

T o n - E u r y t h m i e .

✓ M 69

gedruckt

Vortrag

von

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

gehalten am 20. Februar 1924 in D o r n a c h .

(6)

II.

Meine lieben Freunde!

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 zu Grunde liegt, erst da ist. Nun werden Sie auf dasjenige, worauf es eigentlich ankommt, daraufkommen, 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 Ton-Gebilde 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 Atmungs-Organen, dessen, was damit in Zusammenhang steht, sie teilen sich dieser Luft und den Atmungs-Organen durch den astralischen Leib mit.

Nun aber wissen Sie ja, wenn irgend ein Körper zusammengedrückt wird, ein luftförmiger Körper, wird er wärmer. Er wird innerlich wärmer. Zusammendrücken bedeutet ein innerliches ~~Wär~~ Wärmen. Wenn er sich ausdehnt, verbraucht er ja diese Wärme wiederum zum Ausdehnen. Sodass in der schwingenden, d.h. 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 bekommt auch Gesang und Sprache die Innigkeit. Dasjenige, was den Ton, was den Laut eigentlich innerlich seelisch macht, kommt dadurch zustande, dass die Wärme gewissermassen auf den Wellen der Luft, die den Ton rein äusserlich bildet, dass diese Wärme auf den Wellen dieser Luft flutet. So ist in der flutenden Luft selbst der astralische Leib tätig, und in der Wärme, die da auf den Wellen dieser Luft flutet, ist das Ich. Und der astralische Leib und das Ich, die sind sonst nicht 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. Sodass in der Tat Singen und Sprechen ein Herausgehen des astralischen Leibes und des Ich sind von dem eigentlichen Gefüge der menschlichen Leiblichkeit, nur dass sie nicht wie beim Schläfe ganz herausgehen, sondern eben teilweise herausgehen, nämlich aus dem festen und flüssigen Element des menschlichen Leibes, die dann zurückbleiben.

Daraus aber ersehen Sie, dass im ganzen menschlichen Leibe etwas geschieht, wenn der Mensch singt oder spricht.

Nun versuchen wir einmal, uns zu vergegenwärtigen, wodurch der Mensch etwas weiss von dem, was da vorgeht.

Nicht wahr, er erregt das Gesungene und das Gesprochene durch seinen Kehlkopf und durch das, was mit dem Kehlkopfe zusammenhängt. Er nimmt wahr durch das Ohr. Es sind zwei Organe,

die stark nach der Aussenseite des Körpers zu liegen. In diese Organe ist das Gefühl ausgegossen. Es ist in den Sinnen das eigentlich tätige, das seelisch tätige Fühlen. Mit dem Auge fühlen wir, mit dem Ohr fühlen wir. Aber es ist das Gefühl auch das Erregende im Kehlkopf und seinen Nachbar-Organen. 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 Gesangs-Organ, 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 irgend ein 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 durchwebt, wird Erregung und Wahrnehmungs-Organ, 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 Ausgang^{spunkt}/haben, nehmen wir irgend einen Ton als Grundton.

Der Zusammenhang des Tones mit dem Gefühle, der kann Ihnen ja daraus hervorgehen, dass das dem Menschen untergeordnete Tier in den Ton ausbricht, entweder aus Wohlbehagen, aus irgend einer Lust oder aus irgend einem Schmerz.

Lust, Wohlbehagen, Schmerz sind aber Gefühls-Erlebnisse. 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, wie viel stärker Sie bei sich sind, wenn Sie krank sind und irgend einen 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, wo von lebendigem Wesen der Ton kommt, sind eigentlich darauf beruhend. Der Mond hat eine starke Wirkung auf verschiedene Wesen, z.B. 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 irgend einen Ton für sich - und jeder Ton für sich kann ja ein Grundton sein - wenn der Mensch irgend einen Ton für sich erregt, so bedeutet das, dass er sich gegen-

über 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 der Mensch sich selber zu entreissen, weil er sich zu stark gefunden hat.

Aber indem man so etwas ausspricht, denken Sie doch nur, meine lieben Freunde, indem man so etwas ausspricht, 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 irgend eine Gebärde, welche von mir abgeht, eine natürliche Gebärde ist. Die drückt dasjenige aus, was Erlebnis ist. Sodass Verstehen eines solchen Erlebnisses schon bedeutet die Gebärde. Denn man kann gar nicht anders, als wenn man das Erlebnis beschreibt, schon die Gebärde 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. Nun, der Mensch ist in einer nichtfertigen 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

129

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, dass er 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 im Tönen, als indem er die Quinte erlebt im Zusammenhange mit dem Grundton.

Vielleicht wird Ihnen das gerade durch die folgende Betrachtung leichter, was ich jetzt sage. 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 atlantischen alten (astralischen) Welt die Menschen geübt haben und an denen sie sich gelechzt haben, die für sie entzückend waren. Warum?

179

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 $\sqrt{\quad}$ 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 ~~er~~ 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's 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 sich's um die grosse Terz z.B. 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 um den Menschen rings herum gestaltet.

Sie haben also in dem Dreiklang, ganz gleich, ob's der Dur- oder Moll-Dreiklang ist, erstens innere Erregung: Schreiten; in sich bleiben: die 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. Sodass Sie das Terzenintervall 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 von sich weggehen (hinaus). Drücken Sie die kleine Terz aus, so bleiben Sie mehr in sich, Sie weisen 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

Die Quinte habe ich Ihnen dadurch charakterisiert, dass man gestaltet. Man kommt wieder zurück; so wie die Haut um den Menschen rings herum gestaltet.

Sie haben also in dem Dreiklang, ganz gleich, ob's der Dur- oder Moll-Dreiklang ist, erstens innere Erregung: Schreiten; in sich bleiben: die 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. Sodass Sie das Terzenintervall sehr gut zum Ausdrucke 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 von sich weggehen (hinaus). Drücken Sie die kleine Terz aus, so bleiben Sie mehr in sich, Sie weisen 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 zuhülfe kommen dem Septimen-Erlebnis mit dem anderen Arm, so können Sie das natürlich auch, denn es handelt sich ja niemals darum, irgend etwas schematisch pedantisch festzuhalten. Dann aber würden Sie das Septimen-Erlebnis, indem Sie's 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, meine lieben Freunde, 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's 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 natur-

gemäss 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's 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's 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 erstarrt würde, wenn er Starrkrampf kriegte. Ein Eurythmist, der müde ist, ist wie ein Mensch, der im Leben plötzlich starrkrank wird.

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 drinnenliegt, wie die Eurythmie es ist, kann gar nicht gedeihen, wenn sie nicht in Stimmung gedeiht, wenn nicht die Stimmung einfach durch alles durchgeht.

Wenn ich manchmal so Eurythmieproben angesehen habe da oder dort, - ich glaube, in Dornach kommt's nie vor, aber es ist schon da und dort vorgekommen - wenn irgend eine 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. Einen müden Eurythmisten, das gibt's nicht.

Natürlich gibt es das im Leben doch. Das sind Widersprüche. Aber man muss dieses 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.

Wenn Sie das durchempfinden, dann werden Sie einfach das Eurythmisieren wie Sprechen ~~und~~ 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 zuhilfe kommt. Beim Eurythmisten kommt der Körper nicht zuhilfe; 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 den 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 Prosainhalt. Da haben Sie ja das Gedicht nicht. Der Prosainhalt 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 Rythmus, im Takt usw. lebt. Will man in der Dichtung dasjenige ausdrücken, was ausgedrückt werden soll, so soll man ein starkes Bewusstsein haben, man braucht die Worte nicht wegen ihres Inhaltes, sondern man reiht die Worte aneinander wegen des Taktes, wegen des Rythmusses, wegen des Melodiös-Thematischen oder wegen des Malerischen in der Lautbildung und dergleichen.

Man muss also um eine Stufe weiter weg gehen von dem,

Wenn Sie das durchempfinden, dann werden Sie einfach das Eurythmisieren wie Sprechen ~~und~~ 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 zuhilfe kommt. Beim Eurythmisten kommt der Körper nicht zuhilfe; 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 den 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 Prosainhalt. Da haben Sie ja das Gedicht nicht. Der Prosainhalt 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 Rythmus, im Takt usw. lebt. Will man in der Dichtung dasjenige ausdrücken, was ausgedrückt werden soll, so soll man ein starkes Bewusstsein haben, man braucht die Worte nicht wegen ihres Inhaltes, sondern man reiht die Worte aneinander wegen des Taktes, wegen des Rythmusses, wegen des Melodiös-Thematischen oder wegen des Malerischen in der Lautbildung und dergleichen.

Man muss also um eine Stufe weiter weg gehen von dem,

120

was die Sprache ist ihrem Inhalte nach. Ihrem Inhalte nach ist die Sprache unkünstlerisch. Sie ist für die Prosa da. Sie ist das Unkünstlerische an sich in der Sprache. Erst die gestaltete Sprache, und die Gestaltung in der Sprache macht das Künstlerische aus.

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

Nicht wahr, Sie müssen mich nicht missverstehen, ich will nicht etwa hier Antiwagnerei treiben. Ich habe ja oftmals die Kulturerscheinung Richard Wagners genügend hervorgehoben, aber aus dem Grunde nicht, weil ich Wagner'sche Musik für Musik anschau - wenigstens nicht für musikalische Musik - sondern weil ich nach den Forderungen der gegenwärtigen Zeit auch unmusikalische Musik will gelten lassen, weil es mir natürlich ist, dass in unserer Zeit auch unmusikalische Musik auftreten kann. Wagner'sche 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 Musik-Erlebnis Gebärde werden soll, ist es notwendig, auf das Musik-Erlebnis als solches hinzuweisen, hinzuweisen darauf, wie die Terz Innerlichkeit darstellt, wie die Quinte Abschluss darstellt, wie die Septim Herausgehen aus sich selber darstellt. Und worauf beruht denn das innig Befriedigende der Oktave? Das innig Befriedigende der Oktave beruht darauf, dass - ich möchte sagen - man entkommt der Gefahr, die in der Septim liegt. Man entkommt der Gefahr, die in der Septim liegt und findet sich wiederum draussen.

Es ist wirklich mit der Oktave so, als wenn man erst - bei der Septim - ein geschundener Marsyas geworden wäre, ohne

Haut dastände, die Seele einem herausginge, die Haut fortfliegt und losgekommen sei; aber nun bei der Oktave fühlt man: 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 ~~xxx~~ noch ausserhalb von einem. Man ist sogar um ein Stück grösser geworden, man ist voller, weiter geworden. In der Oktave ist es einem, als ob man wachsen würde, während man sie erlebt.

Daher wird sich die Gebärde des Oktaven-Erlebnisses so ergeben, dass man natürlich nicht das Septimen-Erlebnis hat, sondern dass man gerade im Oktaven-Erlebnis die Umkehrung der vollen Hand ausser sich durchmacht. Das Oktaven-Intervall wird so gemacht (Hand nach aussen und umgekehrt). Sie können natürlich, wenn Sie das Intervall voll ausdrücken wollen, es auch so machen (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 Rhythmist in seinen ganzen Leib die entsprechenden Gebärden hineinbekommen.

Daher ist es eigentlich eine Notwendigkeit, dass gerade die elementarsten Sachen von den Rhythmisten immer wieder und wieder geübt werden, damit diese Elementargebärden, wie ich sie z.B. 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 die Buchstaben denken, wenn wir ein Wort aussprechen, wir denken nicht daran; z.B. bei B R I E F ; "Brief" sagen wir, und können dies Aussprechen der Buchstaben wie von selbst. So müssen wir diese Gebärde für ein Intervall, für einen Dreiklang usw. als etwas selbstverständlich aus uns kommendes eben haben. Sie werden sehen, dann ergibt sich alles Uebrige eben in einer leichten Weise. Ueberhaupt werden Sie dadurch immer mehr und mehr begreifen, wie das Erlebnis in die Gebärde übergeht.

120

Nehmen Sie, um dies zu erfassen, nur einmal den Unterschied - sagen wir - zwischen Konsonanzen und Dissonanzen. Nicht wahr, unter den Dreiklängen haben wir konsonantierende, dissonierende; Vier-Klänge 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, sodass Sie also schon Vier-Klänge 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, indem Sie hüpfen.

Sie sehen, es ergibt sich auf naturgemässe Weise. Sie können gar nicht anders, als um einen Vier-Klang darzustellen, etwas hüpfen, das eine Bein nach vorwärts, das andere nach rückwärts bewegen. Auf diese Weise werden Sie den Vier-Klang 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 Kniee etwas zu beugen. Mit ganz steifen Beinen werden Sie nicht gut hüpfen können. Es würde auch nicht gut ausschauen. Sie müssen also die Kniee etwas beugen, wenn Sie hüpfen wollen. Sodass Sie in dieser notwendigen Gebärde des Hüpfens, die beim Vier-Klang auftreten muss, weil Sie beim Vier-Klang hüpfen müssen, einfach durch die Natur Ihres Leibes und sein Verhältnis zur Umwelt, im Beugen der Kniee die Gebärde für die Dissonanz haben. Sie haben die selbstverständliche Gebärde für die Dissonanz, indem Sie die Kniee beugen im Hüpfen.

Nehmen Sie, um dies zu erfassen, nur einmal den Unterschied - sagen wir - zwischen Konsonanzen und Dissonanzen. Nicht wahr, unter den Dreiklängen haben wir konsonantierende, dissonierende; Vier-Klänge 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, sodass Sie also schon Vier-Klänge 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, indem Sie hüpfen.

Sie sehen, es ergibt sich auf naturgemässe Weise. Sie können gar nicht anders, als um einen Vier-Klang darzustellen, etwas hüpfen, das eine Bein nach vorwärts, das andere nach rückwärts bewegen. Auf diese Weise werden Sie den Vier-Klang 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 Kniee etwas zu beugen. Mit ganz steifen Beinen werden Sie nicht gut hüpfen können. Es würde auch nicht gut ausschauen. Sie müssen also die Kniee etwas beugen, wenn Sie hüpfen wollen. Sodass Sie in dieser notwendigen Gebärde des Hüpfens, die beim Vier-Klang auftreten muss, weil Sie beim Vier-Klang hüpfen müssen, einfach durch die Natur Ihres Leibes und sein Verhältnis zur Umwelt, im Beugen der Kniee die Gebärde für die Dissonanz haben. Sie haben die selbstverständliche Gebärde für die Dissonanz, indem Sie die Kniee beugen im Hüpfen.

Daraus aber ergibt sich wieder etwas anderes. Daraus ergibt sich, wenn Sie einen dissonierenden Drei-Klang haben, dass Sie das noch weiter benützen; haben Sie einen konsonantierenden Drei-Klang, schreiten Sie hin, vorwärts; haben Sie einen dissonierenden Drei-Klang, beugen Sie ausserdem noch. Da haben Sie's nicht nötig, zu beugen, wie beim Springen, aber Sie können beugen. Sie drücken also das im dissonierenden Drei-Klang aus, indem Sie beugend schreiten. Und Sie können das ablesen davon, dass Sie beim Vier-Klang, 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 Vier-Klang 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 Uebungen machen muss, tatsächlich konsonantierende 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 nun gesagt habe, dann stellt sich als ganz besonders interessant, meine lieben Freunde, das Quartenerlebnis heraus. Bei der Terz sind wir intim in uns. Bei der Quint kommen wir gerade an unserer Leibesgrenze an. Die Quart liegt zwischen drinnen. 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 ~~Stück~~ 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 ~~Quint~~ Quinte, sodass ihn die Aussenwelt zur Gestaltung mitzwingt, sondern er gestaltet sich nach seinen eigenen seelischen Bedürfnissen. Das Quartenerlebnis ist tat-

Daraus aber ergibt sich wieder etwas anderes. Daraus ergibt sich, wenn Sie einen dissonierenden Drei-Klang haben, dass Sie das noch weiter benützen; haben Sie einen konsonantierenden Drei-Klang, schreiten Sie hin, vorwärts; haben Sie einen dissonierenden Drei-Klang, beugen Sie ausserdem noch. Da haben Sie's nicht nötig, zu beugen, wie beim Springen, aber Sie können beugen. Sie drücken also das im dissonierenden Drei-Klang aus, indem Sie beugend schreiten. Und Sie können das ablesen davon, dass Sie beim Vier-Klang, 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 Vier-Klang 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 Uebungen machen muss, tatsächlich konsonantierende 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 nun gesagt habe, dann stellt sich als ganz besonders interessant, meine lieben Freunde, das Quartenerlebnis heraus. Bei der Terz sind wir intim in uns. Bei der Quint kommen wir gerade an unserer Leibesgrenze an. Die Quart liegt zwischen drinnen. 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 ~~Stück~~ 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 ~~Quint~~ Quinte, sodass ihn die Aussenwelt zur Gestaltung mitzwingt, sondern er gestaltet sich nach seinen eigenen seelischen Bedürfnissen. Das Quartenerlebnis ist tat-

129

sächlich 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 zu gross bist. Du machst dich etwas kleiner, und doch so bedeutend, wie du in der Grösse bist. - Man macht in der Quart einen einem 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 Quartens-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. Und dennoch, 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.
