

RUDOLF STEINER GESAMTAUSGABE  
VORTRÄGE

VORTRÄGE ÜBER KUNST

- Die Wiedergaben der Original-Wandtafelzeichnungen  
Rudolf Steiners zu den Vorträgen in diesem Band  
(vgl. die Randvermerke und den Text am Beginn der Hinweise)  
sind innerhalb der Gesamtausgabe erschienen in der Reihe:  
«Rudolf Steiner - Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk»  
Band XIX

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

2001

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  
Gesamtausgabe Dornach 1975
4. Auflage, Gesamtausgabe Dornach 1984
5. Auflage, Gesamtausgabe Dornach 2001

Bibliographie-Nr. 278

Zeichen auf dem Einband nach einem Entwurf Rudolf Steiners  
Zeichnungen im Text nach den Tafelzeichnungen Rudolf Steiners,  
ausgeführt von Assja Turgenieff (siehe auch Seite 144)

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

© 2001 by Rudolf Steiner-Nachlaß Verwaltung, Dornach/Schweiz

Satz: Rudolf Steiner Verlag / Bindung: Spinner GmbH, Ottersweier

Printed in Germany by Greiserdruck, Rastatt

ISBN 3-7274-2781-7

*Xu den Veröffentlichungen  
aus dem Vortragswerk von Rudolf Steiner*

Die Gesamtausgabe der Werke Rudolf Steiners (1861-1925) gliedert sich in die drei großen Abteilungen: Schriften - Vorträge - Künstlerisches Werk (siehe die Übersicht am Schluß des Bandes).

Von den in den Jahren 1900 bis 1924 sowohl öffentlich wie für die Mitglieder der Theosophischen, später Anthroposophischen Gesellschaft frei gehaltenen Vorträgen und Kursen hatte Rudolf Steiner ursprünglich nicht gewollt, daß sie schriftlich festgehalten würden, da sie von ihm als «mündliche, nicht zum Druck bestimmte Mitteilungen» gedacht waren. Nachdem aber zunehmend unvollständige und fehlerhafte Hörernachschriften angefertigt und verbreitet wurden, sah er sich veranlaßt, das Nachschreiben zu regeln. Mit dieser Aufgabe betraute er Marie Steiner-von Sivers. Ihr oblag die Bestimmung der Stenographierenden, die Verwaltung der Nachschriften und die für die Herausgabe notwendige Durchsicht der Texte. Da Rudolf Steiner nur in ganz wenigen Fällen die Nachschriften selbst korrigiert hat, 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

AUFSATZ: Über den Toneurythmie-Kurs, 2. März 1924 . . . . .	9
ERSTER VORTRAG, Dornach, 19. Februar 1924. . . . .	11
<i>Das Dur- und das Moll-Erlebnis.</i> 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 1924. . . . .	28
<i>Die Gebärde des Musikalischen.</i> Der Grundton in Beziehung zur Oktave. Vergleich des Terzenerlebnis mit dem Quinten- und Septimenerlebnis. Septimenfolgen: Klanggebilde in der atlantischen Zeit. Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen. Das Quartenerlebnis.	
DRITTER VORTRAG, 21. Februar 1924. . . . .	42
Das Verhältnis der Septime und Sexte zum Grundton. Heilwirkungen. Toneurythmie wirkt künstlerisch korrigierend auf das Musikalische; Lauteurythmie wirkt künstlerisch korrigierend auf Deklamation und Rezitation. <i>Die Auflösung des Akkordes und des Harmonischen in das Melos.</i> 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
<i>Das Sich-Fortbewegen der musikalischen Motive in der Zeit.</i> 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
<p>Das rein Musikalische Hegt 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.</p>	
SIEBENTER VORTRAG, 26. Februar 1924. . . . .	.99
<p><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.</p>	
ACHTER VORTRAG, 27. Februar 1924. . . . .	.115
<p><i>Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Tempowechsel</i>. Ethos, Pathos. Die Phrasierung in der Musik. Die Eurythmie darf nicht zum Tanze werden.</p>	
Vorwort von Marie Steiner zur ersten Auflage, 1927 . . . .	129
Aufzeichnungen Rudolf Steiners zur Toneurythmie . . . .	135
Hinweise	
Zu dieser Ausgabe. . . . .	.144
Hinweise zum Text. . . . .	.145
Personenregister. . . . .	.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





# ÜBER DEN TONEURYTHMIE-KURS

Aufsatz 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 Lauteurythmie in einem 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 abzustößen 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 Lauteurythmie 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 bloße Gebärdenmachen und Bewegungserzeugen 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.

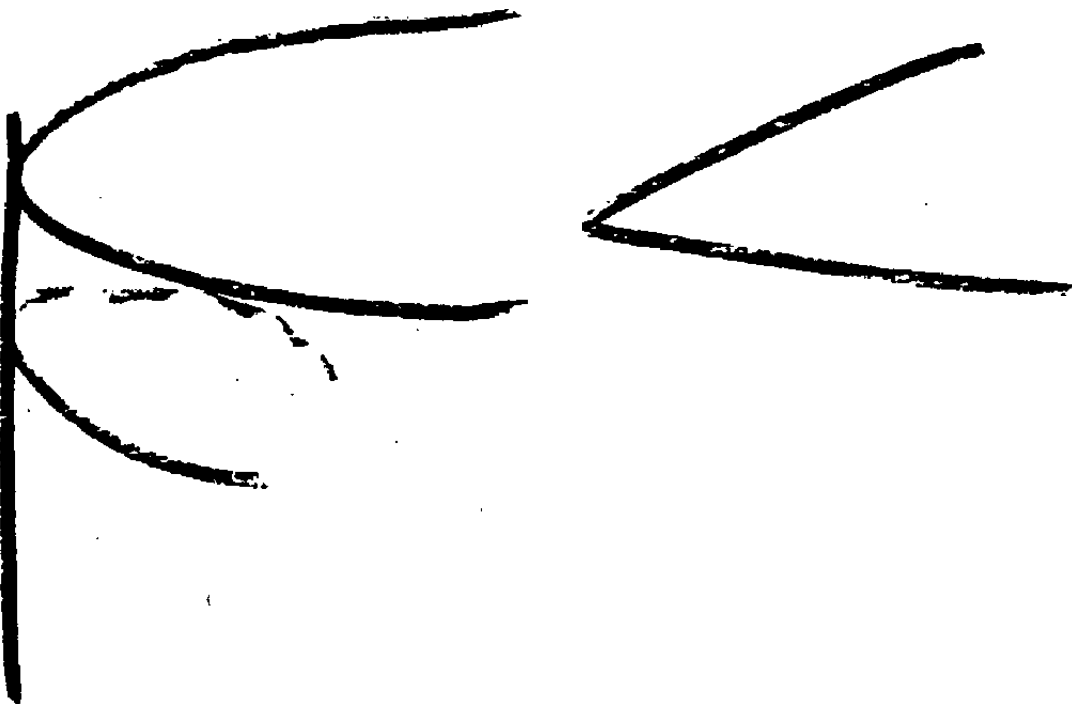
Wir sagen *a*. Die griechische Sprache war die letzte, die alpha gesagt hat. Gehen Sie ins Hebräische zurück: aleph. Da hatte der Laut als solcher einen Namen. Da war der Laut etwas Wesenhaftes. Je weiter wir in der Sprache zurückkommen, desto wesenhafter wird der Laut. Wenn man den griechischen Laut, 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 tf, 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 strahlig ausgeht dasjenige, was das aleph, das alpha ausmacht. Sie würden ungefähr so erleben, wenn Sie zunächst daran denken, daß Sie ja als Mensch zum Beispiel vom Rückgrat nichts

Tafel 1\*



\* Zu den Tafelzeichnungen siehe S. 144.

hätten, wenn da nicht die Rippen ausgingen und den Leib gestalten. 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 [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 # anschlagen, Ihren astralischen Leib in jene Position versetzt, die durch die Armbewegung oder die Armstreckung, die gabelige Armstreckung angedeutet ist.

Und Sie werden unwar 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 #-Laut, der ist eine Abbraviatur 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 Eurythmielernen 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 (*o*-Bewegung nach vorne). 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 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  $\wedge$ -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  $\wedge$ -Bewegung mache. Ich bin überzeugt davon: *u* = fort, fort, fort; fort in dieser Richtung ( $\wedge$ -Bewegung nach vorne).

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 Verhältnis des Menschen zur Welt. Musik ist ein Verhältnis 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-

üschten 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  $\wedge$ -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  $\wedge$ -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 unse-

ren ganzen Menschen hineinstellen. Und ein Künstlerisches, ohne daß sich der ganze Mensch in dieses Künstlerische hineinstellt, ist eben nichts, ist eine Farce. Ein Künstlerisches kann nur bestehen, wenn sich der ganze Mensch in dieses Künstlerische hineinstellt.

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 Lautgebärde 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 hineingehen muß.

Sehen Sie, heute ist alles in der Welt der Gedanken chaotisch zerstreut. 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 Essiggeschmack im Munde, wenn ein sanguinischer Mensch *a* und *e* ausspricht; es taugt nicht recht. Nur haben die Menschen der Gegenwart 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 melancholischer Mensch, wenn er für jemanden, der dafür Verständnis hat, *o* oder *u* ausspricht, ist überhaupt eine Karikatur; ein melancholischer 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 pump erlgesund ist, der ist in der Dur-Stimmung, und sein astralischer Leib macht zumeist Bewegungen, 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 aushalten: 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  $\wedge$ -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 Lauteurythmie und der Toneurythmie. Und wenn wir das Vokalische 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* andererseits, 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 (Frau Schuurman). 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.

Tafel I

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 Nach-

folgen der Bewegung, die Sie mit dem rechten Arm ausführen, eine Bekräftigung dieses Herausgehens fühlen. Und Sie können 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.

Tafel 1

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

Tafel

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 zu Frau Schuurman gesagt habe: machen Sie den Dur-Dreiklang, oder zu Fräulein Wilke 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. 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 Drinnenenerleben 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 *z*-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,



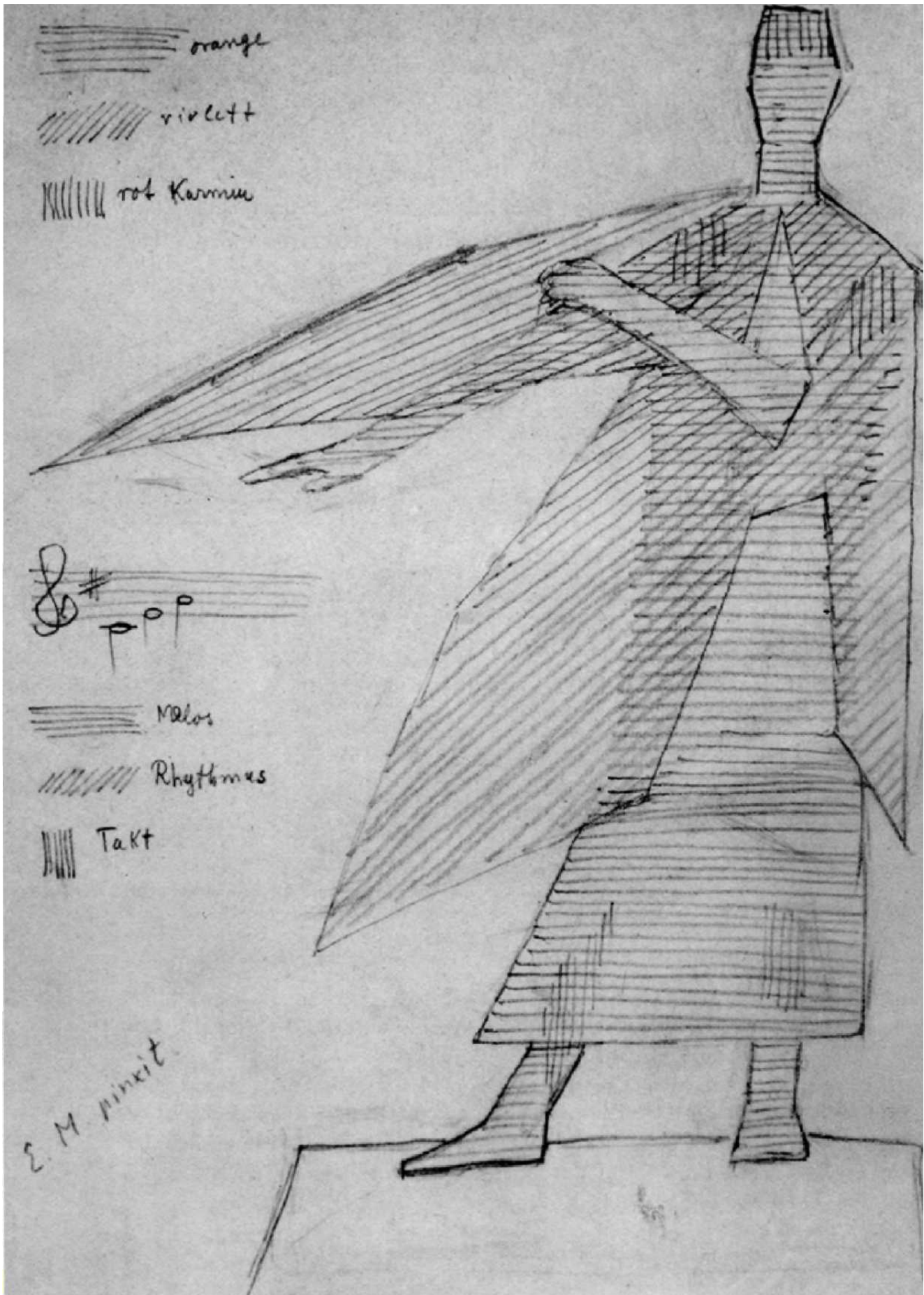
die Sie gemacht haben für Dur und Moll, und die Übergangsgebärde von dem einen in das andere, das ist das musikalische Vokalisieren. Da beginnt es beim Dur und Moll und so weiter.

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 musikalischen Elementargebilde, wie zunächst des rein akkordmä-ßigen Dur- und Moll-Dreiklangles, hinüber in das eurythmische Ergreifen der musikalischen, der innerlich musikalischen Gebilde.

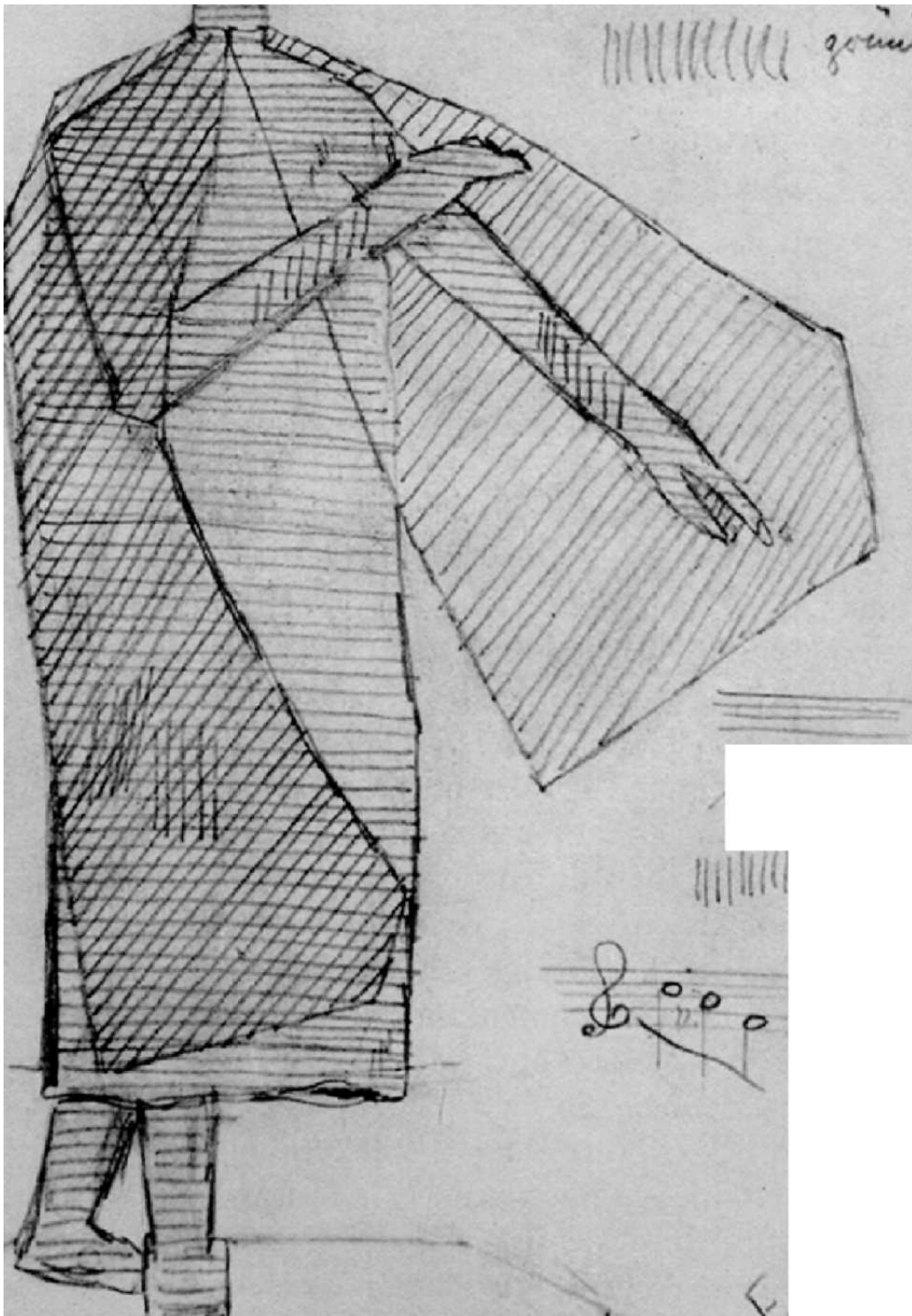
Morgen um dieselbe Stunde dann die Fortsetzung.

*Xu den folgenden Bildtafeln:*

Die Bildhauerin Edith Maryon versuchte im Jahre 1921 eurythmische Gesten plastisch zu gestalten. Da diese Plastiken das Eurythmische nicht in geeig-ner 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.



Originalentwurf Rudolf Steiners zur Eurythmiefigur «Dur-Dreiklang» (c-e-g) (verkleinert)



-+Q



Originalentwurf Rudolf Steiners zur Eurythmiefigur «Moll-Dreiklang» (c-as-f) (verkleinert)

## 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 gewisser-

maßen 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 Elemente 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 durchweilt 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

charakterisiert, 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

Tafel i	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 da drinnen 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 verraten, daß Sie aus sich herauskommen (Armstrecken, Hand schüttelnd 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-Erlebnis, so werden Sie bei der Quinte die Notwendigkeit haben, abzuschließen, zu gestalten, gewissermaßen die Gebärde des Umschließens zu machen. Bei dem Septimen-Erlebnis können Sie das nicht haben, denn das Septimen-Erlebnis ist so, wie wenn Ihnen überhaupt im Erleben die Haut wegginge, und Sie so als eine Art geschundener Marsyas daständen. Die Haut fliegt Ihnen weg, und die ganze Seele geht in die Umgebung hinein. Wollen Sie also zuhelfekommen 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 würden Sie das Septimen-Erlebnis, indem Sie es so machen, mit der anderen Hand irgendwie andeuten. Natürlich muß das schön gemacht 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 Aufmerksamsein auf dasjenige herbeigeführt, was wir eigentlich gebärdenhaft wollen. Wir leiten dasjenige, was wir gebärdenhaft wollen, in Sprache und Gesang hinein. Wenn wir es wieder herausholen, 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 mäßigen, zähmen, wenn er als gewöhnlicher Mensch unter gesitteten Menschen herumgeht und nicht ihnen alles mögliche 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 Gesangserlebnisse 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 Einschnappen 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 irgendetwas anderes auszudrücken.

Nicht wahr, Sie müssen mich nicht missverstehen, ich will nicht etwa hier Anti-Wagnerei treiben. Ich habe ja oftmals die Kulturer-scheinung Richard Wagners genügend hervorgehoben, aber nicht aus dem Grunde, weil ich Wagnersche Musik für Musik anschau-e, 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 be-ruht denn das innig Befriedigende der Oktave? Das innig Befriedi-gende 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 los-gekommen 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 erge-ben, 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 ge-macht: (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, gerade so, 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 benützen. 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 Quarten-Erlebnis heraus. Bei der Terz sind wir intim in uns. Bei der Quint kommen wir gerade an unserer Leibesgrenze an. Die Quart liegt zwischendrinnen. 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 Größe 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, vielleicht Frau Maier-Smits, 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 vorwärts zu schreiten 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 Pnm 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 physischen Leibes liegend, so daß der Mensch in der Septime aus sich heraus-

geht, 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 unkünstlerischen Zeit. Das ist nicht zu leugnen: Wir leben in einer furchtbar

unkünstlerischen Zeit; denn unsere Zeit hat in wirklich ausgedehntem 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 irgendetwas darstellen sollen; man weiß nicht recht, was sie sollen, aber die irgendetwas 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 exerzitionenartige 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, versuchen Sie, das zu bringen in die eurythmische Geste, also sagen wir in die

Geste des Dreiklanges, 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 verwehren, 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 ankommt, ist nicht das c und nicht das e, sondern dasjenige, was zwischen beiden liegt. Aber ein solches Zwischenliegen ist nur möglich beim Melodösen. Es hat gar keinen Sinn beim Akkord. Es hat gar keinen Sinn bei den Harmonien, ein solches Zwischenliegen. Und das Herübergeben 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 Töneurythmie 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 gib 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 - Fräulein Senft war darinnen Meister - 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 ankomme, 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 unterscheidet 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 irgendjemand 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 [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 irgendetwas 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 [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.

Tafe12

.v: .....:f.....

s



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 uns entweder dieser ganzen sichtbaren Welt in unserer Bewegung dem Vorne zuwenden, dann rechnen wir mit dem Vorne. Wenn wir uns in der Bewegung dem 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 [Zeichnung S. 53: 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 treten, wenn ich so sagen darf, den Takt; Sie drücken den Rhythmus aus im Schnell-Langsam, und Sie drücken das eigentlich Musikali-

sehe, 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:

Tafel i	c etwa dem <i>u</i> entsprechend
	d etwa dem <i>o</i>
	e etwa dem <i>a</i>
	f etwa dem <i>ö</i>
	g etwa dem <i>e</i>
	a etwa dem <i>ü</i>
	h etwa dem <i>i</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  $\wedge$ -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 sage 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 mache, 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.

Tafel 3



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 [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. 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. 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. Vielleicht macht's Fräulein Donath nun einmal. Jetzt Frau Schuurman. Wir dürfen nur nie auf die Note kommen, es ist immer zwischen der Note. Dann Fräulein Hensel. Dann Fräulein Senft.

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 All er einfachsten zeigen. Sie sehen, daß in der eurythmischen Darstellung sich ganz besonders das ergibt, daß in der Musik den eigentlichen Geist die Melodie aufnimmt und fort-leitet. 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 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 sel-

ber, 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.

Tafel 3

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 anklingt.

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 Spiegel-

bilder 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 herüber gegangen 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*? Liege 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 zwischendrinnen, 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 / 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 ange-



nommen 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 */*: Sie können es vorstellen; das *i* müssen Sie hören; das *a* müssen Sie auch hören. Astralisch lassen sie sich höchstens vorstellen. Aber das */*, das *r* können Sie sich gut

vorstellen. Das / - schleicht einer, hat man gleich ein /. Das *r*: einer hüpfte laufend, Sie haben gleich ein *r*, einen Vorgang. Ein gewöhnliches Rad schleicht, ein gewöhnliches Rad *It*, 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 / ein *i* ist; ein Konsonant ist ein Vokal. Und ein Schluß-/ 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 /, und das / 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 Außermenschli-

chen das Musikalische nur in geringem Masse eigentlich vorhanden 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 Toneythmie. 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 Eurythmieren 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 Chor-Eurythmie. 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 darzustel-

len, 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 Zither spielen, 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 Aischylos verehren, das ist heute eine Selbstverständlichkeit. Auf



Sophokles und Aischylos 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 Äußerlichkeiten 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  $\wedge$ , 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 wer-

den, 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.

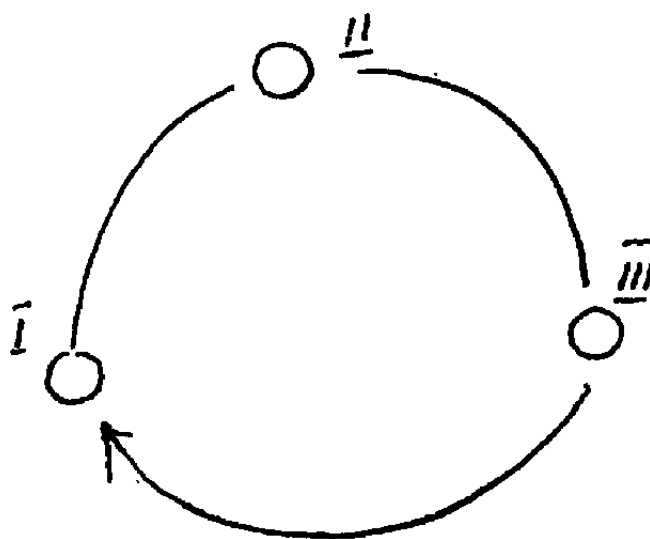
Das zeigt Ihnen, daß im Vokalisieren, was ein Herausgestalten des Inneren ist, der Mensch eigentlich eine Art Karikatur in die Welt hineinstellt. Er ist es nicht mehr. Der Mensch ist er selbst, solange er musikalisch bleibt. Wird er Vokal, stellt er eine Karikatur in die Welt hinein. In den Konsonanten 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 Chor-Eurythmie wirken kann. In der Chor-Eurythmie 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 [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 die-



se 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

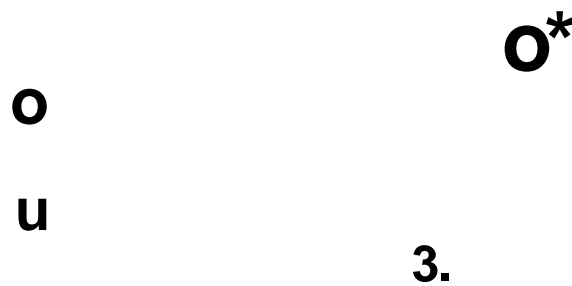
Aufeinanderfolge der Motive als einzelner in der Bewegung zum Ausdruck bringen ~, dann sehen Sie ausgefüllt den Raum, der durchschritten wird, und alle Metamorphosen, alle Verwandlungen, Sie sehen sie ausgefüllt von dem physischen Menschen.

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 Chorreihen, 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.

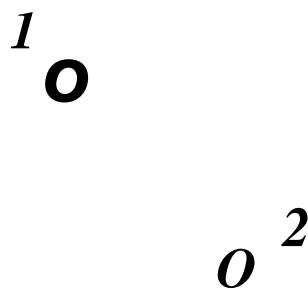
Nun wird es bei der Fortführung eines Motives selbstverständlich auf die Bewegung ankommen; bei der Darstellung - sagen wir - eines Akkordes durch eine Gruppe wird es aber ankommen auf die Stellung, und in diese Stellung müssen dann die Betreffenden - auch wenn sie als Gruppe in Bewegung sind - zu kommen 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 [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:



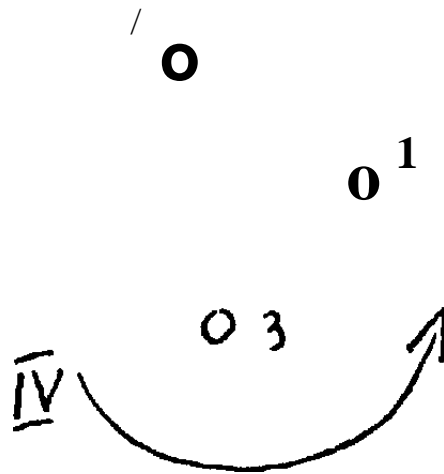
Es ist etwas Unvollkommenes.

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.

Tafel 5



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 Chor-Eurythmie 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

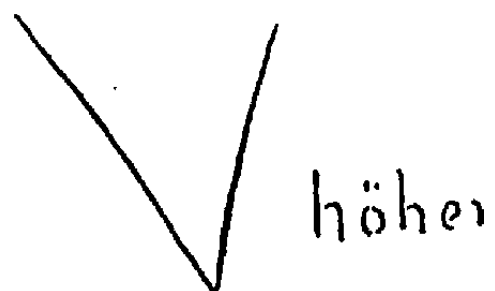
die Toniken darstellen, größere Bewegungen ausführen, diejenigen, welche Dominante und Subdominante darstellen, kleinere Bewegungen ausführen. Und nun denken Sie sich den Anblick. Sie haben dieses immer wieder Zurückkommen auf die Tonika in den größeren Bewegungen gegeben. Die Tonika hebt sich Ihnen 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.

Tafel 5

**Tiefe\***



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 Klavier spielen lernen oder namentlich als singen lernen.

Damit habe ich Ihnen aber eigentlich dasjenige angegeben, was nun den Übergang darstellt von der Solo-Eurythmie zu der Chor-Eurythmie. 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.

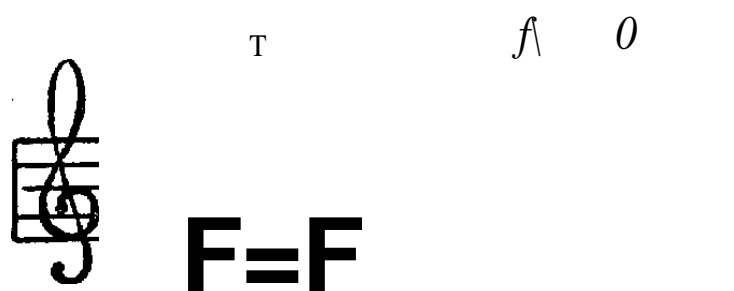
Nun handelt es sich aber darum, daß man schon einiges dazu tun kann, um auf seinen Körper innerlich so zu wirken, daß sowohl das lautliche wie das tonliche Eurythmisieren allmählich in kunstvollendeter Form aus diesem Körper herauskommen kann.

Dazu ist nun allerdings im europäischen Zivilisationsleben nicht sehr viel Gelegenheit. Das europäische Zivilisationsleben hat die

Anschauung über die äußere Natur ausgebildet, aber nicht eigentlich 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:

TafelS



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 (Wird zuerst von Fräulein Wilke, dann von Fräulein Hensel vorgeführt).

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* (Fräulein Köhler). 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 gesanglich, 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 Gesangliche, 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 irgendetwas anderem, das nicht selbst ein Musikalisches ist. Ich habe öfters hier davon gesprochen, es ist insbesondere in der neueren Zeit durch das Wagnerium, durch manches andere, dieses heraufgekommen: Musik als Ausdruck; Musik als Ausdruck von irgendetwas, 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 nachzunehmen, 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	Tafel
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 irgendetwas 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 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 irgendetwas, 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 andererseits 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 [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 (KV 332)

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 Bewegung sein,

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

Tafel 7



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.



Tafel 7

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.

Tafel 6

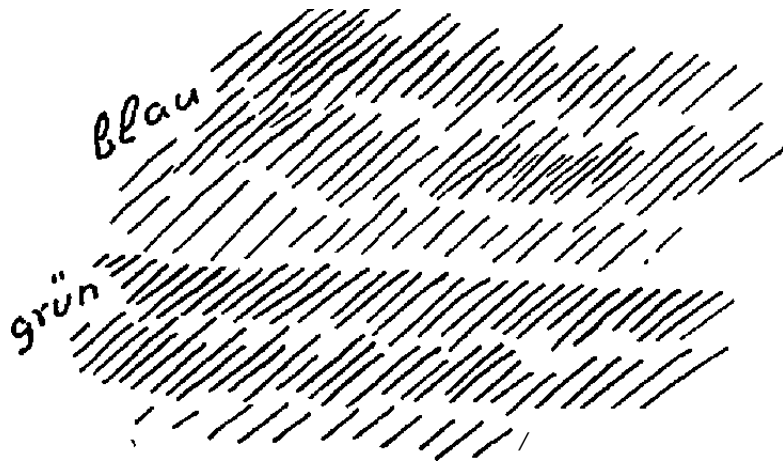


Sie können botokudisch zeichnen, dann machen Sie's so:

Tafel 6

## Meer

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.



Tafel 6

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 [Notenbeispiel S. 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 herauschreiten.

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 Rezitation 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<sup>1</sup> ich draußen vor dem Tor, was auf der Brücke schallen?» - schrecklich !

Was hör' ich draußen vor dem Tor -  
Was auf der Brücke schallen?

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 Insichzurückgehen - 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, na-

mentlich 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 Schlüsselbein 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.

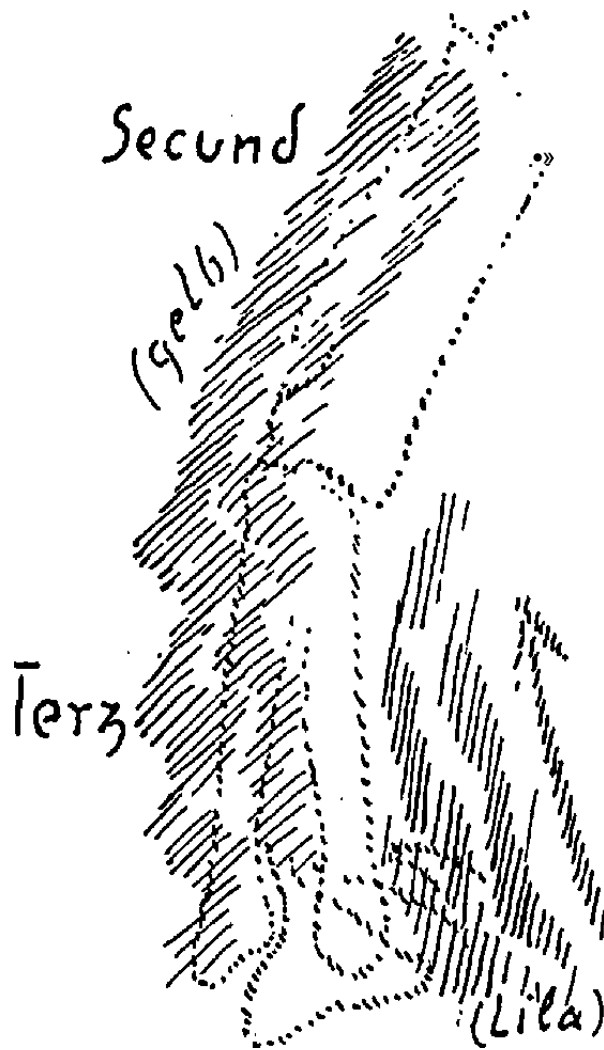
Es ist also notwendig, daß Sie sich vor allen Dingen dadurch für die Toneurythmie vorbereiten, daß Sie geradezu Ihr Bewußtsein konzentrieren auf das linke und das rechte Schlüsselbein. Und wenn Sie beginnen zu toneurythmisieren, dann verlegen Sie Ihr Bewußtsein zunächst beim Auftreten in das linke und 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 [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 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.

Tafel 8



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 Kätzchen würden Sie es schon lebenswürdiger 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.

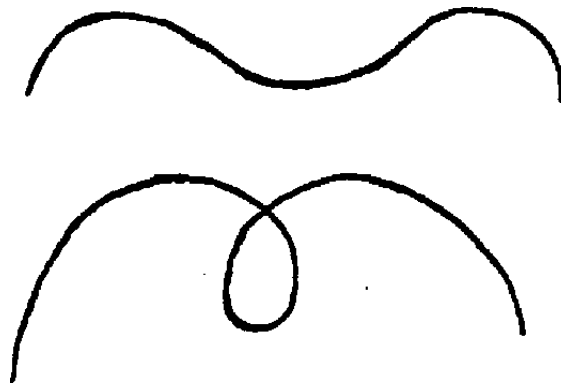
So daß man wirklich sagen kann: es ist schon möglich, alle Elemente des Musikalischen in die Eurythmie hineinzubringen. Es ist natürlich nicht möglich, daß wir während dieser Vorträge auch Übungen machen; aber Sie werden diese Dinge verstehen, und es wird sich nunmehr in der Folgezeit darum handeln, 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 Beinen 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).

Tafel 8



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.

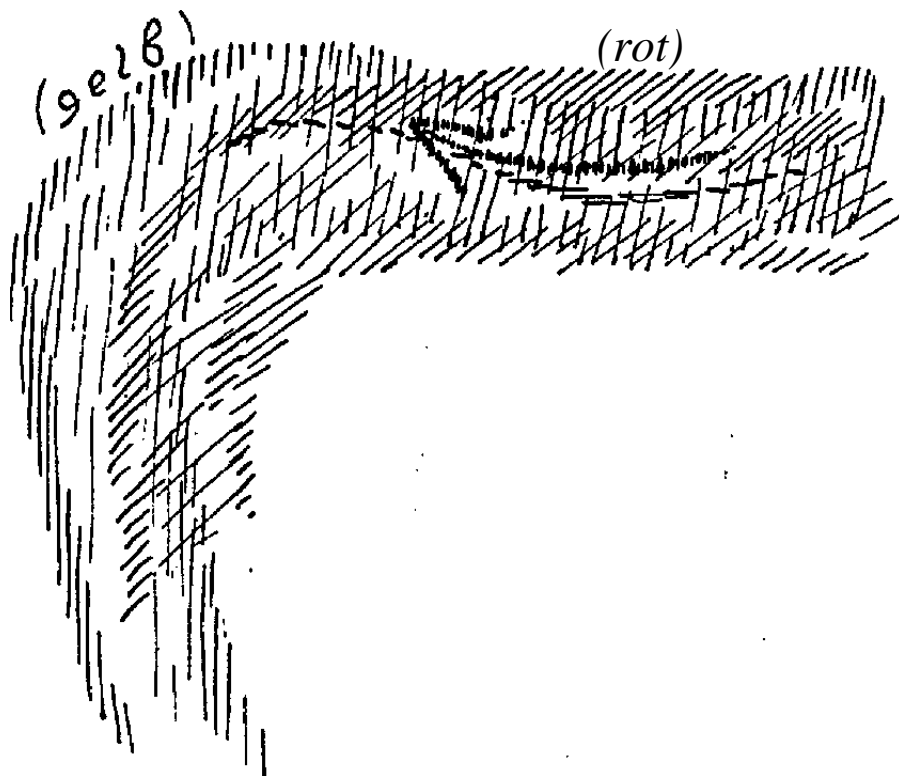
Und wenn Sie nun diese Dinge durchüben, die besprochen worden sind, so werden Sie die verschiedensten Varianten, die verschiedensten Möglichkeiten finden, die Dinge auszudrücken; aber nur, wenn Sie aus diesem Bewußtsein heraus wirken, daß es tatsächlich auf das Bewußtsein des Ansatzes ankommt, wenn Sie 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 irgendjemand 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 Ton-eurythmie, 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 Verständnientwicklung 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 (Pfeil). Die eine ist ausgebend, die andere empfangend. Und dies verfolgend, kommen Sie direkt zum Verständnis, zum wirklichen Verständnis eben von Dur und Moll.



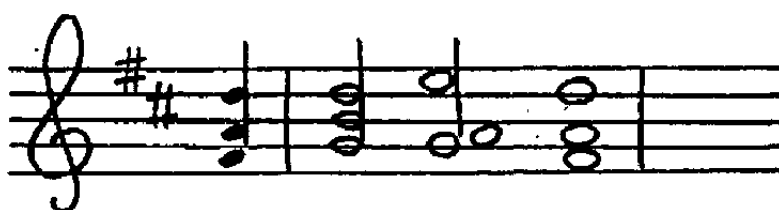
Tafel 8

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 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-Mäßige aus dem Willen, das heißt aus dem vollen Menschen Ausströmendes ist. Das Dur-Mäßige 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 Toneurythmie. 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 andern 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 Ausdruckes 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 Menschenerkenntnis 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 [Zeichnung]. Die entsprechen einander wie die Nuß und die Nußschale, sind aus denselben Kräften heraus.

Tafel 9



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 Intellectes aus. Nun bitte ich Sie, das ja nicht mit irgendeinem Mißverständnis 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 hintendieren 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 Gedan-

kenstrom 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 Meloserlebnis, 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 eurythhmischen 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 Ton-

höhe 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 stärkstem 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 irgendetwas warten, das immer nicht kommen will. Dagegen, wenn man sich um Sie herum bemüht, Sie recht stark immer-

fort 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 mäßig 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 (entsprechende Bewegung), 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. Dadurch 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.

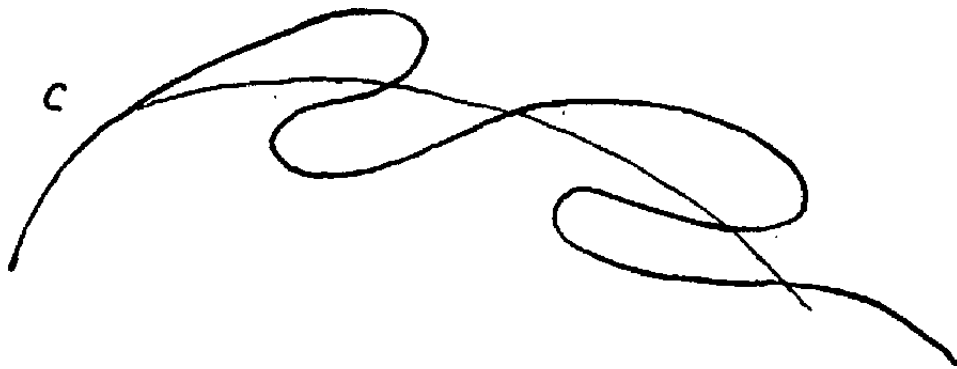
Denken Sie sich einmal, Sie haben innerhalb eines Musikstückes diese Form durchzuführen [Zeichnung a]. Ganz abgesehen von allem, was Sie an Ihrem Körper ausführen, haben Sie diese Form auszuführen. Und nach Ihrem musikalischen Empfinden werden Sie, wenn Sie ein fortlaufendes Motiv haben, in diese Form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



Tafel 10

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 [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 Fort-



schreiten 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 [Zeichnung b]. Stellen Sie einem Motiv ein anderes gegenüber an der Stelle, wo es beginnt, machen Sie eine Wendung nach links hinüber [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 Verhält-

nisse 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 irgendetwas Musikalisches ist, was Sie in dieser Weise zum Ausdruck 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 hinzuzufügen. 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 irgendetwas, 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 Abschlusse 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 Laut-  
eurythmie eine Auffrischung durch manches erfährt von dem, was  
gesagt worden ist, dann werden wir ja nach einiger Zeit einen näch-  
sten 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 allerherz-  
lichsten 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 pro-  
voziert 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  
überhuden.



## 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 neu-

em 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 diente, 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 Walle, die ihn umgeben, sieht nicht weiter als den äußeren Aspekt von Luft und Licht. Die Schlingen, die Abgründe, die ihn bedrohenden Verfinsterungen und Besessenheiten 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 Planken 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 andern 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 dämmert, 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 Worteschöpferkraft 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 lichtiges 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 hineiner gießen 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

RUDOLF STEINER  
AUFZEICHNUNGEN  
ZUR TON-EURYTHMIE

*Musik* - Die Bewegung des Atems -

Innere Bewegung - äussere Bewegung -

Die äussere folgt dem Willen, sie ist das

ergreifende, die Dinge umfassend nachahmende

im Aetherleibe; die innere trägt das dadurch

geschaffene Bild -

Der Mensch ist die Octave -

Vor der Aufführung: Allgemeine] Charakteristik.

Das Wesentliche der eurythmischen] Gebärde.

In der Pause: Musikalische] Gebärden; sie bilden

den inneren Menschen nach -

Position - Bewegung - Gestaltung.

Sprachliche] Gebärden: sie bilden das

Verhältnis des Menschen zur Welt nach.

c d e / g < z 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



WIM<sup>kz</sup> 2u fitu/t<sup>^</sup> dLtf aLemus

uueqes

• 7<sup>z</sup>

dinge

5 XU x

affene

menhj

|lirr<k« Auffufis

\*>1AU^—\*

uuf

4 ffy wlvts cJU\*

; C e Q

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 gegenwärtigen] Leben  
dazugekommen: er schickt die äussere Bewegung  
in die *Sprache*, damit voriges Leben darin sein kann,  
*Wille* durch *Gefühl* in die Vorstellung.

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

3t\*

manif

Gründe

Sprüche

Si«\*U{/>

Fünf

gegenüber

1^4pJA S

» H \_ C

Tenz

Gründen Wichtig

Tenz

keine

Ä •. « [fyätl Ut

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

Müßkellern

Wie bringt (tu, U)t $\xi$ ic\*<sup>^</sup>\*r»t,  
Ist im Menschen abbildet  
zur äusseren Auffassung.

«M düt tyi/rtofr t#vf\4-\*t\*clU'

In sich halten beim Taktstrich

Sich hinüberschwingen beim Übergang

von einem Motiv zur andern Motivmetamorphose

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

Rhythmus: - u - u : aeth[erischer] Mensch -

Melodie: astralischer Mensch -

Sprache: Ich. -

Gesang: dem Melos nachgehen -

*Goethes Gedicht:* 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

ttulu, bergaus

gehör

phyp

Rhythmus

Sprache

getaus

ausgehört

Schrift

afel **if**

**U A C e q WTc/vj**

# HINWEISE

## *Xu dieser Ausgabe*

*Textgrundlagen:* Der Kurs wurde von der Berufsstenographin Helene Finckh (1883-1963) mitstenographiert und in Klartext übertragen. Texte in runden Klammern ( ) sind von der Stenographin, in eckigen [ ] vom Herausgeber.

1. Auflage 1927: Sie wurde von Marie Steiner besorgt. Ihr diente die Klartext-Übertragung von H. Finckh als Textgrundlage.

2. Auflage 1956: Von Isabella de Jaager herausgegeben.

3. Auflage 1975: 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», GA 279, enthalten ist. - Der Ausgabe wurden erstmals die Notizbuch-Eintragungen Rudolf Steiners als Beilage zu den Kursvorträgen in Faksimile-Wiedergabe beigelegt.

4. Auflage 1984: Unveränderter Nachdruck der 3. Auflage. Als Ergänzung wurden aus der Nachschrift die Namen derjenigen Eurythmistinnen auf Seite 146 aufgeführt, welche von Rudolf Steiner aufgefordert worden waren, die angegebenen Übungen vorzuführen.

5. Auflage 2001: Die Namen der Eurythmistinnen von Seite 146 aus der 4. Auflage wurden in den Text integriert, die Hinweise ergänzt und ein Personenregister erstellt.

*Der Titel des Bandes* geht auf die Formulierung Rudolf Steiners im Aufsatz vom 2. März 1924 zurück (siehe S. 9).

*Die Titel der Vorträge* wurden von Marie Steiner für die 1. Ausgabe 1927 gegeben.

*Zu den Tafelzeichnungen:* Die Original-Wandtafelzeichnungen und -anschriften Rudolf Steiners bei diesen Vorträgen sind erhalten geblieben, da die Tafeln damals mit schwarzem Papier bespannt waren. Sie sind als Ergänzung zu den Vorträgen im Band XIX der Reihe «Rudolf Steiner, Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk» verkleinert wiedergegeben. Die in den früheren Auflagen in den Text eingefügten zeichnerischen Übertragungen sind auch für diese Auflage beibehalten worden. Auf die entsprechenden Originaltafeln wird jeweils an den betreffenden Textstellen durch Randvermerke aufmerksam gemacht.



## Hinweise zum Text

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

zu Seite

- 9 *Aufsatz vom 2. März 1924:* 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
- 11 *die kleine Serie von Vorträgen:* Vgl. den Bericht von Rudolf Steiner zu Beginn des Bandes.
- 32f *Septime* und *Oktave:* Der Eurythmist Hans Reipert (1895-1981), der an dem  
34f *Toneurythmie-Kurs* von 1924 teilgenommen hatte, beschreibt die Bewegungen  
38f Rudolf Steiners für diese beiden Intervalle folgendermaßen:
- «Bei der *Septime* gingen die Hände von der Brust aus nach schräg aufwärts, wobei die Hände lebhaft um die Unterarmachse, also *rotierend*, gedreht wurden, so daß die Finger lebhaft geschüttelt wurden; sobald die Streckung erreicht war, war auch die *Septimgeste* beendet. Bei erforderlicher längerer *Septimgebärde* müßte man wohl mehrmals wieder mit angezogenen Armen neu ansetzen. ...
- Da die *Oktavgebärde* verschiedenen Auffassungen unterliegt, darf ich vielleicht mitteilen, wie sie in meiner Erinnerung besteht: Dr. Steiner griff, wiederum aus der Lage mit angezogenen Händen, mit den Handflächen vorwärtstastend, gradlinig schräg nach oben: *Greifen*, wandte dann die Handflächen um auf sich zu: *Umkehren*, und holte dann die Hände wieder gradlinig etwas an sich heran: *Heranholen*.
- Ich bedaure, daß diese *drei* Kennworte, derer ich mich deutlich entsinne, nicht so eindeutig im gedruckten Kurs zum Ausdruck kommen.» (Aus «Eurythmische Korrespondenz», 2. 1. 1952)
- 48 *ich habe öfter einmal... die Antwort gegeben:* Z. B. in der Fragenbeantwortung vom 29. 9. 1920 über die Erweiterung des Tonsystems. Enthalten in dem Band «Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen», GA 283.
- 67 *in meinem «Lebensgang»:* Siehe Rudolf Steiners Autobiographie «Mein Lebensgang», Kap. III, GA 28.
- 68 «*Waldesrauschen*» (von Franz Liszt) und «*Bächlein 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: *Salambo*.
- 89 «*Geruchsorgel*»: Bezieht sich auf die Humoreske «Die Geruchsorgel» von Christian Morgenstern aus den «Galgenliedern».
- 97 *Gedicht, das besteht lediglich aus Gedankenstrichen:* «Fisches Nachtgesang» aus den «Galgenliedern».
- «*Was hör' ich draußen vor dem Tor -*»: Goethe, «Der Sänger».
- 102 *Der hintere Unterarmknochen:* Die Elle.

- 102 *der vordere Unterarmknochen*: Die Speiche.
- 104 *in die Elle geht*: In der Nachschrift steht «Speiche»; so war es auch in der 1. Auflage wiedergegeben. Den Ausführungen auf Seite 102 und der Zeichnung nach muß es «Elle» heißen. Das gleiche gilt von Seite 109, wo in der 1. Auflage ebenfalls Speiche und Elle vertauscht erscheinen.
- 109 *hier wiederum herein*: Siehe vorigen Hinweis.
- 115 *eine Fortsetzung*: Es fand vom 24. Juni bis 12. Juli 1924 der Laut-Eurythmie-Kurs «Eurythmie als sichtbare Sprache» statt, GA 279.
- 122 *die hinaufgehen in Quartenhöhe*: Eventuell ist viergestrichene Oktave gemeint.
- 133 «*Nur durch das Morgentor, des Schönen ...*»: In «Die Künstler» - Rudolf Steiner machte zu dieser Stelle einmal die Bemerkung, daß richtigerweise «Morgenrot» stehen müßte und zitierte den Vers konsequent so.
- 135 Die Aufzeichnungen aus dem handschriftlichen Nachlaß Rudolf Steiners zum Ton-Eurythmie-Kurs sind nicht datiert. Sie dürften unmittelbar vor Beginn des Kurses niedergeschrieben worden sein.

## PERSONENREGISTER

= ohne namentliche Nennung im Text

Aischylos 72f  
 Goethe, Johann Wolfgang von  
   61, 63f, 74, 97\*  
 Hauer, Josef Matthias 71-73  
 Maryon, Edith 25  
 Morgenstern, Christian 89\*, 97  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 91  
 Liszt, Franz 68\*  
 Schröer, Karl Julius 67  
 Sophokles 72f  
 Steiner, Rudolf, *Werke*:  
 - Mein Lebensgang (GA 28) 67  
 Stuten, Jan 59, 68\*, 128  
 Wagner, Richard 38, 85, 126

### *Eurythmistinnen*

Donath, Annemarie (Dubach-) 59  
 Hensel, Elisabeth 59, 82  
 Köhler, Hedwig 82  
 Schuurman, Maria Ina 21, 23, 59  
 Senft (Mohr-), Emica 50, 59  
 Smits (Maier-), Lory 42  
 Wilke, Elly 23, 59, 82

# ÜBER DIE VORTRAGSNACHSCHRIFTEN

*Aus Rudolf Steiners Autobiographie  
«Mein Lebensgang» (35. Kap., 1925)*

Es liegen nun aus meinem anthroposophischen Wirken zwei Ergebnisse vor; erstens meine vor aller Welt veröffentlichten Bücher, zweitens eine große Reihe von Kursen, die zunächst als Privatdruck gedacht und verkäuflich nur an Mitglieder der Theosophischen (später Anthroposophischen) Gesellschaft sein sollten. Es waren dies Nachschriften, die bei den Vorträgen mehr oder weniger gut gemacht worden sind und die - wegen mangelnder Zeit - nicht von mir korrigiert werden konnten. Mir wäre es am liebsten gewesen, wenn mündlich gesprochenes Wort mündlich gesprochenes Wort geblieben wäre. Aber die Mitglieder wollten den Privatdruck der Kurse. Und so kam er zustande. Hätte ich Zeit gehabt, die Dinge zu korrigieren, so hätte vom Anfange an die Einschränkung «Nur für Mitglieder» nicht zu bestehen gebraucht. Jetzt ist sie seit mehr als einem Jahre ja fallen gelassen.

Hier in meinem «Lebensgang» ist notwendig, vor allem zu sagen, wie sich die beiden: meine veröffentlichten Bücher und diese Privatdrucke in das einfügen, was ich als Anthroposophie ausarbeitete.

Wer mein eigenes inneres Ringen und Arbeiten für das Hinstellen der Anthroposophie vor das Bewußtsein der gegenwärtigen Zeit verfolgen will, der muß das an Hand der allgemein veröffentlichten Schriften tun. In ihnen setzte ich mich auch mit alle dem auseinander, was an Erkenntnisstreben in der Zeit vorhanden ist. Da ist gegeben, was sich mir in «geistigem Schauen» immer mehr gestaltete, was zum Gebäude der Anthroposophie - allerdings in vieler Hinsicht in unvollkommener Art - wurde.

Neben diese Forderung, die «Anthroposophie» aufzubauen und dabei nur dem zu dienen, was sich ergab, wenn man Mitteilungen aus der Geist-Welt der allgemeinen Bildungswelt von heute zu übergeben hat, trat nun aber die andere, auch dem voll entgegenzukommen, was aus der Mitgliedschaft heraus als Seelenbedürfnis, als Geistessehnsucht sich offenbarte.

Da war vor allem eine starke Neigung vorhanden, die Evangelien und den Schrift-Inhalt der Bibel überhaupt in dem Lichte dargestellt zu hören, das sich als das anthroposophische ergeben hatte. Man wollte in Kursen über diese der Menschheit gegebenen Offenbarungen hören.

Indem interne Vortragskurse im Sinne dieser Forderung gehalten wurden, kam dazu noch ein anderes. Bei diesen Vorträgen waren nur Mitglieder. Sie waren mit den Anfangs-Mitteilungen aus Anthroposophie bekannt. Man konnte zu ihnen eben so sprechen, wie zu Vorgesrittenen auf dem Gebiete der Anthroposophie. Die Haltung dieser internen Vorträge war eine solche, wie sie eben in Schriften nicht sein konnte, die ganz für die Öffentlichkeit bestimmt waren.

Ich durfte in internen Kreisen in einer Art über Dinge sprechen, die ich für die öffentliche Darstellung, wenn sie für sie von Anfang an bestimmt gewesen wären, hätte anders gestalten *müssen*.

So liegt in der Zweiheit, den öffentlichen und den privaten Schriften, in der Tat etwas vor, das aus zwei verschiedenen Untergründen stammt. Die ganz öffentlichen Schriften sind das Ergebnis dessen, was in mir rang und arbeitete; in den Privatdrucken ringt und arbeitet die Gesellschaft mit. Ich höre auf die Schwingungen im Seelenleben der Mitgliedschaft, und in meinem lebendigen Drinnenleben in dem, was ich da höre, entsteht die Haltung der Vorträge.

Es ist nirgends auch nur in geringstem Maße etwas gesagt, was nicht reinstes Ergebnis der sich aufbauenden Anthroposophie wäre. Von irgend einer Konzession an Vorurteile oder Vorempfindungen der Mitgliedschaft kann nicht die Rede sein. Wer diese Privatdrucke liest, kann sie im vollsten Sinne eben als das nehmen, was Anthroposophie zu sagen hat. Deshalb konnte ja auch ohne Bedenken, als die Anklagen nach dieser Richtung zu drängend wurden, von der Einrichtung abgegangen werden, diese Drucke nur im Kreise der Mitgliedschaft zu verbreiten. Es wird eben nur hingenommen werden müssen, daß in den von mir nicht nachgesehenen Vorlagen sich Fehlerhaftes findet.

*Ein Urteil über den Inhalt eines solchen Privatdruckes* wird ja allerdings nur demjenigen zugestanden werden können, der kennt, was als Urteils-Voraussetzung angenommen wird. Und das ist für die allermeisten dieser Drucke *mindestens* die anthroposophische Erkenntnis des Menschen, des Kosmos, insofern sein Wesen in der Anthroposophie dargestellt wird, und dessen, was als «anthroposophische Geschichte» in den Mitteilungen aus der Geist-Welt sich findet.

# RUDOLF STEINER GESAMTAUSGABE

Gliederung nach: Rudolf Steiner - Das literarische  
und künstlerische Werk. Eine bibliographische Übersicht  
(Bibliographie-Nrn. *kursiv* in Klammern)

## A. SCHRIFTEN

### /i. Werke

- Goethes Naturwissenschaftliche Schriften, eingeleitet und kommentiert von R. Steiner, 5  
Bände, 1884-97, Nachdruck 1975, (*la-e*); sep. Ausgabe der Einleitungen, 1925 (*1*)
- Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung, 1886 (*2*)
- Wahrheit und Wissenschaft. Vorspiel einer <Philosophie der Freiheit> 1892 (*3*)
- Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung, 1894 (*4*)
- Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit, 1895 (*5*)
- Goethes Weltanschauung, 1897 (*6*)
- Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur  
modernen Weltanschauung, 1901 (*7*)
- Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums, 1902 (*8*)
- Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung,  
1904 (*9*)
- Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? 1904/05 (*10*)
- Aus der Akasha-Chronik, 1904-08 (*11*)
- Die Stufen der höheren Erkenntnis, 1905-08 (*12*)
- Die Geheimwissenschaft im Umriß, 1910 (*13*)
- Vier Mysteriendramen: Die Pforte der Einweihung - Die Prüfung der Seele - Der Hüter  
der Schwelle - Der Seelen Erwachen, 1910-13 (*14*)
- Die geistige Führung des Menschen und der Menschheit, 1911 (*15*)
- Anthroposophischer Seelenkalender, 1912 (*in 40*)
- Ein Weg zur Selbsterkenntnis des Menschen, 1912 (*16*)
- Die Schwelle der geistigen Welt, 1913 (*17*)
- Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriß dargestellt, 1914 (*18*)
- Vom Menschenrätsel, 1916 (*20*)
- Von Seelenrätseln, 1917 (*21*)
- Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen Faust und durch das Märchen  
von der Schlange und der Lilie, 1918 (*22*)
- Die Kernpunkte der Sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und  
Zukunft, 1919 (*23*)
- Aufsätze über die Dreigliederung des sozialen Organismus und zur Zeitlage, 1915-21 (*24*)
- Drei Schritte der Anthroposophie — Philosophie, Kosmologie, Religion, 1922 (*25*)
- Anthroposophische Leitsätze, 1924/25 (*26*)
- Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlichen  
Erkenntnissen, 1925. Von Dr. R. Steiner und Dr. I. Wegman (*27*)
- Mein Lebensgang, 1923-25 (*28*)

## //. *Gesammelte Aufsätze*

Aufsätze zur Dramaturgie, 1889-1901 (29) - Methodische Grundlagen der Anthroposophie, 1884-1901 (30)- Aufsätze zur Kultur- und Zeitgeschichte, 1887-1901 (31)- Aufsätze zur Literatur, 1886-1902 (32) - Biographien und biographische Skizzen, 1894-1905 (33) - Aufsätze aus den Zeitschriften «Lucifer-Gnosis», 1903-1908 (34) - Philosophie und Anthroposophie, 1904-1918 (35) - Aufsätze aus «Das Goetheanum», 1921-1925 (36)

## III. *Veröffentlichungen aus dem Nachlaß*

Briefe - Wahrspruchworte - Bühnenbearbeitungen - Entwürfe zu den Vier Mysteriendramen, 1910-1913 — Anthroposophie, Ein Fragment - Gesammelte Skizzen und Fragmente - Aus Notizbüchern und -blättern - (38-47)

## B. DAS VORTRAGSWERK

### I. *Öffentliche Vorträge*

Die Berliner öffentlichen Vortragsreihen, 1903/04 bis 1917/18 (51-67) - Öffentliche Vorträge, Vortragsreihen und Hochschulkurse an anderen Orten Europas, 1906-1924 (68-84)

### II. *Vorträge vor Mitgliedern der Anthroposophischen Gesellschaft*

Vorträge und Vortragszyklen allgemein-anthroposophischen Inhalts - Christologie und Evangelien-Betrachtungen - Geisteswissenschaftliche Menschenkunde - Kosmische und menschliche Geschichte - Die geistigen Hintergründe der sozialen Frage - Der Mensch in seinem Zusammenhang mit dem Kosmos - Karma-Betrachtungen - (91-244)

Vorträge und Schriften zur Geschichte der anthroposophischen Bewegung und der Anthroposophischen Gesellschaft - Veröffentlichungen zur Geschichte und aus den Inhalten der Esoterischen Schule (251-270)

### III. *Vorträge und Kurse zu einzelnen Lebensgebieten*

Vorträge über Kunst: Allgemein-Künstlerisches - Eurythmie - Sprachgestaltung und Dramatische Kunst - Musik - Bildende Künste - Kunstgeschichte - (271-292) - Vorträge über Erziehung (293-311) - Vorträge über Medizin (312-319) - Vorträge über Naturwissenschaft (320-327) - Vorträge über das soziale Leben und die Dreigliederung des sozialen Organismus (328-341) - Vorträge und Kurse über christlich-religiöses Wirken (342-346) - Vorträge für die Arbeiter am Goetheanumbau (347-354)

## C. DAS KÜNSTLERISCHE WERK

Originalgetreue Wiedergaben von malerischen und graphischen Entwürfen und Skizzen Rudolf Steiners in Kunstmappen oder als Einzelblätter. Entwürfe für die Malerei des Ersten Goetheanum — Schulungsskizzen für Maler - Programmbilder für Eurythmie-Aufführungen - Eurythmieformen - Entwürfe zu den Eurythmiefiguren - Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk, u.a.

*Die Bände der Rudolf Steiner Gesamtausgabe  
sind innerhalb einzelner Gruppen einheitlich ausgestattet.  
Jeder Band ist einzeln erhältlich.*