

Kudolf Steiner
am Goetheanum

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 25. Februar 1924 in D o r n a c h .

— — — —

VI.

Meine lieben Freunde!

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

Sehen Sie, das sind ja zwei Extreme. Auf der einen Seite kann man davon sprechen, dass das Melodische immer mehr und mehr hinübergeht zum Thematischen, Ausdruck wird von irgend etwas anderem, das nicht selbst ein Musikalisches ist. Ich habe öfter davon gesprochen hier, es ist ja insbesondere in der neueren Zeit durch das Wagnertum, durch manches andere, dieses heraufgekommen, Musik als Ausdruck, Musik als Ausdruck von irgend etwas, das nicht Musik ist. Es ist dann ja besonders im Beginne der Wagnerzeit 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 Ton-Arabeske würde, zur inhaltlosen Folge von Tönen.

Nun, beides ist natürlich ein Extrem, und das Vertreten

Rudolf Steiner-Archiv
am Goetheanum

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 25. Februar 1924 in D o r n a c h .

VI.

Meine lieben Freunde!

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

Sehen Sie, das sind ja zwei Extreme. Auf der einen Seite kann man davon sprechen, dass das Melodische immer mehr und mehr hinübergeht zum Thematischen, Ausdruck wird von irgend etwas anderem, das nicht selbst ein Musikalisches ist. Ich habe öfter davon gesprochen hier, es ist ja insbesondere in der neueren Zeit durch das Wagnertum, durch manches andere, dieses heraufgekommen, Musik als Ausdruck, Musik als Ausdruck von irgend etwas, das nicht Musik ist. Es ist dann ja besonders in Beginne der Wagnerzeit 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 Ton-Arabeske würde, zur inhaltlosen Folge von Tönen.

Nun, beides ist natürlich ein Extrem, und das Vertreten

der Anschauung, Musik habe nichts anderes zu verkörpern, als die Ton-Arabeske, 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. Sodass also auch der Musik-Eurythmisierende 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, meine lieben Freunde, eine gewisse Hilfe sein können, gerade damit Sie diejenigen Gebärden, die ich Ihnen nun bereits angeführt habe, in der richtigen Weise, mit innerlicher Richtigkeit, mit innerlich richtigem Fühlen vollziehen, wird es 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

der Anschauung, Musik habe nichts anderes zu verkörpern, als die Ton-Arabeske, 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. Sodass also auch der Musik-Eurythmisierende 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, meine lieben Freunde, eine gewisse Hilfe sein können, gerade damit Sie diejenigen Gebärden, die ich Ihnen nun bereits angeführt habe, in der richtigen Weise, mit innerlicher Richtigkeit, mit innerlich richtigem Fühlen vollziehen, wird es 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 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

der Anschauung, Musik habe nichts anderes zu verkörpern, als die Ton-Arabeske, 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. Sodass also auch der Musik-Eurythmisierende 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, meine lieben Freunde, eine gewisse Hilfe sein können, gerade damit Sie diejenigen Gebärden, die ich Ihnen nun bereits angeführt habe, in der richtigen Weise, mit innerlicher Richtigkeit, mit innerlich richtigem Fühlen vollziehen, wird es 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 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

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

Lieb ist viel; Eden geht grell. : Deton.

Gab man Manna; Ob Olaf warm war. : musikalisch.

Und Sie müssen es unbedingt fühlen, das Zweite ist musikalisch, das Erste ist, wie wenn's detonieren würde. Versuchen Sie's nur einmal hintereinander zuzagen: 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 ton-eurythmisiert, darf, wenn er irgend etwas besonders innig machen will, eine Ton-Eurythmie-Gebärde überführen in a, o; ebenso würde es sein in u. Er darf aber nicht eine Ton-Eurythmie-Gebärde gern überführen in i und e. Sodass man also a, o, u in Ton-Eurythmie-Stücken zur Verdeutlichung der Stimmung gebrauchen kann, dass man e und i in Ton-Eurythmie-Stücken zur Verdeutlichung der Stimmung nur dann gebrauchen soll, wenn man bestimmte Absichten hat, aus dem Tonlichen an irgend einer 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 z.B. 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 Ton-Eurythmisieren 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 zu der 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 Reminiscenzen 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 öfter einmal gesprochen - nehmen Sie einen Traum: man darf ihn nicht anschauen, wenn man hinter sein Wesen kommen will, 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 ~~xxx~~ 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 z.B. die Aufeinanderfolge der Welt-Entwicklung, Saturn, Sonne, Mond usw. geschildert habe, haben die Leute gerade 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

aber führt uns erst recht zu der 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 Reminiscenzen 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 öfter einmal gesprochen - nehmen Sie einen Traum: man darf ihn nicht anschauen, wenn man hinter sein Wesen kommen will, 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~~ 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 z.B. die Aufeinanderfolge der Welt-Entwicklung, Saturn, Sonne, Mond usw. geschildert habe, haben die Leute gerade 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 Wärme-Erscheinungen 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 Saturn-Entwicklung das Wesentliche ganz wohl musikalisch ausdrücken lassen, liesse sich komponieren.

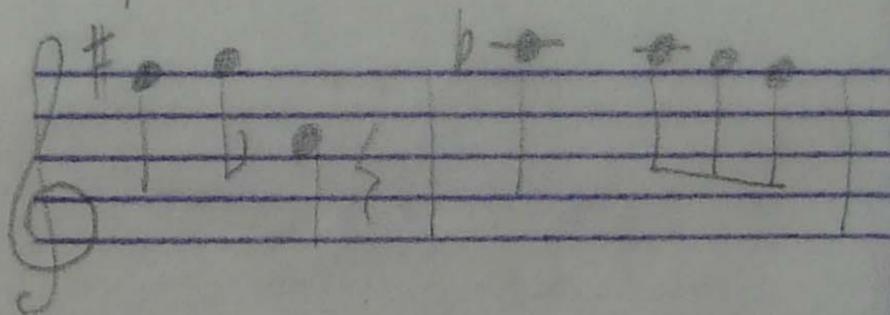
Und wenn man einen Traum hat und absieht von seinem Inhalt, wenn man auf die Spannungen und Lösungen, auf dasjenige, was zur Kulmination von Darstellungen oder zur Kulmination von Seligkeit im Fliegen usw. führt, wenn man alle diese Bewegungen nimmt und sagt: mir ist es ganz gleichgültig, was der Traum 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 ~~einssehen~~ ersehen, dass das Musikalische einen Inhalt hat, nicht den thematischen Inhalt, der aus der Sinneswelt genommen ist, sondern denjenigen Inhalt, der eigentlich überall dann zu Tage 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's 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 acht gibt, mehr noch acht gibt, als man das sonst im Zuhören tut, wenn er acht gibt 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 irgend einer 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, irgend etwas, was entweder im Keime ein Orgelpunkt ist oder ein Orgelpunkt werden könnte, wenn er das in möglichster Ruhe, mit Herauskehrung des ruhigen Stehens eurythmisiert, wenn er also nicht weitergeht im Raume, während er die beharrende Note hört.

Dagegen ist es 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, aus der niedergehenden Stimmung hoch herauf-



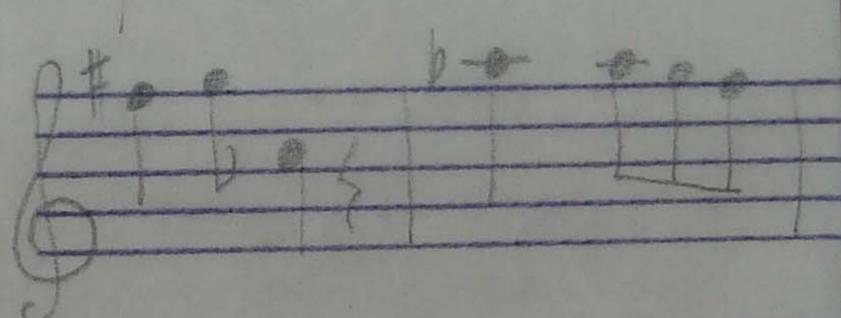
zugehen mit einer entsprechenden Pause, die sogar, was für den Eurythmisten ein Widerspruch scheinen könnte, mit einem Taktstrich ausgefüllt ist.

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; Uebergang von einem Motiv zum anderen bedeutet, möglichst fortschreiten im Raume, mit einer schwungvollen Bewegung, die natürlich den entsprechenden Noten angepasst ist, fortschreiten im Raume. 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 stehen bleiben. Und das sollen Sie nämlich auch. Sie sollen nämlich in zwei Schritten fortschreiten, und

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 irgend einer 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, irgend etwas, was entweder im Keime ein Orgelpunkt ist oder ein Orgelpunkt werden könnte, wenn er das in möglichster Ruhe, mit Herauskehrung des ruhigen Stehens eurythmisiert, wenn er also nicht weitergeht im Raume, während er die beharrende Note hört.

Dagegen ist es 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, aus der niedergehenden Stimmung hoch herauf-

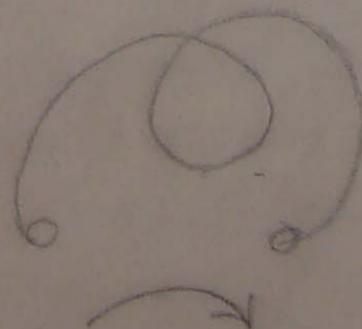


zugehen mit einer entsprechenden Pause, die sogar, was für den Eurythmisten ein Widerspruch scheinen könnte, mit einem Taktstrich ausgefüllt ist.

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; Uebergang von einem Motiv zum anderen bedeutet, möglichst fortschreiten im Raume, mit einer schwungvollen Bewegung, die natürlich den entsprechenden Noten angepasst ist, fortschreiten im Raume. 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 stehen bleiben. Und das sollen Sie nämlich auch. Sie sollen nämlich in zwei Schritten fortschreiten, und

dazwischen stehenbleiben. Sie sollen es also zu Wege bringen, wenn so etwas hier vorliegt, wie dieses Beispiel, das entlehnt ist aus der F-Dur-Sonate von Mozart, wenn so etwas vorliegt, wie dieses Beispiel, wo Sie eine gewisse grosse Pause haben können, auf die aber sogar der Taktstrich fällt, dann können 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 stehen bleiben. 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 stehen zu bleiben, 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 stehen zu bleiben hat, einen kürzeren Bogen hat, diejenige Person, welche mittlerweile fortzuschreiten hat, hat einen ausführlichen Bogen, und sie finden sich wiederum. Dadurch wird das eine Bewegung sein, eine



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

Auf diese Weise muss allmählich das eigentlich Toneurythmische herauskommen. Denn nur, wenn Sie in dieser Art fühlen, werden Sie das eigentlich Toneurythmische herausbringen.

Sie sehen daraus zu gleicher Zeit, dass man im wesentlichen wird Vielstimmiges \neq 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 irgend einem Abschlusse 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 gewöhnlich, an das Weltgeheimnis herantrifft.

Nehmen Sie an, es erklingt ein dissonierendes Motiv,

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

Auf diese Weise muss allmählich das eigentlich Toneurythmische herauskommen. Denn nur, wenn Sie in dieser Art fühlen, werden Sie das eigentlich Toneurythmische herausbringen.

Sie sehen daraus zu gleicher Zeit, dass man im wesentlichen wird Vielstimmiges χ 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 irgend einem Abschlusse 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 gewöhnlich, an das Weltgeheimnis herantrifft.

Nehmen Sie an, es erklingt ein dissonierendes Motiv,

das dann in eine Konsonanz übergeht. Betrachten wir den Eurythmisiierenden 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 Uebergang von einer Dissonanz zu einer Konsonanz oder umgekehrt in seiner Darstellung zum Ausdrucke bringen. Und es sollte so sein, dass der Eurythmisiierende, indem er in einer Dissonanz fortschreitet, in dem Augenblicke, wo er zu einer Konsonanz übergeht, einen Ruck in die Bewegung

selber hineinmacht:

Dadurch wird etwas sehr Bedeutsames, - es kann natürlich auch so sein:

dadurch wird etwas Bedeutsames zum Ausdrucke gebracht. Dadurch wird zum Ausdrucke gebracht, dass jetzt etwas eintritt beim Uebergang 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:



so sei das ein Gesicht. Das ist kein Gesicht
 das ist 'ne Linie. Ein Gesicht ist ~~das~~
 das:



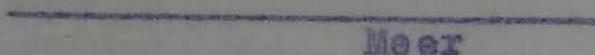
Ich muss in der Lage sein, die Linie überhaupt gar nicht zu ma-
 chen, sondern ich muss die Linie als das, was sie ist, auch
 wirklich aus dem Helldunkel hervorgehen lassen. Wer jemals die-
 se Linie zeichnet, der ist in dem Momente, wo er sie zeichnet,
 schon kein Maler oder überhaupt kein Künstler; sondern erst
 derjenige ist ein Künstler, bei dem die Linie entweder aus der
 Farbe oder aus dem Helldunkel hervorkommt.

Sie können botokudisch zeichnen, dann machen Sie's

so:

Himmel

Das ist die Grenze zwischen
 Meer und Himmel. Aber das
 gibt's ja gar nicht, diese



Meer

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 heraus. Wenn Sie
 ein Haus malen, rings
 herum 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 ent-
 stehen. Das ist dasjenige, wonach die Kunst arbeiten muss. In
 dieser Beziehung kann ^{man} ja manchmal in helle Verzweiflung
 kommen.

Sehen Sie, solche Verzweigungen, die begreift eigentlich der heutige Mensch sehr schlecht. Unter den mannigfaltigen Leuten, die sich in der Waldorfschule für Lehrstellen anmelden, sind z.B. 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 gibt es gar nicht; das ist ein Schaden, wenn man irgendwie an die Kinder etwas heranbringt, was was Zeichnen ist. Zeichnen, das gibt's ja gar nicht. Und wenn Sie nun zu solchen Auffassungen vom Auslöschen 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, irgendwie eine in sich laufende Bewegung zu entwickeln, wo Sie also den Zuschauer nötigen, wiederum zurückzugehen, sodass 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 (s. Noten), 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

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 z.B. 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 gibt es gar nicht; das ist ein Schaden, wenn man irgendwie an die Kinder etwas heranbringt, ~~was~~ was Zeichnen ist. Zeichnen, das gibt's ja gar nicht. Und wenn Sie nun zu solchen Auffassungen vom Auslöschen 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 Uebergänge sind, irgendwie, ohne es wiederum zum Schema zu treiben, irgendwie eine in sich laufende Bewegung zu entwickeln, wo Sie also den Zuschauer nötigen, wiederum zurückzugehen, sodass 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 Uebergang (s. Noten), 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's 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 Uebung Musikmotive mit recht langen Pausen und mit möglichst weit voneinander in der Höhe abstehenden Notenköpfen, und versuchen Sie, eine möglichst charakteristische Bewegung dahinein zu bringen, dann werden Sie eine dem reinen Instrumental-Musikalischen völlig angepasste, ich kann schon sagen, Gesangs-Eurythmie hervorbringen. Und die wird wiederum auf Ihr ganzes Eurythmisieren zurückwirken. Denn dann werden Sie einen grossen Gegensatz empfinden, den Gegensatz, der zwischen Vokalen und Konsonanten für das Eurythmisieren liegt. Wenn auch i und e eigentlich schon zu Missbildungen der phonetischen Phantasie hinneigen, so ist es doch so, dass sie noch Vokale sind und immerhin innerhalb des Musikalischen bleiben, während die Konsonanten eben Geräusche sind, aus dem Musikalischen herausschreiten.

Ich habe auch gesagt, die Konsonanten sind eigentlich die Entschuldigung dafür, dass man die Vokale auf das Aeussere anwendet. Das aber wird Ihnen nahelegen, für die Konsonantendarstellung in der Laut-Eurythmie 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 Laut-Eurythmie 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 soviel aus dem Geistigen zu sagen haben, dass sie Gedankenstriche immer machen. Sie wissen, es gibt ein ironisch gemeintes Morgenstern'sches Gedicht, das besteht lediglich aus Gedankenstrichen, enthält keinen einzigen ~~zainax~~ 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, durchaus notwendig ist, dass sowohl der Deklamierende, wie der Eurythmisierende richtig Pausen zu machen versteht.

Nehmen Sie nur einmal die Tatsache, dass ja der Hexameter seine Cäsar 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. "Was hör ich draussen vor dem Tor was auf der Brücke schallen?" (ohne Pause gesprochen) - 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 Laut-Eurythmie von einer ausserordentlich richtigen, ästhetisch guten Wirkung, innerlich berechtigten Wirkung, wenn Sie auch da dasjenige, was Sie an der Ton-Eurythmie lernen können, das Insichzurückgehen, in der Form zurückgehen, wenn Sie das auch da pflegen. Sodass man unter Umständen selbst bei den kurzen Pausen im Laut-Eurythmisieren dieses Zurückgehen, dieses Auslösen durchaus sieht.

Und jetzt zum Schlusse 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

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 soviel aus dem Geistigen zu sagen haben, dass sie Gedankenstriche immer machen. Sie wissen, es gibt ein ironisch gemeintes Morgenstern'sches 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, durchaus notwendig ist, dass sowohl der Deklamierende, wie der Eurythmisierende richtig Pausen zu machen versteht.

Nehmen Sie nur einmal die Tatsache, dass ja der Hexameter seine Cäsar 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. "Was hör ich draussen vor dem Tor was auf der Brücke schallen?" (ohne Pause gesprochen) - 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 Laut-Eurythmie von einer ausserordentlich richtigen, ästhetisch guten Wirkung, innerlich berechtigten Wirkung, wenn Sie auch da dasjenige, was Sie an der Ton-Eurythmie lernen können, das In sich zurückgehen, in der Form zurückgehen, wenn Sie das auch da pflegen. Sodass man unter Umständen selbst bei den kurzen Pausen im Laut-Eurythmisieren dieses Zurückgehen, dieses Auslösen durchaus sieht.

Und jetzt zum Schlusse 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^e zu bilden. Die Sekunde ist im Musikalischen dasjenige, das eigentlich noch nicht ganz das Musikalische gibt, aber das Musikalische beginnt. Es steht am Tore des Musikalischen. Die Sekunde ist eine musikalische Frage. Und so ist es notwendig, die Sekunde - und Sie werden diese Notwendigkeit fühlen - so zu bilden, wenn sie auf irgend einen Grundton folgt, jede Sekunde strebt, indem sie auf einen anderen Ton folgt, dazu, 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 irgend einem 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 diese ~~kundgabe~~ ^{die Sekund^e gegeben.} kundgegeben.

Nun, auf Grundlage dessen, was ich gesagt habe, werden wir noch die beiden nächsten Stunden einrichten. Es ist schon richtig, dass ich vom Anfange an gesagt habe, dass 8 Stunden sein sollen. Wir werden sie am Mittwoch erfüllt haben. Also Dienstag und Mittwoch werden wir noch die zwei nächsten Stunden haben.
