondert sich von der Umwelt ab, schafft sich in sich. Er gestaltet sich nicht wie bei der Quinte, so dass ihn die Aussenwelt zur Gestaltung mitzwingt, sondern er gestaltet sich nach seinen eigenen seelischen Bedürfnissen. Das Quarten-Erlebnis ist tatsächlich dasjenige, wo der Mensch sich durch seine eigene innere Macht als Mensch fühlt, während er sich durch das Quinten-Erlebnis durch die Welt als ein Mensch fühlt. In der Quart sagt man sich: Du bist eigentlich zu gross; du durchfühlst dich nicht, weil du so gross bist. Du machst dich etwas kleiner, und doch so bedeutend, wie du in der Grosse bist. — Man macht in der Quart einen angenehmen Zwerg aus sich selber. Und so ergibt sich Ihnen für die Quart notwendig ein sehr starkes Sich-auf-sich-Beziehen. Sie können es erreichen, wenn Sie nicht wie bei der Terz bloss herausgehen oder auf sich zurückgehen, sondern wenn Sie bei der Quart scharf die Finger zusammennehmen, gewissermassen Ihre Hand in sich selber verstärken. Sie bekommen auf diese Weise den Ausdruck, die Offenbarung des Quarten-Erlebnisses.

Das sind die Dinge, die schon notwendig waren vor dem weiteren Eingehen auf die Gebärde des Musikalischen, weil, ohne dass die Dinge erlebt werden, eben keine richtig künstlerischen Gebärden zustande kommen. Ich glaube, Sie haben eigentlich recht viel zu tun, wenn Sie diese Einzelheiten verarbeiten. Es wird gut sein, nicht zuviel an Gebärden in der einen Stunde zu geben, weil die Dinge eben verarbeitet werden sollen. So werden wir also morgen fortsetzen.

DRITTER VORTRAG

Dornach, 21. Februar 1924

Die Auflösung des Akkords und des Harmonischen in das Melos

Wir wollen einmal zuerst versuchen, ob Ihnen eine Übung gelingt. Versuchen Sie es* ungefähr die Übung zu machen mit dem rechten Arm, die ich erst angegeben habe als die Septime-Bildung; jetzt versuchen Sie den Arm wieder still zu halten, aber vorwärtsschreiten so, dass dieser Arm an der Stelle bleibt, wo er ist, und Sie also mit dem Körper dem Arm nachschreiten. Dazu müssen Sie den Arm im Gehen beugen. Der Arm muss an der Stelle bleiben, wo er ist, beziehungsweise die Hand muss an der Stelle bleiben, wo sie ist, indem Sie vorwärtsschreiten. Die Übung ist so zu machen, dass der Arm, die Hand, dort bleibt, wo sie ist, und Sie mit ihm zusammenkommen. Das muss dann geübt werden.

Jetzt versuchen Sie die andere Übung: versuchen Sie die Hand im Schreiten dahin zu bringen, dass Sie sie etwas zurückziehen, aber nicht sehr stark. Nun haben wir zwei Übungen. Versuchen Sie einmal hintereinander Septime und Prim zu empfinden, und Sexte und Prim zu empfinden. Die erste Bewegung, die ich eben gezeigt habe, für die Aufeinanderfolge: Septime—Prim; die zweite Bewegung für die Empfindung: Sexte—Prim, die Klänge etwa hintereinander gedacht. Sie könnten aber auch gleichzeitig gedacht sein. Darüber will ich gleich hinterher noch sprechen. So bekommen Sie die Möglichkeit, Bewegung in die Geste hineinzubringen.

Diese Bewegung, die Sie zuerst gesehen haben, ist eine solche, die in einem gewissen Sinne Leben zurückwirft in das Leblose. Und so ist in der Tat auch nach der Beschreibung, die ich gestern von der Septime gegeben habe, dieses Verhältnis der Septime zum Grundton. Wenn Sie sich den Grundton als das Stille, Ruhige vorstellen, die Septime als ausserhalb eigentlich des menschlichen phy-

sischen Leibes liegend, so dass der Mensch in der Septime aus sich herausgeht, dann haben Sie die Möglichkeit, sich vorzustellen, dass die Septime das, in das man herausgeht, das Geistig-Belebende, wiederum in das Stillstehende, Körperliche zurückbringt.

Sehen Sie, die Dinge werden stark real, wenn man aus dem Musikalischen, das ja natürlich zunächst ein Wahrgenommenes ist, nur für die Wahrnehmung Hervorgebrachtes ist, wenn man übergeht zu dem Eurythmischen, das den ganzen Menschen in Bewegung bringt. Und Sie sehen eigentlich die innere Wesenheit desjenigen, was jetzt über das Septimen-Verhältnis zum Grundton gesagt worden ist, am besten daraus, dass Sie Heilwirkungen hervorbringen können. Wenn Sie zum Beispiel in der Lunge oder in einem sonstigen, namentlich Brustorgan dasjenige konstatieren müssen, was Verhärtungen sind, so werden Sie sehen, dass gerade diese Übung, die jetzt gemacht worden ist, einen heilsamen, das heisst belebenden, in den Normalzustand zurückführenden Weg bedeutet. Es ist gerade die Toneurythmie in jedem ihrer Punkte, in der entsprechenden Weise durchgeführt, zu gleicher Zeit ein heileurythmischer Faktor. Man muss nur so lebendig in das Wesen der Töne eingehen, wie wir das gestern versucht haben und wie wir es auch weiter versuchen werden.

Gerade in Anknüpfung an dieses möchte ich gleich auch sagen: Wenn Sie nun übergehen in derselben Weise, wie ich es jetzt habe machen lassen, von der Septime zur Sexte im Verhältnis zum Grundton, dann werden Sie finden, dass das Verhältnis ein wesentlich abgeschwächtes ist; und das ganz besonders Auszeichnende ist, dass eben die Hand, die bei der Septime festgehalten wird aussen, dass diese Hand wieder zurückgeht. Dadurch ist nicht ein Verhältnis ausgedrückt vom Belebenden zu dem Unbelebten, sondern es ist ein Verhältnis der Sexte eigentlich zum Grundton in der Art ausgedrückt, dass man dasjenige, was ausgedrückt wird, als ein bloss Bewegtes fühlt, als ein In-Regsamkeit-Versetzen. Es ist mehr zu vergleichen mit dem Empfindungserregen, nicht mit dem Beleben. Die Sexte erzeugt im Verhältnis zum Grundton ein Bild des Empfindens, des Fühlens. Die Septime erzeugt im Verhältnis zum Grundton ein Bild des Belebens, des Belebens des Unbelebten.

Nun bitte ich Sie, gerade mit Rücksicht auf solche Bewegungen, aus denen Sie ja ersehen, dass die Toneurythmie im wesentlichen Bewegung sein muss, sich zu überlegen, dass — ebenso wie die Lauteurythmie — die Toneurythmie, ich möchte sagen, immerhin künstlerisch korrigierend wirken kann.

Bei der Lauteurythmie musste ich Ihnen ja sagen, dass sie künstlerisch korrigierend wirkt auf die Rezitation und Deklamation. Nicht wahr, die Rezitation und Deklamation ist eigentlich in unserer unkünstlerischen Zeit — es ist schwer, die nötigen radikalen Ausdrücke, die man eigentlich braucht, um heute unser unkünstlerisches Zeitalter zu charakterisieren, sagen wir bei Einleitungen zu öffentlichen Vorstellungen, immer wirklich zu gebrauchen, weil es die Leute nur schockiert und eigentlich nicht viel damit gewonnen ist; man muss dann mildern, und dieses Mildern wird ja auch versucht —, aber die Wahrheit ist, dass im Grunde genommen heute gerade die Rezitation und Deklamation verlottert ist, total verlottert ist. Es wird überhaupt nicht mehr kunstgemäss rezitiert und deklamiert, sondern es wird im Grunde genommen bloss in ganz materialistischer Weise Prosa gelesen, indem man dasjenige pointiert, von dem man glaubt, es müsse aus dem Bauch heraus empfunden werden, aus dem Pathos heraus oder dergleichen, kurz, was besonders auf Sensation, was auf die Sinnlichkeit wirkt, während ein wirkliches Rezitieren und Deklamieren im Gestalten des Sprachlichen bestehen muss: im Musikalischmachen des Sprachlichen und im Plastisch-Malerischmachen des Sprachlichen. Und wenn man auf der einen Seite die eurythmische Darstellung hat, auf der anderen Seite die Rezitation, dann kann nicht in dem verlotterten Sinne des heutigen Deklamierens und Rezitierens gewirkt werden, sondern es muss auf die Sprachgestaltung — ich nenne sie immer schon eine geheime Eurythmie, denn es ist die Eurythmie im Rezitieren und Deklamieren dabei angedeutet —, es muss auf die Sprachgestaltung die entsprechende Rücksicht genommen werden. Ebenso kann das Eurythmische korrigierend wirken in einer gewissen Beziehung auf das Musikalische überhaupt.

Wir leben ja — das ist natürlich noch schockierender — eigentlich auch in bezug auf das Musikalische in einer furchtbar unkünst-

lerischen Zeit. Das ist nicht zu leugnen: Wir leben in einer furchtbar unkünstlerischen Zeit; denn unsere Zeit hat in wirklich ausgedehnter Masse das eigentliche Musikalische hineingetrieben in das Geräuschvolle. Wir sind nach und nach schon übergegangen dazu, nicht mehr musikalisch zu sein, sondern die Musik zu benutzen, um allerlei Geräusche zu malen, die irgend etwas darstellen sollen; man weiss nicht recht, was sie sollen, aber die irgend etwas darstellen sollen. Bitte, betrachten Sie mich nicht als irgendeinen Banausen, der nun schelten will auf alles dasjenige, was heute ganz gewiss aus ehrlichstem Willen sehr häufig als Musik auftritt. Aber man muss, wenn es sich darum handelt, einmal eine Kunst wie die Eurythmie aus den Fundamenten des Künstlerischen herauszuholen, man muss auch in der Möglichkeit sein, über die Dinge radikal zu sprechen. Man kann das natürlich nicht anders. Und so ist leicht zu bemerken, wie das Eurythmische korrigierend auf den musikalischen Geschmack wirken kann. Wenn Sie etwa versuchen, einmal möglichst sich zu beruhigen — verzeihen Sie, dass ich diese zu gleicher Zeit exerzitenartige Sache vorbringe, aber es muss vorgebracht werden, damit man darauf kommt, wie aus dem Fundamente des Künstlerischen heraus etwas gestaltet werden kann —, versuchen Sie einmal, sich vollständig zu beruhigen, sozusagen sich gleichgültig zu machen gegen sinnliche Eindrücke, auch gleichgültig zu machen gegen das innerlich Leidenschaftliche, und setzen Sie sich, nachdem Sie sich diese Gleichgültigkeit errungen haben, ans Klavier, schlagen zunächst mittlere Töne an, irgendeinen mittleren Ton, und versuchen in der Skala bis zur Oktave hinaufzugehen, einfach das zu erleben.

Und dann, wenn Sie dies in aller Ruhe und Stille erlebt haben, dann versuchen Sie sich zu vergegenwärtigen, wie Sie, wenn Sie nun aufstehen und eben in der Geste, in der eurythmischen Geste das, was Sie erlebt haben, darstellen wollen, vieles von dem herausbekommen werden, was ich Ihnen schon angedeutet habe, vieles von dem, was ich noch werde zu sagen haben. Versuchen Sie einmal, wenn Sie das, was Sie angeschlagen haben, wiedergeben wollen in der Geste, wenn Sie so Ton nach Ton anschlagen, einfach immer einen einzelnen Ton anschlagen und so hinaufgehen, ver-

suchen Sie das zu bringen in die eurythmische Geste, also sagen wir in die Geste des Dreiklangles, so ähnlich der Geste, wie wir es in den vorhergehenden Tagen besprochen haben.

Sie werden verhältnismässig leicht in der Lage sein, einen sehr starken Einklang zu finden zwischen demjenigen, was Sie da als Geste machen, empfinden, erleben, und demjenigen, was Sie hintereinander als Töne am Klavier angeschlagen haben.

Versuchen Sie dann einen Akkord anzuschlagen. Versuchen Sie in der Eurythmie die Harmonie der Töne wiederzugeben: dann werden Sie nämlich finden, dass da eigentlich etwas innerlich nicht mitgehen will. Sie sind der Gefahr ausgesetzt, wenn Sie einen Akkord anschlagen wollen, zu gleicher Zeit zu schreiten und zu gleicher Zeit die Bewegungen mit den beiden Armen zu machen, wie ich sie, sagen wir, für den Dur-Dreiklang angedeutet habe. Sie sind genötigt, das zu machen. Ja, Sie werden ein innerliches Widerstreben haben. Es wird eine gewisse Tendenz in Ihrer Seele auftreten, die eigentlich das Akkordmässige, das Harmonische verwandeln will in das Melodiöse, die den gleichzeitigen Zusammenklang der Töne verwandeln will in eine Aufeinanderfolge. Und Sie werden erst dann befriedigt sein, wenn Sie den Akkord aufgelöst haben, wenn Sie eigentlich den Akkord in das Melos übergeführt haben, wenn Sie die drei Bewegungen für die drei Töne hintereinander machen.

Man kann geradezu als ein Gesetz anführen: Die Eurythmie zwingt eigentlich dazu, fortwährend das Harmonische in das Melos aufzulösen. Das ist das Korrigierende, von dem ich eben sprechen will. Und wenn Sie dies recht empfinden, so werden Sie darauf kommen, dass eigentlich im Akkord ein Begräbnis vorliegt — es ist etwas radikal ausgesprochen —, aber im Akkord liegt eigentlich ein Begräbnis vor. Die drei Töne, die gleichzeitig erklingen sollen, die also eigentlich zu ihrer Wirkung nicht die Zeit, sondern den Raum brauchen, diese drei Töne sind im Akkord gestorben. Sie leben nur, wenn sie in der Melodie auftreten. Und wenn Sie das recht empfinden, dann werden Sie das eigentlich Musikalische im Grunde nur in dem Melodiösen, in dem zeitlichen Wirken der Töne noch finden.

Und dann werden Sie darauf kommen, dass es gar keinen Sinn hat, zu fragen: Was drücken die Töne aus? Man ist ja heute schon so

weit gekommen, dass die Töne Wasserplätschern, Windessausen, Waldesrauschen und so weiter, alles mögliche darstellen. Das sind natürlich im Grunde genommen Entsetzlichkeiten. Ich will nicht zetern dagegen, ich will auch niemandem den Gefallen an solchen Dingen vereiteln, selbstverständlich nicht, aber ich meine nur, es handelt sich jetzt darum, die Dinge in der richtigen Art aus dem Fundamente heraus zu verstehen. Töne, Tongebilde drücken sich selber aus. Sie sind auch nur da, um sich selber auszudrücken, um dasjenige auszudrücken, was die Terz zur Quinte sagt, oder die Terz zur Prim sagt, oder alle drei zusammen sagen, aber hintereinander. Sonst, nicht wahr, geht es einem schon so, wie es jenem grossen Musiker in Europa gegangen ist, der eine ausserordentlich komplizierte vielstimmige Sache vor einem Araber aufgeführt hat. Der Araber kam in eine furchtbare innere Erregung und sagte: Aber warum denn so schnell? Ich wünsche, dass man ein Lied hinter dem anderen macht. — Er wollte jede Stimme extra hintereinander haben, weil er nicht begreifen konnte, dass die Geschichte zusammen irgendwie etwas anderes bildet als etwas Unmusikalisches im Fundament, eine Art geräuschvollen Zusammenwirkens verschiedener Mittel. Das ist dasjenige, was Ihnen schon begreiflich machen wird, dass im Musikalischen eine wirkliche Welt vorhanden ist, in der wir wiederum die Impulse der übrigen Welt finden.

Betrachten Sie nur eine Erscheinung. Wir sterben. Unser physischer Leib ist da. Der geht zugrunde. Warum geht er denn eigentlich zugrunde? Warum löst er sich auf? Er fängt an, sich aufzulösen, wenn wir gestorben sind; vorher hat er sich nicht aufgelöst, vorher blieb er intakt. Warum? Weil wir vorher die Zeit in uns tragen. In dem Augenblick, wo der Tod eintritt, ist der Leichnam nur im Raum; er kann die Zeit nicht mitmachen. Dass er die Zeit nicht mitmachen kann, dass er nur noch im Räume ist und im Räume seine Gesetzmässigkeit hat, das macht ihn tot, das lässt ihn ersterben. Wir werden zum Leichnam an der Unmöglichkeit, die Zeit in uns zu tragen; wir leben während unseres Erdenlebens durch die Möglichkeit, die Zeit in uns zu tragen, die Zeit in uns arbeiten zu lassen, die Zeit in dem im Räume ausgedehnten Stoffe drinnen wirksam zu haben.

Die Melodie wirkt in der Zeit. Der Akkord ist der Leichnam der Melodie. Im Akkord erstirbt die Melodie. Und in bezug auf das Verstehen der Musik ist schon überhaupt unsere Zeit in einer ganz trostlosen Lage. Denn all dieses Reflektieren auf die Klangfarbe in den Obertönen und dergleichen, das will eigentlich übergehen von jedem Einzelton auf eine Art Akkord. So dass also eigentlich heute schon in dem Menschen steckt die Sympathie für das Harmonische selbst im einzelnen Ton. Ich habe öfter einmal auf gewisse Fragen, wie die Musik sich entwickeln soll, die Antwort gegeben: man muss im Ton, im einzelnen Ton die Melodie gewahr werden, nicht den Akkord, im einzelnen Ton die Melodie gewahr werden. Es stecken im Ton eine Anzahl Töne, in jedem Ton jedenfalls drei Töne darinnen. Aber bei dem einen Ton, den man eigentlich hört als den Ton, der eben anklingt, den man mit dem Instrument erzeugt, bei dem haben wir Gegenwart. Dann ist einer drinnen, bei dem ist es, wie wenn wir uns an ihn erinnerten. Und ein dritter ist drinnen, bei dem ist es, wie wenn wir ihn erwarteten. Jeder Ton ruft eigentlich Erinnerung und Erwartung als Nebentöne melodios hervor.

Das ist dasjenige, was man auch später einmal darstellen wird. Man wird schon die Möglichkeit finden, dadurch die Musik zu vertiefen, dass der einzelne Ton zur Melodie vertieft wird. Heute möchte man im einzelnen Ton den Akkord suchen und denkt darüber nach, wie dieser Akkord in den Obertönen lebt. Es geht also eigentlich auf das materialistische Erfassen der Musik hinaus.

Nun, es ist eine sonderbare Frage, aber sie ist gerade mit Bezug auf das Eurythmische sehr berechtigt: Wo liegt denn eigentlich das Musikalische? Heute wird gar keiner zweifeln, dass das Musikalische in den Tönen liegt, weil er sich so furchtbar anstrengen muss in den Schulen, diese Töne richtig zu setzen, diese Töne in der richtigen Weise anzuordnen. Nicht wahr, es kommt darauf an, dass er die Töne beherrscht. Aber die Töne sind nicht die Musik! So wie der menschliche Körper nicht die Seele ist, so sind die Töne nicht die Musik. Und das ist sehr interessant, denn die Musik liegt zwischen den Tönen! Wir brauchen nur die Töne, damit wir etwas dazwischen haben können. Wir müssen natürlich die Töne haben, aber die Musik liegt zwischen den Tönen. Dasjenige, worauf es an-

kommt, ist nicht das c und nicht das e, sondern dasjenige, was zwischen beiden liegt. Aber ein solches Zwischenliegen ist nur möglich beim Melodiösen. Es hat gar keinen Sinn beim Akkord. Es hat gar keinen Sinn bei den Harmonien, ein solches Zwischenliegen. Und das Herübergehen vom Melos zum Harmonischen, das ist das stufenweise Unmusikalischwerden. Denn dadurch wird eben die Musik begraben, dadurch wird die Musik ertötet.

Ich könnte eine sonderbare Definition des Musikalischen geben. Ich würde sie natürlich nicht in einer Musikschule geben wollen, aber ich muss sie vor Eurythmisten geben, denn die müssen das verstehen, wenn sie wirklich Toneurythmie treiben wollen. Es ist ja allerdings eine negative Definition des Musikalischen, aber sie ist die richtige. Was ist das Musikalische? Dasjenige, was man *nicht* hört! Dasjenige, was man hört, ist niemals musikalisch. Also wenn Sie das Erlebnis im Zeitverlaufe nehmen zwischen zwei Tönen, die im Melos erklingen, dann hören Sie nichts, denn Sie hören dann die Töne erklingen; aber das, was Sie nicht hörend erleben zwischen den Tönen, das ist die Musik in Wirklichkeit, denn das ist das Geistige in der Sache; während das andere der sinnliche Ausdruck davon ist.

Denken Sie, dadurch bringen Sie in das Musikalische im eminentesten Sinne die menschliche Persönlichkeit hinein, die menschliche Persönlichkeit als Seele. Die Musik wird nämlich um so beseelter, je mehr Sie das Nichthörbare in ihr zur Geltung bringen können, je mehr Sie das Hörbare nur benutzen, um das Unhörbare zur Geltung zu bringen. Dies zu fühlen am Musikalischen, das ist geradezu die Aufgabe des Eurythmisten. Daher muss der Eurythmist bei den Gesten von der Art, wie wir sie im Anfange gesehen haben, oder wie wir sie sonst schon gesehen haben, oder noch uns vorführen werden, bei diesen Gesten muss er seine Freude haben nicht in der Stellung, sondern in der Hervorrufung der Stellungen: in der Bewegung. Eurythmie liegt ihrer ganzen Ausdehnung nach nicht im Figurenmachen, sondern in der Bewegung.

Sie dürfen niemals sagen — ich habe das sehr häufig betont, ich sehe aber sehr häufig die gegenteilige Auffassung im praktischen Betriebe der Eurythmie —, Sie dürfen niemals sagen: das ist ein *i* (Armstrecken). Jetzt ist es kein *i* mehr. Ein *i* ist es so lange, so

lange es gemacht wird, und so lange der Arm in Bewegung ist; so lange ist es *i*. Es gibt in der Eurythmie niemals etwas, was, nachdem es entstanden ist, noch seine Bedeutung hat. In der Eurythmie hat alles nur seine Bedeutung im Entstehen.

Daher soll der Eurythmist sorgfältig sein in dem Formen der Bewegung, alle Sorgfalt hineinlegen in jene Bewegung, durch die eine Form entsteht. Und er soll darauf bedacht sein, wenn die Form entstanden ist, sie so schnell wie möglich zur Verwandlung zu bringen, in die nächste Form überzuführen. So dass eigentlich der Eurythmist die Bewegung als sein Element betrachtet, nicht das Stehen in der Form oder das Festhalten der Form. Wer eine gewisse Empfindung für diese Dinge hat, der wird besonders bei der Eurythmie so etwas, wie wir es schon gemacht haben* in der folgenden Weise empfinden: Irgendeine musikalische Produktion wird beendet — ich habe es selber bei Aufführungen so angeordnet, aber es soll eben auch empfunden werden —: sie ist aus, es wird in der letzten Position, in der letzten Figur stillgestanden, bis der Vorhang zugeht. Welche Empfindung soll man, wenn sie gesund sein soll, welche Empfindung soll man haben? Die, dass die Eurythmistin den Starrkrampf gekriegt hat, dass man tatsächlich angekommen ist bei der Nullität des Eurythmisch-Künstlerischen. Es hat aufgehört. Das wird besonders stramm hervorgehoben: es hat aufgehört. Man sagt zum Publikum: Kinder, jetzt ertönen wir die Vorstellung, damit ihr zu euch kommt und ein wenig nachdenken könnt. — Diese letztere Bedeutung kann eben dieses Stehenbleiben haben. Daher kann es natürlich auch im Verhältnis zum Publikum richtig sein, aber es ist nur etwas im Verhältnis zum Publikum. All dieses soll Ihnen zeigen, wie es darauf ankommt, in allen möglichen Formen den bewegten Menschen zu studieren.

Nun gibt es am Menschen dreierlei. Der Mensch ist ja natürlich im Räume. Dasjenige, was an ihm räumlich ist, gehört nicht zur Eurythmie; aber dasjenige, was im Räume als Bewegung erscheinen kann, gehört eben zur Eurythmie. Nun, der Mensch ist deutlich im Räume auf eine dreifache Weise. Er ist erstens im Räume von oben nach unten und von unten nach oben. Der Mensch weiss, dass er oben den Kopf und unten die Füße hat und dass sich das unter-

scheidet voneinander, und wer den Menschen wirklich studiert, der wird das ebenso wichtig finden, wie man, sagen wir, in der Anatomie beschreibt ziemlich äusserlich: am FUSS sind die Fersenknochen, am FUSS sind die Zehenknochen, die Mittelfussknochen und so weiter, am Haupte ist das Scheitelbein, das Stirnbein, das Hinterhauptbein und so weiter. Dann beschreibt man, indem man weiter nach innen geht, das Gehirn. Man beschreibt die Muskeln des Fusses. Das alles beschreibt man so, wie wenn es irgend jemand beliebig zusammengelegt hätte und da die zufällige Menschengestalt entstanden wäre. In Wirklichkeit ist der Kopf die Oktave des Fusses. Und das ist eine ebensolche Wahrheit, dass der Kopf die Oktave des Fusses ist, wie das andere, was sonst in den Anatomiebüchern steht. Denn wenn Sie die Fusstätigkeit nehmen, von ihr ausgehen und dasjenige nehmen, was der Kopf dazu getan hat — der Kopf hat nämlich etwas dazu zu tun, dass Sie mit den Füßen gehen können —, und Sie können wirklich auffassen die Kopftätigkeit und die Fusstätigkeit, dann bekommen Sie die Kopftätigkeit im Verhältnis zur Fusstätigkeit ganz genau in der Empfindung der Oktave zur Prim. Es ist nicht anders.

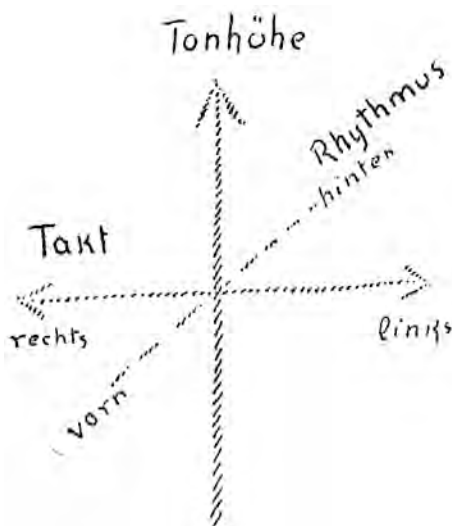
So kann man den ganzen Menschen durchgehen. Er ist eine musikalische Skala. Wir haben also den Menschen ausgedehnt von oben nach unten, von unten nach oben. Wir haben den Menschen aber auch ausgedehnt in der Richtung rechts—links, und wir haben den Menschen ausgedehnt in der Richtung vorne—hinten, hinten—vorne. Die anderen Richtungen liegen dazwischen und können auf diese drei Richtungen, die sich deutlich am Menschen unterscheiden, zurückgeführt werden.

Indem der Mensch das musikalische Erleben überführt in Eurythmie, führt er es in Bewegung über. Er kann aber eigentlich gar nicht anders, als in irgendeiner Weise bei seinen Bewegungen hineinkommen in diese drei verschiedenen Richtungen. In irgendeiner Weise muss er diese drei Richtungen zu Hilfe nehmen, wenn er das Musikalische in Bewegung bringen will, denn diese drei Richtungen stellen ihn und seine Bewegungsmöglichkeiten dar. Die menschlichen Bewegungsmöglichkeiten sollen ja in der Eurythmie zum Vorschein kommen.

Wenn Sie Oben-Unten, Unten-Oben nehmen — das werden Sie aus dem, was bisher aus der noch ziemlich primitiven Toneurythmie schon hervorgeht, entnehmen können —, wenn Sie das Oben—Unten, Unten-Oben nehmen und aus dem, was ich Ihnen über den Dur-Dreiklang, Moll-Dreiklang und so weiter gesagt habe, auch aus dem, was ich eben gesagt habe in bezug auf FUSS und Kopf, werden Sie fühlen können: in der Höhe des Menschen, in Oben und Unten, Unten und Oben liegt die Tonhöhe, und wir haben kein anderes Mittel, die Tonhöhe auszudrücken, als mit dem Arm nach oben und unten, mit der Hand nach oben und unten, meinetwillen auch mit den Beinen nach oben und unten zu gehen, mit dem Kopf nach oben und unten zu gehen.

Wir bewegen uns, indem wir die Tonhöhe zum Vorschein bringen, in der vertikalen Richtung (s. Zeichnung S. 53). Nehmen wir Rechts—Links. Rechts—Links geht unmittelbar in die gebärdenhafte Bewegung über. Wobei kommt denn das Rechts—Links ganz besonders zum Vorschein? Das Rechts-Links kommt ja ganz besonders beim Menschen im Schreiten zum Vorschein. Das Schreiten ist eigentlich das In-Bewegungbringen des Rechts—Links: rechtes Bein — linkes Bein — rechtes Bein — linkes Bein. Und so lange hat das Rechts—Links kein Leben in sich, als Sie nur philiströs im Leben gehen; so lange ist kein Leben in dem Rechts—Links drinnen. Es kommt aber sogleich Leben, wenn Sie irgend etwas differenzieren in dem Rechts—Links, so wie schon die Natur differenziert den rechten Arm als denjenigen, mit dem wir schreiben, den linken Arm als denjenigen, mit dem wir gewöhnlich das Schreiben nicht lernen. Sie können aber auch einfach differenzieren, indem Sie mit dem rechten Bein stark auftreten, das linke Bein zurückziehen, und dann erst wieder aufstellen. Alles dasjenige, was in dieser Weise durch die Differenzierung von rechts und links zustande kommt, das ist dasjenige, was mit dem Takt zusammenhängt (s. Zeichnung S. 53). Der musikalische Takt geht durch das Rechts—Links in die eurythmische Bewegung über.

Nun bleibt noch das Vorne und Hinten. Es handelt sich darum, dass man innerlich dieses Vorne—Hinten auffasst. Und da ist es nötig, ein wenig auf den Menschen zu sehen.



Nicht wahr, das Vorne—Hinten ist ja nicht nur so, dass, ich möchte sagen, irgendein Zeichen geschrieben ist an der einen Seite, dass es vorne ist, an der anderen Seite, dass es hinten ist. Es ist so, das Vorne—Hinten, dass wir ja nach vorne sehen, nach rückwärts nicht sehen, dass wir tatsächlich hinter uns die finstere Welt haben, die wir nicht einmal zu ahnen brauchen; vor uns haben wir die ganze sichtbare Welt, die sich da ausbreitet. Und wir können entweder dieser ganzen sichtbaren Welt in unserer Bewegung das Vorne zuwenden, dann rechnen wir mit dem Vorne. Wenn wir in der Bewegung das Vorne zuwenden, heisst das, wir machen eine Bewegung kurz. Wir sind drinnen in der Welt. Wir machen sie kurz. Wenn wir nicht hineinkönnen, wenn wir an dem festhalten, gewissermassen an der Finsternis hinten kleben, nicht herauskönnen, machen wir sie lang, so dass wir einfach nach dem Verhältnis von vorne und hinten «kurz—lang» unterscheiden. Und wir haben dann u — oder — u ; Jambus, Trochäus. (Siehe vorhergehendes Schema: Rhythmus.) Das heisst, wir haben den Rhythmus; das Vorne—Hinten gibt den Rhythmus.

Und nun haben Sie eigentlich drei Elemente des Musikalischen, die Sie in ihren musikalischen Formen gebrauchen können. Sie tre-

ten, wenn ich so sagen darf, den Takt; Sie drücken den Rhythmus aus im Schnell—Langsam, und Sie drücken das eigentlich Musikalische, das Melos aus, indem Sie die Bewegungen entsprechend oben oder unten ausführen. Dadurch aber haben Sie in Takt, Rhythmus, Melos den ganzen Menschen in das Eurythmische eingeschaltet.

Die Musik ist im Grunde genommen der Mensch. Und gerade an der Musik ist ja richtig zu lernen, wie man von der Materie loskommt. Denn wenn die Musik materialistisch werden will, lügt sie ja eigentlich: sie ist ja nicht «da»! Alles übrige Materielle ist ja da in der Welt, drängt sich auf. Die musikalischen Töne sind ja ursprünglich gar nicht da, die müssen wir ja erst künstlich erzeugen; die müssen wir ja erst machen. Das Seelische, das zwischen den Tönen liegt, das lebt im Menschen; nur beachtet man es heute wenig, weil eben die Welt so unmusikalisch geworden ist.

Man wird es wieder beachten, wenn man sehen wird, dass der Ton entspricht der ruhigen Haltung des Eurythmisierenden. Nun sehen Sie da den Dur-Dreiklang (er wird gezeigt), aber Sie eurythmisieren nicht mehr, sondern während Sie in diese Position kommen: In dem Hingehen, in dem Hinneigen, in dem Entstehenlassen liegt der Dur-Dreiklang, nicht in dem Fertigsein. Der Ton aber entspricht der fertigen Formgestaltung. Das heisst, in dem Momente, wo der Ton fertig ist, hat das Musikalische aufgehört.

Nun, von einem besonderen Interesse ist dabei das Folgende. Es muss ja gefühlt werden eine Verwandtschaft des Musikalischen mit der Sprache. Wenn man sich nun bemüht, aus den Hauptvokalen herauszuhören die Skala, dann kommt als Interessantes heraus:

c etwa dem *u* entsprechend
d etwa dem *o*
e etwa dem *a*
f etwa dem *ö*
g etwa dem *e*
a etwa dem *ü*
h etwa dem *i*.

Das ist ungefähr die Konkordanz der Skala mit den Hauptvokalen, rein nach dem Gehöre.

Nun möchte ich Sie bitten, einmal zu versuchen, ein *u* mit den Beinen zu machen. Das ist der Grundton, das wissen Sie ja alle. Versuchen Sie einmal, so wie wir es besprochen haben, den Dur- oder Moll-Dreiklang zu machen, zu markieren die Terz mit ihrem Quint-Abschluss. Wenn Sie die Bewegungen darauf beziehen und etwas herüberdrängen, dann haben Sie die Quinte in dem *e* der Bewegung ausgedrückt; es wird von selber das *e*.

Versuchen Sie ein *a* zu machen. Jetzt versuchen Sie, mit beiden Händen, nicht wie wir es sonst machen mit nur einer Hand, sondern mit beiden Armen die Bewegung für die Terz zu machen, nachdem Sie sich den Grundton denken, dann sind Sie schon in der Eurythmiebewegung des *a*-Lautes drinnen mit der Terz!

Sie sehen daraus etwas sehr Auffälliges. Wir können, wenn wir sehr aufmerksam hören, diese Konkordanz der Skala mit den Grundvokalen ungefähr hören; wenn die Laute ganz richtig gesprochen werden, so ist ungefähr dies die Skala. Die Eurythmie in ihren Bewegungsformen macht das von selber. Sie deutet an, indem sie das Tongebilde gibt, Formen, Bewegungsformen, die die Lautgebilde darstellen. Das heisst, man kann gar nicht anders in der Eurythmie, als wenn man die richtigen Bewegungen macht, auch die richtigen Bedingungen zwischen den Tönen und den Lauten in die Bewegungen hineinbringen.

Wir haben gar nicht gedacht, wie jede Bewegung etwas anderes ist, als dass wir auf der einen Seite, schon seit Jahren, die Lautgebilde gesucht haben; jetzt suchen wir die Tongebilde. Und nun machen wir uns klar, wie ungefähr die Skala den Lautgebilden entspricht. Und wir vergleichen miteinander die Tongebilde und die Lautgebilde, und sie gleichen sich soweit, wie sich auch im Tönen und im Lauten eben der Ton mit dem Laut gleicht. Es ist natürlich nicht dasselbe, es gleicht sich nur. Denn es ist in der Eurythmie auch nicht dasselbe.

Darinnen sehen Sie, in welcher naturgemässer Weise dasjenige, was wir Eurythmie nennen, hervorgeht aus dem ganzen Wesen auf der einen Seite des Lautlichen, auf der anderen Seite des Musikalischen. Es geht eindeutig hervor. Und Sie werden, wenn Sie sich einleben in die Dinge, gar nicht anders fühlen können, als: man kann nur *eine* Geste zu einem Ton oder Laut machen, man kann nicht auf verschiedene Weise das ausdrücken. Wir wollen dann morgen fortsetzen.

VIERTER VORTRAG

Dornach, 22. Februar 1924

Das Sich-Fortbewegen der musikalischen Motive in der Zeit

Die eigentliche eurythmische Darstellung muss, wie Sie ja namentlich aus den gestrigen Auseinandersetzungen entnehmen können, ausgehen vom Melos, vom Melodiösen, von dem Motiv, wie man ja auch sagen könnte. Das Fortlaufen der Motive, der musikalischen Motive in der Zeit, das bedeutet eigentlich auch den Gang, den das Eurythmische an der Hand des Musikalischen nehmen muss.

Nun wollen wir gerade heute auf dieses einmal mehr eingehen. Sie werden auch da sehen, wie es notwendig ist, dabei auf das eigentlich Musikalische besonderes Augenmerk zu richten. Nicht wahr, in dem Fortlaufen der Motive liegt es ja, dass das Musikalische als Musikalisches, nicht als Ausdruck, sondern als Musikalisches sinnvoll wird. Und dieses Sinnvolle muss nun auch in der eurythmischen Darstellung durchaus herauskommen. Und so wird es sich darum handeln, wie eigentlich ein Fortlaufen eines musikalischen Motives in der eurythmischen Darstellung behandelt werden muss.

Gewöhnlich sieht man ja in der Musik selbst, sogar im Hören oftmals nicht darauf, wie innerhalb des Motives selbst fortläuft der Sinn des Musikalischen. Sie wissen ja, dass innerhalb des Motives sehr häufig der Taktstrich liegt, oder überhaupt innerhalb des Motives liegt der Taktstrich. Nun, der Takt also, der Taktwechsel, unterbricht damit das Motiv. Und wenn man dann von dem einen eingeschlossenen Motiv zu der nächsten Gestaltung des Motivs übergeht, so hat man sehr häufig das Gefühl, dass zwischen den verschiedenen Gestaltungen der Motive eigentlich so etwas liegt - Musiker drücken es sogar oftmals so aus — wie ein totes Intervall. Und dann sagt man, einem solchen toten Intervall entspreche auch

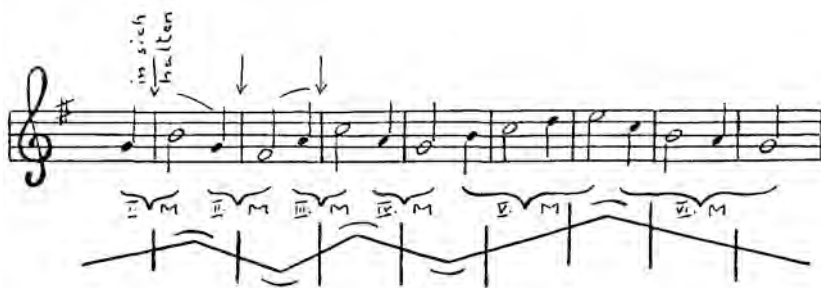
der Fortgang von dem Schluss eines Wortes in der gesprochenen Sprache zu dem nächsten Anfang des Wortes. So sieht man die Sache sehr häufig an. Aber gerade der Umstand, dass man diesen Vergleich wählt, der zeigt eigentlich schon, dass man kein Gefühl hat dafür, was ich gestern sagte, dass das eigentlich Musikalische eigentlich das Nichthörbare ist. Und wenn man vom toten Intervall spricht und es vergleicht mit dem, was zwischen zwei Worten der Sprache ist, so vergleicht man nicht richtig. Denn derjenige, der kunstgemäss sprechen will, sollte gerade zwischen zwei Worten nicht davon sprechen, dass da ein totes Intervall ist, sondern im Gegenteil, er sollte den grössten Wert darauf legen, wie der Übergang von einem Worte zum anderen ist.

Denken Sie doch, dass in der Sprache, in der Sprachbehandlung, im Grunde genommen folgender Unterschied zwischen schlechter und guter Sprachbehandlung ist. Behandeln Sie in der Sprache jedes Wort für sich, so ist das etwas anderes, als wenn Sie gerade ein sehr deutliches Gefühl davon haben: ein Wort schliesst in einer bestimmten Weise, das nächste beginnt in einer bestimmten Weise — und Sie suchen Sinn darinnen, dass zwischen dem eigentlich Sinnlichen, womit das eine Wort schliesst und das andere Wort beginnt, der Geist liegt, den Sie zum Ausdruck bringen wollen. Der liegt ja auch zwischen den Worten. Auch in den Worten hören wir mit dem Laute nur das Sinnliche. Der Geist liegt auch beim Sprechen in dem Unhörbaren. Es ist ja traurig, dass die gegenwärtigen Menschen so wenig Gefühl für das Unhörbare haben und gar nichts mehr zwischen den Worten hören. Einen geisteswissenschaftlichen Vortrag kann man überhaupt nicht verstehen, wenn man nur die Worte versteht, sondern da muss man zwischen den Worten, sogar in den Worten hören - in den Worten nämlich dasjenige, was hinter ihnen liegt. Da sind die Worte überall im Grunde genommen nur die Hilfen, um dasjenige auszudrücken, was nicht gehört werden kann.

Und so handelt es sich darum, dass wir die Möglichkeit finden, innerhalb eines Motives, da, wo der Taktstrich steht, und zwischen den Motiven, auch in der eurythmischen Bewegung zu unterscheiden. Und wir werden so unterscheiden, dass die Bewegung beim Taktstrich in sich gehalten ist; dass also der Betreffende, der die

Bewegung macht, gewissermassen in sich die Bewegungen macht, womöglich auch andeutet durch die Lage der Arme und Hände, dass er sich zusammenschiebt, und vor allen Dingen, wenn er eine Form macht, in der Form sich zusammenschiebt, das heisst in der Form stecken bleibt. Dagegen beim Übergang von einer Motivmetamorphose zur anderen handelt es sich darum, dass wir uns hinüberschwingen, dass wir uns geistvoll hinüberschwingen von einer Motivmetamorphose zur anderen, dass wir also tatsächlich auch in der Körperbewegung selber eine Art Hinaufschwingen haben; während wir ein steifes Sich-Geradestellen versuchen werden innerhalb des Motives da, wo der Taktstrich steht.

Suchen Sie sich darinnen zu üben, damit das dann im Bewegen zur Selbstverständlichkeit wird. Das wird eine grosse Bedeutung haben. Es ist vielleicht ganz gut, wenn wir uns das einmal ganz klarmachen. Nehmen wir einmal das Folgende, um uns das klarzumachen. Es handelt sich jetzt wirklich nur darum, dass wir aus dem Allereinfachsten uns herausarbeiten, und da schadet es nichts, wenn dieses Einfache auch einmal etwas hausbacken ist.



Nun wollen wir, um uns die wirkliche Bedeutung dessen, was ich gesagt habe, klarzumachen, ein möglichst einfaches Motiv wählen und an diesem einfachen Motiv dann sehen, was eigentlich mit dem, was ich gesagt habe, gemeint ist. Wir gehen also aus — sagen wir — von einem g und gehen im Motiv über zu einem h, kommen dann wiederum zurück zu einem g, gehen im Motiv über zu einem

fis und so weiter. Nun haben wir also: erstes Motiv, zweites, drittes, viertes, fünftes, sechstes Motiv, und nun handelt es sich darum, wie wir diese Motivfolgen eurythmisch durchführen. Wir werden also hier (1) ein In-sich-Halten haben, bei 2 ein kühnes Sich-Hinüberschwingen; nicht wahr, jetzt sind wir auf-, jetzt sind wir abgestiegen, dazwischen haben wir die Taktstriche. Jetzt haben wir wiederum hier (s. Zeichnung S. 61) In-sich-Halten, kühnes Hinüberschwingen, In-sich-Halten. Also wenn ich das Ganze zeichne: auf, ab, auf, ab, auf, ab, haben wir hier überall Taktstriche dazwischen, bei dem 5. und 6. Motiv je zwei Taktstriche, und wir haben also eine Folge von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 In-sich-Halten und 1, 2, 3, 4, 5 Sich-Hinüberschwingen* Versuchen Sie einfach gerade zu sein, aber die *ganze* Bewegung anzupassen; gerade zu sein beim Taktstrich und sich kühn hinüberzuschwingen bei dem Übergang von der einen Motivmetamorphose zu der anderen Motivmetamorphose. Der Taktstrich muss stark angedeutet werden, ein starkes In-sich-Halten* Wir dürfen nur nie auf die Note kommen, es ist immer zwischen der Note*

Es ist hoffentlich ganz gut zu verstehen; machen Sie den Taktstrich und das In-sich-Halten immer recht deutlich. Das ist natürlich etwas, was ich Sie bitte zu überlegen, wie es sich für die verschiedenen Motivgestaltungen dann ergeben kann. Ich wollte es Ihnen zunächst einmal am Allereinfachsten zeigen. Sie sehen, dass in der eurythmischen Darstellung sich ganz besonders das ergibt, dass in der Musik den eigentlichen Geist die Melodie aufnimmt und fortleitet. Im Grunde genommen bringt alles übrige nicht den Geist des Musikalischen hinzu, sondern ist unter allen Umständen eine Art illustrativen Elementes. Aber damit Sie dieses in sich befestigen können, möchte ich Sie bitten, erstens einmal den ganzen Menschen im Musikalischen wirklich zu suchen. Der Eurythmist ist ja genötigt, auf dieses hinzuschauen, wie der ganze Mensch ins Musikalische gewissermassen ausfließt.

Es ist ja wirklich so, wenn wir so dastehen mit unserer Gestalt, schlank oder kurz, dick oder dünn: dasjenige, was an uns gesehen werden kann, ist ja im Grunde genommen das Allerwenigste von uns. Das bleibt ja sogar noch eine Zeitlang intakt, wenn wir durch

* Vgl. Anmerkung auf Seite 146.

den Tod geschritten sind. Und dennoch, was ist denn in dem Leichnam noch von dem Menschen? Aber mehr als den Leichnam oder wenigstens nicht viel mehr als den Leichnam sieht man ja auch nicht vom Menschen, wenn man ihn so anschaut, wie er in der physischen Welt vor uns steht. Und dasjenige, sehen Sie, was am Menschen als physische Gestalt ist, das gibt ja im Musikalischen - ich möchte sagen — das am wenigsten bedeutsame Element des Musikalischen, das gibt den Takt. Deshalb ist es auch natürlich, dass Sie beim Taktstrich die Körpergestalt betonen, in sich halten. Gehen Sie über zum Rhythmus und stellen «kurz—lang» dar, dann gehen Sie schon aus demjenigen heraus, was die Körpergestalt des Menschen darstellt. Im Rhythmus verraten Sie schon recht viel von Ihrem Seelischen. Beim Takt hat man eigentlich immer das Gefühl, wenn er eurythmisiert wird, dass zu seiner Wertigkeit viel beiträgt, wie schwer ein Mensch ist. Man hat immer das Gefühl, wenn der Takt eurythmisiert wird — das haben Sie ja jetzt gesehen bei diesen Versuchen —: es tritt etwas zutage, wie schwer ein Mensch ist. Ein gewichtigerer Mensch wird gerade in der Eurythmie ein besserer Taktschläger sein als ein leichter Mensch. Im Rhythmus tritt das weniger zutage. Der Rhythmus bringt den Menschen in Bewegung. Und da kann man schon sehr gut unterscheiden, ob die Bewegung eine geschmackvolle oder eine geschmacklose ist, ob Seele in der Bewegung drinnen ist: langsam—schnell, langsam—schnell — in dieser Bewegung. Sehen Sie, da kommt das Ätherische am Menschen zum Vorschein. Das ist der ätherische Mensch, der sich im Rhythmus offenbart. Sehen Sie aber auf die Melodie, die den eigentlichen Geist im Musikalischen bringt, dann ist es der astralische Mensch, der sich offenbart. Und Sie haben damit eigentlich den ganzen Menschen mit Ausnahme des Ich, wenn Sie im Musikalischen wirken. Sie können wirklich sagen: Ich als physisch taktschlagender, ätherisch rhythmisierender, astralisch das Melos entwickelnder Mensch trete vor die Welt hin. — Und in dem Augenblicke, sehen Sie, wo übergeht das Musikalische in das Sprachliche, da tritt das Ich ein. Die Sprache selber, gewiss, sie wird dann weiter vermittelt ins Astralische, sogar ins Ätherische hinein. Aber ihr Ursprungsimpuls liegt im Ich.

Und wenn ich Ihnen gestern zum Schlüsse einen geheimen Parallelismus angeführt habe zwischen der Skala und den Vokalen, und wenn wir sogar gesehen haben, wie das Musikalische eurythmisch in die Vokale hineingeht, so müssen wir uns doch klar sein darüber, dass schon im Gesänge das rein Musikalische überschritten wird. Das rein Musikalische, das echt Musikalische drückt sich im Astralischen des Menschen aus. Daher wird der Gesang um so musikalischer sein, je mehr er sich eben an das Musikalische hält, je mehr er dem Melos nachgeht. Und das dem Melos Nachgehen wird beim Gesänge gerade das Allersympathischste sein.

Gehen wir vom Gesang zur Sprache, also zur Deklamation und Rezitation, dann werden wir einen starken Missklang haben zwischen dem Melos und demjenigen, worauf doch nun der Rezitator und Deklamator sehen muss, dem Sinn der Worte. Nun muss zwar betont werden, dass ein Musikalisches wirksam sein muss im Rezitieren und Deklamieren, aber es wird immer ein innerer Kampf bestehen, den der Sänger im Musikalischen lösen kann. Je musikalischer er ist, desto mehr wird er auf das Astralische zurückgehen, auf das Melos, und desto mehr wird er für sich die Aufgabe lösen, im Gesang musikalisch zu bleiben. Daher ist es selbstverständlich wiederum eine grössere Kunst, im Gesang musikalisch zu bleiben, als etwa in der Instrumentalmusik musikalisch zu bleiben.

Aber nun nehmen Sie das Folgende. Ich glaube, Sie haben alle das Gefühl, dass *ein* Goethesches Gedicht ungeheuer musikalisch wirkt, das Gedicht:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Nehmen Sie gewichtige Worte aus diesem Gedichte «Über allen Gipfeln ist Ruh»: Gipfeln, ist Ruh, Wipfeln, Hauch, auch, warte, balde.

Wenn Sie empfindungsgemäss der Sache nachgehen, so werden Sie finden, dass das Sympathisch-Musikalische, das in diesem Gedichte liegt — und es ist etwas ausserordentlich Sympathisch-Musikalisches in diesem Gedicht —, dass das liegt an dem Gebrauch der Worte: Gipfel, Wipfel, ist Ruh, Hauch, auch, warte, balde — in diesen Worten liegt das eigentlich Musikalische. Nun bitte ich Sie, was haben wir denn da eigentlich? Vergleichen Sie das mit dem, was ich gestern dargestellt habe als die Konkordanz der Laute, der vokalischen Laute mit der Skala. Ich schreibe immer die Skala so - selbstverständlich kann man ja jeden Ton auf ein c schreiben —, aber ich schreibe es so, wie man gewöhnlich das c anführt in der Skala. Also es kommt natürlich nicht darauf an, dass Sie bloss auf diese Bezeichnungen basieren; aber wenn man so schreibt, wie ich es auch gestern getan habe, dann haben wir in dem Worte «Gipfeln» h g, h a g, eine nach abwärts gehende Terz. Sie *wirkt* als eine Moll-Terz. Sie ist das Spiegelbild einer Terz. Und die Wiederholung dieses Terz-Spiegelbildes in Wipfeln und Gipfeln, das ist dasjenige, was zunächst musikalisch ungemein fein an klingt.

Gehen Sie weiter: ist Ruh. — Wenn Sie «ist Ruh» nach dem Schema, das ich Ihnen gestern dargestellt habe, nehmen, so haben Sie in «ist Ruh» ein h, und das u ist das c: h c. Das heisst, Sie beziehen die Septime auf die Prim zurück und haben darin alles, was ich gestern und vorgestern von der Septime gesagt habe, haben es zurückbeziehend. Wenn der Mensch in die Septime hineingeht, kommt er aus sich selber heraus. Er wird sich selber zurückgegeben, wenn er von der Septime auf den Grundton zurückgeht, er bekommt sich gewissermassen selber wieder. Spüren Sie das in den Worten: ist Ruh; darinnen liegt es.

Nun, ganz besonders interessant ist, dass wir in diesem Gedichte in *balde* und *warte* ja immer ein e g haben; e g, also wieder eine Art Terz, aber die andere Terz, die nach der anderen Seite geht, das Spiegelbild der ersten Terz, eine Art Dur-Terz. Und so haben Sie eine wunderbare Kongruenz dadrinnen, Terzen, die wie Spiegelbilder sich verhalten, und das Zurückgegebensein des Menschen in dem umgekehrten Septimen-Akkord, Septim-Zusammenklang.

Und jetzt gehen wir weiter: Hauch, auch - das ist etwas, wo ein Diphthong auftritt. Was sind denn Diphthonge? Wo können wir in der Musik die Diphthonge suchen? Sehen Sie, da können wir umgekehrt, wie wir sonst öfter vom Musikalischen in das Sprachliche herübergegangen sind, von dem Sprachlichen in das Diphthongische, ins Musikalische hinübergehen. Wenn Sie Gehör haben für solche Dinge, so werden Sie sich auf Grundlage der Prinzipien, die ich ausgesprochen habe, sagen: Worinnen liegt denn der Geist des Diphthongs? also des *ei*, des *au*? Liegt er in dem *e* oder liegt er in dem *i*, in dem *a* oder in dem *u*? Nein, er liegt dazwischen. Dasjenige, was eigentlich das «Ausgegeistete», nicht das Ausgesprochene ist, *e i*, *a u*, das liegt zwischendrin, und deshalb werden wir in den Diphthongen nicht Töne zu sehen haben, sondern Intervalle. Diphthonge sind immer Intervalle. Und bei Goethe ist es das Interessante, dass Hauch, also *au*, ein ganz richtiges Terzen-Intervall ist. Sie brauchen sich nur an das vorgestern gegebene Schema zu erinnern: Wipfel - h g; ist Ruh - h c; Gipfel [h g]; Hauch - Terz; auch - Terz; warte - e g; balde - e g.

So dass Goethe nun nicht bloss richtige Terzen und ihre Spiegelbilder gebraucht, sondern hinzufügt noch, um alles beisammen zu haben in diesem Gebiete, richtige Terzen-Intervalle in den Diphthongen.

Da haben Sie es, auf was es ankommt. Es kommt nicht darauf an, dass ein Mensch, indem er dieses Goethesche Gedicht liest oder rezitiert, daran denkt, dass da etwas Terzenartiges, sogar etwas Septimenartiges drinnen ist. Natürlich denkt er nicht daran. Aber indem er das Gedicht richtig empfindet, bringt er es dennoch zum Ausdruck als Rezitator. Es kommt schon heraus. Aber was ist denn das, was fast so geistig ist wie das vom Ich sinnvoll Ausgesprochene, und dennoch nicht gewusst wird? Das ist das Astrale. So dass also, indem hinter dem Sinnvollen des Gedichtes dasjenige, was für den Menschen den tieferen unbewussten Sinn, den musikalischen Sinn im Astralischen hat, bei diesem Gedichte gerade das Wirksame ist. Goethe hat soweit als möglich gerade in diesem Gedichte die Wirkung dieses Gedichtes aus dem Ich in das Astrale zurückgeschoben.

Nun werden Sie dieses Gedicht am besten dann eurythmisieren, wenn Sie tatsächlich es dahin bringen, die verschiedenen Laute, die Sie eurythmisch darstellen, weniger zu pointieren, als anzudeuten, womöglich sie nicht fertig zu machen, also das *i* in Wipfel und Gipfel nicht ganz fertig machen, sondern es in der Schwebelassen. Und wenn Sie dieses ganze Gedicht so zustande bringen im Eurythmisieren, dass Sie die Bewegungen, die sich zum Fertigwerden der Vokale anschicken, in der Schwebelassen, zurückzucken, bevor Sie sie fertig haben, dann werden Sie dieses Gedicht am besten darstellen, denn dann wird dieses Gedicht eurythmisch-musikalisch am schönsten sein.

Gerade diese Dinge meine ich, wenn ich davon spreche, man soll gefühlsmässig das Eurythmische studieren und das Gefühl nicht verschwinden lassen, während man eurythmisiert, sondern es haben. Denn der Zuschauer kann ganz genau unterscheiden — er weiss es nicht, denn bei ihm kommt es gar nicht zum Bewusstsein —, der Zuschauer kann aber unbewusst ganz genau unterscheiden, ob einer wie automatisch irgend etwas ableiert eurythmisch, oder ob er in die Formen, die er macht, das Gefühl hineingiesst. Und zwei Eurythmisierende, von denen der eine ein Intellektualist ist, der alles nach den Bedeutungen nur darstellt, die er gelernt hat, während der andere alles durchempfindet bis in das einzelne der Armbeugung oder Armstreckung, der Fingerbewegungen durchempfindet, zwei solche Eurythmisten werden eben wirklich so verschieden sein, wie der Virtuos von dem Künstler verschieden ist. Man kann das eine sehr gut können, Virtuos sein, aber man braucht deshalb gar nicht ein Künstler zu sein. Und diese Dinge sich voll zum Bewusstsein bringen, das wird in der Schönheit Ihrer eurythmischen Bewegungen zutage treten. Es soll daher nicht gleichgültig sein, ob Sie wissen oder nicht wissen, wie eine musikalisch-eurythmische Darstellung sich zu einer rezitatorisch-eurythmischen Darstellung verhält. Dadurch, dass Sie das empfindungsgemäss wissen, werden Sie erst die Haltung annehmen, die in der Eurythmie notwendigerweise angenommen werden muss, wenn die Eurythmie immer mehr und mehr sich zur Kunst ausbilden soll.

Beachten Sie nur einmal: der Sinn des Wortes zerstört eigentlich die Melodie. Man möchte schon sagen: Hat man nötig, auf den Sinn des Wortes zu gehen, so wird einem bange wegen der Zerstörung der Melodie. Die Folge davon ist, dass in der Sprache eine Art Vergewaltigung des Musikalischen vorliegt. Es sind natürlich die Worte sehr radikal gewählt, aber es liegt in der Sprache eine Vergewaltigung des Musikalischen vor. MUSS das denn so sein? Ist denn das irgendwie in der Welt begründet?

Ja, wie das in der Welt begründet ist, das können Sie am Folgenden sehen: Die Sprache, sie besteht zunächst in den Vokalen, die mehr das Innere äussern. In ihnen wird man eben noch die Spuren des Musikalischen, wie wir es ja auch getan haben, sehr gut finden können. Im Vokalisieren lassen sich die Spuren des Musikalischen sehr gut finden; in den Konsonanten sehr schwer. Aber Sie wissen auch, wie ich immer betont habe: die Vokale sind aus dem Innern des Menschen entrunken. Sie drücken eigentlich das Fühlen, das innere Wesen der Seele aus: Verwunderung, Erstaunen, Zurückbeben, das Sichhalten gegenüber der Aussenwelt, Sichgeltendmachen, Losgeben, liebevoll Umfassen, das ist dasjenige, was in den Vokalen deutlich zum Ausdruck kommt.

Die Konsonanten, sie sind ganz und gar der Aussenwelt angepasst. Wenn Sie einen Konsonanten studieren, so imitiert er immer etwas, was in der Aussenwelt als Ding oder Vorgang existiert. Sie können bei einem *i* ganz genau fühlen: da macht sich der Mensch geltend, wenn er das *i* ausspricht. Gewisse deutsche Dialekte haben sogar für das Ich: *i*, und da fühlt der Mensch am allerstärksten — ich weiss das, weil ich das auch gesprochen habe bis zu meinem 14., 15. Lebensjahre —, wie das eigene Wesen in ihm sich geltend macht, wenn er *i* sagt: Na, nit du, i! Man springt erst in die Luft, stellt sich dann auf den Boden, wenn man dieses *i* sagt. Das ist es, das muss man fühlen.

Bei den Konsonanten — nehmen Sie ein *l*: Sie können es vorstellen; das *i* müssen Sie hören; das *a* müssen Sie auch hören. Astralisch lassen sie sich höchstens vorstellen. Aber das *l*, das *r* können Sie sich gut vorstellen. Das *l* — schleicht einer, hat man gleich ein *l*. Das *r*: einer hüpfte laufend, Sie haben gleich ein *r*, einen Vorgang.

Ein gewöhnliches Rad schleicht, ein gewöhnliches Rad *lt*, möchte ich sagen, ein Zahnrad *rt*. Da haben Sie gleich die Vorstellung: so ist es. Und haben Sie schon gesehen, wenn man einen Pfahl mit einem Hammer in den Boden einschlägt, Sie können gar nicht anders, als ein *T* dabei vorstellen; es ist ein *T*. Ein äusserer Vorgang ist der Konsonant. Immer ist der Konsonant ein äusserer Vorgang. Und damit weist eben die Sprache in ihren konsonantischen Bildungen einfach auf die Aussenwelt. Die Vokale fügen sich in die Konsonanten hinein.

Sie wissen ja, wie die Konsonanten in den Sprachen mit den Vokalen wechseln. Jeder Konsonant hat schon etwas Vokalisches, oder jeder Vokal hat etwas Konsonantisches. Bedenken Sie nur, dass in manchen Sprachen das *l* ein *i* ist; ein Konsonant ist ein Vokal. Und ein Schluss - *l* zum Beispiel wird in gewissen deutschen Dialekten immer als *i* gesagt. Man sagt niemals, wenn man im Dialekt redet: Dörfl, sondern man sagt Dörfi. Das ist das *i*, und das *l* ist eigentlich nur ganz leise drinnen angedeutet, man spricht eigentlich ein *i*.

Dadurch aber kommen auch die Vokale an das Äussere, an die Aussenwelt heran. Die Sprache ist dasjenige, was eben an die Aussenwelt herankommt, was damit eigentlich zum Abbilde der Aussenwelt wird in einem gewissen Sinne.

Und weil es so ist, deshalb vergewaltigt die Sprache das Musikalische, und man muss mit einer grossen Kunst im Rezitieren wiederum zum Musikalischen zurückstreben und wird nur dann, wenn einem das Musikalische im Dichter entgegenkommt, das Melodiöse in der Sprache finden; während man eigentlich Rhythmus und Takt in jeder dichterischen Sprache im Rezitieren berücksichtigen muss. Und tut man es nicht, sündigt man gegen Rhythmus und Takt, die nun auch eben schon mehr ins Äusserliche gehen im Musikalischen selbst, dann ist eben unrichtig rezitiert. Aber je mehr man ans Musikalische herankommt, desto mehr kommt man hinein ins Melos. Melos ist das Musikalische.

Aber wenn Sie dieses Ganze durchnehmen, was ich jetzt gesagt habe, dann werden Sie ja finden, dass draussen im Aussermenschlichen das Musikalische nur in geringem Masse eigentlich vorhan-

den ist. Indem wir selber von innen nach aussen gehen, vom musikalischen Erleben zum sprachlichen Erleben, kommen wir immer mehr aus dem Musikalischen heraus. Warum kommen wir immer mehr heraus? Weil das Sprachliche sich an die äussere Natur anlehnen muss. Die äussere Natur ist daher nur dadurch mit der Sprache zu fassen, dass wir ein ihr Fremdes in die Sprache noch hineinbringen. Sie spottet ja unseres Taktes und unseres Rhythmus und namentlich unseres melodiosen Sprechens. Und derjenige, der ein reiner naturalistischer Materialist ist, der findet überhaupt alles poetische Sprechen, das heisst alles künstlerische Sprechen gekünstelt, sentimental.

Ich habe zum Beispiel einmal einen Mitschüler gehabt, der hielt sich für ausserordentlich genial und kam einmal — es war in jenen Übungen, von denen ich in meinem «Lebensgang» gesagt habe, dass sie bei *Schröer* gehalten wurden, Übungen im mündlichen Vortrag und schriftlicher Darstellung —, da kam er einmal und sagte, er hätte etwas ausserordentlich Wichtiges, etwas Weltumwälzendes vorzutragen. Und er erzählte uns zuerst, was er Weltumwälzendes vorzutragen hatte. Da war es das, dass er sagte: alle Metrik, alle Poetik ist falsch. Da schrieben die Menschen Jamben, Trochäen, Reime, das sei alles falsch, denn das sei ja alles nicht natürlich, das sei alles verkünstelt. Das müsse alles heraus aus der Poesie. — Diese Entdeckung hatte er gemacht. Eine neue Poesie, sagte er, muss es geben, die muss ohne Rhythmus, ohne Jambus und ohne Trochäus, ohne Reime sein. Später habe ich es sogar erlebt, dass solche Dichtung geschrieben worden ist. Dazumal vertrat er das theoretisch. Wir haben ihn so durchgeprügelt, dass er dann den Vortrag nicht gehalten hat.

Aber Sie sehen daraus, dass es ganz selbstverständlich ist, dass das Natürliche uns die Grundlage für das Musikalische nicht gibt, dass das Musikalische selbst Schöpfung des Menschen ist. Man kommt, wenn man gerade das Musikalische und die Sprache ausmisst hinsichtlich ihrer inneren Wesenheit, man kommt dann darauf, warum das Musikalische sich da von dem Natürlichen ganz abhebt. Es ist Selbstschöpferisches im Menschen, und es ist eine Verirrung im Musikalischen, die Natur eben nachahmen zu wollen.

Wie gesagt, ich will wirklich nicht banausisch gegen so etwas wie «Waldesrauschen» und Windeswehen und so weiter, Quellenplätschern, «Bächlein im März» und so weiter zetern, ich bin ganz weit davon entfernt, diese Dinge irgendwie kritisieren zu wollen; aber es ist immer ein Streben dahinter, aus dem Musikalischen eigentlich herauszukommen und die Musik zu bereichern dadurch, dass man etwas Unmusikalisches hineinbringt. Dann wird das unter Umständen, weil ja jede Kunst nach jeder Richtung erweitert werden kann, sehr sympathisch wirken können; nur wird man, weil die Eurythmie darauf angewiesen ist, das Musikalische noch musikalischer zu nehmen, als es schon selbst ist, wird man heillose Schwierigkeiten haben, gerade dasjenige richtig zu eurythmisieren, was nicht rein musikalisch ist.

Noch etwas anderes kann daraus ersehen werden, das ist die gesundende Wirkung der Ton-Heileurythmie; denn diese wird auch nach und nach auszubilden sein neben der gewöhnlichen Toneurythmie. Warum? Im Grunde genommen beruht eine grosse Zahl von Erkrankungen des Menschen darauf, dass er irgendwie innerlich zur Natur wird, statt dass er Mensch bleibt. Wir werden immer ein Stück Natur, wenn wir krank werden. Nicht wahr, das eigentlich Menschliche besteht darinnen, dass wir keine Naturprozesse dulden, so wie sie sind, sondern jeden Naturprozess gleich innerlich umändern, gleich innerlich menschlich machen. Nichts geschieht im Menschen, ausser dem Vorgang der Salzauflösung und Salzmetamorphose, nichts geschieht im Menschen, was nicht Umwandlung der Naturvorgänge ist. Wir werden krank, wenn wir Naturvorgängen in der inneren Umwandlung gegenüber ohnmächtig sind, wenn wir sie nicht bis zur Metamorphose, die sie im Menschen annehmen müssen, bringen können, wenn sie sich als Naturvorgänge abspielen. Haben wir in irgendeinem menschlichen Organ zuviel Naturvorgang und zuwenig menschlichen Vorgang, und wir bringen den Menschen dazu, musikalisch zu eurythmisieren, so ist das ein Heilfaktor, weil wir dann sein Organ zurückführen auf das Menschliche aus der Natur heraus. Wir sagen, indem wir den Menschen toneurythmisieren lassen, wenn zuviel Natur in ihm ist, wir sagen der Natur in dem Organ: Du musst heraus —, denn jetzt macht

der Mensch eine Bewegung, die nur menschlich ist, die nicht naturhaft ist, denn das Musikalische ist nur menschlich, ist nicht naturhaft.

In älteren Zeiten hat man schon in dem Musikalischen selber Heilmittel gesehen, und in vieler Beziehung wurde in älteren Zeiten mit Musik kuriert. Aber da das Musikalische gerade im Eurythmisieren ganz besonders zum Vorschein kommt, so wird auch die Heilwirkung des Musikalischen bei einer rationellen Therapie ganz besonders zum Vorschein kommen müssen. Das wollte ich Ihnen heute sagen. Morgen werden wir dann um dieselbe Zeit fortsetzen.

FÜNFTER VORTRAG

Dornach, 23. Februar 1924

Die Chor-Eurythmie

Sie werden gesehen haben, dass das Wesentliche im Eurythmisieren des Musikalischen als Musikalisches vom *einzelnen* Menschen allerdings gemacht werden kann. Wir haben versucht, darzulegen, wie — sagen wir — der Dreiklang, wie die Motivfolge von dem einzelnen Menschen bezwungen werden kann.

Nun entspricht die eurythmische Darstellung im Musikalischen durch den einzelnen Menschen in gewissem Sinne ja allerdings einem Primitiven und ist, man könnte sagen, als Bühnendarstellung immer etwas ärmlich; obwohl an sich Wunderschönes, Grossartiges von dem einzelnen Menschen eurythmisch dargestellt werden kann. Und es wäre auch zu wünschen, dass gerade unter anderem Wert gelegt würde auf diese — sagen wir — Solodarstellungen, damit das eigentliche Wesen der musikalischen Eurythmie zum Vorschein kommt. Aber es ist doch nicht zu leugnen, dass ein immerhin auch musikalischer Eindruck hervorgerufen werden kann in der Eurythmie durch das Zusammenwirken von Personen, also durch die Choreurythmie. Nur handelt es sich darum, dass man ja die Dinge nicht bloss schematisch aufnimmt, sondern dass man schon auch etwas eindringt in das Wesen des menschlichen Zusammenwirkens in der künstlerischen Darstellung. Wir haben ja betonen müssen, dass Eurythmisieren heisst: heraufarbeiten den physischen Menschen, der eigentlich nur im Takte anklingt, zu dem ätherischen, zu dem astralischen Menschen. Und wenn gesucht wird das eigentliche Melos im astralischen Menschen, während die Sprache im Ich-Menschen liegt, so kann man schon dadurch hineinschauen in das Wesentliche, auf das es beim musikalischen Eurythmisieren ankommt. Das, was der Mensch als astralischer Mensch erlebt,

bleibt ja gewöhnlich in der Ruhe stecken. Geht der Mensch über dazu, dasjenige, was in der Ruhe steckenbleibt im astralischen Menschen, in der Welt darzustellen, dann schafft er gewissermaßen sein Geistig-Seelisches *heraus*, bringt es zur Anschauung. Und in diesem Zur-Anschauung-Bringen liegt eigentlich das hervorragendste Element alles Künstlerischen.

Es gibt in der Gegenwart eine sehr, sehr merkwürdige Erscheinung, die ich bei dieser Gelegenheit gerade hervorheben möchte, aus dem Grunde, weil vielleicht, wenn Sie als Eurythmiker eine Empfindung sich davon verschaffen, Ihnen das für die eigentliche künstlerische Ausgestaltung des Eurythmischen viel dienen kann.

Ich musste, während ich über dieses Toneurythmische zu Ihnen sprach, öfters an einen eigentlich recht bedeutenden österreichischen Musiker der Gegenwart denken, einen Musiker der Gegenwart, der in Wiener-Neustadt geboren ist und sich mit einer ungeheuren Vehemenz entgegenstellt der ganzen modernen Musik, die er die schlechte europäische Musik nennt. Das ist eine interessante Erscheinung, eine Erscheinung, die eigentlich ganz besonders den Eurythmiker interessieren sollte. *Hauer* hat sehr früh musizieren gelernt, so zwischen seinem 5. und 8. bis 9. Lebensjahre, namentlich Zitherspielen, und er ist weit gekommen, hat daraus die Anschauung sich errungen, dass man eigentlich nicht viel dazu braucht, um sich all dasjenige anzueignen, was man gegenwärtig Musik nennt. Man kann schon aus der Art und Weise, wie sich *Hauer* darlebt, spüren, dass das in einer gewissen Beziehung innerlich ausserordentlich ehrlich ist. Er hat sich auf der einen Seite dadurch die Anschauung errungen, dass man dasjenige, was man gegenwärtig Musik nennt, sich ausserordentlich leicht aneignen kann, dass einem aber dann gerade das Musikalische fehlt, dass man dadurch gerade aus dem Musikalischen hinauskommt. Und vieles von dem, was ich gerade mit Rücksicht auf die eurythmische Darstellung des Musikalischen sagen musste, tritt bei *Hauer* in einer krassen, radikalen Weise auf. Er spricht zum Beispiel von der atonalen Musik. — Ich sagte, das eigentlich Musikalische, das Geistige in der Musik ist zwischen den Tönen, liegt in den Intervallen, ist dasjenige, was man nicht hört. — *Hauer* spricht geradezu von der atonalen Musik. Und damit berührt

er etwas, was ausserordentlich gut stimmt. Er denkt daran, wie in der Erregung des Tones, in der Erregung des Akkordes eigentlich ein bloss Leidenschaftliches oder Sinnliches liegt, ein blosses Hilfsmittel, um das unhörbare Melos, das das innerste Leben der Seele des Menschen darstellt, zum äusseren Ausdruck bringen zu können.

Nun ist ja in unserer gegenwärtigen Kultur und Zivilisation, insbesondere auch was die Künste anbelangt, etwas so Dekadentes, etwas so Chaotisches, dass man schon ein Herz haben kann für jemanden, der aus einem gewissen inneren genialen Daraufkommen, dass ja die gegenwärtige Musik eigentlich Geräusch ist und nicht Musik, aus einem Daraufkommen, worauf eigentlich das Musikalische beruht, dass man es begreifen kann, dass ein Mensch, der aus diesem allen heraus sich entwickelt, eine wahre Wut bekommen kann gegen alles künstlerische Europäertum. Und die hat er auch, eine wahre Wut auf alles künstlerische Europäertum.

Nun ist dies ja sehr interessant — und mich hat dieser Hauer seit langem interessiert. Ich musste mich gerade, wenn ich versuchte, das Musikalische in Eurythmie überzuführen, nach manchem fragen, was bei Hauer auftritt, und musste mir sagen: Eigentlich ist es bei ihm so, dass man nicht aus seinem atonalen Melos übergehen könnte zu der eurythmischen Gebärde. Man kommt nicht zu der eurythmischen Gebärde. Ich musste mich fragen: Warum ist das so? Warum kommt man da nicht zu der eurythmischen Gebärde, während er doch mit solch innerer Innigkeit die Bewegung des Melos fühlt und mit einer solchen Klarheit sieht, worauf es eigentlich ankommt im Musikalischen? Es gibt bei Hauer eine sehr einfache Erklärung. Hauer hasst diejenige Zivilisation, mit der das Europäertum anfängt und die die übrige Menschheit ungeheuer bewundert; er hasst das Griechentum. Er ist ein Mensch, der das Griechentum bis zum Exzess hasst.

Nun, es ist interessant, auch einmal solch einen Menschen kennenzulernen, der das Griechentum hasst, der es ehrlich und wahrhaftig hasst. Leute, die das Griechentum unehrlich verehren, die gibt es ja ohnehin genug, womit ich nicht gesagt haben will, dass es nicht auch solche gibt, die es ehrlich verehren. Aber Sophokles und Äschylos verehren, das ist heute eine Selbstverständlichkeit.

Auf Sophokles und Äschylos als Verderber der Kunst zu schimpfen, das ist eine interessante Erscheinung, an der man doch nicht vorübergehen sollte. Und zwar schimpft er aus dem Grunde, weil nach seiner Ansicht die Griechen alles, was Kunst ist, auf das Theater gebracht haben, alles, was hörbar ist, in das Sichtbare hineingegossen haben. Nun, schliesslich ist das wahr. Es handelt sich nur darum, ob einer auch das Sichtbare lieben kann. Will man zur Eurythmie kommen, so muss man natürlich das Sichtbare lieben können. Wenn man das Sichtbare nicht liebt, ehrlich nicht liebt, und beim Hörbaren, beim Melos stehenbleiben will, dann wird einem niemals das gefallen können, dass das Griechentum alles herüber zum Begreifbaren und Sichtbaren gebracht hat.

Die Orientalen hatten Inspirierte, die nun tatsächlich hinhorchen wollten auf das Hörbare. Die Orientalen hatten eine Baukunst, die eigentlich im Grunde genommen Musik im Räume war. Die orientalische Baukunst hat viel Eurythmie in sich. Man sieht förmlich das Melos sich ausgiessen in die Bewegung. Europa hat ja eine musikalische Baukunst wenig verstanden, als sie hier am Goetheanum aufgerichtet worden ist, denn das war im Grunde genommen dennoch eine Art Auflehnung gegen die griechische Baukunst. Von der griechischen Baukunst hatte das Goetheanum nicht viel; aber das Goetheanum war musikalisch, und das Goetheanum war eurythmisch.

Nun, sehen Sie, daher hasst Hauer auch eigentlich die Sprache, weil die Sprache nicht stehenbleibt beim Melos, wie ich dargestellt habe, das Melos eigentlich vergewaltigt, in die Äusserlichkeit hinausdrängt. In dem Augenblicke, wo wir Laute sprechen und uns hingeben dem, was der Sinn der Laute von uns verlangt, in dem Augenblicke werden wir allerdings in gewisser Beziehung unmusikalisch. Und das Laute-Sprechen, das Sprechen der Laute, das ist eine Kunst, die eigentlich überall nur das Melos anklingen lassen kann. Das Melos kann so durchblicken, aber es kann nicht ausgebildet werden. Sie können nicht die Worte schon so bilden, dass die Vokale drinnen nach dem Schema, das ich hier aufgestellt habe, wirklich Terzen oder dergleichen wären. Das können Sie nicht, denn das erlaubt Ihnen die Welt nicht. Die Welt erlaubt Ihnen

nicht, dass Sie, wenn Sie — sagen wir — eine Verwunderung empfinden, ein *a*, dass Sie dann just darauf meinetwillen irgendein Gefühl haben, das, wenn Sie es aussprechen, in der Terz liegt gegenüber dem früheren Gefühl. Das ist nicht möglich, nicht wahr. Das Leben zerstört fortwährend das Musikalische. Deshalb ist die Natur auch unmusikalisch, und wir können nicht aus der Natur herein das Musikalische gewinnen.

Und diese Zerstörung des Musikalischen, die geht über auf das Rezitieren und Deklamieren. Hätte man in der Sprache nur Vokale, dann gäbe es überhaupt kein Rezitieren und Deklamieren, denn dann würde der Mensch immer hingegeben sein mit seinem Inneren, mit seinem Vokalisieren, an die Welt. Es gäbe kein Deklamieren und Rezitieren, denn man müsste der Welt und ihren Erlebnissen folgen, und es ginge nicht — es ginge nicht, das Musikalische zu erhalten. Daher sind die Konsonanten da. Die Konsonanten sind nämlich die Entschuldigung der Vokale. Der Mensch entschuldigt sich vor sich selber, dass er in den Vokalen seinen Erlebnissen folgt. Und wenn er die Konsonanten zwischen die Vokale fügt, dann entschuldigt er sich dafür, dass er sich selber so fremd geworden ist.

Und so haben Sie, wenn Sie auf das *a* das *e* folgen lassen, und Sie machen entweder «warte» oder «balde» — ich habe über die Dinge gesprochen -, so haben Sie in den Konsonanten, die Sie zwischen *a* und *e* hineinsetzen, zu gleicher Zeit eine Entschuldigung für die Aufeinanderfolge der Vokale.

Nur ist das bei diesem Goetheschen Gedichte so, dass die Vokale wirklich musikalisch wirken und man daher bei diesem Gedichte möglichst wenig die Entschuldigung durch die Konsonanten braucht. Daher würden Sie auch, wenn Sie diesem Goetheschen Gedichte zuhören und ein Rezitator es erreichen könnte, die Konsonanten möglichst zu verschlucken, und Sie nur die Vokale hören, die Konsonanten nur leise angedeutet fänden, einen feinen musikalischen Eindruck von dem Gedichte bekommen.

Dagegen von vielen anderen Gedichten werden Sie die Konsonanten sehr brauchen. Und man kann sagen: Je weniger ein Gedicht musikalisch ist, desto grössere Sorgfalt muss darauf verwendet werden, den Konsonantenorganismus, Gaumen, Mund, Lippen,

Zähne und so weiter, in der richtigen Weise zu gebrauchen. Dann tritt die Entschuldigung für dasjenige ein beim Deklamieren und Rezitieren, was durch die Vokale verbrochen wird.

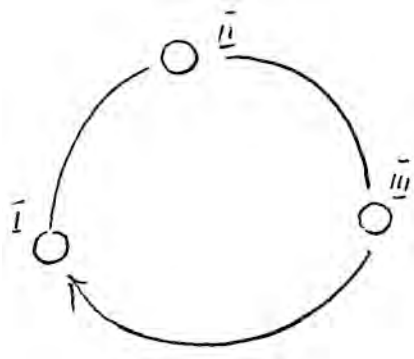
Das zeigt Ihnen, dass im Vokalisieren, was ein Herausgestalten des Inneren ist, der Mensch eigentlich eine Art Karikatur in die Welt hineinstellt. Er ist es nicht mehr. Der Mensch ist er selbst, solange er musikalisch bleibt. Wird er Vokal, stellt er eine Karikatur in die Welt hinein. In den Konsonanten bildet er die Karikatur wiederum zur Menschengestalt um, und er ist dann draussen. Er erfasst ein Abbild von sich. Das würde entsprechen dem in die Konsonanten eingefassten Vokal.

Im Musikalischen gehen wir eigentlich immer mehr und mehr nach innen. Im Sprachlichen gehen wir immer mehr und mehr nach aussen.

Ja, so etwas zu empfinden, ist viel wichtiger für den Eurythmisierenden, als Bewegungen und Bewegungen bloss nachzumachen und dergleichen, denn das gibt Ihnen die innere Rundung des wahrhaft Künstlerischen, wenn Sie so etwas empfinden können.

Und so werden Sie gerade von dem ausgehend auch empfinden können, wie die Choreurythmie wirken kann. In der Choreurythmie haben wir es also zu tun mit einer Anzahl von Personen. Nehmen wir zunächst den musikalischen Fall. Wir haben eine Metamorphose vom Motiv. Wir können chormässig diese Metamorphose von Motiven in der Weise darstellen, dass wir in irgendeiner Form Menschen aufstellen; sagen wir, wir stellen drei Menschen auf. Wir lassen den ersten das erste Motiv eurythmisch darstellen, lassen ihn in der Form bis zum zweiten Menschen vorschreiten. Die zweite Metamorphose des Motives übernimmt der zweite. Der erste bleibt stehen, der zweite geht weiter, übergibt dann für die nächste Metamorphose das Motiv dem dritten. Der dritte setzt die Form fort bis zum Platz des ersten (s. Zeichnung S. 76). Auf diese Weise kann eine Art Reigen entstehen.

Es ist nur notwendig in diesem Falle, dass dann diejenigen, welche stehenbleiben, stehend die entsprechenden Motive machen. Auf diese Weise haben wir also in dieser einfachen Weise einen, der die Motive im Schreiten entwickelt, die anderen, die sie im



Stehen festhalten, und dann haben wir allerdings dadurch gerade durch die Eurythmie eine neue Variante in die Motive hineingebracht. Wir haben da, durch das bewegte Motiv und das geformte Motiv, wir haben da durch die Eurythmie etwas hineingebracht in das Musikalische, was wir im rein Musikalischen gar nicht ausdrücken können, weil ja im rein Musikalischen der alte Akkord oder das alte Motiv nicht dableiben, wenn wir das neue anklingen lassen.

Und denken Sie nur, wie oft ich genötigt bin zu sagen, dass in der geistigen Welt das Vergangene da ist. Hier in der Entwicklung der Motive durch den Chor bleibt das Vergangene da, schreibt sich nur ein, indem es sich sozusagen verhärtet und der betreffende Motivträger stehend die Sache macht. Das ist die eine Art.

Eine Variation tritt gleich ein, wenn Sie in der Motivfolge Akkorde haben. Da können Sie ausserdem noch den Chor so machen, dass Sie den Akkord von mehreren Personen machen lassen und dann wiederum an eine Gruppe von Personen das Motiv übergehen lassen können. Auf diese Weise wird eine Gruppe das Harmonische ausdrücken, und die Fortbildung des Harmonischen wird dann durch das Überfließen der Harmonien von einer Gruppe in die andere dargestellt werden. Da haben Sie etwas sehr Bedeutsames erreicht. Und der Eindruck wird nun ein ganz anderer sein. Wenn einer in Bewegung die Aufeinanderfolge der Motive wiedergibt — er kann ja auch den Akkord als einzelner darstellen und die Aufeinanderfolge der Motive als einzelner in der Bewegung zum Aus-

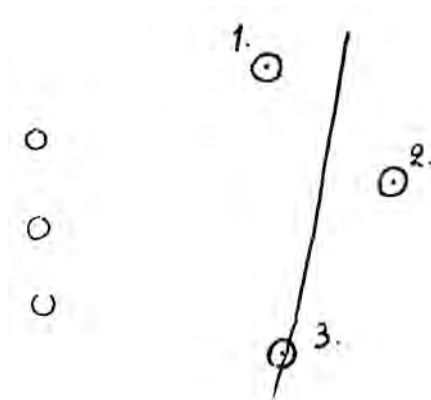
druck bringen —, dann sehen Sie ausgefüllt den Raum, der durchschritten wird, und alle Metamorphosen, alle Verwandlungen, Sie sehen sie ausgefüllt von dem physischen Menschen.

Wenn Sie aber einen Chor verwenden — sagen wir, Sie hätten drei Personen in einer Gruppe, wieder drei, wieder drei, und Sie lassen die Motivfolge von einer Gruppe auf die andere übergehen —, dann hört es mit der Sichtbarkeit auf, dann übergibt das Motiv der eine dem anderen, dann schreitet etwas Unsichtbares durch den Chorreigen, und dann sind Sie sogar dem Musikalischwerden dieses Unsichtbaren sehr nahe gekommen, gerade der atonalen Musik sehr nahe gekommen. Und Sie können also dadurch, dass Sie die Sache auf den Chor übertragen, den Eindruck zu einem ganz anderen machen. Sie machen dadurch etwas, das im Musikalischen unmusikalischer wird, so, dass Sie es wiederum ins Musikalische in der Eurythmie zurücktragen, indem Sie an das Unsichtbare appellieren können gerade durch die Bewegung.

Und so ist die Eurythmie als Toneurythmie vielleicht gerade geeignet, auch nach dieser Richtung hin zurück-korrigierend auf das Musikalische zu wirken.

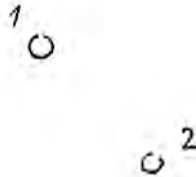
Nun wird es bei der Fortführung eines Motives selbstverständlich auf die Bewegung ankommen; bei der Darstellung — sagen wir — eines Akkordes durch eine Gruppe wird es aber ankommen auf die Stellung, und in diese Stellung müssen dann die Betreffenden — auch wenn sie als Gruppe in Bewegung sind — zu kommen trachten. Das wird sich Ihnen aus der Empfindung ergeben müssen. Nehmen Sie nun an, Sie haben einen Dreiklang darzustellen; Sie können sich nicht hintereinander aufstellen (links), sondern Sie können sich nur so aufstellen, und das müssen Sie empfinden, dass die erste Person hier steht, die zweite Person hier und die dritte in der Mitte (s. Zeichnung S. 78 oben, rechts).

Dann wird, wenn der tiefste Ton von der ersten Person getragen wird, der nächsthöhere Ton von der zweiten Person und der dritte Ton — meinetwillen die Quint — von der dritten Person —, dann wird das einfach im Anblick das Richtige Ihnen ergeben. Kommt das Motiv in Bewegung, so geht es über eben an die nächste Gruppe von Personen. Und wenn nun der *ganze* Reigen in Bewegung ist,



so muss immer jede Person suchen, im Verhältnis zu der anderen in die richtige Stellung zu kommen, damit sie in der Figur, die durch die Personenstellung bestimmt ist, eben durch die Sache ausgedrückt werden kann.

Nehmen wir an, wir haben einen Zweiklang, dann können Sie die Personen nur so aufstellen:

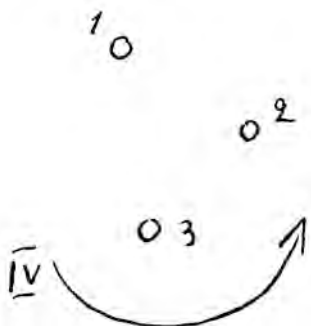


Es ist etwas Unvollkommenes.

Aber einen dissonierenden Vierklang! Wenn Sie sich überlegen nach dem künstlerischen Anblicke, was das heisst, die drei Personen so aufzustellen, sich die ungeheure Geschlossenheit dieser Figur, die wirklich wie ein Dreiklang dasteht, anschauen, dann werden Sie sich sagen: Wo soll ich jetzt einen vierten hintun? Wer künstlerisch empfindet, findet keinen Ort, wo er einen vierten hintun kann; man kann ihn auch nicht finden. Sie können den vierten nicht anders unterbringen als dadurch, dass Sie ihn eine Bewegung ausführen lassen um den dritten herum. Sie können es gar nicht anders machen. Das gibt Ihnen die unmittelbare Intuition. Und

damit haben Sie in der Figur die Dissonanz schon angedeutet. Sie können in der Figur, in der ruhenden Figur, nur Konsonanzen ausdrücken. Sie müssen in dem Augenblick, wo eine Dissonanz eingreift, in die Figur die Bewegung hineinbringen.

Dann aber, wenn Sie in die Figur die Bewegung hineinbringen, dann beginnen Sie auch schon mit einer Forderung, dann können Sie nicht mehr in der Ruhe bleiben. Dann schliesst sich die Bewegung, die der vierte macht, notwendig zum Fortgang, zur Auflösung der Dissonanz von selber auf.



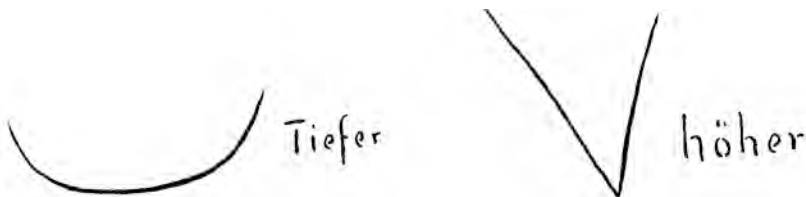
Sehen Sie, in dieser Weise muss man denken über die Sache, damit man tatsächlich die Gebärde als das ganz Notwendige der Sache wirklich einsieht. Wenn Sie es so einsehen, kommen Sie eben dazu, sich zu sagen: Die Dinge, die man macht, ergeben sich, mit einer inneren Notwendigkeit. Da ist nicht die Freiheit beeinträchtigt.. Aber es ist auch nicht der Willkür Tür und Tor geöffnet; denn die einzelnen Bewegungen in Freiheit schön zu machen, das hat man ja noch immer übrig.

So sehen Sie, dass in der Tat die Choreurhythmie herausgeholt werden kann aus der gewöhnlichen Eurythmie, die der einzelne darstellt. Insbesondere aber kann folgendes gemacht werden: Denken Sie sich, wir haben in irgendeiner Tonarbeit die Tonika, eine Dominante und eine Subdominante. Wir nehmen zur Darstellung drei Gruppen von Menschen, wir stellen die Tonika mit einer Gruppe, die Dominante mit der anderen Gruppe, die Subdominante mit der dritten Gruppe dar, und wir lassen dann diejenigen Personen,

welche die Toniken darstellen, grössere Bewegungen ausführen, diejenigen, welche Dominante und Subdominante darstellen, kleinere Bewegungen ausführen. Und nun denken Sie sich den Anblick. Sie haben dieses immer wieder Zurückkommen auf die Tonika in den grösseren Bewegungen gegeben. Die Tonika hebt sich Ihnen in den grösseren Bewegungen hervor. Dadurch, dass ein Eurythmisierender die Bewegungen grösser macht, werden auch seine Gebärden ganz von selbst — das gibt die Empfindung — grösser. Die Tonika, die immer wieder erscheint, sie erscheint auch in der eurythmischen Form immer wieder und wiederum. Sie werden sehen: Wenn diese Dinge, nachdem sie beschrieben worden sind, nun nach der Beschreibung ganz gut geübt werden können, tritt der Charakter jeder einzelnen Tonart gerade dadurch wirklich hervor, weil Sie genötigt sind, in den Übergängen die entsprechenden Bewegungen zu machen.

Dur- und Moll-Tonarten treten sehr deutlich voneinander unterschieden hervor durch dasjenige, was dann zwischen den einzelnen Gruppen vor sich geht. Und wenn Sie dazu noch beachten, dass jedesmal, wenn ein Ton höher wird, das Gefühl vorhanden sein muss: der Eurythmisierende muss näherkommen dem Zuschauer; wenn ein Ton tiefer wird: der Eurythmisierende muss mehr gegen den Hintergrund kommen —, wenn das noch hinzugefügt wird, dann haben Sie das ganze Musikalische im Bilde drinnen.

Es gehört allerdings dazu noch dieses, dass das Gefühl vorhanden sein muss davon, dass, wenn man nach einem höheren Ton mit einer Gruppe kommt, dann die Bewegungen spitzer werden müssen; wenn man an einen tieferen Ton kommt, dann müssen sie runder werden. So dass man sagen könnte: eine solche Bewegung, die mit dieser Gebärde ausgeübt wird, ist tiefer, und eine Bewegung, die mit dieser Gebärde ausgeübt wird, ist höher.



Sie werden sagen: Da haben wir nun viel zu lernen an diesen Dingen, weil sie sich praktisch sehr kompliziert gestalten. — Ganz gewiss; aber es ist auch nicht komplizierter als Klavierspielenlernen oder namentlich als Singenlernen.

Damit habe ich Ihnen aber eigentlich dasjenige angegeben, was nun den Übergang darstellt von der Solo-Eurythmie zu der Chöreurythmie. Es ist eigentlich eine Schwierigkeit erst dann vorhanden, wenn Polyphonie eintritt; aber davon wollen wir dann morgen sprechen. Denn da wird eigentlich in der Bewegung die Sache noch mehr zerrissen als im Musikalischen selber. Denn wir müssen, wenn wir etwa Vielstimmigkeiten haben, dann ja auch verschiedene Personen verwenden, und dann ist nur wiederum das Zusammengehören durch eine gewisse Verwandtschaft der Form zu erreichen.

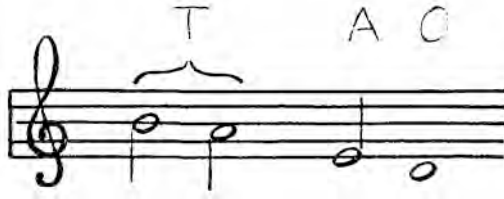
Nun aber möchte ich noch ein kleines — ich möchte sagen — esoterisches Intermezzo vor Ihnen entwickeln. Es handelt sich ja wirklich darum, dass der Eurythmisierende seinen Körper als Instrument verwenden muss. Denken Sie nur, was alles zum Instrumentenmachen gehört und wie man schätzt gewisse Geigen, die man heute nicht wiederum eigentlich machen kann, was da alles drinnenliegt in einem äusseren Musikinstrument. Nun ist ja der Mensch in einer gewissen Weise enthoben diesen Anforderungen, die da auftreten, weil er ja schon von den göttlich-geistigen Mächten in einer gewissen Beziehung als ein sehr gutes Instrument aufgebaut worden ist. Allein schliesslich ist es damit doch nicht so weit her, denn sonst müsste ja jeder in seinem Körper das allergeeignetste Instrument finden. Und die Eurythmisten, die hier sitzen, die wissen ja, wie grosse Schwierigkeiten sie haben, die Hindernisse, Hemmnisse ihres Leibes wirklich zu überwinden, wenn es zu einem Eurythmisieren, das der Kunst genügen soll, wirklich kommen soll.

Nun handelt es sich aber darum, dass man schon einiges dazu tun kann, um auf seinen Körper innerlich so zu wirken, dass sowohl das lautliche wie das tonliche Eurythmisieren allmählich in kunstvollendeter Form aus diesem Körper herauskommen kann.

Dazu ist nun allerdings im europäischen Zivilisationsleben nicht sehr viel Gelegenheit. Das europäische Zivilisationsleben hat die Anschauung über die äussere Natur ausgebildet, aber nicht eigent-

lich dasjenige ausgebildet, was notwendig ist, um den Menschen als solchen in der entsprechend menschenwürdigen Art in die Welt hineinzustellen. Und der Mensch hat eigentlich heute Mühe, sein Menschliches in sich selber recht zu erfüllen.

Nun wird Ihnen dasjenige, was ich nach dieser Richtung zu sagen habe, nicht gleich einleuchten. Es muss Ihnen eigentlich praktisch erst einleuchten. Dasjenige, was ich Ihnen da sagen möchte, ist nämlich das Folgende. Bitte, nehmen Sie eine Ihnen zunächst sehr befremdlich erscheinende Tonfolge:



Und nun (zum Klavierspieler) schlagen Sie die beiden ersten Töne zusammen an und die zweiten als Folge. Bitte, ruhen Sie auf dem letzten Ton recht lange. Also die ersten zwei zusammen und die beiden letzten Töne hintereinander, den letzten recht lange.

Jetzt bitte ich jemanden, der das gut kann, diese Sache zu eurythmisieren, einfach stehend zu eurythmisieren: h, a, e, d zugleich, das e kurz, und den letzten Ton recht lange halten*

Jetzt möchte ich jemanden haben, der ein Wort auf diese sonderbare Tonfolge singt, und zwar gibt es ein Wort, das richtig dann erscheint, wenn man es auf diese sonderbare Tonfolge singt, und das ist nämlich das Wort *Tao*.* Nun handelt es sich um folgendes: Wenn Sie dieses eurythmisieren, so haben Sie in der Darstellung — aber Sie müssen dann die Dinge so geben, wie ich's jetzt in diesen Vorträgen dargestellt habe —, Sie haben Septime, Sexte und dann erst die anderen Töne. Also Sie müssen in dieser absteigenden Folge auch etwas empfinden und dann eurythmisch dieses zum Ausdruck bringen, nicht bloss den Ton. Sie sind im Elementaren bisher steckengeblieben, aber Sie müssen das, was ich gesagt habe, eben wirklich zum Ausdruck bringen. Dann werden Sie sehen, dass

Sie in dem *Tao* ein wunderbares Mittel haben, die innere Leiblichkeit geschmeidig, innerlich biegsam, künstlerisch gestaltbar für die Eurythmie zu machen; weil Sie nämlich, wenn Sie es wirklich durchführen, wenn Sie eine Septime und eine Sexte, wie ich sie dargestellt habe, zurückführen zu dem e und zu dem d, also dann in diese Sekund hineinkommen. Sie werden sehen, wenn Sie das ausführen, dass Ihnen das eine innere Kraft gibt, die Sie auf alles Eurythmisieren übertragen können. Es ist dieses ein esoterisches Mittel. Und dieses zu machen, bedeutet Meditation in Eurythmie.

Und wenn Sie dann begleiten lassen von einem anderen, sei es gesänglich, sei es auch nur aussprechend, rezitierend oder deklamierend, diese Gebärde mit Deklamieren oder Singen von *Tao*, dann werden Sie sehen, dass Ihnen das in bezug auf das Gesängliche, Eurythmisierende, Rezitierende etwas ist wie die Meditationen für das allgemeine Menschenleben.

Es ist tatsächlich ein esoterisches Intermezzo, das ich da gebe, das hinweist auf eurythmische Meditation. Und man muss schon zurückgehen sehr weit, bis zum alten Chinesischen, wenn man in das eurythmisierende Meditieren hineinkommen will. Sie können also begreifen, dass man schon etwas übrig haben kann für jemanden, der in den alten Orient zurückgehen will, um die Musik wiederum zu entdecken, und der aus seinem Gefühle heraus sagt: Die Griechen haben die Musik ganz und gar verdorben; deshalb haben die Griechen auch keinen ordentlichen Musiker gehabt, ausser dem sagenhaften Orpheus.

Aber auf der anderen Seite kann man ja wiederum das Griechische, das eben in das Plastische hineingegangen ist, lieben. Nur das eine ist wahr: nach und nach ist das Griechische in seiner Plastik aus der Eurythmie herausgekommen. Und da vergleichen Sie die orientalischen Bauformen, die in der Tat Musik in Bewegung umsetzen, mit den griechischen Bauformen, die im Grunde genommen entsetzlich symmetrisch sind. Da herrscht entsetzliche Symmetrie. Das musste auch einmal in der Welt eintreten.

Das Griechentum hat ja auch — ich möchte fast sagen — in tragischer Weise die Konsequenz gezogen aus seiner Zivilisation. Es war eine kurze Zivilisation, und sie hat sich in sich selber aufgelöst.

Der Fehler liegt nicht im Griechentum, der Fehler liegt darinnen, dass in der europäischen Zivilisation das Griechentum ewig fortgepflanzt werden soll. Aber es ist schon eine Art von Auflösung des Griechentums, wenn wir, unmittelbar anknüpfend an Sprache und Gesang, an Sprache und Musik, die Bewegungen herausholen aus dem Sprachlichen und Musikalischen selber. Die Schwierigkeit im Verständnis der Eurythmie liegt eben darinnen, dass das europäische Verständnis eingefroren ist in der ruhenden Form und im Grunde genommen in der Bewegung nicht mehr leben kann. Aber die ruhende Form sollen wir der Natur lassen. Wenn wir an den Menschen herankommen, müssen wir, da der Mensch über die ruhende, rein sinnlich anschauliche Form hinausgeht, eben in die Bewegung hinein.

Das ist dasjenige, was ich Ihnen heute sagen wollte.

SECHSTER VORTRAG

Dornach, 25. Februar 1924

Die beharrende Note und die Pause

Wir müssen uns, wenn wir in den nächsten Stunden noch einiges im einzelnen dann kennenlernen wollen, die Frage heute vorlegen, was — wenn Musik im wesentlichen der Fluss des Melos ist und das Melos in der eurythmischen Gebärde vorzugsweise zum Ausdruck kommen soll —, was das Musikalische als solches, also auch die eurythmisierte Musik, ausdrücken soll?

Sehen Sie, da sind ja zwei Extreme. Auf der einen Seite kann man davon sprechen, dass das Melodische immer mehr und mehr hinübergeht zum Thematischen, Ausdruck wird von irgend etwas anderem, das nicht selbst ein Musikalisches ist. Ich habe öfters hier davon gesprochen, es ist insbesondere in der neueren Zeit durch das Wagnertum, durch manches andere, dieses heraufgekommen: Musik als Ausdruck; Musik als Ausdruck von irgend etwas, das nicht Musik ist. Es ist dann ja besonders im Beginne der Wagnerzeit dem gegenübergestellt worden die reine, die absolute Musik, das Musikalische als solches, das blosse Weben der Töne; man hat mit einem gewissen Recht gesagt, dass dann Musik ja zur Tonarabeske würde, zur inhaltslosen Folge von Tönen.

Nun, beides ist natürlich ein Extrem, und das Vertreten der Anschauung, Musik habe nichts anderes zu verkörpern als die Tonarabeske, das ist sogar ein Unsinn, ein wirklicher Unsinn. Aber der Unsinn kann ja leicht entstehen, wenn man nicht eigentlich darauf kommen kann, worinnen das wesentliche Musikalische liegt. In den Tönen selber, das habe ich nun schon wiederholt betont, kann es nicht liegen. So dass also auch der Musikeurythmisierende ständig darauf sehen muss, dasjenige in der Bewegung, in der eigentlichen Gebärde zum Ausdruck zu bringen, was *zwischen* den Tönen liegt,

und die Töne nur eigentlich als dasjenige anzusehen hat, was ihn zu der Bewegung veranlasst.

Nun wird es ja eine gewisse Hilfe sein können, gerade damit Sie diejenigen Gebärden, die ich Ihnen bereits angeführt habe, in der richtigen Weise, mit innerlicher Richtigkeit, mit innerlich richtigem Fühlen vollziehen, es wird Ihnen nützlich sein, eine gewisse Voraussetzung zu machen. Und diese Voraussetzung sollte darinnen bestehen, dass Sie als Eurythmisierender den Ton selbst, auch den Akkord in einer gewissen Beziehung als dasjenige betrachten, was Sie zur Bewegung stösst, veranlasst, was Ihnen den Ruck gibt. Sie setzen zwischen zwei Tönen den Ruck fort und betrachten die nächste Note wiederum als den Ruck, der Ihnen gegeben wird. Auf diese Weise drücken Sie in der Bewegung nicht den Ton aus, markieren nicht den Ton, sondern drücken alles aus, was im weitesten Umfange zwischen den Tönen liegt und im Intervall etwa zur Geltung kommt. Das ist von einer grossen Wichtigkeit.

Warum wird denn eigentlich in der modernen Zeit ein so starker Drang entwickelt, vom rein Musikalischen abzugehen? Es kommt ja manchmal etwas ganz Schönes zum Vorschein, wenn vom rein Musikalischen abgegangen wird; aber warum kommt denn dieser Drang so stark zum Ausdruck, vom rein Musikalischen abzugehen? Er kommt deshalb so stark zum Ausdruck, weil der moderne Mensch allmählich in eine Seelenverfassung hineingekommen ist, in der er nicht mehr träumen kann, in der er auch nicht mehr meditieren kann, in der er nichts hat, was von innen ihn in Bewegung bringt, sondern er will sich immer von aussen in Bewegung versetzen lassen. Aber das In-Bewegung-Versetzen von aussen kann niemals eine musikalische Stimmung abgeben. Und damit völlig die moderne Zivilisation den Beweis liefern könnte, dass sie unmusikalisch ist, hat sie zu einem drastischen Mittel gegriffen. Es ist wirklich so, als ob die moderne Zivilisation in ihrem verborgenen inneren Seelischen den klarsten Beweis hätte liefern wollen, dass sie unmusikalisch ist. Und sie hat diesen Beweis geliefert, indem sie zum Film gekommen ist. Denn der Film ist der klarste Beweis dafür, dass derjenige, der ihn liebt, unmusikalisch ist, weil der Film darauf ausgeht, nur dasjenige in der Seele gelten zu lassen, was

nicht aus dem Inneren dieser Seele heraussteigt, sondern was von aussen veranlasst ist.

Nun muss man schon sagen, es wird gegenwärtig sehr viel musiziert in der Richtung, dass besonders auf dasjenige Wert gelegt wird, was von aussen irgendwie angeregt wird. Das versucht man nachzuahmen, nicht durch das rein Melodische, sondern durch das Thema, das man dem Melodiösen möglichst entfremdet.

Es gibt ein Mittel, sehen Sie, eine sehr einfache Weise, wiederum durch eine Art Meditation — ich habe Ihnen neulich von der *Tao*-Meditation gesprochen, diese *Tao*-Meditation soll den Eurythmisierenden dienen, so wie ich sie Ihnen vorgeführt habe —, es gibt eine einfache Methode, sich immer mehr und mehr daran zu gewöhnen, im Aussermusikalischen noch das Musikalische zu suchen, und das besteht darinnen, dass man versucht, zu vergleichen eine Vokalfolge, die etwa so ist: Lieb ist viel..., oder: Eden geht grell... — es braucht ja nicht einen Sinn zu haben. Vergleichen Sie das etwa mit Worten wie: Gab man Manna ... Ob Olaf warm war ...

Nun bitte ich Sie, einmal hintereinander solche Sätze sich zu sagen:

Lieb ist viel...	Eden geht grell...	: detonierend
Gab man Manna ...	Ob Olaf warm war ...	: musikalisch

Da müssen Sie es unbedingt fühlen: das zweite ist musikalisch, das erste ist, wie wenn es detonieren würde. Versuchen Sie es nur einmal hintereinander zu sagen: Lieb ist viel. Gab man Manna. Eden geht grell. Ob Olaf warm war. — Sie haben leicht erkennbar, dass die Vokale *a o* innerhalb des Gebietes des Musikalischen liegen, dass die Vokale *i e* aus dem Musikalischen herausgehen — eine wichtige Anmerkung für Eurythmisierende, denn das Eurythmisieren muss natürlich ein Ganzes sein. Derjenige, der toneurythmisiert, darf, wenn er irgend etwas besonders innig machen will, eine Toneurythmie-Gebärde überführen in *a, o*; ebenso würde es sein in *u*. Er darf aber nicht gern eine Toneurythmie-Gebärde überführen in *i* und *e*. So dass man also *a, o, u* in Toneurythmie-Stücken zur Verdeutlichung der Stimmung gebrauchen kann, dass man *e* und *i* in

Toneurythmie-Stücken zur Verdeutlichung der Stimmung nur dann gebrauchen soll, wenn man bestimmte Absichten hat, aus dem Tonlichen an irgendeiner Stelle herauszugehen. Das ist also wichtig.

Diese Dinge liegen ja so, dass man sich vor allen Dingen ein Bewusstsein von ihnen verschaffen muss. Es ist interessant, wenn man zum Beispiel die deutsche Sprache durch mehrere Jahrhunderte verfolgt: sie hat viele *a*, *o*, *u* abgeworfen und viele *i*, und *e* gewonnen. Das heisst, die deutsche Sprache ist im Laufe der Jahrhunderte immer unmusikalischer und unmusikalischer geworden. — Ich rede jetzt von den Vokalen, nicht von den Intervallen.

Das also ist etwas, was wichtig ist beim Toneurythmisieren und auch bei dem anderen Eurythmisieren wirklich zu berücksichtigen. Und weiss man, dass eigentlich in der deutschen Sprache die starke Tendenz ist zur Missbildung der phonetischen Phantasie, dann ist das ein gutes Wissen. Bei den westlichen germanischen Sprachen ist das noch mehr der Fall. Das alles aber führt uns erst recht zur Frage: Was drückt denn die Musik eigentlich aus? Die Frage wird nicht leicht jemand beantworten, der nicht träumen kann. Denn, sehen Sie, in Wahrheit muss im Grunde der Dichter, der Künstler träumen, oder bewusst träumen, das ist — meditieren können; entweder in Reminiszenzen die Traumbilder haben können, oder aber in Realitäten der geistigen Welt die Traumbilder haben können.

Was heisst das aber? Das heisst, von alledem hinweggehen, was in der Sinneswelt eben Sinn gibt. Nehmen Sie einen Traum — ich habe gerade über diese Zusammenhänge öfters gesprochen —, nehmen Sie einen Traum: man darf ihn, wenn man hinter sein Wesen kommen will, nicht anschauen wie der Traumdeuter. Denn der Traumdeuter, der nimmt den Inhalt des Traumes. Derjenige, der das Wesen des Traumes wirklich kennt, der nimmt nicht den Inhalt des Traumes, sondern der nimmt den Umstand, ob der Traum in Furcht aufsteigt und zur Beruhigung kommt, ob der Traum das Innere in eine gewisse Unruhe versetzt und diese Unruhe sich zur Angst steigert und vielleicht mit der Angst ausgeht, ob eine Spannung da ist, eine Lösung eintritt. Das ist dasjenige, was im Traum das eigentlich Massgebende ist. Und bei der Schilderung geistiger Vorgänge ist das erst recht notwendig.

Natürlich kann man heute noch nur ausserordentlich schwer zu der Menschheit sprechen über dasjenige, was die Geisteswissenschaft vermitteln soll. Indem ich zum Beispiel die Aufeinanderfolge der Weltentwicklung, Saturn, Sonne, Mond und so weiter geschildert habe, haben die Leute gerade das als das Wichtige genommen, was mir nicht das Wichtige war. Gewiss, es ist schon richtig, dass die Vorgänge auf dem Saturn so waren, wie ich sie geschildert habe, aber das ist ja nicht das Wesentliche, sondern das Wesentliche ist die innere Bewegung, die dabei geschildert wird. Und ich habe mich immer recht sehr gefreut, wenn jemand gesagt hat, er möchte dasjenige, was da geschildert worden ist als Fortgang von Saturn, Sonne, Mond, musikalisch komponieren. Da muss er natürlich manches weglassen, muss weglassen, wenn ich Farbiges schildere, muss weglassen, wenn ich Wärmeerscheinungen schildere auf dem Saturn, muss weglassen, wenn ich gar Gerüche auf dem Saturn schildere, denn ausser der «Geruchsorgel»* haben wir ja keine musikalischen Instrumente, die auf Gerüche gehen, nicht wahr! Trotzdem würde sich gerade in der Saturnentwicklung das Wesentliche ganz wohl musikalisch ausdrücken lassen, liesse sich komponieren.

Und wenn man einen Traum hat und absieht von seinem Inhalt, wenn man auf die Spannungen und Lösungen, auf dasjenige, was zur Kulmination von Darstellungen oder zur Kulmination von Seligkeit im Fliegen und so weiter führt, wenn man alle diese Bewegungen nimmt und sagt: mir ist es ganz gleichgültig, was der Traum sinngemäss ausdrückt, mir kommt es aber darauf an, wie die Bewegungen im Traume verlaufen, — dann ist der Traum schon ein Musikstück, denn dann können Sie ihn überhaupt nicht anders aufschreiben als in Noten. Und in dem Augenblick, wo Sie das Gefühl haben, dass Sie den Traum nicht anders aufschreiben können als in Noten, fangen Sie erst an, den Traum ganz richtig zu verstehen, ich meine, im unmittelbaren Anschauen ganz richtig zu verstehen.

Daraus aber werden Sie ersehen, dass das Musikalische einen Inhalt hat, nicht den thematischen Inhalt, der aus der Sinneswelt

* Bezieht sich auf die Humoreske «Die Geruchsorgel» von Christian Morgenstern aus den «Galgenliedern».

genommen ist, sondern denjenigen Inhalt, der eigentlich überall dann zutage tritt, wenn im Sinnlichen sich etwas ausdrückt, aber so, dass man das Sinnliche weglassen kann und dann das eigentliche Wesen der Sache hat. So muss man es aber gerade mit dem Musikalischen machen. Und das muss vor allen Dingen der Eurythmist ausserordentlich stark berücksichtigen. Und er wird es stark berücksichtigen, wenn er im Eurythmisieren achtgibt, mehr noch achtgibt, als man das sonst im Zuhören tut, wenn er achtgibt auf die beharrende Note und auf die Pause.

Für den Eurythmisten ist die beharrende Note, der Orgelpunkt, und die Pause von ganz besonderer Wichtigkeit. Und es ist schon eine ernste Frage, ob dasjenige, was Orgelpunkt, oder dasjenige, was nur in irgendeiner Weise erinnert an die beharrende Note — es ist schon von einer grossen Wichtigkeit —, dass dies ordentlich berücksichtigt wird. Und es wird ordentlich berücksichtigt, wenn der Eurythmist jedesmal, wenn er an eine beharrende Note kommt oder an irgend etwas, was entweder im Keime ein Orgelpunkt ist oder ein Orgelpunkt werden könnte, wenn er das in möglichster Ruhe, mit Herauskehrung des ruhigen Stehens eurythmisiert, wenn er also nicht weitergeht im Räume, während er die beharrende Note hört.

Dagegen ist es anderseits von Wichtigkeit, dass er sich innerlich in den musikalischen Sinn vertieft für alles dasjenige, was mit der Pause zusammenhängt. Da ist es gerade gut, auf so etwas zu sehen. Sie haben hier Gelegenheit (siehe Notenbeispiel), aus der niedergehenden Stimmung hoch heraufzugehen mit einer entsprechenden Pause, die sogar, was für den Eurythmisten ein Widerspruch scheinen könnte, mit einem Taktstrich ausgefüllt ist.



Aus der Klaviersonate in F-Dur von W. A. Mozart

Ich erwähne das gerade aus dem Grunde, weil es für den Eurythmisten nach dem, was ich gesagt habe, wie ein Widerspruch in sich aussieht. Ich habe Ihnen gesagt: Taktstrich bedeutet Anhalten, in sich die Bewegung machen; Übergang von einem Motiv zum anderen bedeutet möglichst fortschreiten im Räume, mit einer schwungvollen Bewegung, die natürlich den entsprechenden Noten angepasst ist, fortschreiten im Räume. Hier haben Sie das, dass Sie als Eurythmist zunächst sagen können: Nun weiss ich wirklich nicht, was ich machen soll; ich soll fortschreiten, und ich soll zugleich stehenbleiben. Und das sollen Sie nämlich auch. Sie sollen nämlich in zwei Schritten fortschreiten und dazwischen stehenbleiben. Sie sollen es also zuwege bringen, wenn so etwas hier vorliegt wie dieses Beispiel, das entlehnt ist aus der F-Dur-Sonate von Mozart, wo Sie eine gewisse grosse Pause haben können, auf die aber sogar der Taktstrich fällt, dass Sie mit einer schwungvollen Bewegung von der einen Note zur anderen hinüberkommen, aber in der Mitte der schwungvollen Bewegung, in der Pause, in sich ruhend stehenbleiben. Da werden Sie sehen, wie Sie gerade durch die Eurythmie radikal andeuten, dass das Musikalische *zwischen* den Noten liegt, denn Sie eurythmisieren in einem solchen Fall ganz eminent die Pause. Das ist es, was wirklich von ganz besonderer Wichtigkeit ist.

Und nun vergleichen Sie, wie ich auf der einen Seite sagte: Wenn die Note beharrt, versuche man möglichst stehenzubleiben, in sich zu sein. Das wird natürlich ästhetisch dadurch zum Ausdruck kommen, dass man ja den Orgelpunkt, die beharrende Note, in der Regel in der zweiten Stimme haben wird, und man wird ja dasjenige, was zwei Stimmen hat, eigentlich immer müssen mit zwei Personen und mit zwei Formen geben. So dass also die sehr schöne Variation herauskommen kann zwischen den beiden Personen, dass die eine Person fortgeht in der Bewegung, die andere Person bei der beharrenden Note stehenbleibt und man dann die Bewegungen so ausführt, dass diejenige Person, welche stehenzubleiben hat, einen kürzeren Bogen auszuführen hat, diejenige Person, welche mittlerweile fortzuschreiten hat, hat einen ausführlichen Bogen zu gehen — und sie finden sich wiederum. Dadurch wird das eine Bewe-

gung sein, eine gute Bewegung, die sich einerseits zwischen dem Hinüberschwung, zwischen dem Intervall, das bis zur Pause gehen kann, und anderseits in dem Orgelpunkt oder überhaupt in der beharrenden Note geltend machen kann.



Auf diese Weise muss allmählich das eigentlich Toneurythmische herauskommen. Denn nur, wenn Sie in dieser Art fühlen, werden Sie das eigentlich Toneurythmische herausbringen. Sie sehen daraus zu gleicher Zeit, dass man im wesentlichen wird Vielstimmiges durch eine Anzahl von Personen zum Ausdrucke bringen und auch eben in einer Anzahl von Formen. Die Formen müssen dann so ausgeführt werden, dass sie einander wirklich entsprechen, so wie die einzelnen Stimmen im Tonbilde selbst einander entsprechen.

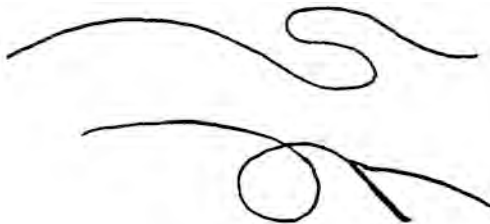
Wenn Sie das nun in der Empfindung weiter ausführen, wovon ich gesprochen habe, dass das Musikalische in den Spannungen liegt, in den Lösungen, in der Auf- und Abbewegung, dann haben Sie ja etwas, was die Musik ausdrückt. Aber sie drückt eben nicht dasjenige aus, was den Sinn der Worte bildet, sondern sie drückt dasjenige aus, was das Geistige in der Tonbewegung selber ist. Und deshalb wird es für den Eurythmisten von ganz besonderer Wichtigkeit sein, dass er auf so etwas, was die Bewegung im eminentesten Sinne ganz innerlich ausdrückt, auch eine ganz besondere Rücksicht nimmt, das ist: die Dissonanz und die Konsonanz. Nicht wahr, der Komponist wird ja niemals ohne Absicht eine Dissonanz gebrauchen; aber eine Musik ohne Dissonanzen ist ja eigentlich keine Musik, weil sie nichts innerlich Bewegtes ist. Der Komponist, der Musiker überhaupt, gebraucht die Dissonanz. Er hat eigentlich die Konsonanz dazu, um die Dissonanzen wiederum zu beruhigen, um

die Dissonanzen zu irgendeinem Abschlüsse zu bringen. Aber in demjenigen, was an der Dissonanz und Konsonanz erlebt wird, wird überhaupt etwas zum Vorscheine gebracht, was mehr, als man in Worten sagen kann, an das Weltgeheimnis herantrifft.

Nehmen Sie an, es erklingt ein dissonierendes Motiv, das dann in eine Konsonanz übergeht. Betrachten wir den Eurythmisierenden dabei. Er kann durchaus alles dasjenige an Formen berücksichtigen, was ich angeführt habe, was wir vielleicht noch anführen werden; er wird zur Konsonanz übergehen und wiederum an Form dasjenige für die einzelnen Intervalle brauchen, was wir angeführt haben. Aber er sollte den Übergang von einer Dissonanz zu einer Konsonanz, oder umgekehrt, in seiner Darstellung zum Ausdrucke bringen. Und es sollte so sein, dass der Eurythmisierende, indem er in einer Dissonanz fortschreitet, in dem Augenblicke, wo er zu einer Konsonanz übergeht, einen Ruck in die Bewegung selber hineinmacht.

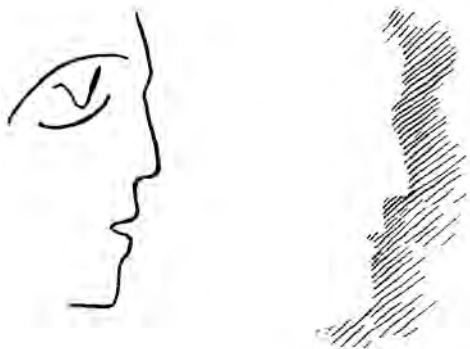


Dadurch wird etwas sehr Bedeutsames zum Ausdrucke gebracht. Dadurch wird zum Ausdrucke gebracht, dass jetzt etwas eintritt beim Übergang der Dissonanz in die Konsonanz oder umgekehrt, was man eigentlich aus sich herausstellt. Ich könnte das, was ich da aufgezeichnet habe, auch so zeichnen:

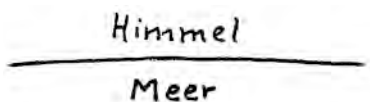


Beachten Sie, ich lösche ein Stückchen aus. Das ist, wo man zurückgeht. Dieses Gefühl werden Sie haben: Sie haben ein Stückchen ausgelöscht. Das ist das Hineingehen ins Geistige. Wenn Sie ein Stückchen auslöschen von Ihrem Wege, da annullieren Sie allen Ton in der Bewegung, und Sie deuten an: Jetzt ist etwas da, was man nicht mehr in der Sinneswelt zum Ausdrucke bringen kann, sondern jetzt gebe ich dir nur die Grenze an von demjenigen, was du eigentlich vorstellen sollst.

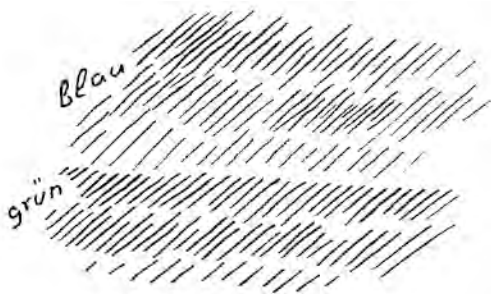
Sehen Sie, wenn man so weit kommt, solche Dinge zu machen, dann ist man eigentlich erst an dem Punkt, wo die Künste sein sollen. Botokuden glauben, wenn einer so etwas macht (Zeichnung links), so sei das ein Gesicht. Das ist kein Gesicht, das ist eine Linie. Ein Gesicht ist das: Ich muss in der Lage sein, die Linie überhaupt gar nicht zu machen, sondern ich muss die Linie als das, was sie ist, auch wirklich aus dem Helldunkel hervorgehen lassen (Zeichnung rechts). Wer jemals diese Linie zeichnet, der ist in dem Momente, wo er sie zeichnet, schon kein Maler oder überhaupt kein Künstler; sondern erst derjenige ist ein Künstler, bei dem die Linie entweder aus der Farbe oder aus dem Helldunkel hervorkommt.



Sie können botokudisch zeichnen, dann machen Sie's so:



Das ist die Grenze zwischen Meer und Himmel. Aber das gibt's ja gar nicht, diese Grenze zwischen Meer und Himmel; diese Grenze ist doch gar nicht da! Es gibt den Himmel: blau, und es gibt das Meer: grün. Dass die eine Grenze haben, das kommt dadurch heraus, dass sie sich berühren.



Wenn Sie ein Haus malen, ringsherum die Luft ist, dann lassen Sie Platz für dasjenige, was Sie an Farben innerhalb des Raumes haben, den die Luft frei lässt: das Haus wird schon entstehen. Das ist dasjenige, wonach die Kunst arbeiten muss. In dieser Beziehung kann man ja manchmal in helle Verzweiflung kommen.

Sehen Sie, solche Verzweiflungen, die begreift eigentlich der heutige Mensch sehr schlecht. Unter den mannigfaltigen Leuten, die sich in der Waldorfschule für Lehrstellen anmelden, sind auch Zeichenlehrer. Ja, die haben etwas gelernt, was man dort nicht brauchen kann: zeichnen. Einer sagt: ich kann zeichnen. Ja, das gibt's ja gar nicht. Das ist ein Schaden, wenn man irgendwie an die Kinder etwas heranbringt, was Zeichnen ist — Zeichnen, das gibt's ja gar nicht! Und wenn Sie nun zu solchen Auffassungen vom Auslösen Ihrer Linie kommen in der Eurythmie, dann kommen Sie eben mit der Auffassung des Musikalischen im Eurythmischen erst recht in das Künstlerische hinein. Versuchen Sie daher überall, wo Übergänge sind, irgendwie, ohne es wiederum zum Schema zu treiben, eine in sich laufende Bewegung zu entwickeln, wo Sie also den Zuschauer nötigen, wiederum zurückzugehen, so dass er sich sagt: der war ja schon weiter, jetzt geht er wieder zurück. Er sagt das

alles unbewusst - aber in dem Momente wird der Zuschauer genötigt, aus dem Sinnlichen ins Geistige hineinzugehen, wo das Sinnliche überall ausgelöscht ist.

Und dann werden Sie eben die Möglichkeit finden, gerade das Wesentlichste in der eurythmischen Bewegung in der Pause zu suchen, werden vielleicht auch immer mehr und mehr in die Pause hineinbringen. Und nun bedenken Sie doch nur einmal: Sie haben hier einen Übergang (siehe Notenbeispiel auf Seite 90), der eigentlich in seinem Notenwerte ein starkes Herausgehen schon aus dem Menschen selber darstellt, der darstellt etwas, bei dem man das Gefühl hat, man geht mit seinem Inneren aus seiner Haut heraus. Bei der Quinte hat man noch das Gefühl, man ist gerade an der Grenze der Haut. Die Quinte ist der Mensch. Geht man weiter, so geht man eigentlich schon in das Aussermenschliche hinein, aber weil es Musik ist, in das Geistige hinein. Bringen Sie es dadurch zustande, dass Sie eben die Pause ganz besonders durch Bewegung betonen und in der Bewegung selber einen ruhigen Abschnitt machen, wie ich es angegeben habe, dann kommen Sie dazu, gerade den ganzen Sinn dieses Aufstieges hier eurythmisch jetzt recht zum Ausdrucke zu bringen.

Suchen Sie sich daher zu Ihrer Übung Musikmotive mit recht langen Pausen und mit möglichst weit voneinander in der Höhe abstehenden Notenköpfen und versuchen Sie, eine möglichst charakteristische Bewegung da hineinzubringen, dann werden Sie eine dem reinen Instrumental-Musikalischen völlig angepasste, ich kann schon sagen, Gesangseurythmie hervorbringen. Und die wird wiederum auf Ihr ganzes Eurythmisieren zurückwirken. Denn dann werden Sie einen grossen Gegensatz empfinden, den Gegensatz, der zwischen Vokalen und Konsonanten für das Eurythmisieren liegt. Wenn auch *i* und *e* eigentlich schon zu Missbildungen der phonetischen Phantasie hinneigen, so ist es doch so, dass sie noch Vokale sind und immerhin innerhalb des Musikalischen bleiben, während die Konsonanten eben Geräusche sind, aus dem Musikalischen herausschreiten.

Ich habe auch gesagt, die Konsonanten sind eigentlich die Entschuldigung dafür, dass man die Vokale auf das Äussere anwendet.

Das aber wird Ihnen naheliegen, für die Konsonantendarstellung in der Lauteurythmie möglichst zu versuchen, das Vokalische in den Konsonanten hineinzuziehen. Das heisst aber mit anderen Worten, zu versuchen, den Konsonanten so kurz als möglich eurythmisch, den Vokal so lang als möglich zu machen. Aber das ist nicht das, was ich Ihnen ganz besonders ans Herz legen möchte, denn das wird sich ja schon aus dem Gefühl ergeben, das einen gewissen Parallelismus ergeben muss zwischen der Deklamation und Rezipitation und der Eurythmie. Was ich Ihnen aber besonders ans Herz legen möchte, das ist dieses, dass ja auch für die Lauteurythmie es von ganz besonderer Wichtigkeit ist, darauf zu achten, dass der Sprecher auch die Aufgabe hat, nicht bloss mit dem, was er spricht, etwas zu sagen, sondern noch Wesentlicheres zuweilen zu sagen mit dem, was er nicht spricht. Ich meine dabei nicht die Gedankenstriche, die neuere Dichter so lieben, weil sie wahrscheinlich so viel aus dem Geistigen zu sagen haben, dass sie Gedankenstriche immer machen. Sie wissen, es gibt ein ironisch gemeintes Morgensternsches Gedicht, das besteht lediglich aus Gedankenstrichen, enthält keinen einzigen Laut, kein einziges Wort, nur Gedankenstriche.* Ich meine also nicht die Gedankenstriche, sondern ich meine die Tatsache, dass für die Hervorbringung gewisser Wirkungen, die in einem Gedichte liegen, es durchaus notwendig ist, dass sowohl der Deklamierende wie der Eurythmisierende richtig Pausen zu machen verstehen.

Nehmen Sie nur einmal die Tatsache, dass ja der Hexameter seine Zäsur hat, wo eine Pause gemacht werden muss, so werden Sie schon sehen, dass man auch durch die Pause etwas sagt. Pausen können manchmal kurz sein, aber es ist wichtig, dass sie an ihrer Stelle stehen, auch im Deklamieren und Rezitieren. Ohne Pause gesprochen: «Was hör ich draussen vor dem Tor, was auf der Brücke schallen?» — schrecklich!

Was hör' ich draussen vor dem Tor —
Was auf der Brücke schallen ?

* «Fisches Nachtgesang» aus den «Galgenliedern».

ist richtig. Wenn Sie nun als Eurythmisierender es mit einer Pause zu tun haben, eine Pause zu begleiten haben, dann ist es auch in der Lauteurythmie von einer ausserordentlich richtigen, ästhetisch guten Wirkung, innerlich berechtigten Wirkung, wenn Sie auch da dasjenige, was Sie an der Toneurythmie lernen können, das In-sichzurückgehen — in der Form zurückgehen —, wenn Sie das auch da pflegen. So dass man unter Umständen selbst bei den kurzen Pausen im Lauteurythmisieren dieses Zurückgehen, dieses Auslöschen durchaus sieht.

Und jetzt zum Schlüsse möchte ich Ihnen nur das noch sagen, was wir zu einer gewissen Vollständigkeit brauchen werden, was ausgefallen ist in den vorigen Stunden. Das ist das: Sie wissen, wir machen den Grundton im wesentlichen durch die Stellung oder auch durch das Schreiten; Stellung, Schreiten — ich habe es Ihnen beim Dreiklang angeführt. Nehmen Sie nun an, Sie hätten eine Sekund zu bilden. Die Sekund ist im Musikalischen dasjenige, was eigentlich noch nicht ganz das Musikalische gibt, aber das Musikalische beginnt. Es steht am Tore des Musikalischen. Die Sekund ist eine musikalische Frage. Und so ist es notwendig, die Sekund — und Sie werden diese Notwendigkeit fühlen — so zu bilden, wenn sie auf irgendeinen Grundton folgt —, dass Sie als Sekund, indem die Sekund auf einen anderen Ton folgt, dazu streben, die flachen Hände nach oben zu haben. Es kann ja jede beliebige Bewegung ausgeführt werden, indem man versucht, hineinzukommen in die flachen Hände nach oben: wenn Sie von irgendeinem Ton zum nächsten Ton hinaufgehen, wenn Sie einfach etwas nach oben gehen und die hohle Hand verflachen. Sie müssen natürlich sehen, dass sie vorher nicht schon in der Erscheinung da ist. Es handelt sich darum, dass man immer das Ganze übersieht. Darinnen ist also dies kundgegeben. Nun, auf Grundlage dessen, was ich gegeben habe, werden wir noch die beiden nächsten Stunden einrichten.

SIEBENTER VORTRAG

Dornach, 26. Februar 1924

Der Ansatz zum musikalischen Eurythmisieren liegt im Schlüsselbein

Ich habe des öfteren betont, wie Eurythmie herausgeholt ist aus dem Wesen der menschlichen Organisation, aus den Bewegungsmöglichkeiten, die im menschlichen Organismus vorgebildet sind. Der menschliche Organismus enthält ja tatsächlich in sich veranlagt auf der einen Seite das Musikalische, auf der anderen Seite aber — für die Toneurythmie sei das besonders gesagt — die in Bewegung umgesetzte Musik. Es ist Ihnen ja ohne weiteres klar, dass das Musikalische seinen Sitz sozusagen in dem menschlichen Brustorganismus, oberhalb desselben hat. Wenn wir nun fragen: Wie finden wir im menschlichen Organismus selber den Übergang von dem Singen, von der inneren musikalischen Organisation, die dem Menschen zugrunde liegt, zu demjenigen, was uns in dem Bewegungsorganismus der Eurythmie vorliegt?, dann müssen wir ja natürlich — das ist unmittelbar anschaulich — uns an dasjenige halten, was sich an den Brustorganismus an Bewegungsgliedern anlehnt, was sich aus dem Brustorganismus an Bewegungsgliedern heraus ergibt.

Nun sind wirklich mit Bezug auf die ganze menschliche Organisation die wunderbarsten menschlichen Organe die Arme und die Hände, und Sie brauchen ja nur ein wenig Ihren — ich möchte sagen — intuitiven Blick anzustrengen, so werden Sie ohne weiteres erkennen, wie dasjenige, was in der menschlichen Gesangsorganisation durch Gaumen, durch dasjenige, was Kiefer sind und so weiter, veranlagt ist, wie das sich ausnimmt als Gliedmassen, die in einer gewissen Beziehung verhärtete und zur Ruhe gebrachte Arme und Hände sind. Versuchen Sie nur einmal, Ihre Arme und Hände hier vorne durch die ineinandergreifenden Finger in Bewegung zu

bringen (Hände gefaltet) und zu vergleichen, was sich dann etwa ergibt mit den zusammengreifenden Unterkiefern oder Oberkiefern, namentlich wenn Sie die Sache im Skelett sich anschauen. Wenn Sie die darübergespannten Muskeln in Betracht ziehen, dann werden Sie ohne weiteres einsehen, welche Metamorphose da eigentlich aus dem Beweglichen in das zur Ruhe Kommende vorliegt.

Nun sehen wir, wie sich nach unten dasjenige fortsetzt, was im Gesang dem Musikalischen dient. Wir sehen aber umgeben von Muskeln und Knochen, die in die Arme und Hände auslaufen, dasjenige, was eigentlich mit der Stimmbildung, auch mit dem Stimmansatz zusammenhängt. Und da Bewegungenmachen darauf beruht, dass man sich seiner Muskeln und Knochen bedient, so wird es sich darum handeln, fühlen zu lernen, wie man sich seiner Muskeln und Knochen bedienen muss, um im musikalischen Sinne zu eurythmisieren.

Bei der Stimmbildung fragt man nach dem Ansatz. Können wir denn auch nach dem Ansatz fragen, wenn wir zunächst die ausdrucksvollsten Organe, die Arme und Hände benützen, um zu eurythmisieren?

Der Mensch hat ein eigentümliches Organ, das gewissermassen den Ansatz anatomisch-physiologisch bildet zwischen der Brust und dem Arm: das Schlüsselbein. Es ist S-förmig. Das Schlüsselbein ist wirklich ein ganz wunderbarer Knochen. Es ist derjenige Knochen, der an seinem einen Ende in Verbindung steht auch mit der menschlichen Mitte und der ausläuft mit seinem anderen Ende, nachdem er sein S gebildet hat, nach der Peripherie, nach dem Dirigieren der Arme und Hände. Ich bitte Sie, betrachten Sie nur das Folgende. Tiere, welche ihre Vorderarme, ihre Vorderfüsse gebrauchen zum kunstvollen Klettern, wie die Fledermäuse oder die Affen, die haben ein ganz kunstvoll ausgebildetes Schlüsselbein. Raubtiere, Katzen, Löwen, die nicht gerade klettern, die aber ihre Beute mit den Vorderfüssen zerkleinern und bearbeiten müssen, die haben ein schlechter ausgebildetes Schlüsselbein, aber sie haben eben noch ein Schlüsselbein. Das Pferd, das mit den Vorderfüssen nichts tut als laufen, das hat keine Geschicklichkeit mit den Vorderfüssen ausgebildet, keine in sich selbst gegliederte Beweglichkeit mit den Vorderfüssen ausgebildet; das Pferd hat kein Schlüsselbein. Sehen Sie, im Schlüs-

selben können Sie den Ansatz zum musikalischen Eurythmisieren fühlen; da liegt er. Und werden Sie sich bewusst, dass eine Kraft in Ihre Arme und Hände geht vom Schlüsselbein und seinen Ansatzmuskeln, dann werden Sie in Lebendigkeit toneurythmisieren. Dann haben Sie den Ansatz. Es handelt sich wirklich darum, dass man seine Glieder lebendig fühlt, um sie dann zu solchen Bewegungen, wie wir sie durchgemacht haben, zu benützen. Wer nicht hinfühlen kann an eine bestimmte Stelle, der wird auch nicht den rechten Ansatz finden.

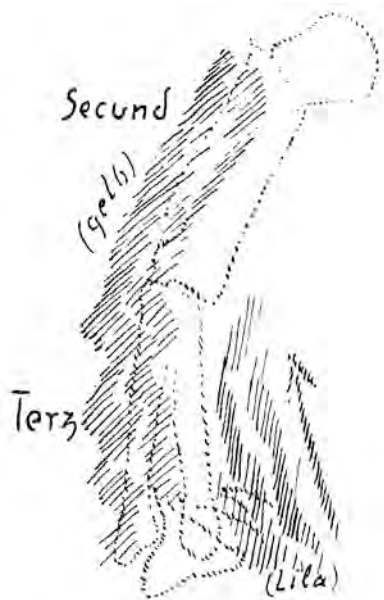
Es ist also notwendig, dass Sie sich vor allen Dingen dadurch für die Toneurythmie vorbereiten, dass Sie geradezu Ihr Bewusstsein konzentrieren auf das linke und das rechte Schlüsselbein. Und wenn Sie beginnen zu toneurythmisieren, dann verlegen Sie Ihr Bewusstsein zunächst beim Auftreten in das linke und in das rechte Schlüsselbein. Haben Sie das Gefühl: Dasjenige, was Sie an feinen Bewegungsmöglichkeiten in Arme und Hände hineingießen, das geht von Ihrem Schlüsselbein aus, so wie die Stimme von ihrer Ansatzstelle ausgeht. Und haben Sie dann das Gefühl, Sie gießen dieses Gefühl, das Sie da bewusst erregen im Schlüsselbein, zunächst in die Gelenkpfanne des Oberarmes hinein. Und haben Sie das Gefühl, wenn Sie auch mit den Beinen durch Schreiten den Grundton ausdrücken: schon indem Sie den Arm nur entfalten, gehe die Kraft, die den Arm entfaltet, zum Grundton, von ganz oben, von der Ansatzstelle des Armes aus. Fühlen Sie, als wenn der ganze Unterarm, sogar noch der Oberarm, als wenn der ganze Unterarm und Hand und Finger leicht wären, wie wenn die keine Schwere hätten, wie wenn sie gar nicht da wären, wie wenn Sie sie ganz lässig behandeln würden; aber fühlen Sie eine starke Kraftentfaltung hier in der Ansatzstelle: dann haben Sie im Arm den Grundton festgehalten. Und fühlen Sie das Heben oder das Wenden Ihres Oberarmes, fühlen Sie das im Zusammenhang mit der Bewegung, die ich Ihnen gezeigt habe für die Sekund. Fühlen Sie die Sekund selbst, wenn Sie die Hand in einer bestimmten Weise dabei halten müssen, so, als wenn die Kraft zu dieser Handhaltung vom Oberarm ausginge, dann haben Sie die richtige Entfaltung der Sekund, dann ist's eine Sekund.

Und wenn nun dasjenige, was gewissermassen vom Schlüsselbein aus flutet, über den Oberarm geht, weiterflutet nach dem Unterarm, dann erst wird es beim Weiterfluten nach dem Unterarm zur Terz — wird zur Terz. Aber da stellt sich etwas höchst Merkwürdiges ein. Sie entfalten, um die Terz zu bilden, die Bewegung — ich habe sie in der ersten Stunde angegeben — für die Terz. Sie brauchen den Unterarm dazu, bei beiden Händen, bei der rechten oder linken Hand, je nachdem Sie die Terz bilden. Wenn Sie nun das Gefühl, das Sie im Oberarm gebraucht haben, weiterfluten lassen, so können Sie es über den Ellenbogen in den hinteren Teil des Unterarmes fluten lassen. Das geht. Sie kommen, indem Sie über den Ellenbogen gehen, zu der Ansatzstelle der Terz. Sie können sich fragen: Kann ich auch das Gefühl hierher fluten lassen (den Arm entlang innen nach vorne zur Hand) ? Da werden Sie, wenn Sie gesund fühlen, sagen: das geht nicht. Hier hinten, da kann ich das Gefühl hervorfluten lassen bis zur hinteren Handfläche. Wenn ich's hier (Innenarm) herunterfluten lasse, das geht nicht. Da muss ich mir vorstellen: es kommt mir entgegen, es kommt von unten aus. Ich muss mir vorstellen, ich greife irgendwo mit der Hand hin und das Gefühl flutet hier herüber. — Es gibt also zwei Möglichkeiten: Wenn hier die Ansatzstelle des Oberarmes ist (s. Zeichnung S. 103), kann das Gefühl hier fortfluten (nach unten). Wir kommen von der Sekund zur Terz. Wir können auch das entgegenkommende Gefühl entfalten; da müssen wir es von der Hand hereinkommend denken (Pfeil).

Nun, sehen Sie, das ist doch etwas Wunderbares! Der menschliche Arm hat einen Oberarmknochen für die Sekund, und er hat zwei Unterarmknochen, die Speiche und die Elle, weil es zwei Terzen gibt. Der hintere Unterarmknochen* stellt die grosse Terz, der vordere Unterarmknochen** stellt die kleine Terz dar. Es ist in einer ganz wunderbaren Weise die Skala lebendig in Knochen und Muskeln des Armes. Kommen Sie nun zu den Ansatzstellen der Hand, wo die kleinen Knochen hier sind, so fühlen Sie noch genau so, als ob Sie in Ihrem eigenen Inneren wären. Heraus geht man erst, wenn

* Elle ** Speiche.

man zur vollen Hand kommt. Die Quarte ist noch im Innern. Sie ist hier an der Ansatzstelle (der Hand). Hier müssen Sie fühlen die Bewegung, die Ihnen die Quarte gibt. Die Quinte ist hier an der Hand selber. Die Sexte fühlen Sie hier in den Oberfingern, und die Septime, ich habe es Ihnen gezeigt, können Sie insbesondere mit den Unterfingern machen. Da müssen Sie das Gefühl bis in die Unterfinger schicken.



Sie sehen, es ist nicht eine Redensart, wenn man sagt, es wird das Eurythmische aus der Organisation des Menschen herausgeholt. Es wird so stark herausgeholt, dass man ganz sich an den Bau des Menschen halten kann, dass man die zwei Unterarmknochen für die grosse und kleine Terz hat, so dass Sie auch darinnen nun das entsprechende Gefühl zu entwickeln haben für eine Dur- und für eine Moll-Tonart. Die Dur-Tonart empfinden Sie in dem hinunterflutenden Gefühl, das über den Ellenbogen in die Elle geht und

dann nach dem Handrücken* Und wenn Sie's nach dem Handrücken hin fühlen, so ist dieses Gefühl Dur.

Wenn Sie aber einen kleinen Luftzug oder ein Gefühl, das Ihnen entgegenkommt, fühlen, das durch die Hohlhand geht und hier an dem unteren Arm in den inneren Knochen hineingeht, da haben Sie das Moll-Gefühl. Eignen Sie sich nur ein Gefühl an für solche Gefühlsversetzungen in den menschlichen Organismus, dann werden Sie schon finden, dass Sie ganz innerlich musikalisch werden, denn Sie leben die Skala aus.

Versuchen Sie es einmal, zwei Eurythmisierende anzuschauen, von denen der eine so die Bewegung formt, wie sie etwa auch ein aus Papiermache künstlich nachgemachter Maschinenmensch formen würde, und ein solcher, der nun wirklich den Ansatz im Schlüsselbein fühlt, den Grundton in der Ansatzstelle des Oberarmes, die Sekund von hier ausgehend (Oberarm), die Terz im Unterarm, und was weiter ist, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, in der Hand selber. In den Händen müssen wir aus uns heraus. Wir sind am meisten aus uns heraus in den Unterfingern. Da entsteht die Septime. Es kommt bei der Eurythmie wirklich nicht darauf an, dass man künstlich Bewegungen erfindet, sondern dass man die Bewegungsmöglichkeiten, die in der menschlichen Form veranlagt liegen, dass man diese Bewegungsmöglichkeiten aus dem Menschen herausholt. Dadurch unterscheidet sich die Eurythmie von allen anderen heutigen Versuchen an Bewegungskünsten. Sehen Sie sich irgendwelche solche Versuche an Bewegungskünsten an, so werden Sie nirgends finden, dass in dieser Weise dasjenige aus dem Menschen herausgeholt ist, was gemacht wird. Aber man muss zuerst wissen, dass der menschliche Arm mit der menschlichen Hand im Ansatz durch das Schlüsselbein eben die Skala ist.

Wenn Sie nun ein Pferd anschauen, so werden Sie das Gefühl haben: das kann eigentlich nicht eurythmisieren. Es müsste furchtbar aussehen, wenn gerade ein Pferd eurythmisierte. Bei einem

* In der Nachschrift steht «Speiche»; so war es auch in der I.Auflage wiedergegeben. Den Ausführungen auf Seite 102 und der Zeichnung nach muss es Elle heissen. Das gleiche gilt von Seite 109, 5. und 6. Zeile von oben, wo in der I.Auflage ebenfalls Speiche und Elle vertauscht erscheinen.

Kätzchen würden Sie es schon liebenswürdiger auffassen; ganz besonders bei einem Äffchen. Bei einem kleinen Affen wird Ihnen das Eurythmisieren doch wohl einigermassen gefallen. Warum? Weil das Pferd kein Schlüsselbein hat. Das Kätzchen hat ein Schlüsselbein, wenn auch nicht ein so vollkommenes wie der Affe. Aber der Affe hat das vollkommenste Schlüsselbein. Sie werden das Eurythmisieren um so sympathischer finden bei einem Tiere, wenn Sie sich's an ihm vorstellen, je mehr des Tieres Schlüsselbein ausgebildet ist.

Alles dasjenige, was im Anhang aus Lunge, Kehlkopf und so weiter kommt, das ist nach aussen hin entsprechend metamorphosiert, abgebildet in dem Zusammenhange von Schlüsselbein — zum Abschluss dient dann noch das Schulterblatt —, Schlüsselbein, Schulterblatt, Oberarm, Unterarm, Fingerknochen.

Nun werden Sie ja unbedingt das Gefühl haben, wenn die Töne angeschlagen werden oder eurythmisiert werden bis etwa zur Quarte hin: das ist ein Weiterschreiten. Schlagen Sie die Skala bis zur Quarte an, Prim, Sekund, Terz, Quarte, es ist ein Weiterschreiten. Bei der Quinte bekommen Sie das Gefühl: da wird's anders. Und bei Sexte und Septime bekommen Sie das deutliche Gefühl: da ist zugleich eine Ausbreitung vorhanden. Da verbreitert sich die ganze Skala. Auch das haben Sie nachgebildet in der Hand. Und wenn Sie bedenken, wie einfach der Oberarm und die beiden Unterarmknochen gebildet sind, so haben Sie darinnen ganz das Tonbild der ersten Schritte der Skala. Da, wo es sich verbreitert, da liegt ja alles in der Hand selber, von der Quarte an; da haben Sie 27 Knochen zur inneren Beweglichkeit. Sie können also viel Ausdrucksfähigkeit entwickeln gerade in der Hand, wenn Sie zu den höheren Tönen der Skala hinaufkommen.

Nun wissen Sie aber, dass anatomisch ähnlich dem Arm mit der Hand gebildet ist, wenn auch nicht solche Ansatzstellen da sind, das Bein mit dem FUSS. Und es ist möglich, dass Sie diejenigen Bewegungen, wenn es auch schwieriger ist und in der Andeutung verbleiben muss, die Sie vernommen haben als Bewegungen für die Tonbilder, dass Sie diese auch auf die Beine und Füße übertragen. Wenn Sie die Tonbilder auf die Beine und Füße übertragen, es

wird weniger schön sein, aber es kann der Mensch sich eine vom Tanzen verschiedene Ausdrucksfähigkeit, wie wir sie auch schon in der verschiedensten Weise für die Lauteurythmie und dergleichen versucht haben, für die Beine und Füße erwerben. Nun werden Sie auch für die Beine und Füße herausbekommen, dass der Oberschenkel an seinem Ansatz, der ganze Oberschenkel, dem Grundton entspricht, wenn Sie ihn spannen in seinen Muskeln. Wenn Sie versuchen, eine Bewegung hervorzurufen, dass das Unterbein gewissermassen hängt und das Oberbein starke stramme Bewegungen macht, bleiben Sie im Gebiete von Grundton und Sekund. Gehen Sie auf die Unterschenkel, auf Waden und Schienbein über: Sie haben wiederum die grosse und kleine Terz — die grosse Terz im Schienbein, die kleine Terz im Wadenbein. Gehen Sie da über, so können Sie wiederum das Terz-Intervall durch das Bein ausdrücken. Aber sie werden sich doch im wesentlichen unterscheiden von den ausdrucksvollsten Bewegungen, deren der Mensch fähig ist, sie werden sich stark unterscheiden von den Bewegungen der Arme und Hände, gerade so, wie sich der Kontrabass von der Violine unterscheidet.

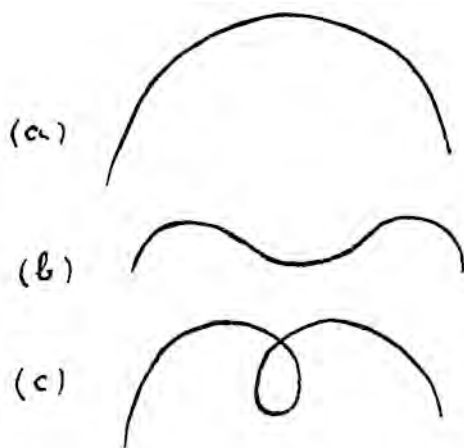
Und wenn Sie, indem Sie dazu zwei Personen nehmen, die Sache so durchführen, dass Sie die Töne bis herunter zum kleinen c mit dem Arm stark artikulieren und die Kontratöne und Subkontratöne dazu mit den Beinen in entsprechender Weise machen, oder ein zweiter sie dazu macht, so werden Sie sehen, dass das eine sehr starke Ausdrucksmöglichkeit ergibt.

So dass man wirklich sagen kann: es ist schon möglich, alle Elemente des Musikalischen in die Eurythmie hineinzubringen. Es ist natürlich nicht möglich, dass wir während dieser Vorträge auch Übungen machen; aber Sie werden diese Dinge verstehen, und es wird sich nunmehr in der Folgezeit darum handeln, dass Sie alle die Dinge, die hier entwickelt werden, wirklich üben. Sie werden gerade durch das Üben in die Sache hineinkommen. Und dann werden Sie sehen, dass das gerade das System der Toneurythmie geben wird.

Nun, wenn ein Mensch andeuten will die tieferen Töne, Kontratöne, Subkontratöne, und während er sie mit den Füßen und Bei-

nen so stark macht, als man sie da machen kann, während dieser Zeit nur ganz schwach andeutend denselben Ton mit den Armen, so wird es auch wohl schön. Das ist eine Möglichkeit.

Die andere Möglichkeit ist diese, dass Sie, während Sie mit den Füßen und mit den Beinen eurythmisieren, die Arme in einer gewissermassen das Ganze einhüllenden, bekräftigenden Bewegung halten, je nachdem es sich um Lebendigeres oder weniger Lebendiges handelt in einer solchen Bewegung (a), oder wenn's lebendiger wird in einer solchen Bewegung (b), wenn's besonders lebendig ist in einer solchen Bewegung (c).



Sehen Sie, es kann durchaus vorkommen, dass Sie sich sagen: Ja, da gibt es verschiedene Möglichkeiten dann, die Töne auszudrücken. Das ist auch der Fall. Eurythmie wird niemanden zur Pedanterie anleiten.

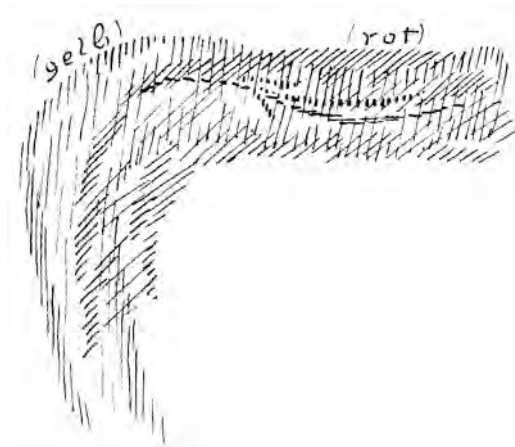
Und wenn Sie nun diese Dinge durchüben, die besprochen worden sind, so werden Sie die verschiedensten Varianten, die verschiedensten Möglichkeiten finden, die Dinge auszudrücken; aber nur, wenn Sie aus diesem Bewusstsein heraus wirken, dass es tatsächlich auf das Bewusstsein des Ansatzes ankommt, wenn Sie das Bewusstsein entwickeln: Sekunden sind im Oberarm, Terzen sind im Unter-

arm, und dann, wie man sagt, das Bewusstsein entsprechend in Oberarm, Unterarm hinein verlegen, dann werden Sie ästhetisch schön die Bewegungen zustande bringen. Dann wirkt eben Ihre Seele mit.

Denken Sie einmal, es würde irgend jemand von Ihnen eurythmisieren, und eurythmisieren heisst ja durch Bewegungen singen: es ist ein Gesang. Es ist kein Tanz, es ist keine Mimik, es ist ein Singen; daher kann man nicht zu gleicher Zeit singen und eurythmisieren. Man kann zum Instrumental-Musikalischen eurythmisieren in Toneurythmie, nicht aber zum Gesang. Wer glaubt, dass man das kann, der hat Eurythmie noch nicht begriffen. Er betrachtet sie dann nur als Illustration, nicht als selbständige Kunst. Er illustriert nur eurythmisch dasjenige, was gesungen ist. Es ist eine Illustrationskunst dann. Das ist natürlich ein völliges Missverständnis. Allein zur Verständniserwicklung kann man nach dieser Richtung doch etwas sagen. Denken Sie sich nun wirklich, einer eurythmisiert, der andere singt, beide ganz das gleiche. Derjenige, der nun okkult schauen kann, sieht im Ätherleib des Singenden ganz genau dieselben Bewegungen, nur wie wenn ihm ein Geist hier oben auf den Schultern sässe und diese eurythmischen Bewegungen ausführte, die sonst der Eurythmisierende ausführt. Singen heisst nichts anderes, als mit dem Ätherleib dieselben Bewegungen machen, die dann entsprechend mitschwingen in den Gesangsorganen, die man bei der Eurythmie den physischen Organismus machen lässt. Daher ist es schon so, dass man das schwer ertragen kann, wenn einer etwa selbst eurythmisiert und dazu singt. Denn da kommt einem das zweimal zum Bewusstsein: man schaut es mit den physischen Augen, und dann sieht man auf den Schultern oben mit den Knien baumeln einen anderen, einen Ätherischen, der da oben diese Bewegungen macht, dieselben Sachen macht.

Wenn Sie einmal Gelegenheit haben, ein Schlüsselbein zu betrachten, vielleicht auch sich Kenntnis zu verschaffen von den Ansatzstellen der Muskeln, die in der Nähe sind, überhaupt von dem Verlauf der Muskeln, die in der Nähe sind, dann werden Sie an dem S-förmigen Schlüsselbein etwas sehr Merkwürdiges sehen. Da, wo das Schlüsselbein nach aussen geht, da haben Sie an seiner Form

das Gefühl: es nimmt auf, es lässt von aussen die Dinge herankommen. Und wo es von der Mitte ausgeht, da haben Sie das Gefühl, das strömt hier aus. Sie haben wirklich im Schlüsselbein ein Hinströmendes und ein Rückströmendes. Das Hinströmende geht über den Hinterarm, die Elle herunter bis in die hintere Hand. Das Rückströmende, das geht durch die hohle Hand, der Speiche entlang und nun hier wiederum herein.* Fortwährend sind hier zwei Strömungen: eine strebt so hinauf, die andere so hin (siehe Pfeil). Die eine ist ausgebend, die andere empfangend. Und dies verfolgend, kommen Sie direkt zum Verständnis, zum wirklichen Verständnis eben von Dur und Moll.



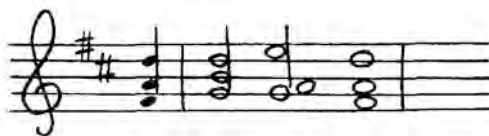
Was über Dur und Moll schon alles gesagt worden ist, was da in den Musikbüchern steht, das ist eigentlich schrecklich. Es sind ja in der neueren Zeit die mannigfaltigsten Theorien über Dur und Moll aufgestellt worden. Aber wenn nicht die Menschen gesünder hörten, als sie in einem solchen Fall denken, dann würde es der Musik ergehen, wie es ergehen müsste der Esskunst, wenn sie manchen physiologischen Theorien folgen müsste und nicht dem Instinkte. Es ist eben durchaus ein Glück, dass die Musik, und dann in ihrem

* Vgl. Anmerkung auf Seite 104.

Gefolge auch die Eurythmie wohl, dem Instinkte etwas folgen kann; denn das wirkliche Geheimnis des Unterschiedes von Dur und Moll liegt eben darinnen, dass alles Dur-Massige aus dem Willen, das heisst aus dem vollen Menschen Ausströmendes ist. Das Dur-Massige ist der Tat verwandt. Daher müssen Sie in alle Dur-Motive etwas hineinbringen, was Aktivität ist. Alle Moll-Motive sind empfangend. Alle Moll-Motive haben etwas vom Erkennen, vom Hereinnehmen, vom Ergreifen von etwas. Alle Moll-Motive sind dem Fühlen verwandt. Wenn Sie daher übergehen von einem Dur- in ein Moll-Motiv, müssen Sie eben deutlich wahrnehmen lassen, wie Sie aus der Betätigung der äusseren Armmuskulatur und des äusseren Armskeletts übergehen zu der Handhabe der inneren Armmuskulatur, des inneren Armskeletts, Handskeletts beim Eurythmisten. Aus dem Gefühl und aus dem Erleben der Tatimpulse muss alles Eurythmisieren hervorgehen.

Es lässt sich schlechterdings alles, was irgendwie im Musikalischen begründet ist, auch zum Ausdrucke bringen in der Toneythmie. Sie brauchen, um sich davon zu überzeugen, nur in Betracht zu ziehen, wie — sagen wir — nicht nur innerhalb des Verlaufes der musikalischen Motive dies oder jenes auftritt, sondern wie im Musikalischen dasjenige vorhanden ist, was für das musikalische Gefühl selbst Abschlüsse bildet, wo der Verlauf der musikalischen Motive nach etwas hintendiert, so dass er für das Gefühl festgehalten wird. In der Kadenz haben wir dasjenige, wo sich gewissermassen der Lauf des Musikalischen — es ist ein grober Ausdruck, aber ich glaube, er ist dennoch anwendbar —, wo sich das Musikalische staut.

Sie werden, wenn Sie die Kadenz und das ganze Hinbewegen zur Kadenz fühlen, folgendes als, ich möchte sagen, Selbstverständliches empfinden. Denken Sie einmal, Sie hätten das Folgende, eine Dur-Kadenz:



Wie werden Sie sie eurythmisieren ? Sie werden sie so eurythmisieren, dass Sie in der Bewegungsform ans Ende kommen und unbedingt die Tendenz haben, die Bewegung nach rechts hinüber aufzuhalten. Sie kommen dadurch ans Ende. Also eine Dur-Kadenz veranlasst Sie dazu, dasjenige, was Sie dann an entsprechenden Bewegungen ausführen, in einer Wendung von links nach rechts zu machen, nach rechts hinüber zu eurythmisieren, so nach der Seite zu eurythmisieren.

Wenn wir statt dessen eine Moll-Kadenz haben, würden wir es umgekehrt machen, wir würden von rechts nach links aufhalten, weil das Gefühl unmittelbar vorhanden sein muss. Es ist ja heute nur eine Ungezogenheit unserer Zivilisation, dass man die Kinder rechts und links schreiben lernen lassen möchte; es ist dieser Unterschied im menschlichen Organismus begründet. Es ist ein grosser Unterschied, nicht wahr, ob einer das Herz auf der rechten oder auf der linken Seite hat. Das kommt vor, dass einer das Herz auf der rechten Seite hat, aber ausserordentlich selten; aber es kommt eben vor, und es unterscheidet sich dann dieser Mensch dadurch von allen ändern Menschen. Nun, dieser Unterschied ist vorhanden. Er ist in der inneren Organisation des Menschen begründet. Kommen Sie also zu einem Schluss, dann ist es eben zum Beispiel notwendig, dass Sie empfinden: Dur-Kadenz (nach der rechten Seite), Moll-Kadenz (nach der linken Seite). Und wenn Sie sich den Verlauf nun so denken, dass Sie in dem Augenblick, wo es zu einem im Musikalischen selbst begründeten Schlüsse kommt, den man sich nicht fortgesetzt denken kann, dass Sie in diesem Augenblicke auch in Ihrer Bewegung etwas einführen müssen, wodurch diese Bewegung innerlich zum Schluss kommt, dann werden Sie die Notwendigkeit dieses Ausdrucks der Kadenz in der Eurythmie eben auch durchaus fühlen.

Sehen Sie, ich habe wirklich mit voller Absicht Ihnen gerade diese Dinge, die sich auf das innere Erfühlen der Bewegung beziehen, während dieses Kurses beigebracht. Denn es ist mir doch aufgefallen, dass von den Eurythmisten wenig bemerkt worden sind an den Eurythmiefiguren diejenigen Andeutungen, die als «Charakter» aufgeführt sind. Ich habe es ja immer betont, dass an der Stelle, wo

der Charakter aufgetragen ist bei den Eurythmiefiguren, dass an diesen Stellen tatsächlich versucht werden müsste, das Gefühl zu konzentrieren und eine starke Spannung der Muskeln hervorzurufen. Das gibt ein ganz anderes Bild für den Zuschauer, als wenn man nun mit allem möglichen Phlegma — verzeihen Sie das Wort — die Sache ausführt. Es beruht im Grunde genommen wirklich das Eurythmisieren darauf, dass man dies hineinlegen kann.

Nun, weil es bei der Lauteurythmie mehr auf den Sinn ankommt, wird man bei der Lauteurythmie weniger vermissen, wenn das Gefühl die Sache nicht begleitet. Das Toneurythmisieren verliert aber ohne dieses Durchdrungensein der Bewegungen mit dem Gefühl überhaupt seinen Sinn. Denn ohne dass Sie diese Gefühle hineinlegen, gerade so, wie ich es heute für die Skala zum Ausdrucke gebracht habe, muss eigentlich der Zuschauer die Empfindung bekommen: Sie machen beliebige Verrenkungen. Denn ob Sie das Gefühl haben: hier hat der Oberarm seinen Ansatz, und Sie bilden dabei den Grundton — oder ob Sie das Gefühl haben: ein menschenempfindender Impuls liegt im Oberarm hier, und Sie bilden die Sekund in der Weise, wie ich's gestern gesagt habe; davon hängt es ab, ob Ihre Bewegungen, die Sie machen, für irgendein Tongebilde motiviert erscheinen aus dem Menschen heraus, oder ob es unmotiviert erscheint. Und motiviert muss vor allen Dingen alles Künstlerische erscheinen.

Sie sehen daraus aber auch, dass sich allmählich Eurythmie — und darauf darf ich vielleicht gerade am Schlüsse der heutigen Stunde hindeuten —, dass sich Eurythmie so ausbilden muss, dass man, wie man es auch sonst in den Künsten tut, die Hilfsdinge lernt. Der Maler, der Plastiker muss ja auch plastische Anatomie, malerische Anatomie kennenlernen. Ohne das geht's nicht. Der Eurythmist sollte sich wirklich eine deutliche, gute Menschenkenntnis erwerben und sollte also zum Beispiel gerade solche Dinge wie die Physiologie des Schlüsselbeins und so weiter als Hilfswissenschaft, oder wie man es nennen will, studieren.

Und wenn Sie jetzt diese enge Verbindung des Eurythmischen mit der ganzen Menschenorganisation betrachten, so wird es Ihnen nicht mehr wunderbar erscheinen, wenn eben, wenn auch da und

dort mit Varianten, von Heileurythmie auch bei der Toneurythmie gesprochen wird. Denn denken Sie sich, was eigentlich in dem drinnen liegt, was ich heute auseinandergesetzt habe. Da haben wir doch deutlich erkannt: da haben wir den Innenorganismus, und dann haben wir den Aussenorganismus in der Bildung der Arme und Hände (siehe Zeichnung). Die entsprechen einander wie die NUSS und die Nußschale, sind aus denselben Kräften heraus.



Habe ich es daher irgendwie mit einer kranken Lunge zu tun, so kann ich auf die kranke Lunge zurückwirken, indem ich den Betreffenden in irgendeiner Weise Toneurythmie als Heileurythmie machen lasse.

Insbesondere aber wird auf alle Halskrankheiten das Toneurythmisieren einen ganz tiefgehenden Einfluss haben können. Denn es ist ja die ganze Arm- und Handmuskulatur und das ganze Arm- und Handskelett nichts anderes als das äussere konkave Abbild desjenigen, was innerlich konvex gewissermassen in der Lunge gebildet ist, wenn wir weitergehen, sogar in der Herzorganisation und in der Organisation dessen, was dann zum Sprechen und Singen bis zu den Lippen führt.

Und so können Sie, indem Sie praktisch Eurythmie aus sich herausholen, ja wirklich auch tief hineinschauen in die menschliche Organisation, können, ich möchte sagen, das Eurythmie-Lernen bis zum Esoterischen treiben, indem Sie sich üben in dem Verlegen der inneren Ansätze des Fühlens von Schlüsselbein, Oberarmansatz oder Speiche, Elle und so weiter; entsprechend wiederum in den Beinen und Füßen.

Nun wollen wir morgen diese Stunde damit beginnen, dass wir dasjenige, was uns vielleicht noch fehlt, was die Sache zurückergänzt, zur selben Stunde hinzufügen.

ACHTER VORTRAG
Dornach, 27. Februar 1924

Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Tempowechsel

Ich werde heute versuchen, einiges zu geben, das einen vorläufigen Abschluss unserer Toneurythmie-Unterweisungen bieten kann. Damit wird dann zunächst wohl eine Anregung für eine Weiterführung des toneurythmischen Wesens gegeben sein. Zunächst wird es sich ja darum handeln, die Dinge zu verarbeiten. In einiger Zeit wird ja dann eine Fortsetzung nach der einen oder nach der anderen Richtung, nach Ton- oder Lauteurythmie wiederum stattfinden müssen, denn die Dinge werden ganz offenbar im lebendigen Flusse nun bleiben müssen. Ich habe ja immer gesagt, Eurythmie ist im Anfange, vielleicht erst der Versuch eines Anfanges, und sie wird schon sich weiterentwickeln müssen.

Ich möchte von der gestrigen Betrachtung, die sich mehr auf das Körperliche am Menschen bezog, das ja zunächst in der eurythmischen Bewegung regsam wird, von diesem körperlichen Wesen des Menschen möchte ich übergehen heute zu dem Seelischen und Ihnen vor Augen stellen, wie sich das Seelische in der einzelnen eurythmischen Geste oder Gebärde zum Ausdrucke bringt. Sie müssen eben immer die Dinge so nehmen, dass nirgends im Eurythmischen eigentlich Pedantismus, Pedanterie herrschen darf. Sie werden immer mehr und mehr sehen: man kann manches so und auch anders machen, und in der Kunst kommt es auf den Geschmack an. Und sie werden sich gefühlsmässig bei manchem fragen müssen: durch welches besondere Mittel drücke ich das eine oder das andere aus?

Betrachten wir einmal eine durchgreifende Ausdrucksform für das Wesentlichste im Musikalischen, für das Motiv im Melos. Betrachten wir das Fortwirken des Motivs, insofern das Motiv gerade

eigentlich dasjenige ist, was die Musik so recht ins Dasein hineinstellt, so unterscheiden wir ja dasjenige, was dem Motiv seinen eigentlichen Inhalt gibt, was das Motiv zum eigentlichen Ausdrucksmittel, wahren Ausdrucksmittel des Musikalischen macht: die Tonhöhe. Wir unterscheiden dann die Tondauer, die Tonstärke. Mit diesen dreien: Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, haben wir eigentlich das Innere des musikalischen Motivs gegeben. Mehr Äusserliches wollen wir nachher betrachten.

Nun kommt alles Musikalische, insofern es sich losringt aus dem menschlichen inneren Wesen, aus dem Fühlen, aus dem Gefühl. Und man kann schon sagen: dasjenige, was nicht in irgendeiner Weise im Gefühl des Menschen wurzelt, ist nicht musikalisch. So muss also auch, wenn Musik überströmt in die eurythmische Bewegung, alles das, was in dieser Bewegung lebt, im Gefühle wurzeln. Dass nun die mehr körperlich aufgefasste Bewegung im Gefühle wurzelt, das haben Sie gestern bei unserer mehr anatomisch-physiologischen Betrachtung gesehen. Die Skala ist der Mensch, aber eigentlich der Mensch, insofern er seinen Brustkorb umschliesst oder insofern der Brustkorb durch das Schlüsselbein seine Offenbarung nach aussen findet. Die Brust hängt ja auch zusammen mit dem Fühlen und trägt das Mittelpunktorgan des Fühlens, das Herz, in der Mitte. Und es weist einfach schon diese körperliche Charakteristik, die wir gestern gegeben haben, darauf hin, dass wir es im Musikalischen mit dem Fühlen zu tun haben.

Das Gefühl aber kann mehr — ich möchte sagen — nach dem Kopf hin gefärbt sein oder mehr nach dem Gliedmassensystem des Menschen gefärbt sein. Ist das Gefühl mehr nach dem Kopfe hingeneigt, drückt es sich gewissermassen auf dem Umwege des Intellektes aus. Nun bitte ich Sie, das ja nicht mit irgendeinem Missverständnisse zu umhängen, als ob ich etwa das Musikalische dadurch intellektualisieren wollte. Das fällt mir nicht ein. Aber in der Tat, gerade in der Tonhöhe drückt sich etwas aus, was das Fühlen hindrängen lässt, zu dem Intellektuellen zu kommen; nur, es kommt nicht bis zum Intellekt, es bleibt im Gefühle. Daher braucht es den Musiker nicht im geringsten zu interessieren, wenn der intellektualisierende Physiker kommt und von den Schwingungszahlen oder

Schwingungsformen der Töne spricht. Der Musiker kann gut sagen: Das mag alles recht schön sein und so weiter, aber das geht mich alles nichts an, das interessiert mich nicht. — Die intellektualistische Betrachtung des Musikalischen führt aus dem Musikalischen heraus. Die kann man dem Physiker überlassen. Dasjenige, was im Musikalischen nach dem Intellektuellen hin leuchtet, das wird ja auch gefühlt. Es wird im Gefühl erlebt eben die Tonhöhe in ihren verschiedensten Erscheinungen. Und aus dem Grunde, weil eigentlich das Musikalische dem Intellektuellen abgeneigt ist, kann der Kopf des Menschen bei der Toneurythmie ausserordentlich wenig zu tun haben; bei der Lauteurythmie soll er ja fast gar nichts zu tun haben. Er soll selbstverständlich menschlich begleiten dasjenige, was der Lauteurythmist tut.

Natürlich wird es nicht gut sein, wenn gerade jemand, der ein lustiges Gedicht zu eurythmisieren hat, ein Gesicht macht, wie wenn er vorher einen halben Liter Essig getrunken hätte. Das würde natürlich nicht gut sein. Es muss schon im allgemeinen die Haltung des Geistes angepasst sein demjenigen, was das Lauteurythmische enthält. Aber wenn man mit dem Gesicht eurythmisieren wollte — das vermissen manche Leute, dass eine Art mimisches Spiel mit dem Gesicht getrieben wird —, dann könnte man sagen, das wäre bei der eigentlichen Lauteurythmie gerade so, wie wenn man seine Rede mit Grimassen begleiten würde.

In demselben Grade wie bei der Lauteurythmie braucht der Kopf nicht unbetätigt zu bleiben bei der Toneurythmie. Aber gerade dann, wenn es sich darum handelt, das Intellektuelle des Musikalischen, die Tonhöhe zur Geltung zu bringen, da sollte der Kopf womöglich zurückhaltend sein, weil sonst Interpretation, Deutung hineinkommt in das Musikalische, und das ruiniert das Musikalische. Das bringt Denken in die Kunst hinein. Wenn man in der Kunst anfängt zu denken, hört man auf, in der Kunst überhaupt tätig zu sein. Ich sage nicht, dass die Kunst nicht Gedanken darstellen darf; aber da müssen sie fertig sein, da müssen sie nicht erst gedacht werden. Dann muss zum Beispiel ein erhabener, grosser Gedanke eben an seinen richtigen Platz neben kleine Gedanken gestellt werden, oder es muss ein Gedanke im fortlaufenden Ge-

dankenstrom immer wieder auftreten wie ein musikalisches Motiv, dann wirkt das Musikalische in der Gedankenfolge. Das ist natürlich durchaus möglich. Aber gedacht darf nicht werden. Auch in der Dichtung nicht. Wenn der Dichter anfängt zu denken, ist er kein Dichter mehr. Dabei kann er doch Gedanken in künstlerischer Weise gestalten. Das ist ein grosser Unterschied.

Nun, die Tonhöhe zunächst, die in dem musikalischen Motiv lebt, die drückt sich ja dadurch aus, dass man, wie Sie gesehen haben, in der Bewegung, die man zu machen hat, hinauf- oder heruntergeht. Ausdruck der Tonhöhe: hinauf und herunter. Warum geht man hinauf und herunter ? Ja, was lebt denn in der Tonhöhe ?

Sehen Sie, beim Hinaufgehen in der Tonhöhe lebt im Menschen das Gefühl, ins Geistige hinaufzusteigen, im Musikalischen ins Geistige hinaufzusteigen, also in der Tonhöhe hinaufzugehen; das ist etwas ausserordentlich Bedeutsames. Da bewegen sich nämlich der astralische Leib und das Ich nach aufwärts. Der Mensch befreit sich von seinem physischen Leib und seinem Ätherleib; wenn er dasselbe amüsisch macht oder gar antimüsisch, so wird er ohnmächtig. Wenn er herausgeht aus seinem physischen Leibe, ohne genügend vorbereitet zu sein, wird er ohnmächtig. Das Tonerlebnis lässt uns, solange wir es haben als Tonerlebnis, als Melosenerlebnis, herausgehen aus dem physischen Leibe. Dann rücken wir gleich wieder hinein. Es ist ein fortwährendes Aufsteigen aus dem physischen Leibe im Hinaufgehen in der Tonhöhe, ein Sich-Identifizieren des Menschen mit dem Geistigen. Und alles Hinaufgehen mit den eurythmischen Bewegungen in der Toneurythmie bedeutet im Grunde genommen Ethos. Ethos des Menschen ist ja: die Seele vereinigen mit dem geistigen Weben und Wesen. Hinaufgehen in der Tonhöhe: Ethos.

Umgekehrt, wenn wir hinuntergehen in der Tonhöhe, wenn wir also eine folgende Bewegung, hervorgerufen durch die Tonhöhe, in der Raumlage tiefer machen, wenn wir also eine folgende Bewegung tiefer machen als eine vorhergehende, wenn wir also hinuntergehen in der Bewegung, dann tauchen wir mehr in unseren physischen Leib mit dem Ich und mit dem astralischen Leib unter. Da vereinigen wir uns mehr mit dem Physischen. Hinuntergehen in der

Tonhöhe bedeutet, sich mehr vereinigen mit dem Physischen, als das im Normalen, in der normalen Haltung des Menschen der Fall ist. Das ist Pathos. Hinaufgehen in der Tonhöhe: Ethos. Hinuntergehen in der Tonhöhe: Pathos.

Sie werden sehen, wenn Sie dem musikalischen Verlauf gegenüber gesund fühlen, so wird das immer stimmen. Sie werden sich immer im Ethos fühlen, das heisst im Vereinigen mit dem Geistigen, wenn Sie in der Tonhöhe hinaufgehen können. Sie werden immer fühlen, dass etwas wie Pathos in der Musik lebt, wenn Sie in der Tonhöhe hinuntersteigen müssen. Das drückt sich eben in der Haltungsveränderung, das heisst in der eurythmischen Bewegung gerade bei der Toneurythmie ganz klar aus.

Tondauer: Das ist das eigentliche Fühlen, die Tondauer. Da schattiert sich das Fühlen nicht nach dem Intellektuellen hin, es schattiert sich nicht nach dem Willen hin, es lebt in seinem eigenen Elemente in der Tondauer.

Nun werden Sie schon bei dem, was ich gesagt habe, über das eurythmische Ausgestalten der Pausen und zum Beispiel des Orgelpunktes empfunden haben, wie in der Tondauer das Fühlen lebt. Aber es ist doch so, dass in der Tondauer in stärkster Masse das Fühlen lebt. Sie brauchen sich nur darauf gefühlsmässig zu besinnen, was Sie erleben, sagen wir, gegenüber einer halben Note oder einer ganzen Note oder einer Viertel- oder einer Achtelnote. Zu je kleineren Noten Sie kommen, desto erfüllter, innerlich erfüllter ist Ihre Seele, innerlich gestalteter, innerlich geformter. Das lebendige Ausdrucksvermögen des Musikalischen wird ja gerade dadurch im hohen Masse möglich gemacht, dass man die Noten verkürzen kann, sie langen Noten gegenüberstellen kann. Die langen Noten bedeuten ein gewisses gleichmässiges Leersein der Seele — das ist nur radikal gesprochen —, ein gleichmässiges Leersein der Seele. Und in diesem Erfülltsein in der Seele, Leersein in der Seele, liegt das zweite Moment, das eigentliche Gefühlsmoment. Sie können schon langen Noten gegenüber so empfinden, wie Sie empfinden — es hat eine Ähnlichkeit damit —, wenn Sie auf irgend etwas warten, das immer nicht kommen will. Dagegen, wenn man sich um Sie herum bemüht, Sie recht stark immerfort anzuregen, so dass Sie

betätigt sind: das hat eine starke Ähnlichkeit im Fühlen mit dem Erleben der kurzen Noten.

Und das bedingt jetzt, dass man schon etwas den Kopf zu Hilfe nehmen darf beim Eurythmisieren. Bezüglich der Tondauer darf man den Kopf etwas zu Hilfe nehmen. Es fragt sich nur wie.

Sehen Sie, bezüglich der Tonhöhe ist die Seele rein mit sich allein beschäftigt. Daher lebt sie sich auch rein für sich aus, indem sie hinaufsteigt zu Gott, hinuntersteigt zum Teufel, da lebt sie sich ganz in dem eigenen Wesen aus, in der Tonhöhe.

In der Tondauer lebt schon etwas von Mitgeniessen der Welt, Miterleben der Welt. Es ist schon eine Orientierung des Menschen mit der Aussenwelt, die sich in der Tondauer zum Ausdruck bringt. Daher wird es einen ästhetisch sympathischen Eindruck machen, wenn Sie bei kurzen Noten — bei halben Noten können Sie schon anfangen und dann immer mehr und mehr das zur Aktivität treiben —, wenn Sie hinschauen auf dasjenige, was Sie mit dem Arm, mit den Fingern oder mit den Händen machen, schauen, Ihr eigenes Eurythmisieren anschauen, sorgfältig anschauen, folgen mit den Augen.

Dagegen, wenn Sie ganze, lange Noten haben, da schauen Sie nicht hin, sondern schauen weg von Ihrer Bewegung, geradeaus oder nach irgendeiner Richtung. Sie werden sehen, dass darinnen das ganze Gefühlsmässige zwar nicht ausgedrückt wird — das muss eben ausgedrückt werden durch das Halten in der Note oder durch das Vorübergehen -, aber begleitet wird in der richtigen Weise. Und bei der Tondauer ist ja gar kein Zweifel, dass man es mit dem Fühlen zu tun hat. Deshalb können Sie schon den Kopf zu Hilfe nehmen. Da wird der Kopf nicht zu einem Deuterling, sondern er drückt eben nur sein Miterleben mit den Gefühlen aus, und das nimmt sich sogar durchaus sympathisch aus.

Das dritte Element ist die Tonstärke. Im Motiv ist die Tonstärke, ja das Gefühl, das immer die Quelle des Musikalischen ist, hingefärbt nach dem Willen des Menschen. Nicht der Wille wird engagiert im Musikalischen, es bleibt ja das Musikalische immer im Gefühl. Aber gerade so, wie sich in der Tonhöhe das Gefühl koloriert nach dem Intellektuellen hin, koloriert sich in der Tonstärke das Gefühl nach dem Willen hin. Hier ist es etwas anders als beim

Kopfe. Der Kopf bringt gerade dasjenige zur Ruhe, was in den Armen sich bewegt. Die Kiefer können sich nur massig bewegen; sie sind in Ruhe. Der Kopf ruht ja überhaupt aus. Dagegen ist es mit den Beinen und Füßen so, dass sie schon eine gewisse Ähnlichkeit behalten mit den Armen und Händen, und deshalb wird es möglich sein, um eine besondere Betonung auszudrücken, eine besondere Tonstärke auszudrücken, dasjenige, was eurythmisch mit den Armen zu tun ist, eventuell in paralleler Bewegung zu begleiten mit den Füßen. Wäre das nicht der Fall, so könnte es ja keinen Tanz geben. Die Eurythmie darf nicht zum Tanze werden. Aber Andeutendes aus dem Tanze wird zuweilen eben zur Kolorierung des Gefühles, wie ja das Gefühl eben durch den Willen koloriert wird, in der Tonstärke eben eine Ausdrucksform sein können. Und bei der Tonstärke, da kommt schon das menschliche Verhältnis zur Aussenwelt noch mehr in Betracht. Eigentlich innerlich ist ja nur die Tonhöhe. Die Tondauer bringt schon den Menschen mit der Aussenwelt in eine gewisse Beziehung, die Tonstärke vollends, weil der starke Ton ein von Wille getragener Ton ist, der schwache Ton ein solcher Ton, der den Willen entbehrt. Und da können Sie die Arm- und Handbewegungen unterstützen durch eine entsprechende Beinbewegung, die nur selbstverständlich graziös sein muss in höherem Sinne, die nicht plump sein darf, die ähnlich sein muss dem, was man mit den Armen und Händen zu machen hat. Man fühlt dann schon, was man mit den Beinen zu machen hat. Dann können Sie aber im wesentlichen die Tonstärke noch dadurch besonders unterstützen, dass Sie sich bewusst werden: Verstärkung des Tones drückt sich im Spitzen der Finger aus, Abschwächen des Tones im Rundmachen der Finger* so dass Sie also etwas sehr Ausdrucksvolles bekommen können. Denken Sie sich, wie ausdrucksvoll das Motiv, das ja wirklich etwas sehr Ausdrucksvolles ist im Leben, wird, denken Sie, dass Sie die Möglichkeit haben, das Motiv dadurch auszudrücken, dass Sie erstens die Tonhöhe, so wie wir es kennen gelernt haben, zur Ausprägung bringen, begleiten diese Ausprägung der Tonhöhe als Tondauer mit dem Kopfe: hinschauen, wegschauen — und dass Sie dann die Tonstärke, die in dem Motiv lebt, mit den Fingern (spitzen, rundmachen) kolorieren. Da-

* Vgl. Anmerkung auf Seite 146.

durch haben Sie die Möglichkeit, ein sehr ausdrucksvolles Wesen innerhalb des Motives zu werden. Vielsagend werden Sie sich verhalten dann, wenn Sie das beobachten in der Variierung eines Motives, in der Fortführung des Motives und so weiter.

Nun kann man aber noch eine Art von Begleitung haben, die die Sache noch ausdrucksvoller machen kann. Sehen Sie, wenn Sie bei gewissen Noten, die besonders hoch sind — bei besonders hohen Noten also, die hinaufgehen in Quartenhöhe, wenn Sie da mit den Augen folgen der Bewegung, aber nicht so, als ob Sie hinsehen würden — das Hinsehen koloriert nach der Tondauer —, wenn Sie also besonders kolorieren wollen besonders hohe Noten, dann folgen Sie auch mit den Augen der Bewegung; aber Sie versuchen, nicht die Geste des Sehens hervorzurufen, sondern des Mitgerissenwerdens Ihrer Augen, wie wenn Sie die Bewegung machen würden — und Sie müssten mit der Bewegung mitgerissen werden! Das Auge sieht dann nicht, sondern muss sich wenden nach der Bewegung. Das ist noch ein Mittel, die Dinge zum Ausdruck zu bringen, die im Motiv liegen.

Das alles bezieht sich zunächst auf das Innere des Motivs, auf das eigentliche Leben des Motivs. Und was da nun sich weiter auf das Motiv bezieht, das werden Sie ja eigentlich im Grunde genommen finden, wenn Sie einfach diese Dinge anwenden, denn Sie werden mit diesen Dingen den sich verändernden und fortgeführten Motiven folgen können.

Ich möchte nur noch das Folgende etwa sagen: Es wird natürlich notwendig sein, dass das, was man hier gerade in diesem Kursus, der zu einer Vertiefung des Eurythmischen hat führen sollen, aufgenommen hat, besonders innerlich nun ausgebildet wird.

Nehmen wir einmal die Fortführung des Motivs, des melodischen Motivs durch die verschiedenen Satzarten an, dann werden wir unterscheiden können, ob ein Motiv mehr in wiederholentlicher Form fortgeführt wird, so dass die Fortführung eigentlich immer eine Art Bekräftigung, ein Zusetzen zu dem vorigen Motiv bedeutet. Da wird man, wenn nicht andere Gründe dagegen sprechen, vieles nun durch die Behandlung der Form selber zum Ausdrucke bringen können.

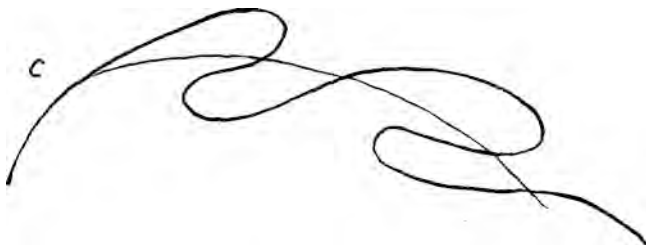


Denken Sie sich einmal, Sie haben innerhalb eines Musikstückes diese Form durchzuführen (siehe Zeichnung a). Ganz abgesehen von allem, was Sie an Ihrem Körper ausführen, haben Sie diese Form auszuführen. Und nach Ihrem musikalischen Empfinden werden Sie, wenn Sie ein fortlaufendes Motiv haben, in diese Form einfügen können ein Vorwärtsschreiten, ein Rückwärtsschreiten im Fortschreiten (siehe Zeichnung b).



Haben Sie aber eine solche Fortführung des Motivs, dass sich ein nächstes Motiv einem vorigen gleichsam gegenüberstellt, wie Frage und Antwort sich verhält, dann werden Sie im Fortschreiten in der Form gut tun, wenn Sie in dieser Weise fortschreiten (siehe Zeichnung c): wenn Sie also in die Form hineinbringen ein Ausgestalten der Form.

Ein anderes Moment, wodurch man die Folge oder die Gegenüberstellung, die wiederholentliche Folge oder die Gegenüberstellung der Motive zum Ausdruck bringen kann, ist dieses, dass man



ein fortschreitendes Motiv an bestimmten Stellen, wo man das Fortschreiten besonders empfindet — also sagen wir, wenn eine neue Metamorphose des Motivs beginnt —, dass man das ausdrückt, indem man nach rechts hinüber in der Richtung die Bewegungen ausführt (siehe Zeichnung b). Stellen Sie einem Motiv ein anderes gegenüber an der Stelle, wo es beginnt, machen Sie eine Wendung nach links hinüber (siehe Zeichnung c).

Solche Dinge machen die Bewegungen ungeheuer ausdrucksvoll. Und bringen Sie ausserdem zustande, dass Sie stärker solche ausdrucksvollen Bewegungen von der letzteren Art, sagen wir, beim kleinen Satz machen, und den grossen Satz — der also vier Schwerpunkte hat im Motiv — dadurch hervorbringen, dass Sie wechseln in der Deutlichkeit des Links- und Rechtswendens, dann können Sie bis zu diesen plastischen Ausgestaltungen des Motiwerlaufes in der Eurythmie gelangen.

Sie werden sehen, wenn Sie die Dinge, die wir besprochen haben, anwenden, so werden Sie eigentlich überall hinkommen, wo das Musikalische irgendwie sein eigenes Wesen in seinem Fortströmen ausdrückt.

Heraus geht man aber eigentlich aus dem inneren Erleben, das, ich möchte sagen, in der Seele des Melos sich ausdrückt, wenn man mehr zu dem Leben des Melos kommt. Man kann noch unterscheiden nämlich zwischen der Seele des Melos und dem Leben des Melos. Und das Element, das weniger mit der Seele des Melos zusammenhängt, mehr mit dem Leben des Melos, das ist das Tempo, insbesondere die Veränderung des Tempos. Sehen Sie, der Mensch, indem er in der Zeit lebt, muss schneller, muss langsamer leben. Das hat eigentlich von aussen auf sein Leben einen bestimmten

Einfluss. Es ist der Mensch durchaus kein anderer, wenn er durch die Verhältnisse genötigt wird, einmal das, was er kann, in kürzerer Zeit zu tun, als er es gewohnt ist. Es wird nicht gescheiter, es wird nicht dümmer; es wird nur schneller. Es ist also im Grunde genommen durch das Äusserliche der Zeit das Tempo aufgedrängt.

Nun ist es ja wirklich so, dass im Musikalischen das meiste auf die Veränderungen ankommt, wie überhaupt in der Bewegung alles auf die Veränderungen ankommt. Daher ist es vorzugsweise der Tempowechsel, der im Eurythmischen wird berücksichtigt werden müssen. Denken Sie, Sie haben ein sich steigerndes Tempo. Wenn Sie ein sich steigerndes Tempo haben, dürfen Sie das nicht etwa so zum Ausdruck bringen, dass Sie nur übergehen in eine schnellere Bewegung, wie sie zum Ausdruck von Tonhöhe, Tondauer und so weiter angewendet wird, sondern Sie müssen geradezu dem Körper einen Ruck nach rechts geben; wenn Sie übergehen zu einem langsameren Tempo, dem Körper einen Zug nach links geben. Da haben Sie die Möglichkeit, wirklich auch den Tempowechsel in einer solchen Weise zum Ausdruck zu bringen, dass tatsächlich das Äussere, das der Tempowechsel hat, für die Gestaltung des Motives ganz richtig adäquat drinnen ist.

Sie werden sagen: Aber da muss man ja furchtbar viel machen! Aber denken Sie nur einmal daran — Sie müssen sich's in Ihrer Phantasie vorstellen —, wie schön Sie dann sein werden, wenn Sie das alles tun, wie ungeheuer artikuliert, ausdrucksvoll irgend etwas Musikalisches ist, was Sie in dieser Weise zum Ausdrucke bringen. Und Sie können auch das Festhalten im Schnellen und im Langsamen noch besonders ausdrücken, wenn Sie den Kopf rechts nach vorne wenden — Sie müssen das fühlen —, wenn Sie den Kopf rechts nach vorne wenden: schnelles Tempo; wenn Sie den Kopf links nach hinten wenden: langsames Tempo. Das lässt sich natürlich nicht intellektuell beweisen, sondern das muss, wie in der Kunst alles, eben gefühlt werden.

Sie werden also vieles einfach gleichzeitig machen müssen, und Sie werden auf diese Weise im gleichzeitigen Hingeben an das eine oder an das andere auf dasjenige kommen, was Ihnen die Möglichkeit gibt, wirklich in der ganzen Handhabung Ihres Körpers so weit

aus sich heraus in die Bewegung hineinzugehen, dass eine völlig adäquate Offenbarung des Musikalischen dadurch zustande kommt. Und nun fühlen Sie, wie stark wir da, wenn wir dieses durchführen, gerade in der Toneurythmie abkommen von allem Pantomimischen. Das wird da gar nicht mehr drinnen sein, und auch alles Tanzartige kann höchstens als ein leiser Unterton da sein. Und nur wenn Kontratöne auftreten, wird der Eurythmist versucht sein, stärker auch die tanzartigen Bewegungen in sein Eurythmisches kolorierend hineinzufügen. Man wird die Eurythmie wirklich halten können auf diese Weise in dem, was dann ein sichtbarer Gesang genannt werden darf, kein Tanz, keine Pantomime, sondern ein sichtbarer Gesang, ein sichtbarer Gesang, durch den sich wirklich alles, was in den Instrumenten in der einen oder in der anderen Weise erklingt, auch ausdrücken lässt. Niemals darf man das Gefühl haben, dass man es mit etwas anderem als mit einem sichtbaren Gesang zu tun habe. Und da, sehen Sie, wird eines lehrreich sein. Sie werden keine Schwierigkeiten haben, wenn Sie irgend etwas, was rein musikalisch ist, durch die angegebenen Mittel zum Ausdrucke bringen wollen. Eine gewisse Schwierigkeit wird nur dann eintreten, wenn Sie ein musikalisches Motiv haben, das Sie nicht zum Abschlüsse bringen können. Ich will wirklich nicht wettern gegen die sogenannte «unendliche Melodie»; aber Sie werden überall, wo sie auftritt und Sie sie eurythmisch zur Darstellung bringen wollen, Schwierigkeiten empfinden. Sie können echte, vollständige Kadenzen, wie wir gestern gesehen haben, zum Ausdrucke bringen. Aber dasjenige, was immer fort will, das wird Ihnen, wenn Sie nach einem Ausdrucksmittel suchen, grosse Schwierigkeiten bereiten. Ich will also sagen, Sie begleiten die Stelle, wo eine Melodie etwas ausklingt, die sich also so fortspinnt, mit irgendeiner Bewegung, so wird dies in der Tat, wenn Sie das eurythmisch durchführen, zum Beispiel für die mannigfaltigen Wagnerschen unendlichen Melodienmotive, auffällig erscheinen, absichtlich wird es erscheinen. In der Eurythmie erscheinen sie absichtlich, gekünstelt. Es wird nicht anders sein.

Und so möchte man sagen, wird schon die Eurythmie in einer gewissen Beziehung nötigen durch ihr eigenes Wesen, zum reinen

Musikalischen eben immer mehr und mehr zurückzukehren. Aber Sie werden sehr nötig haben, wenn es sich für Sie darum handelt, all die Mittel anzuwenden, von denen ich gesprochen habe, Ihre Gefühle anzustrengen für die Phrasierung in der Musik. Sonst werden Sie — wenn Sie die einzelnen Motive nicht in der richtigen Weise abteilen, so dass Sie die zusammengehörigen Noten wirklich haben und dann sich so benehmen können, wie ich das besprochen habe für die Pause oder für das Halten irgendeiner Note —, sonst werden Sie unschön wirken. Man wird dann eine falsche Phrasierung, ein falsches Abteilen für eine Note, die man eventuell zum ersten Motiv dazurechnen sollte, die jetzt aber zum vorigen Motiv herüberfällt oder zwischendurch fällt, sogleich bemerken. Es gibt in dem Augenblicke, wo man falsch phrasiert, irgendeine ungeschlachte Bewegung. Daher wird es beim Üben in der Toneurythmie immer so sein müssen, dass man zunächst sieht, mit dem Groben sozusagen fertigzuwerden. Sobald es sich nun darum handelt, die Phrasierung festzustellen, sobald man begriffen hat, wie man sich verhalten muss im Verlaufe eines Musikstückes, wird es sich darum handeln, dass man mit dem Spielenden sich wirklich über die Phrasierung auseinandersetzt. Das gehört einfach dazu. Und es wird sich also beim Üben darum handeln, dass man zuerst eben ausprobiert, hineinkommt in das Erleben des Tonstückes; dann fühlt man ja erst, was einem eine so geartete oder so oder so geartete Bewegung gibt. Es erfüllt einen ja mit innerlicher Wärme oder mit innerlicher Kälte. Es macht innerliches Leben aus. Und jetzt fühlt man als Eurythmist oftmals besser, was zusammengehört, was zusammenbezogen werden muss, als derjenige, der am Instrument sitzt. Mit dem am Instrument Sitzenden muss man sich dann verständigen, dass tatsächlich die Phrasierung in der entsprechenden Weise zustande kommt. Nun gewiss, meistens ist sie schon da; aber man wird in der Eurythmie mannigfaltig bemerken, dass die angegebenen Phrasierungen verändert werden müssen, gerade durch die Eurythmie. Man wird manches zu korrigieren finden.

Das, sehen Sie, sind die Dinge, die ich Ihnen in diesem Kurse habe geben wollen. Es soll zunächst eine Anregung nach Verinnerlichung der Toneurythmie und der Eurythmie überhaupt sein. Und

wenn zu bemerken sein wird in der nächsten Zeit, dass nun gerade dadurch manches in der Eurythmie, namentlich in der Toneurythmie in sich vollendeter wird, und wenn ersichtlich sein wird, dass auch die Lauteurythmie eine Auffrischung durch manches erfährt von dem, was gesagt worden ist, dann werden wir ja nach einiger Zeit einen nächsten Kursus halten. Auf diese Weise können wir das, was heute noch ein Anfang ist, immer mehr und mehr fortführen. Würde ich aber statt acht Vorträgen jetzt vierzehn gegeben haben, so würde ich Sorge haben, dass das wiederum sich nicht ordentlich einlebt. Also wir bleiben bei demjenigen, was wir jetzt zunächst als Anregung empfangen haben.

Herr Stuten: Sehr verehrter Herr Doktor! Ich weiss, dass ich aus aller Herzen spreche, wenn ich Ihnen bei Abschluss von den Vorträgen unseren allerherzlichsten Dank ausspreche. Sie haben wieder so viel des Erklärenden auf Fragen, die wir alle auf dem Herzen hatten, ausgesprochen und so viel Anregendes gegeben, dass wir eine grosse, aber ganz ungezwungene Arbeit vor uns sehen, und es ist eine grosse Freude, gerade am heutigen Tag diesen Dank aussprechen zu dürfen.

Ich danke Ihnen schön. Ich habe bei diesem Kurs keine Fragen provoziert aus dem Grunde, weil ich glaube, dass man die Sachen zuerst verarbeiten soll, und es werden sich dann schon im Laufe der Zeit allerhand Gelegenheiten geben, wo das eine und andere auch gefragt werden kann. Es kommt nämlich immer ungeheuer wenig zustande, wenn man nach dem ersten Anhieb diese Fragen stellt; da wird alles überhudelt.

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

In das Wesen der Eurythmie dringt nicht ein, wer nicht in das Wesen des Menschen eindringen will. Die unerlässliche Grundlage für das Verständnis dieser Kunst ist die Anthroposophie, die Weisheit vom Menschen. Die Weisheit vom Menschen ist zugleich die Weisheit von der Welt, denn in dem Menschen kraften alle Geheimnisse der Welt, auf dass sie durch die Metamorphose seines Bewusstseins sich emporringen zu neuen Offenbarungsstufen.

So muss denn, wer dieses Buch verstehen will, zunächst greifen zu den grundlegenden Werken des Schöpfers dieser Geisteskunst. Es sind dies: «Die Geheimwissenschaft im Umriss», «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?» und als Zusammenfassung dessen, was er in seinem unerschöpflichen Lebenswerk getan hat für die Metamorphosierung des menschlichen Bewusstseins, das nach seinem Tode auf Grund von Nachschriften mündlicher Vorträge herausgegebene Buch «Anthroposophie, eine Einführung».

Was wir vom Menschen wissen, ist ja nur der äussere Schein; hinter diesem kraften die Geheimnisse des Seins. Sie werfen ihren Schimmer in das Getriebe des irdischen Lebens vor allem durch die Zauberkraft der Kunst. Hier naht sich der Mensch den Geheimnissen ohne Furcht, denn sie haben den milden Schein der Schönheit um sich gewoben. Isis ist verschleiert, und in ihrem Schleier weben alle Offenbarungen der Welt, aber abgedämpft, gestaltet und zur Harmonie in der Form durchgedrungen, zur Ruhe im physischen Ausdruck. Das Wort ergiesst sich in die Materie, umfasst sie, ergreift sie, bildet sie — und wenn es sie gebildet hat, formt es sie wieder um und um und um — oder wird von ihr verschüttet, und sein äusserer Schein verdunkelt und erstarrt. Dann hat die Materie

gesiegt. Aber dieser Sieg ist nur ein scheinbarer, ist ein partieller, denn das Wort hat ewige Schöpferkraft, und wo die harte Erstarrung ihm Fesseln auferlegt, ballt es seine Kräfte zusammen, lässt sie in den Keim schießen, sprengt ihn, sprengt die winterliche Decke und erglüht in neuem Licht und Feuer. So ist es in der Natur, so ist es im Leben, das sich in der Natur einen Ausdruck schafft. Das Wort lässt sein Leben in die Natur ausströmen und — verbirgt es zwar zunächst in ihr, aber nur um sich tausendfach neu zu verkünden. Es schuf sich einst eine Weihestätte, als die Menschheit noch jung und träumend war und triebhaft vorwärts drängend, und sprach durch seine eingeweihten Söhne, durch seine Auserkorenen, die helle Geistessinne hatten, in jenen Stätten, die man Orakel nannte oder Mysterienorte, deren Ursprung weit hinter den uns bekannten Geschichtsepochen liegt.

Dort sprach das Wort zu denen, die es verstanden, im Geist und in der Wahrheit, und es sprach dann im Bilde zu denen, die es in seiner Reinheit nicht hätten sehen, in seinem Ursprungsfeuer nicht hätten ertragen können. Es wurde Imagination. Und die Imagination ergoss sich in die Seele des Menschen und machte ihn künstlerisch-schöpferisch. Es war selbstverständlich, dass er mit seiner Kunst vor allem dem Worte diene, das seine Fähigkeiten hervorgezaubert hatte. Wort und Kunst vereinigten sich so zum Kultus. Es entstand die Dreiheit von Wahrheit, Schönheit und Willensstärke, von Wissenschaft, Kunst und Religion. Sie waren hervorgerufen durch die Kräfte des Worts und schufen herrliche Abbilder ihres Wesens.

Die Zeit aber schuf ihnen Gegenbilder. Es reckten sich der Neid, der Zweifel und der Hass. Sie nahten sich dem Worte und seiner Offenbarung in der Weisheit, dem schönen Scheine und der Tugend. Und ein Kampf wurde gekämpft.

Dieser Kampf dauert fort, und er ist vielleicht nie so hart, so erbittert und heimtückisch gewesen wie jetzt.

Denn der Mensch hat seine Freiheit erlangt, seine scheinbare Freiheit, soweit er ein Erdenbürger ist —, denn noch sieht er ja nichts anderes als die irdischen Wälle, die ihn umgeben, sieht nicht weiter als den äusseren Aspekt von Luft und Licht. Die Schlingen, die Abgründe, die ihn bedrohenden Verfinsterungen und Besessen-

heiten sieht er nicht; da gleitet sein FUSS unbemerkt hinein. Aber er ist frei, die rettende Hand zurückzuweisen, sich abzuwenden von dem Licht und dem Wort.

Er tut es gar leicht und unbemerkt dem eignen Selbst; denn, um diese rettende Hand zu ergreifen, die sich ihm von oben entgegenneigt, muss er sich emporrecken, emporringen, emporkraften, er muss Aktivität aufbringen, und die schwere dunkle Kraft der Erde, sie hält ihn ja so fest.

Und er ist müde; müde von den Jahrhunderten, die sein Gehirn verhärtet haben, die sich wie Blei um seine Schultern legten, die ihn abschnürten, loslösten von der Verbindung mit der imaginativen, der inspirierenden, der Intuitionen vergebenden geistigen Welt. Er kann zunächst gar nicht die Gefühle entwickeln, die ihn mit ihr verbinden, sein Denken schwingt nicht, geht nicht ins Gefühl hinein, spiegelt bloss ab, photographiert. Und seinem Willen fehlt der Elan, das Feuer, die Schwungkraft.

Vergebens strecken sich Hände von oben zu ihm herab — er sieht sie und sinkt in sich zusammen; die steile Bergwand kann er nicht erklimmen, ihm fehlt das Flügelpaar.

So muss er denn von neuem schrittweis gehen lernen, auf Planen gehen dort, wo es keinen Boden gibt, sehen lernen, wo zunächst das Undurchdringliche nur ihm entgegenfinstert, die Buchstaben des Wortes entziffern lernen, des verlorengegangenen Wortes, dessen Realität er ahnend spürt.

Einst gab es Mysterien, die lehrten ihn, wie das zu vollziehen sei. Um es zu lernen, musste der Mensch zunächst sich selbst ersterben, musste untertauchen in alles das, was ausser ihm war, ausser ihm zu sein schien: er musste es von innen kennenlernen. Dann fand er sich wieder auf der ändern Seite als ein Wissender — und sein Menschtum hing nun von seinem gefühlsdurchgluteten Willen ab.

Heute muss die Menschheit als Ganzes dies vollziehen. Heute schimmern die Mysterien wieder aus der Geschichtsperspektive hervor und flüstern zum Menschen in der ihn so stoffeshart umgebenden Welt. Er fühlt sie nahen. Er möchte spotten, doch wagt er es nicht immer, denn manche Tatsache lässt sie ihn dunkel ahnen und raunt von ihrem verborgenen Sein und ihrer Wirkungskraft.

So wird er denn unruhig; die Unruhe zwingt ihn zu leugnen. Aber sie lässt ihn nicht los. Mit scheuen Schritten fängt er da zu suchen an, wo etwas dämmt, wo kein Licht ihn blenden kann, wo die Gespenster huschen: in die Grenzländer, da dringt er gern hinein, da kann man ungefährdet spotten.

Wo es gefährlich wird, wo Kraft und Helle leuchten, unabweisbare Gedankenklarheit herrscht, da wirft er Steine hin, da möchte er vernichten, zerstören: der Hass sprüht auf.

Der Hass wirft dunkle, rote, grelle Flammen. Er sprüht um sich und zündet: die Lohe steigt, die Herrlichstes vernichtet. Der Tod ist Sieger.

Aus der Asche aber steigt das Leben. Leben ist unbesiegbar. Vom Wort ergriffen steigt es und strömt es aus und trägt die Funken zu den Sternen hin und zu den Menschen. Von Sternenkraft durchglüht, spricht Wortesschöpferkraft neu und weckend zu den Menschen.

Wenn das Wort sich zu den Menschen wenden will, spricht es am liebsten durch die Flamme. Sie ist sein wesengleiches Element.

Aber wenige verstehen diese Sprache. Die Flamme brennt und schreckt zurück den, der sich schüchtern nur ihr naht. Sie lodert auf, beleuchtet blitzartig die Welt um sich herum, sinkt dann in sich zurück und sucht als Wärme Leben zu nähren und zu fördern.

Dann zieht sie durch die Schächte des irdischen Elementes und durch die Adern, die es durchpulsen, in das Herz hinein, das sie durchwärmt und zum Schwingen bringt, in die Gedanken, die sie beweglich macht und kühn und tragend.

Das Wort bricht sich Bahn trotz Tod und Starrheit und Erschlafung. Und wir, der Schlange gleich in Goethes Märchen, müssen sein lichtetes Gold in den Klüften und den Schächten suchen, fern von dem Glanz des Tages. — Was ist erquicklicher als Licht? — so fragt der goldne König. «Das Gespräch», antwortet der Mann mit der Lampe.

Das Gespräch: die Abdämpfung des Worts, seine Milderung, aber nicht seine Entwürdigung; seine Umhüllung, durch die wir seine Schöpferkraft ertragen, solange unsre irdischen Ohren es in seiner Unmittelbarkeit nicht hören, unsre Augen in seinem Wesensglanz nicht sehen können.

Das Gespräch hat viele Wendungen, viele Ausdrucksarten, duftig zarte Wandungen, die weite Fernen ahnen lassen, scharfe Waffen, die sicher treffen, kraftsprühende Wollungen.

Wenn es uns zum Welten-Worte führen soll, darf es sich nicht wegwerfen in kleiner Scheidemünze.

Es muss seinen Ausdruck suchen in der Gestaltung. Es muss in diese Gestaltungen hineinzaubern den schönen Schein, hinter welchem sich das Wesen birgt. Wenn es eine neue Seite dieses Wesens offenbaren muss, dann schafft es sich neue Kunstformen.

Und aus den Formen, die so geschaffen werden, spricht des Wortes Leben wieder neu zu uns, offenbart tiefere Seiten seiner Wesensfülle, weckt schlummernde Kräfte in uns, sprengt Tore, die verschlossen waren.

Vielleicht wird das neu verstandene, neu ergriffene Wort uns nun emporheben zu den Armen, die aus dem Seelenlande uns zu sich riefen, uns zu sich ziehen wollten, liebend und anspornend.

Die Arme und Hände, dieser physische Ausdruck des Seelischen, dieser imaginative, von Wärme durchpulste Wesensschein, sie sprechen eine gar beredte Sprache. Sie haben nun eine Kunstform gefunden, die sich ihnen bisher versagte. Sie leben ihr eigenes Leben in der schwingenden Bewegung, durch die ihr Wesen sich uns offenbart. In dieser neuen Kunst sind sie zum erstenmal erlöst, nicht werktätig allein, sondern befreit und schwingend. Sie bringen ungeahnte neue Möglichkeiten für unser Wachstum. Die Bewegungen offenbaren sich in ihrer Gesetzmässigkeit und strömen Lebenskräfte aus, durchseelende, freie Ätherkräfte. Sie sind Ausdruck dessen, was als höherer Mensch hinter dem physischen Menschen steht, sind gestaltende Kraft, das, was die Gestalt im Sinne Schillers ist: göttlich unter Göttern wandelnd. Ihre weckende Lebenskraft wird sich hineingeriessen in die Seelen derer, die sich dem reinen Schönen nicht verschliessen wollen: «Durch das Morgentor des Schönen» wird es uns vergönnt sein, «in der Erkenntnis Land» zu dringen.

Man möchte freilich wünschen, wenn man ein solches Buch herauszugeben genötigt ist, dass Kunst nur in der ihr unmittelbar gegebenen Sprache zu reden brauche und nicht sich durch Erkenntnisformeln, durch Auseinandersetzungen zu rechtfertigen habe. Sie

sollte allein durch das ihr innewohnende Wesenhafte überzeugen. Aber die Zeit drängt, die Menschheit drängt, und die Kräfte der Zerstörung sind am Werk. Die Gegenbilder steigen aus den Abgründen auf und stellen sich neben die Ursprungsbilder hin.

Die strenge unerbittliche Forderung der Gegenwart ist die Bewusstseinsbildung. Jene Bewusstseinsbildung, die über die Grenzen des Sinnlichen hinausstossen muss. Sie muss sich jetzt an die Durchsichtung der Ursprungskräfte wagen, sie darf sich ihrem Urbilde im Ich nähern, soll in sich die Ichkraft wecken, die sie dem Geist verbindet.

Isis lüftet ihren Schleier: sie erstrahlt in allen Farben der Tiefe und der Höhe. Hinter ihr steht das All. Die Farben bilden die Regenbogenbrücke — der Mensch, der die Schwere überwunden hat, darf sie betreten. Vergangenheit und Zukunft leuchten auf, die dunkle Gegenwart, sie wird bezwungen.

Die Brücke ist das neu errungene Bewusstsein, durch welches das Licht in die Finsternis strahlt.

1927

Marie Steiner

AUFZEICHNUNGEN
ZUR TON-EURYTHMIE

Musik — Die Bewegung des Atems —
Innere Bewegung — äussere Bewegung -
Die aussere folgt dem Willen, sie ist das
ergreifende, die Dinge umfassend nachahmende
im Ätherleibe; die innere trägt das dadurch
geschaffene Bild —
Der Mensch ist die Octave -

Vor der Aufführung: Allg[emeine] Charakteristik.
Das Wesentliche der eurythm[ischen] Gebärde.

In der Pause: Musik[alische] Gebärden; sie bilden
den inneren Menschen nach —

Position - Bewegung - Gestaltung.
Sprachl[iche] Gebärden: sie bilden das
Verhältnis des Menschen zur Welt nach.

c d e f g a h c
Gestaltung variierend. Immer ein
Hinausgehen über die Quint.
Es spricht eigentlich: c e g oder
c a f
der Dur- oder Moll-Accord

Musik = Die Bewegung des Atems =

Immer Bewegung ~ äussere Bewegung =

Die äussere folgt dem Willen; die, sie ist das
~~innere~~

ergreifende, die Dinge umfassend nach abnehmend
im Ekelhülle; die innere brüst das dadurch
gehoffene Bild -

Der Mensch ist die Octave =

Vor dem Aufführer : Allg. Charakteristik.

Das Wesentliche der europäischen Gebärde.

In der Pause : Musik. Gebärden; sie bilden

den inneren Menschen neu -

Position - Bewegung - Gestalt.

Sprach. Gebärden: sie bilden das

Verhältnis des Menschen zur Welt nach

Gestaltung variierend. immer ein

Wiedersehen unter die Kunst.

Es spricht eigentlich: c e g oder
c a f.

der Dur = oder Moll = Accord. =

c d e f g a h c

Im *Musikalischen* wird der räumliche Mensch
in den unräumlichen umgewandelt —
es liegt *innerlich* dem Musikalischen der geistige
Mensch zu Grunde. -

In der *Sprache* ist der Mensch aus dem Geistigen
herausgeholt. Es ist eigentlich das Geheime der
Sprache, das zu Grunde liegt - das dann in
die Bedeutung für das Sinnliche umgesetzt wird.

Dur - Festhalten gegenüber dem Verlieren
Moll — " " dem Finden
Skalenerlebnis

Grosse Terz — Grundton Position —
Terz In sich bleibende Bewegung
Quinte *Gestaltung*

Im Physischen Menschen: der ist im gegenw[artigen] Leben
dazugekommen: er schickt die äussere Bewegung
in die *Sprache*, damit voriges Leben darin sein kann,
Wille durch *Gefühl* in die Vorstellung.

Im äth[erischen] Menschen: der kommt unmittelbar vor
dem
Erdenleben dazu: er schickt das geistige Erleben

Im Mythologischen wird der ~~for~~ räumliche Mensch
in den unräumlichen umgewandelt -
es liegt innerlich dem Mythologischen der geistige
Mensch zu Grunde. -

In der Sprache ist der Mensch aus dem Geistigen
herausgeführt. Es ist eigentlich das Geheime der
Sprache, das zu Grunde liegt - das dann in
die Bedeutung für das Sinnliche umgelöst wird.

Dur - Fortfallen gegenüber dem Vulären }
Moll - " " dem Feinden }

Skalen Erlebnis =

Große Terz - Grundton ~~Mythos~~ Pöschel /
Terz Im nicht bleibende Doves:
Quinte gehaltig

Im Physischen Menschen: der ist im gesells. Leben
dazugeschlossen: er pflicht die ~~innere~~ äußere Bewegung
in die Sprache, damit voriers Leben darin sein kann.
Wille durch Gefühl in die Vorstellung.

Im aeth. Menschen: der kommt unmittelbar vor dem
Ereignissen daz: er pflicht das geistige Erlebnis

in die *Musik* —

Gefühl in Vorstellung.

Die Gebärde beim Musikalischen:

sie bringt die *innere Menschenform*
zur äusseren Anschauung —

Die Gebärde beim Sprachlichen:

sie bringt die *Weltenform*, die
sich im Menschen abbildet
zur äusseren Anschauung.

Der Mensch ist etwas, was zur Welt

hinzukommt — die Welt wäre
ohne ihn nicht fertig -
Musik

Der Mensch ist ein Abbild der Welt -

die Welt ist in ihm *noch einmal*
vorhanden: —

Sprache

In der Musik empfindet man

das Menschenwesen —

In der Sprache empfindet man

das Weltenwesen

Vocalisch: Bild — Cons[onantisch:] den Bildner

in die Musik -

Gefühl in Vorstellung.

Die Gebärde beim Musikklaffen:

ie bringt die innere Menschform
zur äußeren Auffassung -

Die Gebärde beim Sprachklaffen:

ie bringt die Wellenform, die
sich im Menschen abbildet
zur äußeren Auffassung.

Der Mensch ist etwas, was zur Welt
hingehört - die Welt wäre
ohne ihn nicht fertig /

Musik

Der Mensch ist ein Abbild der Welt -
die Welt ist in ihm noch einmal.

vorhanden: /
Sprache.

In der Musik empfindet man
das Menschsein -

In sich halten beim Taktstrich
Sich hinüberschwingen beim Übergang
von einem Motiv zur ändern Motivmetamorphose

Takt: phys[ischer] Mensch — wie schwer ein Mensch ist

Rhythmus: — ˘ — ˘: aeth[erischer] Mensch —

Melodie: astralischer Mensch -

Sprache: Ich —

Gesang: dem Melos nachgehen -

<i>Goethes</i>	<i>Gedicht:</i>	Über	allen	Gipfeln
Gipfel	Wipfel	h	g	Moll-Terz
Hauch auch				ist Ruh h c Septim
Warte balde e g		Dur-Terz	Hauch auch	
				Terzenintervalle

In tief halten beim Tauchflug
sich hinüberbewegen beim Übergang
von einem Motiv zum andern Motionsaufnahme

Takt: phys. Mensch = wie oft er ein Mensch ist.

Rhythmus: - o - o : eth. Mensch =

Melodie: abstrakte Mensch =

Sprache: Ich /

Gefühl: dem Melos nachgehen

Goethes Gedicht: über allen Gipfeln

Gipfel Wipfel h^{er} g moll Terz ist Ruhe in c Septima

Hauch auch

warte bald e g dur Terz

Hauch auch

Tönen intervall.

HINWEISE

Textgrundlagen: Der Kurs wurde von der Berufsstenographin Helene Finckh (1883-1963) mitstenographiert und in Klartext übertragen.

Diese Unterlage diente Marie Steiner zur Herausgabe der 1. Auflage 1927. Die 2. Auflage wurde 1956 von Isabella de Jaager herausgegeben.

Die 3. Auflage von 1975 wurde von Eva Froböse neu durchgesehen und ergänzt. Der Text der acht Vorträge des Kurses blieb gegenüber der 2. Auflage im wesentlichen unverändert. Dagegen wurde der früher dem Kurs vorangestellte Vortrag «Eurythmie, was sie ist und wie sie entstanden ist» (Penmaenmawr, 26. August 1923) nicht mehr in diesen Band aufgenommen, da er innerhalb der Gesamtausgabe in dem Band «Eurythmie als sichtbare Sprache», Bibl.-Nr. 279, enthalten ist.

Der Ausgabe von 1975 wurden erstmals die Notizbuch-Eintragungen Rudolf Steiners zu den Kurs vorträgen in Faksimile-Wiedergabe beigegeben.

Die 4. Auflage ist ein unveränderter Nachdruck der 3. Auflage. Als Ergänzung wurden aus der Nachschrift die Namen derjenigen Eurythmistinnen eingefügt, welche von Rudolf Steiner aufgefordert worden waren, die angegebenen Übungen vorzuführen (siehe S. 146).

zu Seite

- 11 *die kleine Serie von Vorträgen:* Vgl. den Bericht von Rudolf Steiner zu Beginn des Bandes.
- 48 *ich habe öfter einmal... die Antwort gegeben:* Z.B. in der Fragenbeantwortung vom 29. September 1920 über die Erweiterung des Tonsystems. Enthalten in dem Band «Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen», Gesamtausgabe Bibl.-Nr. 283.
- 67 *in meinem «Lebensgang»:* Siehe Rudolf Steiners Autobiographie «Mein Lebensgang», Kap. III, Gesamtausgabe Bibl.-Nr. 28.
- 68 «*Waldesrauschen*» (von Franz Liszt) und «*Bäcblein im März*» (von Jan Stuten) waren am 26. Dezember 1923 in Dornach eurythmisch aufgeführt worden.
- 71 *Josef Matthias Hauer*, 1883-1959, österreichischer Komponist und Musiktheoretiker. Entdeckte unabhängig von Arnold Schönberg (1874-1951) das Zwölftonsystem: «Das Wesen des Musikalischen» (1920). Frühe Werke: Klavierstücke, Hölderlin-Lieder, Phantasie für Klavier, Op. 17, nach Bildern von Johannes Itten (1888-1967). Oper: Salamboo.
- 115 *eine Fortsetzung:* Es fand vom 24. Juni bis 12. Juli 1924 der Lauteurythmie-Kurs «Eurythmie als sichtbare Sprache» statt, Gesamtausgabe Bibl.-Nr. 279.
- 135 Die Aufzeichnungen aus dem handschriftlichen Nachlass Rudolf Steiners zum Toneurythmie-Kurs sind nicht datiert. Sie dürften unmittelbar vor Beginn des Kurses niedergeschrieben worden sein.

TEXTERGÄNZUNGEN

Seite 15, 5. Zeile von unten: «...und schliessen etwas in sich ein.» (O-Bewegung nach vorne.)

Seite 16, 15. Zeile von oben: «...dieser Richtung.» (U-Bewegung nach vorne.)

Seite 21, 7. Zeile von oben: «...schreiten;» (Frau Schuurman)

Seite 23, 7. Zeile von unten: «...wie wenn ich jetzt zu *Frau Schuurman* gesagt habe:»

6. Zeile von unten: «...oder zu *Fräulein Wilke* gesagt habe:»

Seite 42, 2. Zeile von oben: «Versuchen Sie es, *vielleicht Frau Maier-Smits*, ungefähr...»

Seite 50, 13. Zeile von oben: «..., wie wir es schon gemacht haben, *Fräulein Senft war darinnen Meister*, in der folgenden...»

Seite 59, 12. Zeile von oben: «...4, 5 Sich-Hinüberschwingen. *Vielleicht wird Herr Stuten so gut sein, das anzuschlagen, Fräulein Wilke in einer beliebigen Form - es kommt nicht darauf an - vorzumachen: In-sich-Halten, Hinüberschwingen, In-sich-Halten, Hinüberschwingen, In-sich-Halten.*»

17. Zeile von oben: «...Halten. *Vielleicht macht's Fräulein Donath nun einmal. Jetzt Frau Schuurman.*»

18. Zeile von oben: «...zwischen der Note. *Dann Fräulein Hensel. Dann Fräulein Senft.*»

Seite 82, 13. Zeile von unten: «...recht lange halten.» (Wird zuerst von Fräulein Wilke, dann von Fräulein Hensel vorgeführt.)

9. Zeile von unten: «...das Wort *Tao*.* (Fräulein Köhler)

Seite 121, 9. Zeile von unten: ...Rundmachen der Finger, (*entsprechende Bewegung*)...

() = vom Stenographen vermerkt.

RUDOLF STEINER

NOTIZBUCHEINTRAGUNGEN
ZU DEN VORTRÄGEN
DES TONEURYTHMIE-KURSES

Dornach, 19. bis 27. Februar 1924

Beilage zu *dem* Band
«Eurythmie als sichtbarer Gesang»
Rudolf Steiner Gesamtausgabe, Bibliographie-Nr. 278
4. Auflage, Dornach 1984

RUDOLF STEINER VERLAG, DORNACH/SCHWEIZ

Herausgegeben vom Archiv der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung,
Dornach/Schweiz

Die Herausgabe besorgte Eva Froböse

Alle Rechte bei der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung,
Dornach/Schweiz

Nachdruck verboten

© 1975 by Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

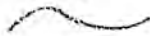
Printed in Switzerland by Meier + Cie AG Schaffhausen

Zu den Notizbucheintragungen

Die Aufzeichnungen Rudolf Steiners zu den Vorträgen des Töneurythmie-Kurses wurden als Arbeitsmaterial erstmals der 3. Auflage 1975 des Kurses beigegeben. Sie sind in einem Notizbuch (NB 494) enthalten. Einige Skizzen und Wortlaute konnten ihres aphoristischen Charakters wegen nicht abgedruckt werden.

Um dem Wesen dieser Aufzeichnungen gerecht zu werden, erfolgt die Wiedergabe faksimiliert, auch wenn dadurch manchmal die Lesbarkeit erschwert ist. Die Zuordnung zu den Kursvorträgen ist jeweils angegeben, hingegen wurde auf Bezüge zu einzelnen Textstellen verzichtet.

Die Sprache ist die Zusammenfassung
der Begriffskategorien —



Der Geist entflieht aus der Poesie
An Tode im Contain /

Im Moll-Breitklav:

- 1.) Haltung: es wird das Sechste zitiert
- 2.) es wird die Bewegung gesondert
- 3.) es wird das Physische entkräftet.

Im Dur-Breitklav:

- 1.) Es wird das Physische untersucht
- 2.) es wird die Bewegung entkräftet
- 3.) es wird die Bewegung gestärkt.

es wird der Mensch in sich verborgen. =

c es g

nichtwärtig

kurze Bewegung nach Innen

gefallen, drückend

es wird der Mensch aus sich (nach außen)

geoffenbart

c c g

nichtwärtig

Bewegung nach außen aufsteigend

gefallen, lockend

Der Herz ist die Tonhöhe

es müssen die melodischen Töne (und
in der Durstimmung hinauf - in der
Mollstimmung hinabbewegen -

linke ist

e e g

es folgt einen Accord zusammen:

1.) Hachung

2.) g^2 von fuf

3.) g^2 fuf



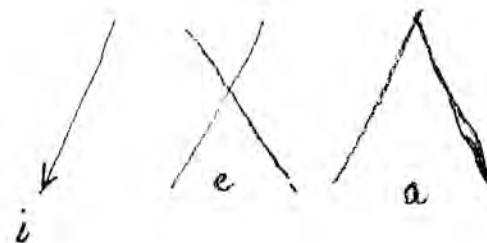
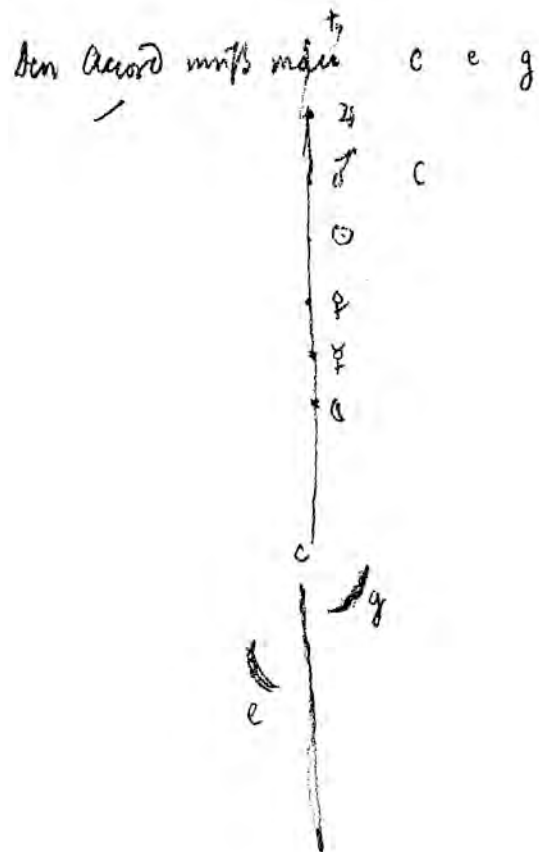
Der = ~~Accord~~
Im ~~Accord~~ Klingt zusammen

1.) bewegte Haltung = der Grundton

2.) die Bewegung selbst = der mittl. Ton — rechts

3.) die Gegenbewegung = der obere Ton. — links

Zum ersten Vortrag



Lippen



Die reine Octave: sie zieht den Menschen
hinaus aus der Welt. Sie kommt der
im Grundton erzeugten Geberde so entgegen,
dass sie diese Geberde im Triften zur
Befriedigung bringt.

Die reine Quint: sie beschließt den
Grundton, indem sie ihn bis an die
Oberfläche des Menschen heraufführt.
Im Zusammenintervall erlebt sich der
Mensch.

Die (große) Tert: sie trägt das innere
Erlebnis; im Tragen weist sie über den
Menschen hinaus. Er erlebt in ihr
keine Aktivität.

Die (kleine) Tert: sie trägt das innere
Erlebnis; im Tragen weist sie den
Menschen in sich hinein. Er erlebt keine

↑ Passivität.

Der Grundton ist immer die innere
Ruhe - Schreiten.

Die Quint ist immer die Beruhigung -
das Gefallen.

Außen dem Gefallen liegt die Septime.

ganze Noten = $\circ$ } durch die
halbe Noten = ♩ }
Viertelnoten = ♪

sein:

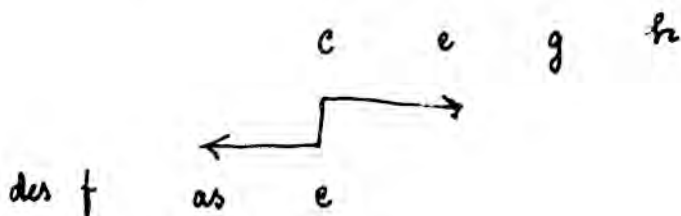
übermäßig: man

vermindert:

Zum zweiten Vortrag

Quintenzonwärtstakt

b e
c des



Konsonanzen = ^{vollk.} alle reinen Intervalle
unvollk. große, kleine Terzen und
Sexten.

Dissonanzen Sekunden Septimen.

reine Intervalle = Prime, Quart.

unvollk. Konsonanz = Terz, Sext.

Dissonanzen = Sekunden, Sept.

||| Konsonanzen = Prime, Oktave ^{Quint} große Terz.
Dauer: Quart, kl. Terz. große kleine
Sext.

Gebilde reine Oktave: Schreiten zu,
gleit mit Vorwärtsbewegen
des Armes - oder beider und
zu und zurück //

reine Quint: Schreiten mit bloßem
ausgespreiztem, ^{eingezogenem}
Mittelfinger der Hand. //

Zum zweiten Vortrag

Die

Der Ton und der Laut = sie sind

Vorgänge im Akust. Leibes (Luft) und

Hz (Wärme) -

dabei geht die Seele in tief - und bewusst
die Gebilde giebt

Die Spritzung im phys. Leibe
wieder -



Beim Singen und Sprechen ist das Uhr

der Wille Beobachter des

Erlebnisses - in es ist das
Gefühl verlegt. -

Bei der Gebilde ist das Gefühl
(central) der Beobachter -

reine Tonz = Schritten = gleiche Hand

die gewöhnlich andere Hand macht die
Bewegung so mit, das sie

Man kann Dreistärke conf. diffon-
mit Schritten beide Arme
nehmen.

Vierstärkte diffonieren = man muß
beide Beine zur Hilfe nehmen
(Sprung)

Das Conponieren ist ausgedrückt durch
das Fortschreiten des einen Beins

Das Diffonieren durch das Beugen des
stehenden - oder beim
Vierstärkte beider Beine.

Die Quint = sie ist tief an Empfindung
und verläßt auf dem Menschen
nicht - gelangt auf nicht an
keine Grenze /
der Mensch, der auf tief selbst
gefaßt ist.

Man kann sie noch mit der
einen Hand, die man zum
gebrauch bringt, fühlen -

Man hat bis zur Quinte
die Empfindung des Ich - Sich -
Sens -

Sexte herausziehen

Quinte zu ziehen zu dem Körper
Hand weichen tief ein

Quart : runden

Terz = ausbreiten

Secund =

Die feste Form - die Umformung --
die Auflösung der Form ~

Fest = c
flüssig = d
Luft = e
f
g Licht
a Chem.
h. Leben



Die Septime wird besonders
wichtig, wenn sie zum 4.
fällt in den
Schritten

Zum dritten Vortrag

Innere Bewegung = Schreiten
Bewegen Gespaltens

Der Accord ist eurythm. muß
ganz durchgeführt ~
Die Melodie wird zum Melos.

Raum :

{ nach vorne : neues Material
Harm. Accord
nach rückwärts = zum geistigen
Melodischen.

heileurythmisch: Hand will an derselben
Stelle bleiben. =
Bedeutung des Organe.

— nachfreiten, so das es ausfließt,
wie wenn man nachgibt.

Die Moderation = Da steht tief der
 Mensch auf tief = $u \quad e \quad \ddot{o} \quad eu \quad o$

Der Takt: rechts links $i \quad +$
 er offenbart das Stellen ~ Heben
 Künze Noten sind die Einheiten ^{ins Reine} ~~lang~~
 sind die Füllungen im Rhythmus.

$c \quad g$

$h \quad g \quad f \quad e \quad d \quad c$

$c \quad u$
 $d \quad o$
 $e \quad a$
 $f \quad \ddot{o}$
 $g \quad e$
 $a \quad \ddot{u}$
 $h \quad i$

schnell (Haupt) schneift unter $\ddot{o}$ durch

X

spitz oben richtig leicht

Zum dritten Vortrag

Höhe — hinauf hinunter
Takt — rechts links ; Medium ~
 läuft Hauer

Rhythmus lang kurz : Tactus, Trochäus



Das Melos —	Ton Rhythmus	Intervalle	Reifenfolge
		Farben.	Linien Kurven Winkeln
Das Bilden		Verstärken	Neuzeug.
		Verzerrten	

Harmonie = wie ist der phys. Leib.

Melodie : Aetherleib
 Melos = Astralleib

Melodische Motive

Vor die Noten des Motivs des Taktstrichs

Es muss da wo der Taktstrich steht,
die Bewegung in sich gehalten; aus
Motivende selbst aber auseinander
gehalten werden //

The image contains three handwritten musical examples on staves. The top example shows a melody in G major (one sharp) with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. Below the notes are the letters 'g h g fis a c' with brackets underneath. The middle example shows a similar melody with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. Below the notes are the letters 'h d e c h a g' with brackets underneath. The bottom example shows a melody in G major with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. Below the notes are the letters 'h d e c h a g' with brackets underneath. The text 'in sich gehalten' is written above the first staff, and 'auseinander in sich gehalten' is written above the second staff.

Zum vierten Vortrag

Die Melodie nimmt den Geist auf;
 der Mensch als Isthmus bleibt im
 Takt; er wird selbst im
 Rhythmus: und er verliert keine
 Aufmerksamkeit in der Melodie — in
 der Sprache gibt die Melodie Töne
 in das Wort:

g h
 e i
 geschwindigkeit

Zum vierten Vortrag

Intervalle die Diphthonge -

Der Umschlag des Wortes zerfällt natürlich
 die Melodie —: die Folge ist, dass
 im Gesange zu Tage tritt die
 Mischbereinigung des Tones mit dem
 Worte — in der Recitation die
 Verzerrung des Mischklangs —
 Es kann daher das Mischklang
 nicht in der Natur liegen =

Hat die Natur unter den Menschen geschrieben,
 so kann ich gerade das Mutkardolle
 heilen // -

Die Sprache kann Tadel und Rhetorik
 haben -

Gürtel - : h g - Teg

ist Ruch - : i u - ochow *

Gürtel -

Haut - x Teg - ^{noch} ~~Island~~

auf - "

Gürtel { baldie e g = Teg ~~amit~~
 waste e g = Teg -

ruhest du
 e g c
 ↖
 ↗

Zum vierten Vortrag

* Septim (vgl. Vortrag und Notizblatt im Anhang des Kurses)

Der europth. Sänger = er deutet sein
Innenleben an

Der europth. Recitator = er erfasst die
Welt -

Im Musikalischen verflochten die
Bewegung (Ausdehnung)

Ton = europth. menschen = Darstellung
als Welt darstellung =

Laut = europth. Welt darstellung ab {
Menschen darstellung - }

Zum fünften Vortrag

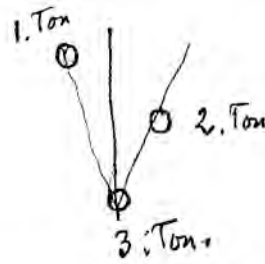
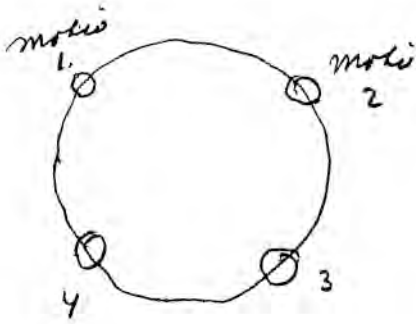
Es handelt sich darum, nicht im Sinn
des Wesens der Sprache zu finden,
sondern im Melos der Sprache -
d. h. in der Auflösung in Bewegung -

Die Consonanten müssen entsprechend,
dass man die Vocale aus dem
Melos reist -

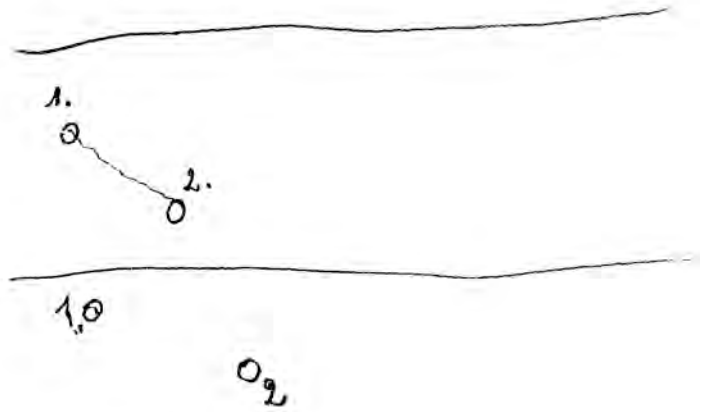
In der Vollkommenheit verliert sich der
Mensch an die Welt =

In den Consonanten baut er sich
auser sich auf

W a r t e
b e l o b



Accord



Während der Eine kein Molli
erzählt, hörtend, bilden die
anderen es so aus, dass sie
stehend die Molli

Zum fünften Vortrag

Uebereinander =

Motiv klingt an =

es wird bis zum Ende gefahren
des Motifs überdominiert es —
dann wieder das Motiv



oder
A kann vermehrt werden —

Accorde stellen = dann die Motive
weiter schreiben lassen. —

Z
u
m

f
ü
n
f
t
e

n
V
o
r
t
r
a
g

tiefe Töne unten stumpf rund dunkel
klar
matt

immer zeigen die Rückwand der
Hand

hohe Töne oben spitz schief hell weiss
glänzend

indem man hinaufgeht, wird man trockener

indem man hinuntergeht, wird man runder

von oben nach unten die Hände mit
Kopfhand nach Innen —
zusammenfallend

von unten nach oben die Hände mit Kopfhand
nach aussen dehnend.



lang ausklingend.

Melos des Ethische =



Zum fünften Vortrag

Zum sechsten und siebenten Vortrag

Secunde = ist der ^{erste} Melieergang zum Leben =
 die Hände fragend auf vom -
 Kopfand nach unten - mögliche
 weit nach unten, =



a o u -

Der Vogel summt: der Beharren.

Die Pauke: Bewegung von dem
 vorgehenden zum folgenden =

Feder Sonata Mozart:



|| Nur wegen d. die Hand

Teig die Hand mit Kraft
heben.

Das Singen - es bleibt dort, wo
die Tonorgane mit dem
Knosfengewebe von Arm (Hand)
und Fuß (Bein) correspondieren.

Es sind die Gebilde von den Mund
fest gewordene Bewegungsorgane -
Sprecher

Das Erfühlen = Oberarmauszug x

Das " = Oberarm

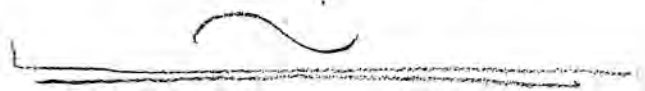
Das Erfühlen Speiche

Das Erfühlen Handwengel x

" " Oberarm -

" " Unterarm I

" " Unterarm II -



nach oben =

Die Hand zum Begreifen

Schulterblatt = Vorscheiden

des rechten Brustkastens =



Anmerkung des Herausgebers:

Bei den Bezeichnungen von Speiche und Elle auf beiden Seiten richte man sich nach dem Wortlaut auf Seite 21, ganz außen rechts.

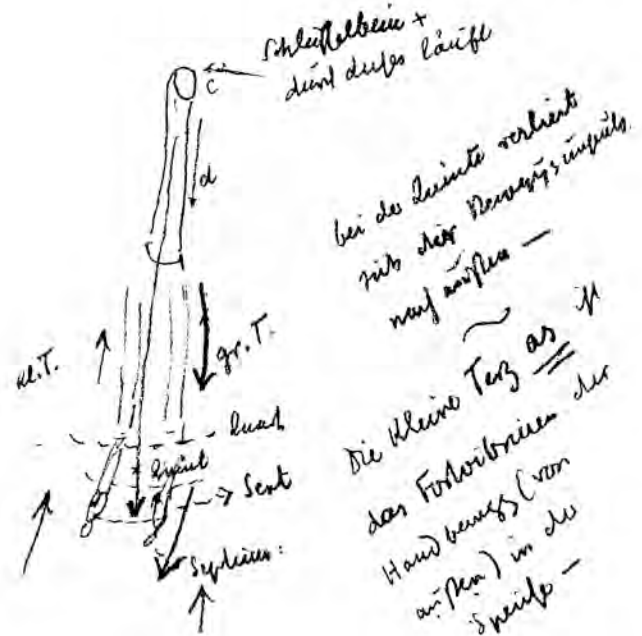
Es läuft der untere Teil der Scala
am Oberarm — er wird ~~in der~~ ist
~~Hand zur Terg~~ (f)

am Oberarm auf Grund — wird
am Oberarm zur Second und wird
zur Terg am Unterarm auf —
(grosse Terg Speife kleine Terg Elle)
dann ist Hand auf Quart; die
(Finger)
Hand bleibt Quint —

Finger bewegig Sept.

$\frac{c}{d} |$
↑ ↑
c

Der Ellenbogen ist ~~entweder~~
grosse Terg
die Ellenbogen kleine Terg



Das Schlüsselbein - es ist die
Grundlage für die Beweglichkeit
des Armes:

Affen Fleckermäuse -



wenig ausgebildet: Katzen, Löwen
gar nicht: Pferde etc., die nur
laufen }

Besonders wichtig kann sein die
Contra- und Subcontraktionen
deutlich mit den Beinen zu verbinden
und dabei dieselben mit den
Armen bloß wie umfassen:
Hoffhand nach Innen: Bogen



Kadenz = Harmonisierung: Schluss und Umstoß

c d e f g a h c d

man übergeht die Quint, geht zur Sext
d. i. man stellt einen Ton hin

der nicht anders sein kann.



der muß die Bewegung nach

~~rechts~~
~~links~~ gerufen werden bei

einer Dur-Kadenz

nach ~~rechts~~ ^{links} bei einer Moll-Kadenz.

fac ghbd
ceg (Dur = Tonart:)

Die Tonika — Es wird die
Tonart so gemacht, dass sie
dieselben Figuren zeigen, die
in verschiedenen Höhen liegen —

Die Tonika in der Mittellage
Die Unterdominante nach links
Die Oberdominante nach rechts.

Ist die Tonika am Schluss, dann
Mittellage nach links =

(Molltonart =)

dfa egh
acc

Die Tonika in der Mittellage in Moll
Oberdominante links oben
Unterdominante rechts unten —

Man hat die Grundlage im Molltonart
dann die anderen Töne, die
wie die einzelnen Taten heraus,
kommen. —

Tonhöhe: es ist das Gefühl:

Sich aus dem Phlegmen erheben:
man geht hinauf: zu tief
kommen im Gefüge

Erheben

Sich in das Phlegma verabsenken
Man geht hinunter: zu tief
kommen im Phlegmen.

Phlegma

gegenüber tief selbst. Geist

Wenn das Gefühl in dem
Kopfe tief ausbricht ~

Gefühl im engen Sinne.

Tonrauer = Erfülltheit ~ Leerheit

härter
mit härter } gegenüber der Außenumwelt-

Tonstärke: Maß und Formhaft
Sympathie Antipathie

ringes
form

Wille - Gefühl im Willens. -

Be Tall, geht auf den Rhythmus
Pantomime

Freiheit in der Seele
gefestigte Atemtätigkeit
natürlicher Antrieb zum Ausdrücken.

Zurück zur Natur, um in ausdruck,
mäßiger.



Zum achten Vortrag

Motive : in der Linie
Tonfolge Tondaues Tonstärke.



es ist in dieser Prägung gegeben:
der Ausdruck. =

A 2 Schwerpunkt kleiner Satz
B Melodie 4 oder mehr großen Satz.

Wiederholung des Motivs =

gegenüberstellen 2 dem 1:

die Form geht fort ~

die Form biegt in tief ein ~

Kadenz oder Fortsetzung? :

bei gansen Nolen etc den Kopf von
der Neuegris abwenden

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ etc auf die Neuegris
hinlaufen - mit dem
Augen Kopfe folgen

beim hohen Nolen mit dem
Augen folgen, ^{auf} als ob sie
laufen, sondern mit geöffn.
werden. =

Tempoänderungen: Rück mit dem
Kopfe

steigend rechts
verlaufs - links.

schnell: (Interess): Kopf rechts vorn

langsam: (Vorsicht): Kopf links
hinten?