



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



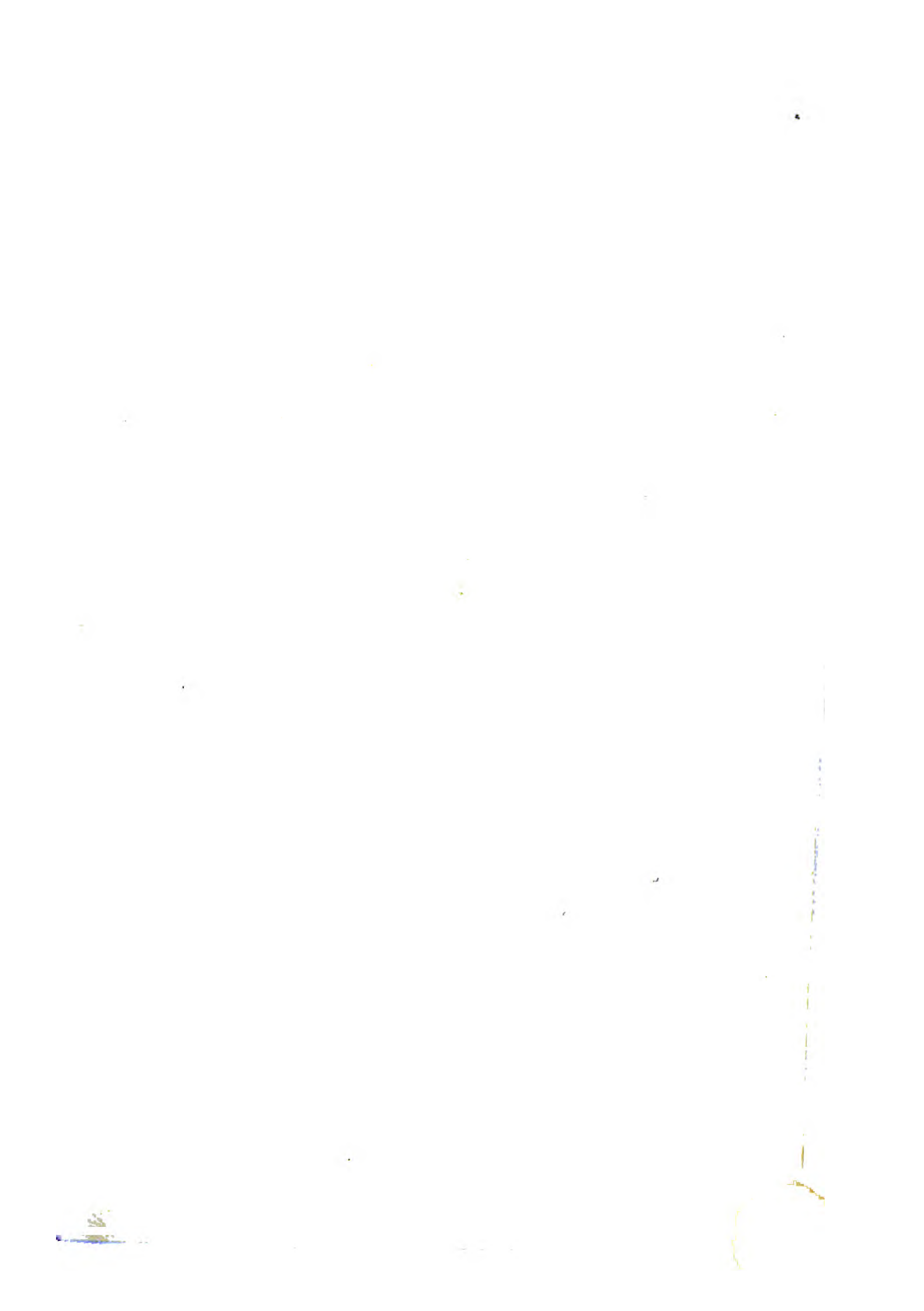
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

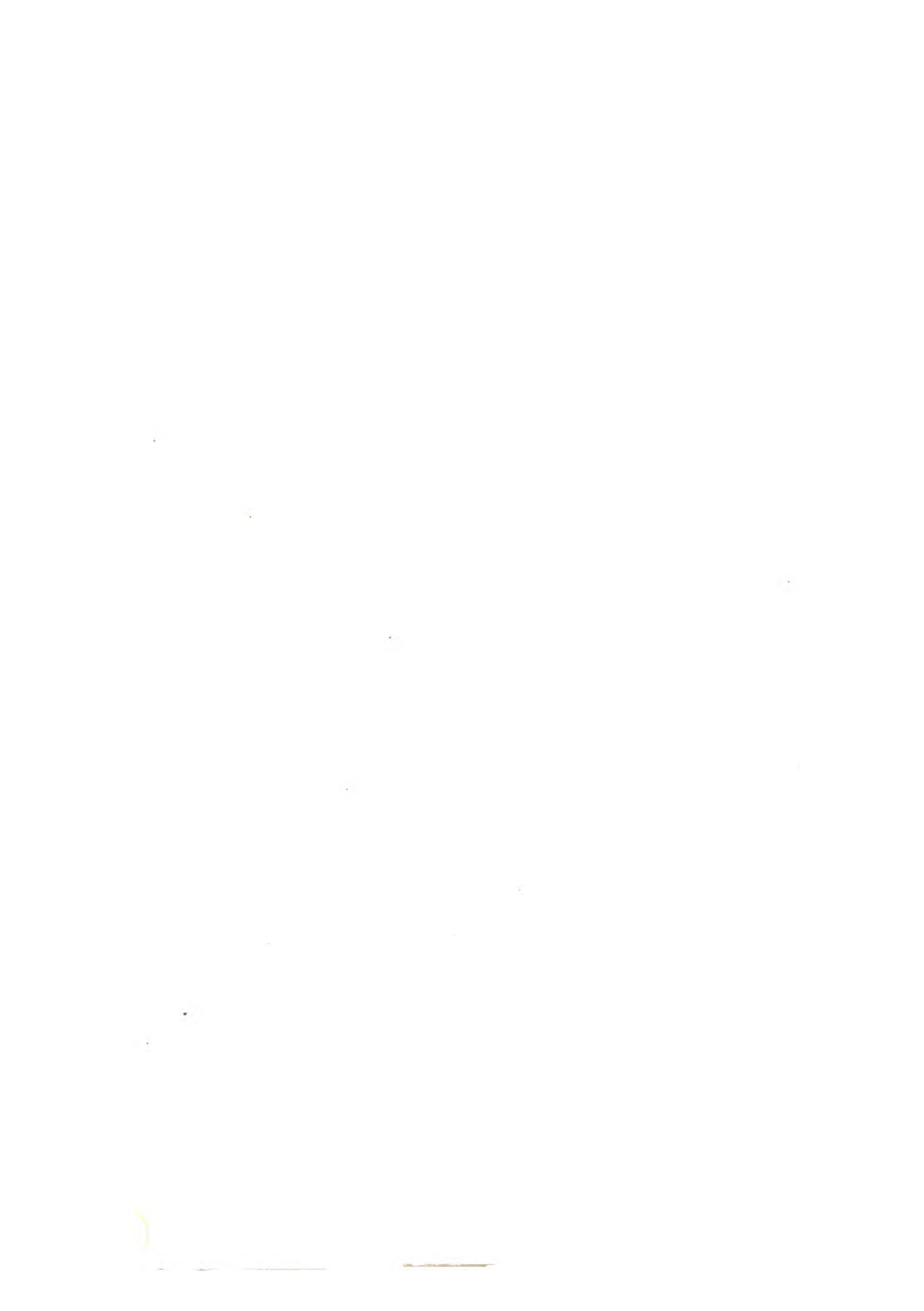


~~UW 9631 A. 1~~



REP G 10604





Rudolf Steiner.

Eurythmie als sichtbare Sprache

Ein Vortragszyklus
gehalten vom 24. Juni bis 12. Juli 1924
im Goetheanum

*Nach einer vom Vortragenden
nicht durchgesehenen Nachschrift herausgegeben mit
Vorwort und Inhaltsangabe von
Marie Steiner*

1927
*Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum
Dornach, Schweiz*

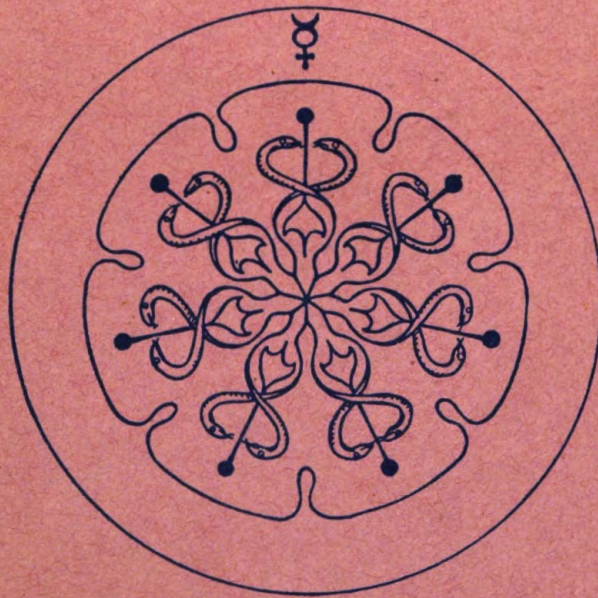


Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen, bleiben dem Autor vorbehalten.

Copyright by Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach (Schweiz).

DRUCK VON E. BIRKHÄUSER & CIE., BASEL

Der Mensch ist eine Form, die aus Bewegung hervorgegangen ist. Eurythmie ist die Fortsetzung des göttlichen Bewe- gens, des göttlichen Formens des Menschen. Durch sie kommt der Mensch näher an das Göttliche heran, als er es ohne Eurythmie kann.



Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort von Marie Steiner	I
Inhaltsangabe	XV
/ I. Laut-Eurythmie. Die Eurythmie als sichtbare Sprache	1
/ II. Der Charakter der einzelnen Laute	23
III. Die erlebte und die geformte Geberde	43
/ IV. Die einzelnen Laute und ihre Zusammenhänge	65
V. Der Stimmungsgehalt der Seele bei einer Dichtung	81
VI. Gemütsstimmungen und Charakteristik einzelner Seelenzustände. Die <u>Farbe</u> als Gemütsinhalt	99
VII. Die plastische Gestaltung des Sprachlichen	117
VIII. Das Wort als Bezeichnung und das Wort in seinen Zusammenhängen	132
IX. Die gestaltete Rede	152
X. Formen, die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben	170
XI. Das Sich-Hineinleben in Geberde und Form	198
XII. Moralisch-seelische Heilwirkungen durch das Ausströmen der Menschenseele in Form und Bewegung und deren Zurückwirken auf den ganzen Menschen	211
XIII. Seelenstimmungen, die aus der Geste des Lauten herauszufinden sind	227
XIV. Gliederung der Worte. Innere Gliederung der Strophen	241
XV. Der ganze Körper muss in der eurythmischen Ausführung Seele werden	258
Schleier, Gewandung, Farbe	281
Die Eurythmie-Figuren	294
Wie stellt sich Eurythmie in die künstlerische Entwicklung der Gegenwart hinein?	302
Die Stellung der Eurythmie in der Reihe der Künste	307

12-11115

... denken die Rede 270

Vorwort

Es war eine besonders schwere Aufgabe, diese Vorträge, die aus dem lebendigen Zusammenwirken von Redner und Darstellern entstanden sind, zu einem Buche zusammenzuschweissen. Sie wurden nicht in der Weise gehalten, dass sie einen encyklopädischen Überblick über das ganze Gebiet der Eurythmie hätten geben sollen; sie griffen in einem bestimmten Momente der Entwicklung ein, in dem es nötig war, Übersicht zu halten über das, was während einer Reihe von Jahren an Arbeit geleistet worden war, und auch schon von verschiedenen Lehrerinnen in die Welt hinausgetragen worden war. Das sollte einer Prüfung und Korrektur unterworfen werden, und „eine Summe von Richtlinien sollte gewonnen werden, die ganz aus dem Wesen der Eurythmie heraus entwickelt waren.“ Rudolf Steiner sagt im letzten Vortrage dieses Cyklus, dass es ihm vorzugsweise darauf angekommen ist, ihn so zu gestalten, dass man sehen kann, „wie aus dem Gefühl unserer Seele sich das Eurythmische heraus ergibt, wie sozusagen eurythmische Technik in Liebe zur Eurythmie eigentlich erworben werden soll, wie alles aus der Liebe herauskommen soll.“ Aus der Liebe heraus strömten seine Worte und ergossen sich helfend in die geleistete Arbeit, die nun selbst einer genauen Kontrolle sich unterziehen wollte. Bis zu diesem Augenblicke hatte es noch keine

stenographisch festgehaltene Niederschrift der Unterweisungen gegeben, durch welche Rudolf Steiner diese Kunst ins Leben hineingestellt hat. Im Jahre 1912 hatte er zehn Stunden einem 17jährigen jungen Mädchen gegeben, das nach dem Tode des Vaters in die Notwendigkeit versetzt worden, tätig mitzuhelfen bei der Versorgung der jüngeren Geschwister: sie wollte sich gerne einer Bewegungskunst widmen, die nicht aus den materialistischen Impulsen der Zeit herausgeholt war. Diese Lebensstatsache war der Anstoss zu jener Gabe, aus der die Eurythmie geworden ist. Ich wurde aufgefordert, an diesen Stunden teilzunehmen; sie enthielten die ersten Elemente der Lautbildung und einige Übungen, die im Wesentlichen dem pädagogischen Teil der eurythmischen Ausbildung eingereiht worden sind; die Grundlagen für Stehen, Schreiten, Laufen, einige besondere Haltungen und Stellungen, viele Stabübungen, das Taktieren und Rhythmus-Halten. Aus diesen Grundlagen heraus entwickelten dann einige junge Damen, die Schülerinnen der ersten Eurythmistin wurden, den pädagogischen Teil der Eurythmie; sie gingen dann über zur lautlichen Ausarbeitung von Gedichten. Das war die erste Phase der eurythmischen Ausbildung. Hin und wieder, wenn ihm etwas gezeigt wurde, gab Rudolf Steiner Ermahnungen und Korrekturen, antwortete auf Fragen. Eine zweite Phase der eurythmischen Entwicklung begann, als die junge Kunst Fuss fasste in Dornach am Goetheanum. Die erste Gruppe junger Lehrerinnen erbat und erhielt einen weiteren Kursus, in dem hauptsächlich Wortgliederung, Wortzusammenhänge, die Gestaltung der Rede, der Strophen-Aufbau, neue Gruppenformungen usw. gegeben wurden. Sie zogen damit hinaus, aber der Krieg legte ihre Tätigkeit bald lahm. Um die junge Kunst zu retten und die Ausübenden der auferlegten Untätigkeit zu ent-

reissen, wurde es nötig, dass ich mich ihrer annahm. Diese Aufgabe trat wie schicksalsgemäss, mit Selbstverständlichkeit an mich heran, denn eine neue Art der Rezitation wurde für die Eurythmie notwendig, zu der ich die Wege finden und die ich ausgestalten musste. Ich erkannte die hohe Bedeutung der Eurythmie als Wiederbelebungsquell für alle Künste; mich jammerte der Umstand, dass der Eifer der jungen Damen während der Kriegsjahre brachgelegt werden sollte. Den Geschmacksverirrungen der Gegenwart gegenüber gab es kein besseres Heilmittel als diese neue Kunst, die zu den Urkräften, den schöpferischen Kräften der Welt zurückführte. Sie bedeutete eine ungeheure Wohltat für die Menschheit: so arbeitete ich denn das eine Halbjahr in Deutschland mit einer Reihe von jungen Damen, das andere am Goetheanum in Dornach, immer unterstützt und gefördert von Rudolf Steiner, an den wir mit all unsern Fragen herantreten durften. Was wir im Laufe der Zeit von ihm an Unterweisungen erhielten, ist in Buchform nun zusammengefasst und niedergeschrieben worden durch Annemarie Dubach-Donath, einer unserer hervorragendsten und erfahrensten Eurythmistinnen, die zweite in der Reihe der jungen Damen, die sich dem Studium der Eurythmie gewidmet hatten. Es erscheint demnächst im Philosophisch-Anthroposophischen Verlag unter dem Titel „Die Grundelemente der Eurythmie“ und bildet die nötige Voraussetzung, das Fundament für dieses Werk hier, das seiner bedarf, um verstanden zu werden und ohne diese Grundlage keine Vollständigkeit hätte.

Zu diesem Kursus vereinigten wir uns wie zu einer gemeinsamen Feier. Man war mit vielen Fragen an Rudolf Steiner herantreten, man revidierte, man verständigte sich über Dinge, bei denen verschiedene Auf-

fassungen entstanden waren. So trug das Ganze den Charakter der unmittelbaren frischen Improvisation; Zeichnungen wurden auf die Tafel schnell hingeworfen, Übungen zur Exemplifizierung von den jungen Damen ausgeführt; es stand alles im Zeichen des Gespräches und des Zusammenarbeitens, nicht des Dozierens. So war ja oft der Unterricht, den Rudolf Steiner seinen Schülern angedeihen liess, aber niemals in so hohem Masse, wie bei diesem Kursus über Eurythmie. Er selbst hätte wahrscheinlich verlangt, dass der Inhalt dieser Vorträge, verarbeitet und durcherlebt, nun von einem andern umgegossen und wiedergegeben würde. Jetzt aber, wo er von uns gegangen ist, ist uns sein unmittelbares Wort das höchste. Selbst da, wo es uns nur bruchweise und verstümmelt wiedergegeben werden kann, wie in diesem durch Geberden und Betätigungen immer wieder unterbrochenen Kursus, leuchten uns doch Zusammenhänge auf, rührt es an Höhen und Tiefen, die durch das Wort eines Anderen verloren gehen müssten. In der Ursprünglichkeit seines geistigen Tonfalls hebt es sich von Untergründen ab, aus denen Weltengeheimnisse durchschimmern. So bringt er uns nun weiterhin, auch nach seinem Tode, das Opfer, das er während seines ganzen Lebens hat bringen müssen: die zerstückelten Bruchteile seines Geistes in der Niederschrift eines Anderen, den Menschen hingeben. Die von seinem Geiste lebten, erzwangen von ihm dieses Opfer. Keiner weiss, was es ihn gekostet hat. Aber das Opfer ist gebracht worden. Es birgt für unsere Zeit die Weisheit, die uns die Zusammenhänge von Welt und Mensch bis ins Einzelne erschliesst; es gibt unserer gegenwärtigen Menschheit, die ohne festgehaltene Niederschrift das Wort des Geistes nicht mehr gedächtnismässig würde bewahren können, den Wissensschatz, an dem sie sich immer mehr

zur konkreten Realität des Geistes emporranken kann; es enthält den zündenden, lebenweckenden Funken.

Die Eurythmie war eins der liebsten Geisteskinder Rudolf Steiners. Aus kleinen Anfängen heraus entwickelte sie sich ganz organisch, Trieb an Trieb ansetzend, zu einem kräftigen Stamm, dank der ihr eigenen gesunden Lebensfülle und dem Arbeitseifer ihrer Vertreter. Sie veredelte denjenigen, der sich ihr hingab, sie zwang ihn immer mehr das Persönliche abzulegen; zur Willkür war in ihr kein Raum. Die ihr innewohnende Gesetzmässigkeit entsprang geistigen Notwendigkeiten; man erkannte diese willig an, denn in ihnen erlebte man Notwendigkeit, erlebte man Gott. Dadurch konnte sie die Begeisterung so stark entfachen; dadurch verbanden sich selbstlos mit ihr so viele hingebende Arbeitshilfskräfte, so dass ihr Wirkungsfeld sich immer mehr ausdehnen konnte; neben der Rezitation griff sie befruchtend ein in die Musik und eröffnete ihr neue Wege und Ausdrucksmöglichkeiten; eine neue Beleuchtungskunst entstand, eurythmischen Stilgesetzen folgend, eine vereinfachte, veredelte und der Willkür entlehene Bekleidungskunst, auf Grund von Farbenstimmungen, Farbeneurythmie. In der Verbindung mit dem Drama führte sie dazu, demjenigen Wesensausdruck verleihen zu können, das sich sonst einer sinngemässen Ausdrucksweise entziehen muss. Die Darstellung des Hereinwirkens vom Übersinnlichen und Untersinnlichen in das Erdenleben wurde nun möglich. So hatten wir im Laufe der Jahre auf der Bühne, die in der grossen Schreinerei des Goetheanum entstanden war, alle Szenen aus „Faust“ durcharbeiten können, in die das Übersinnliche hereinspielt, und die sonst gestrichen oder verstümmelt werden; die romantische Walpurgisnacht erstand zu ungeahnt krausem Leben und auch die klassische Walpurgis-

nacht mit ihrem Reichtum an gespenstischem Geschehen. Elfen, Engel und himmlische Heerscharen wirkten in dieser Darstellung einfach, erhaben und überzeugend. Je mehr wir arbeiteten und schufen, desto mehr erhielten wir; jedes in Tat umgesetzte Streben bewirkte neue Gaben von Seiten des gütigen Spenders. Der Arbeitsmöglichkeiten gab es so viele, dass die zu Gebote stehende Zeit damit nicht Schritt halten konnte.

Nach mehreren Jahren unentwegter Trainierung und des Bühnenauftretens unter Gesinnungsgenossen, hatten die Darsteller der Eurythmie sie in die breite Öffentlichkeit hinaustragen dürfen. Die Wirkung war eine starke: sie fand begeisterten Anklang oder leidenschaftliche Bekämpfung. Gleichgültig blieb niemand. Der Ostrazismus der kulturellen Machthaber bedrohte sie; die Pressevertreter hatten meistens den Auftrag gegen sie zu schreiben, auch wenn sie selbst, wie sie oft gestanden, begeistert waren. Die Vertreter nachbarlicher Künste waren oft tief ergriffen, oft auch aggressiv ironisch. Die Zunftgenossen in Reformbestrebungen fühlten sich in ihren ausgeklügelten Systemen von einer unbekanntem aber zukunftsicheren Kraft bedroht. Unvoreingenommene Zuschauer dankten Gott, dass es eine so reine und edle Kunst geben könne. Kinder frugen meistens, ob das die Engel seien, von denen man ihnen erzählt hatte und die kräftigen „Ah“ und „Oh“ der hingerissenen Bewunderung legten oft beredtes Zeugnis ihrer Eindrücke ab. Diese Kunst wirkte innerhalb der Sümpfe unserer modernen Zivilisation wie das Licht und wie die Flamme; aufzischten und geiferten manch dunkle Nachtvögel, — wie im Stahlbad gereinigt atmeten diejenigen auf, die aus den Niederungen unserer Kultur heraus wollten. Der Geist brach sich Bahn in einer Kunst und wirkte reinigend und belebend.

Der Zufall will es, dass ich diese Worte in England schreibe. London, das Leben der Weltmetropole hat eben auf mich gewirkt, die Quintessenz dessen, was unsere gegenwärtige Zivilisation hervorgebracht hat an physischer Lebensbehauptung, an materieller Lebendienstbarmachung. Das Werkleben der Weltstadt und ihr Betriebsverkehr dröhnt und rast. Das ist heute selbstverständlich. Aber bedrohlich für unser Menschtum ist dies: Überall blökt das Radio, meckert das Grammophon, schwirrt der Film; die Maschine hat auf allen Linien gesiegt, selbst auf denen der Kunst; wo Lebendiges versucht wird, muss es schnell weichen und wird mechanisiert. Wie Bilder aus alten Zeiten wirkten auf der schönen Bühne der Rudolf Steiner-Halle in London Wiedergaben alter Musik auf alten Instrumenten. Die Ausführenden (keine Anthroposophen) in alten Trachten vergangener Zeiten, brachten seelenvolle, gefühlsinnige, stille Musik, die sich Zeit nimmt, die keine Eile hat, die das beschauliche Leben vertiefen will. Es wirkt antiquarisch, aber wenn man seine modernen Nerven zurückschraubt auf frühere Einstellungen und nicht zapplig wird, wirkt es auch wohltuend. Es hat soviel Ähnlichkeit mit heutigem Musikbetrieb, wie die langen bauschigen Faltenröcke von anno dazumal, an denen sich die Maler noch heute erfreuen, mit den langen Stelzbeinen von heute, über denen hoch am Knie der Rockansatz beginnt. Diese Beine, von der Bühne eines modernen Schauspiels herab ins Parterre hineinwirkend, sind furchtbar aufdringlich. Man zeigt sie mit Überzeugung: sie sollen gesehen werden. Was sonst zur Dame gehört, wird im modernen Salonstück weniger gesehen; wenn sie noch jung ist, die Dame, so rekelt sie sich gern im weichen Möbel; vorn schlägt sie die Beine übereinander und überm Knie erblickt man gleich den kleinen Hutharnisch

oder den bubig gestutzten Kopf. Wiederholt sich dieser Beinpaar-Anblick mehrmals in dieser Weise in einer Reihe, so kommt die Ästhetik wirklich zu kurz.

Aber das ist nur unschön. Das schlimmste ist, dass hinein in die Sprache, hinein in die Geberde jene mechanische Geräuschkunst gewirkt hat, die in allen Grammophonen der Welt nun ihre Weisen rasselt, in den Wireless, in den Pianolas, die selbst in manchen eleganten Theatern Londons die Stelle des Orchesters schon eingenommen haben. Sie spektakeln unentwegt während der Pausen hart und kantig in die Köpfe hinein und töten die Ichbesinnung. Wenn zum Schluss einer Vorführung der traditionelle Satz des „God save the King“ ertönt, bei dem sich das Publikum erhebt, fällt unmittelbar, ohne jede Pause, ein wilder Jazz in ihn hinein. Wozu auch Atempause, Besinnung? die Maschine braucht sie ja nicht. Aber das Fehlen des Übergangs zwischen zwei kontrastierenden Empfindungen wirkt seelenabstumpfend. Die jungen Mädchen betreten heute die Bühne oder den Gesellschaftsraum, selbst in Paris, mit jenen Schlenkerbewegungen in den Hüften und Schultern, die der „black bottom“ und ähnliche Neger-tänze ihnen anerkunden und zu einer zweiten Natur gemacht haben. Sie merken es gar nicht mehr, dieses ewige Schlenkern in den Gliedern: es wirkt wie in der aufgezogenen Gliederpuppe, oder wie Hypnose und Epidemie. Im Wald, am Meeresstrand, überall erschreckt einen das Grammophon, schlenkern und schieben sich die Paare. Der gesellige Tanz, der begraben zu sein schien, nachdem die dekorativen, eleganten französischen Tänze keinen Reiz auf unsere Sportmenschen mehr ausübten, auch Walzer und Polka uninteressant geworden waren, ist in dieser rohen und primitiven Form nachgeahmter Negertänze wieder aufgelebt. „Wir lieben daran den Rhythmus“,

sagten junge Mädchen, bei denen ich mich erkundigte, was denn an diesen Tänzen so faszinierend sei. — Aber dieser Rhythmus ist eigentlich kein Rhythmus. Er ist Arhythmus, Gegenrhythmus, Erdenkraft, die emporgewirbelt wird, gehämmerter oder schleichender, schiebender Takt, gesteigerte Blutpulsation bei abgedämpftem Bewusstsein. Man sehe sich nur die Gestalten darauf an und die verschwimmenden, abdämmernden Gesichter besonders bei den Männern, die nun plötzlich in allen Altersstufen wieder den Tanz leidenschaftlich lieben. Man hat mit diesen Tänzen an die niedern Instinkte appelliert und hat damit die blasiertgewordene Menschheit gewonnen, deren Seele im Veröden ist. Aber was noch Animalität beim Neger war, wird bei uns Mechanik. Die Dämonen der Maschine greifen hier ein und packen den Menschen in seinen Bewegungen, in seiner Vitalität. Nicht nur im Gehirn, auch in der Lebensäußerung dessen, was Seelenstimmung sein sollte. Die Musikmaschine übt ihre eindringliche, geisttötende Wirkung aus, räumt mit der Stimmung auf. Arhythmische Mechanik spiegelt sich wider selbst in der Sprache des modernen Menschen auf der heutigen Bühne. Die Sätze werden hingeworfen, stossig, rau, abgebrochen, kaum zum Menschen gehörend, nur zu seinem Knochengerüst. Der Mensch ist nicht mehr dabei, nur ein intellektuell und sinnlich funktionierender Automat. Verbindet er das noch mit der Nervenpeitsche, der Hysterie, dann hat freilich der Regisseur, was er braucht. Das alles wirkt hinein in die Seelen unserer Jugend, höhlt sie aus. Was aber dann? Wie wird es einige Generationen später, wenn kein Umschwung einsetzt? Vor mir liegt ein Londoner Zeitungsblatt und ein Bild fällt mir ins Auge. Ein Gassenbub, frech, schnoddrig, mit einem alten Gesicht; er trägt

Sensations

die Bezeichnung „Urching humanity“; er zieht einen Karren. Auf diesem Karren sitzen — obenan die Wissenschaft — sie hält ein Geschoss in der Hand: poisonous Gas; zu ihren Seiten zwei andere Gestalten: die Literatur — sie starrt gespannt in ein Buch: „Detektiv-Roman“; dann die Kunst — sie hält den Filmaufnahmeapparat in Händen; unter ihr sitzt die Musik, mit dem Grammophon auf den Knien. — Das ist unsere Zeit. Es liegt Selbsterkenntnis in einem solchen Bilde und Selbstbesinnung: der einzige Weg zur Rettung hin.

Man könnte verzweifeln; man könnte dem radikalsten Spenglerismus verfallen, wenn nicht in dieser Zeit der Not auch schon die Rettung gegeben wäre. Die Rettung liegt in der Geistestat Rudolf Steiners. Sie ist der Weckruf für den Menschen; sie entreisst ihn der Vertierung, dem Schlaf und der Mechanisierung.

Was einst der Menschheit in den alten Mysterien als Wegzehrung gereicht worden war auf ihrem Wege zur Entfaltung der Persönlichkeit hin, wird ihr neu gereicht jetzt, wo sie der Persönlichkeit verlustig gehen könnte; in diesem Augenblicke, wo das Menschliche im Untermenschlichen zu versinken droht, wenn es sich nicht in seinem Wesenskern erfasst. Der Intellekt allein wird hierbei nicht helfen; der Verstand, sich selbst überlassen, hat uns zum Agnostizismus geführt, zum Ignorabimus, zum Spenglerismus. Öffnet er sich aber dem Geiste, lässt er sich von ihm die Wege weisen, so werden dessen schaffende Kräfte die Todeskeime überwinden und die Kräfte des Verfalls metamorphosieren, die jetzt in „urching humanity“ am Werke sind.

Das ganz Grosse, um gesehen zu werden, muss ja noch warten auf die Erfindung eines pneumometrischen

Apparates; es wird sonst ebenso wenig bemerkt, wie das ganz Kleine ohne Mikroskop. Allein die Distanz in der Zeit kann sonst den nötigen Fernblick gewähren. Das Werk Rudolf Steiners überragt in solch umfassbarer Weise das heute Begreifbare, dass erst die dahinrollende Woge der Zeit mit ihrer Weiten-Perspektive die Würdigung wird bringen können. Uns obliegt es, auf die mannigfaltigen Teilstücke seiner Arbeit hinzuweisen, sie allmählich übersehbar zu machen; da liegen überall die Rettungsringe, an die wir uns klammern können inmitten der uns umkreisenden Vernichtung und Zerstäubung.

Scheinbar Geringes kann hier das Grösste bedeuten. Beginnen wir bei der Erziehung durch Kunst und in Kunst; gehen wir den Weg zurück, der zu den Quellen führt, in denen die Kunst ihren Ursprung hat. Dieser Ursprung freilich war kein geringer — es war der Sternenreigen und seine Widerspiegelung in der menschlichen Sphäre als Planetentanz, — als Tempeltanz. Da strömten die schöpferischen Kräfte in den menschlichen Leib hinein, formbildend, richtunggebend. und erzeugten die Kräfte, die auch den Menschen selbstschöpferisch werden liessen.

Und aus diesen Kräften heraus erwuchs ihm die Fähigkeit, das was in ihm wirkte, hinüberzuleiten in Werke der Kunst, der bildenden, der tönenden Künste, die das Göttliche abfingen und in die Materie hineinschimmern liessen, in sich den Kosmos widerspiegelten.

Als durch das Hereinbrechen des Materialismus die göttlichen Kräfte im Menschen verstummt, erstarben, und das menschliche Gehirn der Sarg wurde für tote Gedanken, die das Geistige nicht mehr ergreifen konnten, erstand uns ein Retter. Er durchgeistigte den Intellekt.

Er entriss ihm der Erstarrung. Er gab ihm die lebendige Bewegung zurück.

In alle Gebiete der menschlichen Betätigung brachte er hinein die Bewegung. Wir aber hatten vergessen, was Geistbewegung ist, weil uns die Bewegung des von uns ergriffenen und bewältigten Stoffes genügte und berauschte und jagte. Wir merkten nicht, dass wir dabei geistig passiv wurden, und dass wir im Ersatz durch Sport uns nur Eigenbewegung vortäuschten. Auch durch ihn entfernten wir uns immer mehr von der geistigen Impulsivität.

Wir müssen im erwachten Bewusstsein zu ihr zurückkehren, an uns selbst ablauschen, wo die Bewegungskräfte ihre Wirkensmacht und ihre Richtungstendenzen herleiten; dann werden wir in dem Erfassen des Schöpferisch-Wirksamen die organbildenden Kräfte verspüren, und werden beginnen können, neue geistige Organe auch in uns selbst zu entwickeln.

Damit werden wir die Erstarrung, die Verholzung, die Verdorrung überwinden, welche erlesenste Intelligenzen heute zum äussersten Pessimismus zwingt.

Der Zufall spielt mir ein Blatt in die Hände, jetzt, da ich den Schluss dieses Vorworts in Hannover schreiben muss; in ihm ist zu lesen: „Kultur, so lange sie stark und triebkräftig ist, wirkt unbewusst. Wir sind darauf verwiesen, *bewusst* Kultur zu erhalten und zu fördern. Liegt nicht darin von vornherein das Anzeichen unheilbarer und unfruchtbarer Schwäche? Ist nicht der Keim aller schaffenden Kraft dadurch verkümmert, so dass im besten Fall nur noch eine schwächliche Nachblüte dessen, was wir Kultur nennen, zu erwarten steht? Hat sich der Kreis aller wahrhaften Kultur schon vollendet, so dass uns nur noch Zivilisation und Mechanismus blei-

ben mit einigem romantischem Schimmer aus der untergegangenen Lichtfülle besserer Tage, der dann auch bald verblassen mag?“ (Aus dem „Niedersachsenbuch 1927“.)

Der Niedersachse zog einst aus, geistigen Geboten unbewusst folgend, und eroberte das Land der keltischen Briten und Gaelen. Als Engländer hatte er die kulturhistorische Aufgabe zu erfüllen, die Bewusstseinsseele zu entwickeln, insofern sie auf die Persönlichkeit und die irdische Umwelt gerichtet ist. Hebt der Deutsche die Bewusstseinskräfte hinauf zur Erfassung des göttlichen Ich im Menschen, dann hat er die Aufgabe des Deutschtums erfüllt, dann schenkt er der Menschheit eine neue Kultur, für welche ihm die Menschheit danken wird, während sie sich von ihm abwandte als er, seiner Aufgabe untreu, die mechanische Zivilisation nachmachte und auf die Spitze trieb.

Dies hat der hervorragendste Verkünder deutschen Geistes immer wieder während der Weltkriegskatastrophe warnend den Deutschen zugerufen, und er hat die ermunternden Worte gesprochen:

Der deutsche Geist hat nicht vollendet,
Was er im Weltenwerden schaffen soll.
Er lebt in Zukunftssorgen hoffnungsvoll,
Er hofft auf Zukunftstaten lebensvoll.
In seines Wesens Tiefen fühlt er mächtig
Verborgnes, das noch reifend wirken muss.
Wie darf in Feindesmacht verständnislos
Der Wunsch nach seinem Ende sich beleben,
So lang das Leben sich ihm offenbart,
Das ihn in Wesenstiefen schaffend hält !

Dieses Leben muss der Deutsche ergreifen. Es liegt aber nicht in der „Reinhaltung der Rasse“, wie das

Schlagwort lautet. Es liegt in der Erfassung *seiner* Ichkräfte, der göttlichen Ichkräfte. Der Weg dahin aber geht durch das Bewusstsein. Metamorphosiertes Persönlichkeitsbewusstsein, zum unsterblichen Ich emporgehoben, hat Schaffenskraft, birgt den Geist in sich und wird nicht schwächliche Nachblüte, sondern die stärksten Kulturen auswirken.

Es scheint, als wäre ich vom Gegenstand des einzuführenden Buches weit abgewichen, und doch führt uns dieser Weg zurück in das Tempelinnere, aus dem die alten Kulturen emporgestiegen sind, zuerst im Wort und in der Kunst, nicht unbewusst, sondern durch das Bewusstsein der erlesensten Geister geleitet. Sie werden uns auch weiter helfen jetzt, wo es notwendig geworden ist, dass unser eigenes Geist-Bewusstsein tätig mitschafft und allmählich allgemeines Menschheits-Ich-bewusstsein wird. Erschliessen wir uns dieser Hilfe, sind wir in der Lage, uns dem Geist zu öffnen, auf allen Gebieten, auch in dem, was uns dieses Buch an Geistoffenbarung und Menschen-Erkenntnis bringt, dann werden wir nicht mehr zur Aufpeitschung unserer erschlafte Nerven dekadente Negertänze brauchen, die von der Maschine aus in uns hineingehämmert werden und uns zu Mechanismen machen, so allmählich unser bestes Menschtum ertötend, sondern wir werden Verständnis gewinnen für eine edle, dem Geiste entnommene Bewegungskunst, die den Sternereigen widerspiegelt und die Sprache der Sterne, die uns erschaffen hat, in Reinheit wieder in uns sichtbar erklingen lässt.

November 1927.

Marie Steiner.

Inhaltsangabe.

I. Eurythmie als sichtbare Sprache.

Notwendig ist es für den Ausübenden in der eurythmischen Kunst, mit seiner Persönlichkeit, mit seinem Menschentum darin leben zu können, so dass Eurythmie ein Ausdruck des Lebens wird. Wir haben es mit einem Eindringen in das Menschliche überhaupt zu tun, wenn wir in das Wesen der Eurythmie eindringen wollen. Sie muss durch und durch eine Schöpfung sein aus dem Geistigen heraus, die sich der menschlichen Bewegung als eines Ausdrucksmittels bedient. So wie die Sprache selbst als solche kein Vorbild hat, so muss Eurythmie etwas sein, was eine ursprüngliche Schöpfung darstellt. „Im Urbeginn war das Wort.“ In einer ursprünglichen menschlichen Anschauung umfasste das Wort den ganzen Menschen als ätherische Schöpfung. Dieser Ätherleib des Menschen ist in fortwährender Beweglichkeit; seine in Bewegung begriffenen Formen entstehen und vergehen; man hat sie nur, indem man alles dasjenige lautlich formt, was in den Inhalt der Sprache hineinfließt. Diesen lautlichen Formen, die aus dem Kehlkopfe herauskommen, liegen in der Anlage die Formungen des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane zugrunde. Wenn wir ein Wort aussprechen, führen wir eine bestimmte Luftform aus. Wenn wir vom a bis zum z gehen könnten in der Luftformulierung und das Ganze würde sich in der Luft abbilden, so wäre dies die Form des menschlichen ätherischen Leibes. Dieser Äther-

leib ist dasjenige, was die Kräfte vom Wachstum, von der Ernährung, vom Gedächtnis enthält; wir teilen das alles der Luftgestaltung mit, indem wir sprechen. So entstehen Worte. Der ätherische Mensch ist das Wort, das das ganze Alphabet umfasst. Was mit der Sprache entsteht, ist eine Geburt des ätherischen Menschen. Immer ist es etwas vom Menschen, das in einem einzelnen Wort ertönt. Jedes Ding in der Welt ist ein Stück von uns; es gibt nichts, was sich nicht durch den Menschen ausdrücken lässt. In dem schaffenden Kehlkopfe hat man den ätherischen Menschen in Luftgestalt im Werden. Gesprochene Worte sind immer Teile von der Geburt des ätherischen Menschen. Mit einer ätherischen Menschenschöpfung haben wir es zu tun, wenn gesprochen wird. In der Sprache tritt uns eine schöpferische Tätigkeit entgegen, die aus dem Tiefsten des Weltenlebens herausquillt. Das Sprechen hängt mit der Entstehung des Menschen zusammen. Menschenkenntnis beginnt mit dem Staunen, dem *a*; im *b* haben wir seine Hülle; jeder Laut sagt uns etwas über den Menschen; beim *z* angekommen, haben wir die Weisheit vom Menschen. Fast das ganze Seelische seinem Gefühlsleben nach wird dargestellt im I O A. Diese Bewegungsmöglichkeiten sind diejenigen, die erstarrt die physische Form des Menschen geben. Die fertige Form ist aus Bewegung hervorgegangen, aus sich bildenden und ablösenden Urformen. Nicht das Bewegte geht aus dem Ruhenden, das Ruhende geht aus dem Bewegten hervor. Indem Gott eurythmisiert, entsteht als Ergebnis die Menschengestalt. Jede Kunst ist aus dem Göttlichen herzuleiten; aber weil sich Eurythmie des Menschen als eines Werkzeugs bedient, sieht man am tiefsten hinein in den Zusammenhang des Menschenwesens mit dem Weltenwesen.

aus alten Mysterien (f) 33f (Jais), (l) 36, 61, 65,
196

früh. Stufen 156

II. Der Charakter der einzelnen Laute. 23

Konsonanten — ein Nachbilden äusseren Geschehens, Vokale — ein inneres Erleben; h — zwischen dem Konsonantischen und Vokalischen stehend in seiner Beziehung zum Atem, der zum Teil innerlich erlebt wird, zum Teil nach aussen geht. Die Ursprache. Das Wesen der einzelnen Laute. b, c, d, t, f, i, ei, l, m || Kopf,

Best.-form
23f

testa 38f

III. Die erlebte und die geformte Geberde. 43

Der Stimmungsgehalt der Laute: s, z, a, e, u, ei, b, c, d, f, l, m, n, z. Darstellung der Art, wie die erlebte Geberde in die wirklich geformte Geberde durch die Eurythmie übergehen kann.

Kräfte,
d. i. d. Laut-
liege 46

IV. Die einzelnen Laute und ihre Zusammenhänge. 64

X Das innere Wesen der Laute wurde in den alten Mysterien enthüllt. Verschiedenheit in den Sprachen. Z. B., die deutsche Sprache ist ein Bildhauer; die magyarische ein Jäger. — Eurythmie ist eine Sprache, die man verstehen kann, wenn man sich einer unbefangenen Empfindung hingibt. Laute sind die einzelnen Elementarbestandteile des Eurythmischen; es ist ein besonderes Augenmerk zu richten auf die Darstellung des Überganges von dem einen Laute zum andern. Man kann an der Eurythmie studieren, wie das Innere der Intentionen des Sprachgenius beschaffen ist, und hat an ihr die Möglichkeit, tief das Wesen zu empfinden, das in den Worten liegt. — Beim Russischen wird noch die Spur des Wortwesens verfolgt; das Französische bewegt sich durchaus vor dem Wortwesen. Man kann übergehen von einem Offenbaren des Wesens, das in dem einzelnen Worte liegt, zu der inneren Logik, die in der

Sprache liegt. In dieser Logik kommt der Charakter des Volkes zum Ausdruck.

V. *Der Stimmungsgehalt der Seele bei einer Dichtung.* 81

Übergang von dem bloss Lautlichen zu dem Logischen oder Gefühlsmässigen des Gesprochenen. Betonung. Fragezeichen, Rufzeichen, Heiterkeit, Gescheitheit, Erkenntnis, starke Selbstbehauptung, Grössenwahnsinn, Unersättlichkeit, Innigkeit, Liebenswürdigkeit, Mitteilung, Traurigkeit, Verzweiflung. An diesen Geberden bringt man die Gemütsverfassungen zum plastisch-eurythmischen Ausdruck.

VI. *Gemütsstimmungen und Charakteristik einzelner Seelenzustände. Die Farbe als Gemütsinhalt.* 99

Das Herausholen der Seelengeste, die durch die ganze menschliche Organisation einer Gemütsstimmung zugrunde liegt. Andacht, Feierlichkeit. Die drei Kategorien der Seeleninhalte: Denken, Fühlen, Wollen. Das Intimere eines Gedichts kommt zum Ausdruck durch die Sprachbehandlung. Verwendung von E-Lauten beim Gedankendichter, der zum Epischen neigt; A- O- U-Laute, wenn er nach der Gefühlsseite hinneigt; Häufungen von Konsonanten beim Dichter, der sich nach der Willensseite entfaltet: gerade und krumme Linien. — Andeutung der Laute in der Bekleidungsfarbe. Man kommt nur dann in den Laut recht hinein, wenn man ihn auch farbig empfindet. Die Farbe ist der an der Aussenwelt fixierte Gemütsinhalt. Jeder Mensch trägt eine Grundfarbe.

VII. *Die plastische Gestaltung des Sprachlichen.* 117

Das in der Sprache selbst Gestaltete und dort in den Laut Übergehende muss in der Eurythmie zur sichtbaren

Form gebracht werden. Äusserlich sichtbar wird nachgeahmt, was in der Sprache als eine Art Luftgeste vorhanden ist. Die konsonantischen Laute sind diejenigen, die sich für eine Interpretation des Plastischen eignen. Blaselaute haben den Charakter des Mitgehens mit der Aussenwelt. In den Stosslauten wird der Mensch gegenüber der Aussenwelt der Beherrscher; es ist ein Geltendmachen des Innern. Das In-sich-Bewegte wird ausgedrückt im Zitterlaut und Wellenlaut. Die Diphthonge: an ihnen lernt man am besten den Übergang von einem Laut zum andern ersehen; der erste Laut wird in seiner ersten Hälfte, der zweite in seiner zweiten Hälfte genommen. Wir binden die Elementarteile aneinander, indem wir sie nicht vollständig entstehen lassen. Der Diphthong hat etwas, was nicht scharf begrenzt anschaulich ist: man muss vieles zusammenhalten, wo als wesentlich wortgestaltend der Diphthong auftritt. Wenn Undeutlichkeit für die Anschauung hervortritt, erscheint der Umlaut. Die Eurythmie ist imstande, überall den tiefen Charakter des Lautlichen zum Ausdrucke zu bringen. I, e, u sprühen dionysisches Feuer. A, o ziehen ruhig an, gestalten apollinisch.

kurz
abw.

131

VIII. *Das Wort als Bezeichnung und das Wort in seinen Zusammenhängen.*

132

Wir unterscheiden auch beim Lautlichen das, was mehr heruntergeht in die physische Welt, und das, was das Wort hinaufträgt in die geistige Welt. Wenn aus dem Laut der Umlaut wird, der nicht mehr in festen Konturen auftritt, haben wir schon ein Hineingehen in das Geistige. Die Diphthonge stellen in der Offenbarung etwas wesentlich geistiger Empfundenes dar, als die Elementen-Laute, aus denen sie zusammengesetzt sind. Was im Sprachlichen zum Geiste hinschimmert, liegt nicht da, wo der Laut

X scharf betont wird, sondern wo der eine Laut in den andern übergeht. Doppelter Charakter des Wortes: auf der einen Seite will es das äussere Nachahmen in sich schliessen, auf der andern Seite dasjenige, was es ausdrückt, in die gesamte Weltordnung hinstellen, das Verhältnis eines Vorgangs oder Dinges zur Gesamtheit klarlegen, über sich hinaus in die Zusammenhänge dringen, welche im Wort gegeben sind. Persönliche Fürwörter und ihre Formen.

IX. Die gestaltete Rede. 152

Das Schreiten als Ausfluss eines Willensimpulses. Drei Phasen: das Heben, Tragen und Aufstellen des Fusses. Beim Heben haben wir es mit dem Willensimpuls als solchem zu tun; beim Tragen mit dem Gedanken, der in diesem Willensimpuls zum Ausdruck kommt; im Stellen mit der Tat, dem vollendeten Willensakt. Rhythmisches Schreiten; poetische und Prosa-Sprache. Zum Wesen der Sprache gehört es, dass sie mitten drinnen liegt zwischen Gedanke und Gefühl. Der Mensch einer früheren Entwicklung hörte innerlich, wenn er fühlte, empfand innerlich Worte. Er hatte auch kein abstraktes Denken, sondern ein innerliches Erklingen in Worten. Es gab kein verinnerlichtes Fühlen wie heute; das primitive Seelenleben war eng verbunden mit der innerlichen Wortkonfiguration, Tonkonfiguration. Auf dem Grunde der Sprach- und Gedanken- und Gefühlsentwicklung lag einmal das innerliche Rezitieren. Es differenzierte sich in die Sprache, die künstlerisch blieb, und in das musikalische, wortlose Erklingen von Tönen. Als Drittes gliederte sich dann ab der eigentliche Gedanke. Weil das Prosaische des abstrakten Denkens mit dem Materialismus eng verknüpft ist, ist heute das Gefühl verloren gegangen für künstlerische Gestaltung der Sprache.

Der Eurythmist muss sich das ganz im Wesentlichen aneignen. Zunächst das Gefühl für das Jambische und Trochäische, das dem Schreiten den besonderen Charakter geben muss: im jambischen Versmass den Willenscharakter, im trochäischen das Verwirklichen des Denkens. Im Anapästischen haben wir ein intimeres empfindungsmässiges Gestalten der Sprache; das vergeistigt die Sprache. Das Trochäische weiter konfiguriert gibt das daktylische Versmass, ein Diktieren, Sagen, Behaupten — sichtbar gemacht im Zeitverlauf und im Raume. Durch die Raumesformen kann man in das Poetische der Sprache leichter hineingehen als beim Rezitieren und Deklamieren. In dem künstlerischen Gestalten der Sprache muss die Sehnsucht immer darauf gehen, sich wirklich an die Phantasie zu wenden. In der Möglichkeit, Bilder zu finden, beruht die innere Gestaltung der Sprache. Der Laut als solcher ist immer ein Bild für das, was er bezeichnen will; wer das empfindet, wird sich auch angewöhnen, die Empfindung zu haben für den Gebrauch von Bildern in der poetischen Sprache. Metaphern. Synekdochen. Rückwärtsschreiten: Aufsteigen zu einem Umfassenderem; Vorwärtsschreiten: Hineingehen in ein weniger Umfassendes. Seitwärtsschreiten: Konversation; denn diese ist metaphorisch gebildet, im Sinne der Verwandtschaft zwischen zwei darzustellenden Dingen.

X. Formen, die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben.

Die Charakteristik der eurythmischen Geste nahmen wir bis jetzt von der Lautsprache her; wir wollen jetzt von der Wesenheit des Menschen ausgehend die Form- und Bewegungsmöglichkeiten entwickeln. Zwölf Gesten, die in ihrem Gesamtumfange das ganze Menschenwesen darstellen. Sie erschöpfen den Menschen in seinen Elemen-

ten, fassen ihn zusammen im Tierkreis; in Haltung und Form kommen die menschlichen Fähigkeiten zum Ausdruck. Von den ruhigen Haltungsgesten gehen wir über zu den Bewegungen, die die innern Betätigungsmöglichkeiten darstellen und in dem Planetarischen ihren Ursprung haben. In ihrer Siebenheit haben wir die Zusammenfassung des Tierischen ins Menschliche. Neunzehn Lautmöglichkeiten: im Tierkreis urständet das Konsonantische; im Reigen der Planeten das Vokalische. Durch menschliche Gesten und Bewegungsmöglichkeiten wird ein Kosmisches ausgedrückt. Das was der Himmel spricht ist eigentlich Wesenheit des Menschen. In der Nachahmung des Sternereigens, aus dem Elemente des geistigen Erkennens, haben wir die Möglichkeit, in der Eurythmie dasjenige zu erneuern, was in den uralten Mysterien Tempeltanz war.

XI. *Das Sich-Hineinleben in Geberde und Form.*

Für das Geistige der Rede ist das Allerwichtigste das, was zwischen den Lauten steht. Der Geist ist dort, wo von Laut zu Laut der Übergang gemacht wird. Eine Verinnerlichung der Gestaltungen und Bewegungen muss dazu herausgearbeitet werden. Das geistig Wesenhafte, das hinter gewissen Gestaltungen und Bewegungen liegt, muss heruntergebracht werden in die eurythmische Ausgestaltung der Laute. Übungen, die aus der Rundbewegung und der geistigen Geberde des Tierkreises und des Planetenkreises herausgeholt sind. Sie bringen das eurythmische Sich-Bewegen und Sich-Stellen in den Organismus hinein.

XII. *Moralisch-seelische Heilwirkungen durch das Ausströmen der Menschenseele in Form und Bewegung, und deren Zurückwirken auf den ganzen Menschen.* 211

In der Zwölfzahl und in der Siebenzahl haben wir moralische Impulse vor unsere Seele gestellt, die in der

stillgehaltenen Geberde oder in der bewegten Geberde ihren Ausdruck finden. Was auf diese Weise ausströmt, wirkt wieder auf den Menschen zurück; darauf beruhen die Heilwirkungen des Eurythmischen. Moralisch-seelische Heilwirkungen werden sich besonders herausstellen, wenn gewisse eurythmische Tatsachen dargestellt werden im kindlichen Alter. Dazu wählen wir Übungen, bei denen aus der Seelenverfassung heraus Form und Inhalt entsteht und wiederum zurückwirkt. Ich- und Du-Übung: ausgezeichnet für die Pädagogik; Friedenstanz, Energietanz. Spirale.

XIII. Seelenstimmungen, die aus der Geste des Lautes herauszufinden sind.

Eurythmische Bewegungscharaktere: Hallelujah. Evoe. Schalkhafte Ironie — aus der Geste heraus gesucht. Anwendung von Formen für den Zeilenaufbau. In gewissen Mysterienstätten entstand einst die Dichtung aus der Geste und der Form heraus. Eurythmische Bewegungsform und Geste ging der Bildung des Gedichtes voran. Wirkliche Dichtung hat immer Eurythmie in sich; es ist als ob der Betreffende, der da dichtet, im Ätherleib zuerst die entsprechenden eurythmischen Bewegungen und Gesten ausführte. Hier liegt die intime Beziehung zwischen dem Eurythmischen und dem Sprachlichen. Anwendungen auf Beschleunigung und Verzögerung des Tempos.

XIV. Gliederung der Worte. Innere Gliederung der Strophen.

Um des innern Verständnisses der Sprachgestaltung willen ist es nötig, die Worte so zu gliedern, wie sie aus dem Denken folgen; dasselbe muss in der eurythmischen Darstellung berücksichtigt werden. Es muss unterschieden

werden zwischen Hauptworten, Eigenschaftsworten, Verben, Verhältniswörtern usw. und ihren besondern Eigenheiten. Von besonderer Bedeutung ist die Behandlung der Interjektionen. Beispiel für den Aufbau vierzeiliger Strophen. Der Eurythmist kann in ein feines Empfinden für die Geheimnisse der menschlichen Organisation hineinkommen durch die ihm hier gegebene Meditation.

XV. *Der ganze Körper muss in der eurythmischen Ausführung Seele werden.* 258

Innerliche Befestigung durch den G-Laut. Die bewegliche Hülle im W-Laut: der selbstverständliche Laut für die Alliteration. Bewegung und Geschlossenheit in der Alliteration. — Unterschied zwischen Stehen und Gehen: man bildet ab, wenn man steht; man will etwas sein, wenn man geht. Dichtung will meistens das Lebendige ausdrücken: dasjenige, was etwas ist und nicht was etwas bedeutet. — Zusammenhang des menschlichen Körpers mit dem ganzen Weltenwesen; die Füße sind ganz angepasst der Erde; Hände und Arme bedeuten das Seelische. Das Seelische ist das Hauptsächlichste, was durch die Eurythmie zum Vorschein kommt; daher ist am bedeutsamsten in der Eurythmie die Bewegung der Arme und Hände; der Kopf ist für den Geist da und kann in mannigfaltiger Weise nach seiner Organisation hin benützt werden. — Aus den zwölf Geberden, die in Anlehnung an den Tierkreis, und den sieben Geberden, die in Anlehnung an die Planetenkreisläufe gemacht werden, können immer welche für irgend etwas verwendet werden. Z. B. für den Schlussreim. — Harmonisierende Übung: Ich denke die Rede. — Sorgfältige Analyse dessen, was man zu eurythmisieren hat — eine Notwendigkeit; es ist wichtiger, den Lautgehalt sich vor

die Seele zu führen, als den blossen Sinngehalt. Das Gedicht muss erst seiner Sprachgestaltung nach erlebt werden, dann soll man es eurythmisieren. Bewegung, Gefühl, Charakter. Die Seele muss ganz lernen, insofern sie eurythmisiert, in dem Körper zu leben; der ganze Körper muss in der eurythmischen Ausführung Seele geworden sein.

Laut-Eurythmie.

1. Vortrag.

Die Eurythmie als sichtbare Sprache.

Meine lieben Freunde!

Die Vorträge, die ich hier halten werde, Besprechungen über das Eurythmische, sind zunächst hervorgegangen aus der Ansicht von Frau Dr. Steiner, dass es notwendig sei, zur exakten Gestaltung gewissermassen der eurythmischen Tradition zuerst einmal wiederholentlich alles dasjenige durchzuführen, was sich auf die Laut-Eurythmie bezieht, was im Laufe der Jahre in der Laut-Eurythmie an die entsprechenden Persönlichkeiten herangebracht worden ist. Es wird sich dann darum handeln, dass an diese Wiederholungen sich angliedern werden, und zwar immer jeweilig an die Einzelheiten selbst, nicht etwa abgeteilt nach Kapiteln, Erweiterungen des Eurythmischen.

Ich werde dabei versuchen, das Eurythmische nach seinen verschiedenen Aspekten, sowohl nach dem künstlerischen Aspekt, der natürlich hier vorzüglich in Betracht kommt, wie auch nach dem pädagogischen Aspekt und nach dem Heilwert-Aspekt zu betrachten.

Heute möchte ich eine Art Einleitung vorausschicken, an die sich dann morgen Besprechungen über die ersten

Elemente der Laut-Eurythmie schliessen werden. Dasjenige, was vor allen Dingen für den Eurythmiker auf jedem Gebiete notwendig ist, das ist, dass er in der eurythmischen Kunst, in der eurythmischen Betätigung mit seiner Persönlichkeit, mit seinem Menschentum leben kann, so dass Eurythmie ein Ausdruck des Lebens wird. Das kann man nicht erreichen, ohne dass man eindringt in den Geist der Eurythmie als einer sichtbaren Sprache. Derjenige, der Eurythmie bloss ansieht, als künstlerischen Genuss hinnimmt, der braucht, wie es beim künstlerischen Geniessen überhaupt der Fall sein sollte, ja nichts von dem Wesen der Eurythmie zu wissen, ebensowenig, wie irgend jemand musikalische Harmonielehre oder Kontrapunkt oder dergleichen gelernt zu haben braucht, der Musik geniessen will. Das ist dasjenige, was einfach in der naturgemässen, in der selbstverständlich menschlichen Entwicklung begründet ist, dass man für das, was man im Aufnehmen des Künstlerischen Verständnis nennen kann, auch als gesund ausgebildeter Mensch Verständnis hat.

Kunst muss durch sich selber wirken. Sie muss selbstverständlich wirken. Derjenige aber, der Eurythmie treibt, der Eurythmie in irgendeiner Art hinzustellen hat in der Welt, der muss für Eurythmie genau ebenso in das Wesen der Sache eindringen, wie — sagen wir — der Musiker oder der Maler oder der Plastiker in das Wesen der Sache eindringen muss. Bei Eurythmie haben wir es zugleich mit einem Eindringen in das Menschliche überhaupt zu tun, wenn wir in das Wesen der Eurythmie eindringen wollen. Denn es gibt ja keine Kunst, die sich in einem so eminenten Sinne desjenigen, was am Menschen selbst ist, bedient, wie die Eurythmie. Nehmen Sie alle Künste, Künste, die Instrumente haben, Künste,

die irgendwelche Werkzeuge nötig haben, sie haben nicht Mittel und nicht Werkzeuge, die so nahe an den Menschen herankommen, wie die Eurythmie.

Die mimische Kunst und die Tanzkunst kommen ja gewiss bis zu einem gewissen Grade an den Menschen selbst heran in dem Gebrauche von künstlerischen Mitteln und dem Gebrauche eben des Menschen selbst als eines Werkzeuges. Aber bei der mimischen Kunst steht zunächst dasjenige, was mimisch ausgebildet wird, nur im untergeordneten Dienste der Gesamtdarstellung, die sich nicht in künstlerischer Gestaltung am Menschen selbst verliert, sondern den Menschen eigentlich dazu benützt, um im einzelnen Falle dasjenige nachzuahmen, was schon im Menschen selber hier auf Erden vorgebildet ist.

Ausserdem haben wir es ja in der mimischen Kunst damit zu tun, dass man gewissermassen nur dasjenige verdeutlicht, dessen sich der Mensch im gewöhnlichen Leben bedient, verdeutlicht das Sprechen. Man fügt, um das Sprechen intimer zu machen, Geberdenhaftes zur Sprache hinzu. Wie gesagt, man hat es also höchstens mit einer geringen Weiterführung desjenigen zu tun, was auf dem physischen Plane vom Menschen schon vorhanden ist.

Bei der Tanzkunst hat man es zu tun, wenn überhaupt von Kunst dabei die Rede sein kann, wenn sich der Tanz zum Künstlerischen erhebt, mit einem Ausfliessenlassen des Emotionellen, des Wollens in menschliche Bewegung, wobei wiederum nur dasjenige, was im Menschen veranlagt ist an Bewegungsmöglichkeiten, die auch sonst auf dem physischen Plane vorhanden sind, weiter ausgebildet wird. Bei der Eurythmie haben wir es zu tun mit etwas, das nach keiner Richtung da ist am Menschen im gewöhnlichen physischen Leben, das durch und durch eine Schöpfung sein muss

aus dem Geistigen heraus, mit etwas, das sich nur des Menschen bedient, wie der Mensch nun einmal dasteht in seiner Gestalt in der physischen Welt, das sich nur des Menschen als eines Ausdrucksmittels, und zwar der menschlichen Bewegung als eines Ausdrucksmittels bedient.

Nun fragt es sich: was wird denn eigentlich dargestellt? Sie werden nur begreifen, was in der Eurythmie dargestellt wird, wenn Sie eben ins Auge fassen, dass Eurythmie eine sichtbare Sprache sein will. Mit der Sprache selbst ist es ja auch so: wenn wir die Sprache mimisch gestalten, so haben wir ja an der gewöhnlichen Sprache das Vorbild, aber wenn wir die Sprache selbst gestalten, so hat diese als solche kein Vorbild. Sie tritt als selbständiges Produkt aus dem Menschen heraus. Nirgends in der Natur ist dasjenige vorhanden, was in der Sprache sich offenbart, in der Sprache zutage tritt.

Ebenso muss Eurythmie durchaus etwas sein, was eine ursprüngliche Schöpfung darstellt. Die Sprache — gehen wir von ihr aus — die Sprache erscheint als Hervorbringung des menschlichen Kehlkopfes und desjenigen, was mit dem Kehlkopfe mehr oder weniger zusammenhängt. Dieser Kehlkopf, was ist er denn eigentlich? Die Frage muss einmal aufgeworfen werden, denn ich habe ja oft angedeutet: in der Eurythmie wird der ganze Mensch zu einer Art von Kehlkopf. Wir müssen also einmal uns die Frage vorlegen: was für eine Bedeutung hat denn überhaupt der Kehlkopf? Sehen Sie, wenn wir zunächst auf die Sprache als auf eine Hervorbringung aus dem Kehlkopfe hinschauen, so werden wir nicht aufmerksam darauf sein, was da eigentlich aus dem Kehlkopfe herauskommt, was sich da bildet. Aber wir können

uns vielleicht erinnern, dass eine merkwürdige Tradition vorhanden ist, die heute wenig verstanden wird, die Sie einfach angedeutet haben, wenn Sie den Anfang des Johannes-Evangeliums nehmen: Im Urbeginne war das Wort und das Wort war bei Gott und ein Gott war das Wort. — Das Wort. — Nicht wahr, dasjenige, was man sich heute als Wort vorstellt, das ist etwas, was innerhalb dieses Zusammenhanges im Beginne des Johannes-Evangeliums nicht den allergeringsten Sinn gibt. Es wird zwar dieser Anfang des Johannes-Evangeliums fortwährend besprochen. Die Leute glauben, sie können sich dabei auch etwas denken. Sie tun es ja nicht, denn eigentlich, wenn man das nimmt, was sich der heutige Mensch unter Wort vorstellen kann, wovon er zu gleicher Zeit sagt, Name ist Schall und Rauch, Nebel und Himmelsdunst usw., was er da in gewissem Sinne sogar dem Gedanken gegenüber gering achtet, und wobei er sich erhaben vorkommt, wenn er es gering achten kann gegenüber dem Gedanken, wenn man sich in das versetzt, was der heutige Mensch unter Wort vorstellen kann, hat der Anfang des Johannes-Evangeliums nicht den geringsten Sinn, gar keinen Sinn. Denn: das Wort, — wir haben so viele, welches Wort? Es kann doch nur ein bestimmtes konkretes Wort sein. Und was ist denn das Wesen dieses Wortes? Das muss gefragt werden.

Nun ist allerdings dieser Tradition, die sich eben andeutet in dem Beginn des Johannes-Evangeliums, das zugrundeliegend, dass man einmal in einer instinktiven Erkenntnis wusste, was das Wort ist. Heute weiss man es nicht mehr. Sehen Sie, die Idee, der Begriff „das Wort“ umfasste einmal in einer ursprünglichen menschlichen Anschauung den ganzen Menschen als ätherische Schöpfung.

Sie wissen ja alle, da Sie Anthroposophen sind, was der ätherische Mensch ist. Wir haben den physischen Menschen, wir haben den ätherischen Menschen. Der physische Mensch, von der gewöhnlichen Physiologie, von der Anatomie beschrieben, der physische Mensch hat äusserlich und innerlich gewisse Formen, die man zeichnet; wobei man natürlich nicht berücksichtigt, dass dasjenige, was man da zeichnet, nur der allergeringste Teil des physischen Menschen selber ist, da der physische Mensch zu gleicher Zeit flüssig ist, luftförmig ist, Wärmeinhalt hat, den man natürlich gewöhnlich nicht zeichnet, wenn man in der Physiologie oder Anatomie vom Menschen spricht. Aber man kann immerhin doch zunächst eine Vorstellung von dem haben, was der physische Leib des Menschen ist.

Aber nun ist das zweite Glied der menschlichen Natur da, der Ätherleib des Menschen. Dieser Ätherleib des Menschen, wenn man ihn aufzeichnen würde, würde etwas ungeheuer Kompliziertes darstellen. Denn dieser Ätherleib des Menschen kann im Grunde genommen als etwas Bleibendes ebensowenig hingemalt werden, wie der Blitz. Wenn man den Blitz hinmalt, so hat man ja nicht den Blitz gemalt, denn der Blitz ist in Bewegung, der Blitz ist in Strömung. Man müsste also in der Nachahmung des Blitzes eine Strömung, eine Bewegung darstellen. Man kann nur so, wie man etwa den Blitz malen könnte, wenn man ihn malen wollte, so auch den Ätherleib irgendwie fixieren. Der Ätherleib ist in fortwährender Beweglichkeit, in fortwährender Regsamkeit.

Diese Bewegungen nun, diese in Bewegung begriffenen Formen, aus denen der Ätherleib des Menschen nicht besteht, sondern fortwährend entsteht und vergeht, haben wir sie irgendwo in der Welt der Menschen, so-

dass wir an sie herantreten können? Ja, wir haben sie. Dass man sie hat, das wusste eben eine ursprüngliche intuitive Erkenntnis. Man hat sie in dem, was der Mensch überhaupt — bitte, meine lieben Freunde, ich spreche genau, die Dinge müssen genau so gefasst werden, wie ich spreche —, man hat sie, indem man alles dasjenige lautlich formt, was in den Inhalt der Sprache hineinfließt.

Nun halten Sie im Geiste Umschau über alles dasjenige, was Sie aus Ihrem Kehlkopf heraus lautlich formen, so dass verwendet wird dieses lautliche Formen zu alledem, was in dem ganzen Umfang der Sprache zustande kommt; also alles das, was Bestandteil ist von irgend etwas, was zur Sprache gehört, zum behüfe dessen aus dem Kehlkopfe herauskommt, das fassen Sie ins Auge. Werden Sie sich bewusst, dass alle diese Elemente, die aus dem Kehlkopf herauskommen, die Bestandteile alles dessen sind, was im Sprechen zutage tritt, werden Sie sich bewusst, dass alles das aus bestimmten Bewegungen besteht, denen ursprünglich in der Anlage die Formungen des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane zugrunde liegen. Da heraus kommt es.

Es kommt natürlich nicht auf einmal heraus. Wir sprechen nicht auf einmal alles dasjenige, was der Sprache zugrundeliegt. Wann würden wir es denn sprechen, alles dasjenige, was der Sprache zugrundeliegt? Wir würden es sprechen — sehen Sie, so paradox das klingt, es ist so, wir würden es sprechen, wenn wir einmal von a b c bis z alle möglichen Laute hintereinander ertönen liessen. Stellen Sie sich das einmal vor. Stellen Sie sich vor, ein Mensch würde beginnen mit dem a, b und so fort hintereinander, ohne abzusetzen natürlich, nur mit dem entsprechenden Atemholen, bis zum z, — ein

Mensch würde das hintereinander lautlich erklingen lassen.
Alles dasjenige, was wir aussprechen, zeichnet in die Luft hinein eine gewisse Form, die man nur nicht sieht, die man aber durchaus als vorhanden voraussetzen muss, von der man sich sogar denken könnte, dass sie durch wissenschaftliche Mittel ohne die menschliche Zeichnung fixiert würde.

Wenn wir ein Wort aussprechen, Baum, Sonne, immer führen wir eine ganz bestimmte Luftform aus. Wenn wir das aussprechen von a bis z, würden wir eine sehr komplizierte Luftform bilden, Fragen wir uns einmal, wenn wirklich ein Mensch das zustande brächte, was da entstünde. Es müsste in einer gewissen Zeit geschehen — wir werden schon im Laufe der Vorträge noch hören, warum —, es müsste in einer gewissen Zeit geschehen, so dass, wenn wir beim z angekommen sind, nicht schon das erste vollständig wiederum auseinandergeflossen ist, dass also das a in seiner Form plastisch noch bleibt, wenn wir beim z angekommen sind. Wenn wir tatsächlich vom a bis zum z gehen könnten in der Luftformulierung, wenn wir dies so zuwege brächten, dass das a stehen bleiben würde bis zum z, und das Ganze würde sich in der Luft abbilden, was wäre denn das? was wäre das für eine Form?

Sehen Sie, das wäre die Form des menschlichen ätherischen Leibes. Der menschliche ätherische Leib würde auf diese Weise zustande kommen. Der menschliche ätherische Leib stünde vor Ihnen, wenn Sie einmal das ganze Alphabet — (man müsste es erst richtig stellen, heute ist es nicht ganz richtig — so, wie es gewöhnlich aufgestellt wird, aber es kommt ja auf das Prinzip jetzt an —) wenn Sie einmal lautlich das Alphabet von a angefangen bis zum z hinstellen würden: der Mensch stünde vor Ihnen.

Was ist da eigentlich geschehen? Der Mensch als Ätherleib ist ja immer da. Sie tragen ihn ja immer in sich. Was tun Sie also, indem Sie sprechen, das Alphabet aussprechen? Sie versenken sich gewissermassen in die Form Ihres Ätherleibes und teilen sie der Luft mit. Sie bilden in der Luft ein Abbild Ihres Ätherleibes. Wenn wir ein einzelnes Wort sprechen, das nicht alle Laute hat selbstverständlich, was geschieht dann? Stellen wir uns vor, der Mensch steht vor uns. Da steht er als physischer Leib, als Ätherleib, Astralleib, Ich. Er spricht irgend ein Wort. Man sieht, er versenkt sich mit dem Bewusstsein in seinen Ätherleib. Ein Stück dieses Ätherleibes bildet er in der Luft ab, so wie wenn Sie sich vor den physischen Leib stellen würden und meinetwillen eine Hand abbilden würden, sodass die Hand in der Luft zu sehen wäre. Nun, der Ätherleib hat nicht diese Formen, die der physische Leib hat, aber die Formen des Ätherleibes bilden sich in der Luft ab. Wir schauen, wenn wir dies richtig verstehen, meine lieben Freunde, gerade in die wunderbarste Metamorphose der menschlichen Gestalt, der Entwicklung hinein. Denn was ist dieser Ätherleib? Er ist dasjenige, was die Kräfte vom Wachstum, die Kräfte, die in Betracht kommen, um die Ernährung zu besorgen, aber auch die Kräfte, die in Betracht kommen, um das Gedächtnis in die Wege zu leiten, was das alles enthält. Das alles teilen wir der Luftgestaltung mit, indem wir sprechen.

Das Innere des Menschen, also insofern sich dieses Innere des Menschen im Ätherleib auslebt, das prägen wir der Luft ein, indem wir sprechen. Wenn wir Laute zusammenstellen, entstehen Worte. Wenn wir das zusammenstellen vom Anfang des Alphabets bis zum Schluss, entsteht ein sehr kompliziertes Wort. Aber dieses

V Wort enthält alle Wortmöglichkeiten. Dieses Wort enthält aber zu gleicher Zeit den Menschen in seiner ätherischen Wesenheit. Bevor aber ein physischer Mensch auf der Erde war, war der ätherische Mensch da. Denn der ätherische Mensch liegt dem physischen Menschen zugrunde. Was ist denn aber der ätherische Mensch? Der ätherische Mensch ist das Wort, das das ganze Alphabet umfasst.

✓ Und so können wir, wenn wir von der Gestaltung dieses Urwortes, das im Anfange war, bevor der physische Mensch da war, sprechen können — wenn wir darauf Rücksicht nehmen — das, was da mit der Sprache entsteht, eine Geburt nennen, eine Geburt des ganzen ätherischen Menschen, wenn eben das Alphabet lautlich gesagt wird. Sonst ist es die Geburt von Fragmenten, von Teilen des Menschen in einzelnen Worten. Immer ist es etwas vom Menschen, das in einem einzelnen Wort ertönt. Sagen wir Baum — was bedeutet das, wenn wir Baum sagen?

Wenn wir Baum sagen, bedeutet das, dass wir den Baum so bezeichnen, dass wir sagen: Von uns, von unserem ätherischen Menschen ist das, was da draussen steht, Baum, ein Stück. Jedes Ding in der Welt ist ein Stück von uns; es gibt nichts, was sich nicht durch den Menschen ausdrücken lässt. So wie der Mensch, wenn er das ganze Alphabet lautlich ausspricht, sich ausspricht und damit die ganze Welt, so spricht er in einzelnen Worten, die Fragmente des Gesamtwortes, des Alphabetes, darstellen, irgend etwas, was Teil der Welt ist, aus. Das ganze Universum würde ausgesprochen mit a, b, c usw. Teile des Universums werden ausgesprochen mit einzelnen Worten.

Darüber müssen wir uns aber klar sein, wenn wir das durchdenken wollen, was nun dem Laute als solchem

zugrundeliegt: dem Laute als solchem liegt zunächst alles das vom menschlichen Innern zugrunde. Es ist ja dann, was sich vom Ätherleib darlebt, alles das vom menschlichen Innern, was gefühlsmässig sich in der Seele erleben lässt. Nun müssen wir aber einmal herandrängen an dasjenige, was sich da gefühlsmässig in der menschlichen Seele erleben lässt.

Beginnen wir beim a. Heute lernt man das *a* aussprechen, wie man es erlernt in jenen unbewussten träumerischen Zuständen, wenn man ganz kleines Kind ist. Das wird ja begraben, wenn man später in der Schule maltrahiert wird mit dem weiteren Unterrichtetwerden der Laute. Wenn man als Kind sprechen lernt, da ist schon etwas da von dem, was eigentlich das grosse Geheimnis des Sprechens ist; aber es ist eben noch im Traumhaften, im Unterbewussten drunten.

Wenn wir *a* aussprechen, so müssen wir, wenn wir einigermassen gesund empfinden, dieses *a* als dasjenige empfinden, was aus unserem Inneren kommt, wenn wir in irgendeiner Art von *Verwunderung*, *Erstaunen* sind.

Ja, diese *Verwunderung*, das ist wiederum nur ein Teil des Menschen. Der Mensch ist ja nicht etwas Abstraktes. Er ist ja in jeder Minute irgend etwas, in jeder *wachen* Minute. Man kann ja hindösen selbstverständlich, da ist man nichts Genaueres. Man ist auch dann etwas, wenn man hindöst; aber man ist eigentlich in jeder Minute irgend etwas. Bald ist man der Sich-Verwundernde, bald ist man der Sich-Fürchtende, bald ist man der — nun, sagen wir — der Drein-Schlagende. Man ist nicht bloss abstrakt ein Mensch, man ist in jeder Sekunde irgend etwas. So ist man eben auch zu Zeiten der Sich-Verwundernde, der Erstaunende. Das kommt dann zum Ausdruck, indem man, was im Ätherleibe vorgeht beim

Erstaunen, beim Erleben des Erstaunens, in die Luft hineinfort mit Hilfe des Kehlkopfes: a. Man setzt also einen Teil seines Menschturns, nämlich den sich verwundernden Menschen, dabei heraus; man setzt ihn in die Luft hinein.

Sehen Sie, wenn ein physischer Mensch auf Erden entsteht, entsteht er, wenn überhaupt die Entstehung den allgemeinen Entwicklungsmöglichkeiten entsprechen soll, als ganzer Mensch. Er kommt, dieser ganze Mensch, aus demjenigen Organe des mütterlichen Organismus, das man den Uterus nennt. Da entsteht ein physischer Mensch mit seiner physischen Gestalt.

In dem, was entstehen würde von a bis z, würde ein ätherischer Mensch, nur in der Luft ausgeprägt, da sein, aus dem menschlichen Kehlkopf und seinen Nachbarorganen herausgestaltet.

Ebenso müssen wir ja sagen, wenn das Kind in die Welt gesetzt wird, wenn das Kind — wie man sagt — das Licht der Welt erblickt: aus dem Uterus und seinen Nachbarorganen entsteht der physische Mensch.

Nun wirkt der Kehlkopf nicht so, wie das andere Mutterorgan, sondern er wirkt in fortwährendem Schaffen. So dass in den Worten Fragmente des Menschlichen entstehen, und dass eigentlich, wenn man umfassen würde alle Worte der Sprache (— was ja nicht einmal der Fall ist bei so wortreichen Dichtern, wie Shakespeare, aber nahezu der Fall ist), man in dem schaffenden Kehlkopfe eben den ganzen ätherischen Menschen in Luftgestalt formen würde, aber in Aufeinanderfolge, im Werden: eine Geburt, die sich während des Sprechens fortwährend vollzieht. Das Sprechen ist immer Teile von dieser Geburt des ätherischen Menschen.

Und wiederum, der physische Kehlkopf ist nur die äussere Schale jenes wunderbarsten Organes, das im Ätherleib vorhanden ist, das gewissermassen die Gebärmutter des Wortes ist. Und da haben wir jene wunderbare Metamorphose vor uns, auf die ich hindeutete, indem ich von der Metamorphose sprach. Alles, was im Menschen ist, ist Metamorphose von gewissen Grundformen. Der ätherische Kehlkopf und seine Schale, der physische Kehlkopf, ist eine Metamorphose des mütterlichen Uterus. Mit einer Menschenschöpfung haben wir es zu tun, wenn gesprochen wird, mit einer ätherischen Menschenschöpfung.

Auf dieses Geheimnis der Sprache weist ja auch hin, meine lieben Freunde, der Zusammenhang, der sich, wenn wir jetzt die Sache über beide Geschlechter hinüber verfolgen, darstellt in dem Zusammenhang zwischen dem Sprechen und den Sexual-Funktionen, z. B. beim männlichen Geschlechte in der Veränderung der Stimme.

Wir haben es also mit einer schöpferischen Tätigkeit zu tun, die aus dem Tiefsten des Weltenlebens herausquillt in die Sprache. Wir sehen im Offenbaren dasjenige fluktuierend sich vor uns abspielen, was sich sonst in die geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Organisation bei der physischen Menschen-Entstehung zurückzieht. Da bekommen wir dann das, was wir für eine künstlerisch-schöpferische Betätigung brauchen, wir bekommen Respekt, Achtung vor dem Schöpferischen, in das wir als Künstler hineingestellt sind. Im Künstlerischen können wir nicht eine blosse theoretische Erörterung brauchen, das können wir nicht; das verabstrahiert uns. Im Künstlerischen brauchen wir etwas, was uns mit unserem ganzen Menschen hineinstellt in das Weltenwesen.



Aber wie könnten wir mehr mit unserem ganzen Menschen in das Weltenwesen hineingestellt werden, als wenn wir uns bewusst sind, wie mit der Entstehung des Menschen das Sprechen zusammenhängt. Jedes Mal, wenn der Mensch spricht, stellt er einen Teil desjenigen hin, was in Urzeiten einmal Menschenschöpfung war, wo der Mensch als solcher aus den Weltentiefen, aus dem Ätherischen heraus als Luftform gebildet wurde, bevor er Flüssigkeitsform oder später feste Form wurde. Indem wir sprechen, versetzen wir uns zurück in das Welten-Menschenwerden, wie es in Urzeiten der Fall war.

Nehmen wir jetzt einmal ein einzelnes Beispiel heraus. Gehen wir noch einmal zurück zu diesem *a*, das diesen sich verwundernden Menschen vor uns entstehen lässt. Man sollte sich bewusst sein, dass überall da, wo in der Sprache das *a* auftritt, irgendwie eine Verwunderung zugrunde liegt. Nehmen Sie das Wort Wasser, nehmen Sie das Wort Pfahl, was Sie wollen, irgendein Wort, in dem ein *a* drinnen ist: da wo Sie am *a* halten mit dem Sprechen, da liegt irgendwie eine Verwunderung zugrunde, da drückt sich der sich verwundernde Mensch in der Sprache aus. Das hat man einmal gewusst. Das wusste man selbst noch bei denjenigen, die die hebräische Sprache handhabten; denn was war in der hebräischen Sprache das *a*, das Aleph? was war es? Es war der sich verwundernde Mensch.

Nun möchte ich Sie an etwas erinnern, das Sie hibringen könnte zu dem, was eigentlich mit diesem *a* angedeutet, gemeint ist. Sehen Sie, in Griechenland sagte man: die Philosophie beginnt mit der Verwunderung, mit dem Erstaunen. Philosophie, Liebe zur Weisheit, Liebe zum Wissen beginnt mit dem Erstaunen, mit der Verwunderung. Würde man ganz organisch geredet

haben im Sinne der ursprünglichen Erkenntnis, der ursprünglichen instinktiv-hellseherischen Erkenntnis, so würde man auch sagen haben können: die Philosophie beginnt mit dem a , — es würde ganz dasselbe für den ursprünglichen Menschen bedeutet haben —, die Philosophie, Liebe zur Weisheit, beginnt mit dem a .

Aber was erforscht man denn eigentlich, wenn man Philosophie treibt? Man erforscht letzten Endes doch eben den Menschen. Es strebt doch alles nach Selbsterkenntnis. Letzten Endes will man den Menschen erkennen. So beginnt man Menschenerkenntnis, Menschenanschauen mit dem a . Aber es ist zu gleicher Zeit das Verborgenste, denn man muss sich anstrengen, man muss viel tun, um solche Menschenerkenntnis zu erlangen. Erst wenn man an den Menschen herankommt, wie er ganz aus dem Geistig-Seelisch-Leiblichen heraus gebildet ist, wenn man ihn in seiner ganzen Fülle hat, dann steht man eigentlich vor dem, wovor man als vor dem Menschen — a im höchsten Erstaunen sagen kann. Deshalb ist der sich verwundernde Mensch, der über sich selbst, über sein wahres Wesen sich verwundernde, vor sich erstaunende Mensch, also eigentlich der Mensch in seiner höchsten, idealsten Entfaltung: a .

Wenn man empfunden hat einmal, dass der Mensch, wie er als physischer Mensch dasteht, nur ein Teil des Menschen ist, und man eigentlich den Menschen erst vor sich hat, wenn man ihn in der Fülle desjenigen, was Göttliches in ihm ist, vor sich hat, so nannte das eine ursprüngliche Menschheit den vor sich selbst erstaunten Menschen: a . Das a ist der Mensch, der Mensch in seiner höchsten Vollendung. Das a also würde der Mensch sein, und wir drücken im a eben aus, was gefühlsmässig erlebt wird im Menschen.

Gehen wir vom *a* zum *b* über, um zunächst wenigstens andeutend etwas hinzustellen, was dazu führen kann, dieses Urwort vom *a* bis zum *z* zu verstehen. Gehen wir zum *b*. Mit dem *b* haben wir einen sogenannten Konsonanten, mit dem *a* einen Selbstlaut, einen Vokal. Sie werden verspüren, wenn Sie einen Vokal aussprechen: zunächst äussern Sie sich aus Ihrem tiefsten Inneren heraus. Mit jedem Vokal haben Sie ebenso wie mit dem *a* eine gefühlsmässiges Erlebnis. Überall, wo ein *a* auftritt, hat man das Erstaunen. Überall wo ein *e* auftritt, hat man dasjenige, was ich etwa bezeichnen möchte: *das hat mir etwas getan, das ich spüre*.

Denken Sie nur, wie wir Abstraktlinge geworden sind, wie so ganz schrecklich verschrumpelte Menschen; wie wenn ein Apfel oder eine Pflaume ganz verschrumpelt ist, so sind wir in bezug auf das Erleben der Sprache geworden. Denken Sie doch nur einmal: wir reden so hin, haben keine Ahnung, wenn ein *a* irgendwo ist und wir halten es, (wir tun's fortwährend,) wie wir, wenn wir vom *a* zum *e* gehen, von dem Erstaunen gehen zu dem: es hat mir etwas getan, ich spüre es, es hat mir etwas getan. Fühlen wir es dem *i* an, was es ist: dieses neugierig gewesen sein und dann darauf gekommen sein; fühlen Sie es nur dem Vokal an, überall liegt ein wunderbares, ganz kompliziertes Erlebnis zugrunde. Man bekommt da den Eindruck eines frischen, ursprünglichen Menschen, wenn man nur die fünf Vokale nacheinander auf sich wirken lässt. Der Mensch gebiert sich eigentlich in seiner Würdigkeit wieder, wenn er diese fünf Vokale mit vollem Bewusstsein, das heisst aus seinem Innern mit völliger Bewusstheit herauskommen lässt. Deshalb sage ich: wir sind so verschrumpelt, und wir haben nur noch dasjenige vor uns, was es bedeutet, gar nichts mehr

vom Erlebnis, nur was es bedeutet; Wasser — bedeutet etwas, usw. Ganz verschrumpelt sind wir.

Etwas anderes ist es aber bei den Konsonanten, bei den Mitlauten. Da können wir nicht verspüren, dass wir gefühlsmässig aus unserem Inneren hervorgehen, sondern da bilden wir dasjenige nach, was ausser uns ist.

Nehmen Sie an, ich erstaune, ich sage: a; das kann ich nicht abbilden, das muss ich aussprechen. Wenn ich aber dasjenige ausdrücken will, was rund ist, das etwas abrundet, diesen Tisch hier z. B., was tue ich denn da, wenn ich nicht sprechen will? Ich bilde es nach, ich forme es nach (entsprechende Geste). Wenn ich eine Nase abbilden will, indem ich nicht spreche, indem ich nicht sage Nase, sondern mich verständigen will, so kann ich zeichnend es hinstellen (entsprechende Geste). So ist es aber, indem ich die Konsonanten bilde. Sie sind Nachbildungen von etwas Äusserem. Sie formen immer etwas Äusseres nach. Nur drücken wir diese Formen aus eben in einer Luftgestaltung, die aus den Nachbarorganen des Kehlkopfes, aus Gaumen usw. hervorkommt. Wir bilden mit Hilfe unserer Organe eine Form aus, die nachgestaltet, nachbildet, nachahmt dasjenige, was da draussen ist. Das geht bis in die Fixierung durch die Buchstaben hinein. Auch darüber werden wir später einmal sprechen.

Aber wenn wir das b, (— wir können es nicht allein lauten lassen, wir müssen das *e* hinzufügen —) wenn wir aber dieses *b* formen, so ist es immer die Nachahmung von etwas. Würde man nun festhalten können in der Luftgestaltung dasjenige, was da in dem *b* sich bildet, (es liegt darinnen, dass wir das *b* aussprechen), so ist es immer etwas Umhüllendes. Es kommt eine umhüllende

hebr.:
Beth: Haus

Form heraus. Es kommt dasjenige heraus, was man eine Hütte, ein Haus nennen kann. Das *b* bildet immer eine Hütte, ein Haus nach. Wenn wir also anfangen *a, b*, dann haben wir: «den Menschen in seiner Vollendung» und: «der Mensch in seinem Haus»: *a, b*.

Und so würden wir das ganze Alphabet durchgehen können und wir würden in den aufeinanderfolgenden Lauten das Geheimnis des Menschen ausgesprochen haben, was der Mensch im Weltenall ist, der Mensch in seinem Haus, in seiner körperlichen Hülle. Wenn wir zum *c, d* usw. fortschreiten würden, jedes würde uns etwas sagen über den Menschen. Und wenn wir beim *z* angekommen wären, so hätten wir die Weisheit vom Menschen eigentlich im Laut vor uns, denn der Ätherleib ist die Weisheit vom Menschen.

Sehen Sie, es geschieht also im Sprechen etwas ganz ausserordentlich Bedeutungsvolles. Es bildet sich der Mensch. Und man kann schon mit einer gewissen Vollständigkeit z. B. das Seelische bilden, wenn man umfassende Gefühle hinstellt. J O A, das stellt vieles vom Seelischen dar, fast das ganze Seelische seinem Gefühlsleben nach: J O A.

Nun können wir sagen: schauen wir einmal dasjenige an, was da aus dem Menschen heraus als Sprache kommt. Nehmen wir an, jemand spricht vor uns dieses *a b c*; da ist der ganze menschliche Ätherleib da, kommt aus dem Kehlkopfe, aus dem Uterus heraus. Da ist er. Wir sehen auf den physischen Menschen hin, der innerhalb des Irdischen aus einem mütterlichen Organismus, aus einer Metamorphose des Kehlkopfes, eben dem wirklichen Uterus, herauskommt.

Aber jetzt stellen wir uns vor diesen ganzen Menschen, der in die Welt hereingestellt ist mit allem, was an ihm

ist; denn dasjenige, was aus dem mütterlichen Organismus herauskommt, das kann ja nicht so bleiben. Wenn es das ganze Leben hindurch so wäre, wäre es ja kein ganzer Mensch; es muss erst alles immer hinzugefügt werden. Der ganze Mensch im — sagen wir — meinetwillen 35. Jahre hat ja mehr bekommen von dem ganzen Weltenwesen als dasjenige, was das Kind hat. Wenn wir uns den ganzen Menschen nun so vorstellen, dass, in ähnlicher Art wie die Sprache aus dem Kehlkopfe, der physische Mensch als Kind aus dem Uterus, so der ganze Mensch etwa in seiner 35jährigen Vollendung herauskommt aus dem ganzen Weltenall, dass er so herausgesprochen ist aus dem Weltenall, wie das Wort aus u n s herausgesprochen ist, dann haben wir den Menschen in seiner Form, in seiner ganzen Gestaltung selber als ein gesprochenes Wort.

Nun steht er da vor uns — die menschliche Gestalt ist ja das Wunderbarste auf der Erde — dann steht er da in seiner Gestaltung, und wir können fragen, fragen die ursprünglichsten göttlichen Mächte: Wie habt Ihr denn den Menschen geschaffen so oder in ähnlicher Art, wie geschaffen wird das Wort, wenn man spricht? Wie habt Ihr denn den Menschen geschaffen? Was ist da denn eigentlich geschehen, indem Ihr den Menschen geschaffen habt? — Und wir würden, wenn wir Antwort bekämen aus dem Weltenall, auf diese Frage diese Antwort bekommen: Da überall gehen an uns heran Bewegungen, Formen in der verschiedensten Art: solch eine Form (*a* eurythmisiert), solch eine Form (*e* eurythmisiert), solch eine Form (*i* eurythmisiert), alle möglichen Formen in Bewegung gehen aus dem Weltenall hervor. Alle Bewegungsmöglichkeiten, die wir uns so, wie wir einmal sind, in Anknüpfung an den menschlichen Organismus denken können.

Ja, aber, meine lieben Freunde, diese Bewegungsmöglichkeiten sind diejenigen, die erstarrt die physische Form des Menschen geben, so wie er etwa in der Mitte seines Erdenlebens ist. Was also würde die Gottheit machen, wenn sie den Menschen tatsächlich aus einem Erdenkloss formen wollte, was würde die Gottheit machen? Die Gottheit würde Bewegungen machen, und aus dem, was aus diesen Bewegungen entsteht, wie sich im Sinne dieser Bewegungen der Staub der Erde formt, das würde zuletzt die Menschenform geben.

Nun können wir uns einmal das *a* vorstellen; Sie alle kennen das *a* in Eurythmieform, das *b* in Eurythmieform, das *c* in Eurythmieform usw. Denken Sie, die Gottheit käme, stellte heraus aus der Urtätigkeit, aus der göttlichen Urtätigkeit hintereinander dasjenige, was Sie eurythmisch für *a*, *b*, *c*, — aber eurythmisch jetzt — kennen, so würde, indem das abläuft, wenn sich das im physischen Stoffe formen könnte, der Mensch vor Ihnen stehen. Das ist dasjenige, was der Eurythmie zugrundeliegt, dass wir uns sagen: Der Mensch ist eine fertige Form, wie er vor uns steht. Aber diese fertige Form ist aus Bewegung hervorgegangen. Diese fertige Form ist aus sich bildenden und ablösenden Urformen hervorgegangen. Nicht das Bewegte geht aus dem Ruhenden, das Ruhende geht ursprünglich aus dem Bewegten hervor. Und wir gehen zurück zu den Urbewegungen, indem wir die Eurythmie ausbilden.

Was tut mein Schöpfer in mir als Mensch aus dem Urwesen der Welt heraus?

Wenn Sie auf das Antwort geben wollen, so müssen Sie die eurythmischen Formen bilden. Gott eurythmisiert, und indem er eurythmisiert, entsteht als Ergebnis des Eurythmisierens die Menschengestalt.

So wie ich hier über Eurythmie spreche, kann man schon über jede Kunst sprechen, denn von irgend einer Ecke her ist jede Kunst in dieser Art aus dem Göttlichen heraus zu kriegen. Aber gerade bei der Eurythmie sieht man, weil sie sich des Menschen als eines Teiles, als eines Werkzeuges bedient, am tiefsten hinein in den Zusammenhang des Menschenwesens mit dem Weltenwesen. Daher muss Ihnen Eurythmie gefallen. Denn denken Sie, wenn man zunächst nicht recht weiss, was menschliche Schönheit ist, aus den äusseren menschlichen Gestalten, und dann vorgeführt bekommt, wie Gott ursprünglich die schöne Menschengestalt aus der Bewegung heraus formte, in der Wiederholung der eurythmischen Formen aus den göttlichen Schaffensbewegungen für den Menschen, so ist das die Antwort auf die Frage: wie bildet sich die menschliche Schönheit.

Wenn man den kleinen Menschen, das Kind vor sich hat, das noch nicht fertig ist, das erst ein voller Mensch werden soll — man soll nachhelfen der Gottheit, damit die Form richtig weitergebildet werde, die die Gottheit veranlagt hat beim Kinde —, was muss man denn für Formen anwenden im Unterricht, in der Erziehung? Eurythmie-Formen. Das ist die Fortsetzung des göttlichen Bewegens, des göttlichen Formens des Menschen.

Und wenn der Mensch krank wird in einer gewissen Weise, da werden schadhaft die Formen, die seinem göttlichen Urbilde entsprechen. Sie werden hier in der physischen Welt anders. Was sollen wir tun? Wir gehen zurück zu den göttlichen Formen, helfen nach, lassen den Menschen diese göttlichen Formen wiederum machen. Das muss so zurückwirken auf

ihn, dass die schadhaften Formen wiederum ausgebessert werden.

Wir haben es mit der Eurythmie als einer Heilkunst zu tun, so wie ursprünglich gewusst wurde in hellseherischen Zeiten, dass in gewissen Lauten, die der Mensch in einer entsprechenden Intonierung sagte, zurückgewirkt wurde auf die Gesundheit. Aber da war man eben darauf angewiesen, auf dem Umwege durch die Luft, die in den Ätherleib zurück wiederum hineinwirkte, diese Gesundheit zu bewirken. Wenn man direkt vorgeht, wenn man den Menschen die Bewegungen machen lässt, die seiner Organbildung entsprechen, wobei man nur wissen muss, wie diese Bewegungen sind, (z. B. gewisse Fuss- und Beinbewegungen entsprechen gewissen Formungen selbst bis in den Kopf hinauf), wenn man das alles nachbilden lässt, dann entsteht dieser dritte Aspekt der Eurythmie, die Heileurythmie.

Ich wollte dieses heute vorausschicken, damit jeder, der nun in der Eurythmie tätig ist, eine ursprüngliche Empfindung, ein ursprüngliches Gefühl davon hat, was er eigentlich tut; nicht hinnimmt die Eurythmie als irgend etwas, was man nur konventionell lernen kann, sondern hinnimmt als etwas, wodurch der Mensch tatsächlich näher an das Göttliche herankommt, als er es ohne Eurythmie kann, — wie das bei jeder Kunst der Fall ist; damit wir uns mit dieser Empfindung, mit diesem Gefühl durchdringen. Was gehört zu einer ordentlichen Eurythmieunterweisung? Es muss Atmosphäre drinnen sein, Empfindung von der Verbindung des Menschen mit dem Göttlichen. Dann ist eben wirkliche Eurythmie da. Das ist nötig.

2. Vortrag.

Der Charakter der einzelnen Laute.

Meine lieben Freunde!

Nachdem ich gestern versucht habe, im allgemeinen den Charakter des Sprachlichen als solchen, den Charakter dieser besonderen, sichtbaren Sprache der Eurythmie zu erörtern, möchte ich heute zunächst den Charakter der einzelnen Laute vor Sie hinstellen, denn erst dann, wenn der Charakter, die innere Wesenheit der einzelnen Laute vor uns steht, werden wir die Elemente des Eurythmischen auch wirklich verstehen können. Ich mache dabei aufmerksam darauf, dass ja durchaus im Leben der Menschheit, in der Entwicklung der Menschheit immer ein mehr oder weniger deutliches Bewusstsein davon vorhanden war; nur in unserer Zeit sind wir, wie ich gestern sagte, so zusammengeschrumpelt in bezug auf die Handhabe der Sprache. Es war immer mehr oder weniger ein deutliches Bewusstsein vorhanden, dass in diesem Durchlaufen der Laute, das im Worte liegt, eben doch überall in den *Konsonanten* ein Nachbild äusserer Formen oder äusseren Geschehens vorhanden ist, und in den *Vokalen* ein *inneres Erleben*.

Dieses Bewusstsein ist mehr oder weniger in die Buchstabenformen übergegangen, so dass man schon noch

✓
||
V ||
in ursprünglicheren Buchstabenformen, namentlich z. B. in hebräischen Buchstabenformen eine Art Nachahmung desjenigen sehen kann (und zwar im Hebräischen bei den Konsonanten), was da eigentlich in der Luft-Form, in der Luftgestaltung geschieht. In den neueren Sprachen (und da rechne ich natürlich unter die neueren Sprachen alle diejenigen, die etwa, — sagen wir, — beim Lateinischen beginnen, das Griechische hat noch etwas von dem, was ich jetzt eben meine) ist dann dies in der entsprechenden Schrift mehr oder weniger verloren gegangen; aber es erinnert noch manches durchaus daran, dass man versuchte, in den Buchstabenformen dasjenige nachzubilden, was eigentlich in der Formierung, in der Gestaltung des Wortes liegt, wenn man das Wort herausbildet aus dem Konsonantischen — das ist der Imitation des Äusseren — und dem, was man dabei empfindet, was man erlebt von innen kommend, von der Seele herstammend. Wir können sagen: heute ist so etwas im eigentlichen Sinne nur noch deutlich vorhanden in gewissen Empfindungsworten, in gewissen Empfindungslauten oder -worten. Wollen wir einmal ein Beispiel studieren, denn gerade solch ein Beispiel kann uns vielleicht tief in das Wesen des Eurythmischen hineinführen.

Sehen Sie, dasjenige, was wir das h nennen, wenn wir es aussprechen, wenn wir es nicht bloss hauchen, der h-Laut, das ist so etwas, was eigentlich mitten drinnen steht zwischen dem Konsonantischen und dem Vokalischen. Es ist das bei allem der Fall, was in einer gewissen Beziehung mit dem Atmen in Beziehung steht. Das Atmen wurde immer wie etwas empfunden, wo der Mensch zum Teil innerlich erlebt, zum Teil aber schon nach aussen geht.

Nun, dieses *h*, der einfache Hauchlaut, dieses *h*, das kann empfunden werden, und wurde auch von den primitiven Menschen empfunden als die Nachahmung, die Gestaltung in der Luft, also die nachahmende Gestaltung in der Luft des Heranwehenden, so wie der Atem, die Atemluft heranweht —: das Heranwehende. Also sagen wir: das *h* kann man empfinden als das Heranwehende; alles, was erlebt wird als ein Heranwehendes, wird durch irgend ein Wort ausgedrückt werden, in dem dieser *h*-Laut drinnen ist, weil das *h* selbst empfunden wird eben als das Heranwehende.

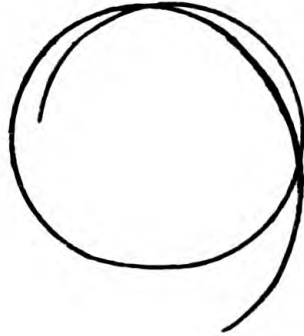
Das *u*, — also ein Vokal, — das *u* kann empfunden werden als dasjenige, was seelisch innerlich erkaltet, versteift, erstarrt. So ist das innerliche Erlebnis des *u*; *u* = was erkaltet, was versteift, erstarrt, wobei einen friert. Also *u* = das Erkältende, Versteifende.

Und das *sch*, das ist das Wegblasende, alles, was etwas wegbläst, was man so empfindet als das Wegblasende, was vorüberbläst.

In gewissen Gegenden sagt man, wenn ein kalter Wind bläst, heranbläst, einen etwas erstarren, versteifen macht, wenn er da vorüber bläst: husch-husch, husch-husch. In dem Empfindungswort, in der Interjektion, haben Sie noch vollständig das durchgeführte *h u sch* drinnen: husch-husch. In der Ursprache waren alle Worte Interjektionen, Empfindungsworte.

Nun wollen wir einmal eine andere Zusammenstellung von Lauten machen. Nicht wahr, Sie kennen alle das *r*, das was man das *r-r-r* nennt. Erlebt wird richtig das *r*, wenn man es als das Drehende empfindet, das *r* als ein Rad empfindet: *r-r-r*. Also das *r* ist das Wälzende, Drehende; alles das, was irgendwie

den Eindruck macht, dass es rrrt. Das Drehende, Walzende, Rollende. So muss es gedacht, angeschaut werden:



Von dem *a* sprach ich schon gestern. *A*, habe ich gesagt, ist die Verwunderung. Das *sch* haben wir schon; das ist das Wegblasende, das Vorbeiblasende. Und jetzt empfinden wir das Wort „*rasch*“. Sie können es anschauen — wenn etwas *rasch* ist, so wälzt es sich vorbei, es verursacht einige Verwunderung und geht fort, wird weggeblasen: *rasch*.

Sie sehen also, es kann sich schon darum handeln, in den Konsonanten überall die Nachahmung von irgend etwas zu empfinden: in dem *r* das Wälzende, Rollende, sich Drehende; in dem *a*, (vokalisch), das innere Verwundern; in dem *sch* das, was weggeht, was vorübergeht.

Sie werden jetzt empfinden, dass es eine gewisse Berechtigung hat, von einer Ursprache zu sprechen, denn Sie werden empfinden: wenn die Menschen ganz richtig die Laute durchfühlen würden, so würden sie alle gleich reden; sie würden dann naturgemäss aus ihrer Organisation heraus alles in gleicher Weise bezeichnen.

In der Tat, so etwas, — es zeigt uns das die Geisteswissenschaft, — gab's einmal auf der Erde, und es ist nicht bloss Mythe, Legende, — als Mythe, Legende kennen Sie es ja alle —, es ist nicht bloss Mythe, Legende, sondern es ist etwas, was wirklich allen Sprachen zu Grunde liegt, eine in dieser eben geschilderten Weise aufgebaute Ursprache.

Sehen Sie, wenn man auf gewisse Tatsachen des Lebens sieht, wie sie mit ungeheurer Weisheit in Parallel-Benennungen auftreten, so wird man ausserordentlich überrascht von der Weisheit, die da waltet in dem ganzen Werden z. B. des Menschen, überhaupt in dem Werden der Welt. Bedenken Sie doch nur einmal das Folgende, meine lieben Freunde, — es ist keine Spielerei, die ich da vorführe, sondern es rührt von einer wirklichen Urfempfindung der Menschen her.

Gerade für den, der wirklich über Erkenntnis-Probleme nachdenkt, werden eben gewisse Dinge, die intimer — möchte ich sagen — drinnenstehen im Leben, Probleme, werden Rätsel, an denen der andere Mensch einfach grobschlchtig vorbeigeht. So kann es einem schon zum Rätsel werden, dass eine Parallel-Benennung existiert zwischen Muttermilch und Muttersprache. Dass man nicht Vatermilch sagt, ist ja begreiflich; aber dass man nicht Vatersprache sagt, das ist schon weniger begreiflich. Was ist da die Parallel-Benennung: Muttermilch und Muttersprache?

Für solche Dinge gibt es durchaus überall innere Gründe; wenn auch die äusseren Gründe manchmal blendend bewiesen werden können, aber für diese Intimitäten des Werdens in der Menschheit gibt es überall innere Gründe. Wenn das Kind zur Welt kommt, sorgt

die Muttermilch für die Gestaltung des physischen Leibes am besten. Die Muttermilch sorgt für die physische Gestaltung des Leibes am besten . . . hätten wir dazu die Zeit, so könnten wir das ja auch tun, doch gehört es ja eigentlich nicht in die eurythmischen Vorträge: wenn wir untersuchen würden richtig, aber nicht tot-chemisch, sondern lebens-chemisch, die Muttermilch, wir würden dann schon finden, warum die Muttermilch gerade am besten in der ersten Lebens-Epoche den physischen Leib des Menschen ernährt, — durchgestaltet müsste man eigentlich sagen, wenn man medizinisch-naturwissenschaftlich richtig spricht, durchgestaltet. Das ist das erste: die Muttermilch, die gestaltet den physischen Leib. Und die Muttersprache — wir haben ja gestern gesagt, die Muttersprache ist der Ätherleib — die gestaltet wiederum weiter den Ätherleib. Daher diese Parallel-Benennung. Da kommt zuerst der physische Leib dran mit der Muttermilch, dann kommt der Ätherleib dran mit der Muttersprache.

In solchen Dingen ist schon eine tiefe Weisheit; sowohl in derjenigen Wortgestaltung, die auf frühe Zeiten zurückgeht, wie auch in manchen sprichwörtlichen Anschauungen finden wir tiefe Weisheiten. Wir dürfen nicht alles, was z. B. in Volkssprüchen auftritt als Weisheitssprüche, etwa bloss als Aberglaube ansehen, sondern da sind manchmal grossartige, bedeutsame Traditionen drinnen.

Nachdem ich Ihnen dieses gesagt habe, Ihnen dasjenige anschaulich gemacht habe, was eigentlich gemeint ist, wollen wir jetzt an die Charakteristik des Wesens der Laute gehen. Wenn wir verstehen, was die Laute darstellen, wie die Vokale das innere Erlebnis, die Konsonanten das Nachbilden des Äusseren darstellen, wenn

wir verstehen, wie das im Einzelnen der Fall ist, dann werden wir gerade auf der einen Seite an das Künstlerisch-Eurythmische, auf der zweiten Seite an das Pädagogisch-Eurythmische, auf der dritten Seite an das Heilpädagogische der einzelnen Laute herangeführt. Ich werde jetzt sozusagen alles, was es gibt, zuhulfe nehmen, um Ihnen die einzelnen Laute in ihrer Wesenheit vor Augen zu führen, damit Sie dann die Gestaltungen, die wir suchen eurythmisch für diese Laute, morgen in ganz verständnisvoller Weise aufnehmen können.

Beim *a* haben wir ja schon gesagt: Verwunderung, Erstaunen. Beim *b* — ich habe auch gestern schon darüber gesprochen — ist überall eine Nachahmung von etwas, das *ein*hüllt, das Schutz vor dem Äusseren gibt; *b* ist das Einhüllende. Das können Sie noch im Buchstaben *b* verfolgen; nur in den neueren modernen Buchstaben ist im *B* das Einhüllen doppelt darinnen: einmal einhüllen, noch einmal einhüllen. Das *B* ist immer ein Einhüllen, ein Schutz gewähren; ganz grob dargestellt: das Haus, in dem man darinnen ist. Das *B* ist das Haus. (*hebräisch: Beth*)

Ich will also jetzt die deutschen Buchstaben nehmen; wir könnten ebensogut ältere nehmen, aber wir wollen ja jetzt die Laut-Eurythmie an Hand der deutschen Buchstaben, der deutschen Laute haben, und so wollen wir charakterisieren nach dem, wie die deutschen Buchstaben, die deutschen Laute eigentlich in ihrem Wesen sich offenbaren.

Wenn Sie dann zum *c* kommen — (ich will natürlich nicht bei den einzelnen Lauten auf die Buchstabenformen eingehen, die sind vielfach korrumpiert, die ge-

schriebenen Buchstaben brauchen uns ja für das Eurythmische nicht zu interessieren —) Sie werden in dem Laute *c* empfinden, *c-c*, das da etwas nachgeahmt wird, was in Bewegung ist. Man wird nicht fühlen können, dass dasjenige, was man mit dem Laute *c* nachahmen will, in Ruhe ist: *c*, es ist ein Stossen; aber wenn Sie innerlich erfüllen, was in dem *c* liegt, so wird Ihnen auffallen, dass Sie sich unmöglich vorstellen können, wenn Sie *c*, *c* sagen, dass Sie etwas Schweres haben. Sie werden nicht auf die Idee kommen, dass Sie mit dem *c* nachahmen sollen, wenn Sie es so handhaben, dass Sie schwitzen dabei. Das lässt sich nicht in diesem Laute nachahmen. Es lässt sich nur dasjenige nachahmen, was nicht schwer, sondern was leicht ist. Die Eigenschaft des Leichtseins, die wird nachgeahmt in dem *c*-Laute. Ich kann also einfach sagen: in dem *c* wird nachgeahmt das Leichtsein.

Sie können, wenn Sie eingehen auf solche Intimitäten des Lautens, des Lautierens, Sie können schon empfinden, was Sie tun würden, wenn Sie — sagen wir (wie man's manchmal im Zirkus sieht) Kugeln haben, scheinbare Eisenkugeln, wo draufsteht „1000 kg“ — dann hebt sie der Clown rasch auf! Nehmen Sie einmal an, Sie würden in dem Glauben, da wäre eine Eisenkugel mit 1000 kg, die, sagen wir wenigstens, 10 kg wiegt, Sie würden herankommen, sie aufheben und . . . Sie werden so etwas Ähnliches ausstossen, wie den Laut *c-c*. Die Natur macht's auch, denn das Niesen ist fast dem *c* ähnlich. Das Niesen ist eine Erleichterung.

Und die alten Okkultisten haben gesagt: das *c*, das ist in dem Urworte der Regent für die Gesundheit. In Österreich sagt man noch heute, wenn einer niest:

zur Gesundheit. Man ruft ihm zu: zur Gesundheit. Das sind eben Empfindungen, die man an die Laute anknüpfen muss, sonst versteht man das Wesen der Laute nicht.

Das *d* — wann werden Sie auf naturgemässe Weise zum Ausstossen des *d* kommen? *d, d, d*, ich glaube, Sie können es nachempfinden: wenn Sie jemand fragt, wo etwas ist, und Sie wissen es, so werden Sie die Geberde des Hinweisens, die Sie machen, am ehesten mit dem Laute *d* begleiten. Und wenn Sie noch ausdrücken wollen, dass er über Ihr schnelles Informieren erstaunt sein soll, verwundert sein soll, dann sagen Sie eben: da. Wenn Sie das Verwundern weglassen: *d*. Da sind Sie nicht so eitel, ihn in Verwunderung bringen zu wollen, sondern Sie deuten ihm nur hin. Sie strahlen nach allen Seiten Deutungen aus mit dem *d*, und Sie können das empfinden. So dass wir sagen können: das *d* ist *Hindeuten, Hinstrahlen*. Die Nachahmung dieses Hindeutens, Hinstrahlens, das Aufmerksammachen, dass etwas da ist, das liegt in dem *d*.

Das *e* ist ein Laut, der immer eigentlich die Menschen ausserordentlich interessiert hat. Ich sagte schon gestern, *e* ist der Laut, der eigentlich darauf hinweist: etwas hat einem was getan und man hat sich dagegen aufrecht erhalten. *E* — man lässt sich nicht anfechten durch etwas, was einem geschieht. —

Wir können hier ja einfügen dasjenige, was der Laut *T* bedeutet — *Tao*, — *T*. Sie wissen vielleicht, dass man dem *Tao*, *T*, eine tiefe Ehrfurcht entgegenbringt, wenn man versteht, was darinnen lebt. Dieses *Tao*, *T*, ist eigentlich das, unter dem man sich vorzustellen hat, dass es darstellt das Gewichtige, sogar das Schöpferische,

dasjenige, was auch deutend strahlt, aber im Besonderen vom Himmel auf die Erde strahlt. Es ist das wichtige Strahlen. Sagen wir also, dieses T: bedeutsam von oben nach unten strahlen.

Nun aber kann natürlich etwas, was als etwas Majestätisch-Grosses in gewissem Zusammenhange empfunden wird, auch im gewöhnlichen Leben auftreten. Nehmen wir diese drei Laute. *E*, wie wir es kennen gelernt haben, würde also darstellen: es hat mir etwas getan, aber ich behaupte mich dagegen; das *T*, *Tao*: es hat eingeschlagen. Wollen wir also das ausdrücken, wie es dem Erlebnis gemäss ist: irgend etwas hat mich berührt, ich behaupte mich dagegen = *e*. Es ist ein Ereignis, das eingeschlagen hat, aber es geht vorüber. Es geht vorüber: das Wegblasende = *sch*. Wir bekommen die Lautzusammenstellung: etsch. Wann sagen Sie *etsch*? Nun, wir sagen es z. B., wenn einer irgend etwas Gewichtiges sagen will, das aber falsch ist, und Sie kommen gleich darauf: es ist falsch; wenn Sie es also rasch wegblasen können, wenn es Sie berührt, wenn er wie ein Blitz gewichtig einschlagen will, aber Sie zersplittern es ihm, Sie werden es wegblasen: *etsch*. Da haben Sie diesen Lautzusammenhang. Darinnen können Sie fühlen das *e*, das Berührtwerden. Man könnte sich nicht vorstellen, dass man *itsch* oder *atsch* in solchem Fall sagt, sondern man muss es einfach selbstverständlich, wenn das Erlebnis so vorliegt, dass man das, wovon man berührt ist, wieder wegblasen kann, man muss es halt als *etsch* haben.

Nun werden Sie dann in der Art, wie wir das *e* gestalten, eurythmisch eben völlig empfinden, was in manchen Gegenden noch dazu gemacht wird. Es wird aus der Geberde heraus das eurythmische *e* geformt:

etsch, etsch (mit der entsprechenden Geberde). Da eurythmisiert man schon das *e* drinnen. Das sind solche natürlichen, selbstverständlichen Empfindungen.

Also wir haben im *e* das Berührtwerden und Sich-aufrecht erhalten, sich erhalten in der Berührung. Natürlich, wenn man die Dinge beschreibt, so nimmt es sich immer ein bisschen ungeschickt aus, aber man muss es eben empfinden.

F: das ist vielleicht schwer zu empfinden in dem heutigen, sprachlich so verschrumpelten Leben. Aber es kann einem dann etwas zuhilfe kommen, meine lieben Freunde, eine Redensart, die Sie alle kennen, die ziemlich allgemein gebraucht wird. Man sagt nämlich, wenn einer über etwas Bescheid weiss: er kennt die Sache aus dem *ff*. Es ist eine ausserordentlich interessante Empfindung, dieses: einer kennt die Sache aus dem *ff*. Wenn man das, was man heute auf der Strasse findet: „einer kennt die Sache aus dem *ff*“, vergleicht (— ich sagte, ich werde alles gebrauchen, was sich nur herbeitragen lässt, damit die Laute Empfindung werden können, wo es auch immer gelehrt oder ungelehrt herbeigeholt werden kann, meistens aber ungelehrt selbstverständlich—) wenn man das, was man also auf der Strasse findet: „er kennt die Sache aus dem *ff*“, vergleicht mit dem, was über das *f* in alten Mysterien gesagt worden ist, dann stellt sich etwas ganz Merkwürdiges heraus. In alten Mysterien, wo lebendig war: Im Urbeginn war das Wort und das Wort war bei Gott . . . wo also das lebendig war, was ich Ihnen gestern auseinandergesetzt habe, wo man wirklich das Schöpferische des Wortes, des Logos empfand (— denn Logos ist nicht zu übersetzen mit Weisheit, mit dem manche Moderne zeigen möchten ihr Unverständnis für die alten Sachen, Logos ist schon zu übersetzen mit Ver-

fehlt mir
Hebr.

bum, Wort, nur muss man es dann, das Wort, so nehmen, wie wir es gestern auseinandergesetzt haben) — nun, wenn über das *f* gesprochen worden ist, da sagte man etwa das Folgende in alten Mysterien, namentlich in den vorderasiatischen, afrikanischen, südasiatischen Mysterien. Man sagte: wenn jemand das *f* spricht, stösst er den ganzen Atem aus; der Atem aber ist dasjenige, wodurch die Gottheiten den Menschen geschaffen haben, was also die ganze menschliche Weisheit im Winde enthält, in der Luft enthält, im Windhauch enthält. So dass alles dasjenige, was etwa der Indier lernen konnte, indem er in der Yoga-Philosophie den Atem beherrschen lernte, dadurch sich mit innerer Weisheit füllte, er dann fühlte, wenn er das *f* ausstiess. Und im älteren indischen Yoga-Üben empfand man das auch so; man machte seine Yoga-Übungen, deren Technik darinnen bestand, dass man innerlich fühlte die Organisation des Menschen, die Fülle der Weisheit. Und im Aussprechen des *f* fühlte man, wie einem die Weisheit im Worte bewusst wurde. *f* kann daher nur dann richtig empfunden werden, wenn man auch noch nachfühlt, wie eine gewisse Formel, die wenig bekannt geworden ist in der Welt, die aber vorhanden war, wie eine gewisse Formel in den ägyptischen Mysterien lautete: Willst du anzeigen, was die Isis ist, die da weiss das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige, die niemals ganz enthüllt werden kann, so musst du es in dem Laute *f* tun.¹⁾

Das Sich-erfüllen mit der Isis in der Technik des Atems, das Erleben der Isis im ausgehauchten Atmungsvorgange ist im *f*. So dass eigentlich *f* nicht ganz genau, aber annähernd gefühlt werden kann als: „Ich weiss.“ Aber es ist mehr drinnen, als das „Ich weiss.“ „Ich weiss ist noch ärmlich, wenn man das *f* empfindet.“ Es wurde

daher am frühesten verloren die f-Empfindung. Es lässt sich eigentlich fühlen als: Wisse du — (der Andere, zu dem man spricht; *f* sage ich zu ihm, um ihn aufmerksam zu machen, dass ich ihn belehren kann —) wisse, dass ich weiss.

Ich werde es daher als natürlich empfinden, durchaus als natürlich empfinden, wenn jemand, der einen belehren will, auf ihn losgeht und in irgend einer Form *f* faucht. Es liessen sich nun interessante Worte studieren (doch das kann ich Ihnen selber überlassen), in denen das *f* in irgendeinem Zusammenhange vorkommt. Sie werden schon erinnert werden an dasjenige, was ich Ihnen jetzt als eine intime Empfindung über das *f* gesagt habe.

Über das *h* habe ich vorhin gesprochen; es ist das Heranwehende.

Und nun *i*; *i* ist leicht zu empfinden als die Selbstbehauptung, als die feste Selbstbehauptung. In der deutschen Sprache gibt es ein sehr glückliches Wort, das ist das Wort der Bejahung: ja, wo allerdings in Konsonantisches umgedeutet das *i* da ist und nachher das Erstaunen folgt, die Verwunderung. Man kann die Bejahung nicht besser ausdrücken, als durch die Selbstbehauptung der Verwunderung. Wir haben gestern gesagt, die Verwunderung ist eigentlich der Mensch. Wenn wir die Selbstbehauptung noch hinzufügen: ja, so haben wir die deutliche Bejahung. *i* ist also die Selbstbehauptung. Wir werden sehen, was das für die eurythmische Darstellung für eine Bedeutung hat, dass *i* immer eine sich verteidigende Selbstbehauptung darstellt.

Ein merkwürdiger Laut ist das *l* — (da ist jetzt das *e* dabei —) der blosse Laut *l*. Denken Sie nur einmal, was

Sie da alles tun, wenn Sie ein *l* lauten lassen. Denken Sie an Ihre Zunge, wenn Sie ein *l* lauten lassen. Sie gebrauchen Ihre Zunge in einer sehr kunstvollen Weise, wenn Sie ein *l* lauten lassen: *l-l-l*. Sie fühlen das Schöpferische, das Formende, indem Sie ein *l* lauten lassen. Man könnte sagen: wenn man nicht besonders stark hungrig ist, und man spricht ein *l* aus, recht lang und recht deutlich, das könnte einen fast satt machen. So empfindet man das *l* als etwa Reales, wie wenn man einen Kloss essen würde, der besonders schmackhaft ist, und den man, weil er nicht hart ist, sondern weich ist, an der Zunge leicht zerschmelzen lässt in innerem Wohlgefallen. Dieses Erlebnis kann man so haben im deutlichen Aussprechen des *l-l-l*. Es ist etwas *Schöpferisches* da drinnen, etwas Gestaltendes. Und der Plastiker, der Bildhauer, der wird leicht versucht werden, ohne das *l* anlauten zu lassen, zu probieren die Formen, die er schafft, mit einer Bewegung der Zunge, weil die besonders empfindlich ist, mit der Bewegung der Zunge, die ähnlich ist den Bewegungen, die die Zunge macht bei dem *l*-Lautieren.

Wenn einer eine Nase mit der Zunge empfinden kann, wobei stark das Formen des *l* drinnensteckt, dann ist er ganz gewiss ein guter Plastiker für das Gestalten der Nase.

In den alten Mysterien hat man gesagt: das *l* ist das in allen Dingen und Wesen Schöpferische, Gestaltende, die die Materie überwindende Formkraft.) 2

Sie werden leicht begreifen, dass ei, der Doppelvokal, so etwas wie ein liebevolles Anschmiegen bedeutet. In der Behandlung des Kindes gebraucht man ja diesen Laut *ei-ei* = liebevolles Anschmiegen.

Wir werden gleich nachher noch das m besprechen, werden sehen, dass das *m* etwas hat, was auf alles eingeht, die Form von allem annimmt. Nehmen wir jetzt einmal an, meine lieben Freunde, — es ist auch das keine Spielerei, sondern ist wirklich aus einer weit, weiten Geschichte hergeholt, was ich Ihnen jetzt sagen werde — nehmen wir an, wir hätten eine Substanz, von welcher wir voraussetzten, sie soll Materie in Form umgestalten. Setzen wir die Geschichte einmal zusammen. Also von dieser Substanz fordern wir zuerst, sie soll Materie in Form umgestalten. Das soll ihr eigenes Wesen sein. Sie soll Materie in Form umgestalten, aber sie soll das so tun, dass sie sich liebevoll anschmiegt an etwas anderes, wie wenn man ein Kindchen streichelt: *ei-ei*, wenn man da etwas anschmiegt also. Sie soll sich anschmiegen. Und sie soll dann dieses Anschmiegen beibehaltend, gewissermassen die fremde Form in sich selber aufnehmen, so dass es gerade so aussieht wie die fremde Form, also verständig nachahmt die fremde Form. Und nun nehmen wir an, wir sollten das lauten, wir sollen die Materie in Form umgestalten. Wir werden sagen: *l*. Sich anschmiegen: *ei*. Die fremde Form annehmen: *m*. Und wir haben ein Wort, Leim, das ganz besonders in der deutschen Sprache charakteristisch ist, abgesehen aller Nebenableitungen usw. Dass sich diese überhaupt bilden, dass das im Geheimnis des wirkenden, werdenden Sprachgenius drinliegen kann, darauf beruht eben gerade dieses Leben des Sprachgenius. Es geschieht zuweilen, dass auch, wenn in irgend einer Sprache irgendein Wort schon undeutlich da ist, es dann herein umgestaltet wird in einer Sprache, die später ausgebildet wird, aber angeähnet wiederum dem ursprünglichen Empfinden, wenn bei dem empfangenden

Volke dieses ursprüngliche Empfinden da ist. Das Sprache-Verstehen ist eben durchaus viel komplizierter, als man gewöhnlich denkt. Heute macht man ja etwas Entsetzliches in bezug auf die Sprachen, etwas ganz Fürchterliches. Für das äussere Leben, das heute ja auf Konvention und Oberflächlichkeit beruht — nun ja, da taugt es gerade; aber auf die menschliche Seele wirkt es riesig verheerend zurück. Man kann gar nicht sagen, wie verheerend: Man nimmt irgend etwas, sagen wir z. B. ein Buch, oder ein Gedicht in irgendeiner Sprache, und will das in einer anderen Sprache zum Ausdruck bringen. Ja, da schaut man nach im Wörterbuch oder in seinem Gedächtnis, was das Wort in der entsprechenden Sprache bedeutet. Und dann nimmt man es herüber und sagt, man hat es übersetzt. Man hat eigentlich wirklich dasjenige, was da in Betracht kommt, richtig übersetzt, nämlich man ist darüber hinweggelaufen eigentlich. Es ist diese Art, so von einer Sprache in die andere hinüberzugehen, eben eigentlich das Entsetzlichste, was passieren kann.

Denn betrachten Sie diese Sache einmal von folgenden Gesichtspunkten aus, meine lieben Freunde. Wenn wir sagen: es ist eine Ursprache möglich (die dann für alle gleich sein muss —) sie war auch einmal da —, ja woher kommen denn die vielen Sprachen? Woher kommt es denn, dass, wenn wir ein deutsches Wort nehmen, z. B. Kopf, und wir würden es ins Italienische übersetzen, wir dann testa sagen müssten? Also wir haben das deutsche Wort: Kopf, das italienische Wort: testa. Wenn die Dinge so durchempfunden sind, wie kommt es denn, dass der Italiener plötzlich die ganz verschiedenen Laute „testa“ empfindet, wenn der Deutsche „Kopf“ empfindet? Übersetzungsgemäss soll es doch

38
 Cassirer: Sprache 252
 vgl. Humboldt: Kawi-Silberk...
 eigentl. Gesamthaltg. d. subj. Auffassg. d. Seele
 erzeugt Bildes. Mondst... d. Seele

1866 Byrne: *General Principles of the structure of lang.* 2 vol. & 1885.

dasselbe bedeuten; wenn Kopf irgendwie wirklich empfunden ist, so müsste ja ein Italiener und sogar der Chinese auch Kopf sagen. Woher kommt es denn, dass diese verschiedenen Sprachen da sind?

Nun werde ich Ihnen etwas sagen, worüber Sie sich vielleicht kugeln möchten vor Lachen, aber es ist doch wahr: zu demselben, meine lieben Freunde, zu dem der Deutsche Kopf sagt, würde der Italiener auch Kopf sagen, wenn er es überhaupt benennen würde. Aber er benennt es niemals. Das liegt ausserhalb seines Gesichtskreises. Dasjenige, was wir im Deutschen als den Kopf bezeichnen, jedenfalls so benennen, das kommt für den Italiener nicht vor in seinem Sprachschatz. Würde es vorkommen, so würde er gerade so, wie der Deutsche sagen: Kopf. Was meint denn der Deutsche, wenn er sagt: Kopf? Meine lieben Freunde, wenn der Deutsche sagt: Kopf, dann meint er die Form, die runde Form. Es ist in dem Worte Kopf richtig durchempfunden die runde Form. Wir werden dann, wenn wir das *k* und alles beisammen haben, was wir brauchen, darauf schon aufmerksam machen können. Er meint also die runde Form. Versuchen Sie einmal, zu sehen, wenn das Wort „Kopf“ eurythmisiert wird, wie das Runden in der Mitte sein wird (Ausführung). Da haben sie das Runden in der Mitte drinnen. Der Deutsche bezeichnet die auf dem Körper aufsitzende Rundung als Kopf.

Würde der Italiener die auf dem Körper aufsitzende Rundung empfinden, so würde er auch Kopf sagen, nicht „testa“. Was empfindet aber der Italiener? Der Italiener empfindet gar nicht die Rundung, sondern er empfindet dasjenige, was wir aussagen, was etwas testiert, dasselbe, was im Worte Testament liegt; also

was etwas testiert, aussagt, bekräftigt, das empfindet er, da sagt er testa. Er meint etwas ganz anderes. Es schaut nur so aus, als ob es dasselbe wäre — testa und Kopf; in Wahrheit ist es grundverschieden. Das eine Mal wird das, was da oben auf dem Körper sitzt, in seiner Form im Deutschen ausgedrückt. Und will man es ganz deutlich machen, mit einer manchmal verächtlichen Bedeutung, so kann man ja die runde Form noch besonders andeuten, und kann sagen: Kohlkopf. Dann weiss man schon, dass die Rundung gemeint ist, nicht wahr.

Aber dasjenige, was da auf dem Körper droben sitzt, das empfindet der Italiener nicht als das Runde, sondern er empfindet dasjenige, was behauptet, was etwas aussagt, was etwas feststellt. Da sagt er testa. Das wird in diesem Worte empfunden.

Und so ist es überall, wo wir übersetzen. Wir übersetzen ganz ohne Bewusstsein davon, dass wir erst hinübergleiten müssen zu dem Sinn, den man treffen will in der anderen Sprache. Denken Sie nur, wie äusserlich es ist, wenn man einfach lexikographisch übersetzt! Man geht über das Wesentliche gerade hinweg. Man hat kein Bewusstsein davon.

Wollen wir noch das *m* hinzufügen, jenen Laut, der in so grossartiger Weise schliesst das heilige Wort Indiens: Aum; *m*, dasjenige, was alles versteht, was so hinübergeht im Atem, dass es sich allem anschmiegt und alles versteht. *M* = das ist noch tief empfunden. Sehen Sie, wenn mein Dorfschullehrer ausdrücken wollte, dass ich etwas richtig gesagt habe, da sagte er: mhn = er hat's verstanden, es stimmt; das *hn* ist nur die Freude darüber. Das *m* ist also das Aus-

- A: **Verwunderung**
Erstaunen
- b: **Einhüllen**
- c: **Leicht sein**
- d: **Hindeuten**
Hinstrahlen
- e: **Berührt werden und sich erhalten in der Berührung**
- t: **Bedeutsam von oben nach unten strahlen**
- f: **Wisse, dass ich weiss**
- i: **Selbstbehauptung**
- l: **Die die Materie überwindende Form**
- m: **Es steht im Einklange**
- husch { h: **Heranwehendes**
- husch! { u: **Erkältendes, Versteifendes**
- { sch: **Wegblasendes**
- rasch { r: **Das Drehende**
- { a: **Verwunderung**
- { sch: **Vorbeiblasendes**
- Leim { Sie (die Substanz) soll Materie in Form
 umgestalten: l
 Soll sich anschmiegen: ei
 Verständig nachahmen: m.

3. Vortrag.

Die erlebte und die geformte Geberde.

Meine lieben Freunde!

Ich möchte zu dem gestrigen nur noch diejenigen Laute nachtragen, die wir vielleicht noch nicht besprochen haben. Das ist der S-Laut und der Z-Laut, die ja doch eine gewisse selbständige Wesenheit darstellen. (Sollte sich das oder jenes noch ergeben im rein Lautlichen, so kann ja das gelegentlich bei den späteren Besprechungen nachgeholt werden.)

Der S-Laut, s — er ist dasjenige, was immer empfunden wurde, als eben ein Empfinden für diese Dinge noch vorhanden war, als etwas ganz besonders tief in das Sprachliche Eingreifendes. Man kann sagen: das Erlebnis des S-Lautes hängt zusammen mit denjenigen Empfindungen, welche man in Urzeiten der Menschheitsentwicklung für das Schlangensymbol, oder auch in gewissem Sinne für das Symbol des Merkurstabes gehabt hat, — aber nicht für das eigentliche Merkursymbol, sondern eben für das Symbol des Merkurstabes. Das eigentliche Merkursymbol müssen wir in dem E-Laute suchen. Dagegen das Symbol des Merkurstabes, das ja eine so grosse Rolle spielt in gewissen orientalischen Schriften, wo die s-Bildung, die wir heute noch haben, die ja deut-

lich an das Schlangensymbol erinnert, wo die *s*-Bildung sozusagen als Buchstabe zugrunde liegt, diese Empfindung gegenüber dem *s*, der *s*-Schwingung, der *s*-Windung, sie ist eigentlich ausserordentlich kompliziert, und sie wird, wenn man elementar darüber empfindet, eigentlich darin bestehen, dass man eine gewaltige Beruhigung desjenigen fühlt, was in Unruhe ist, wobei man zugleich die Sicherheit empfindet, in das verborgene Wesen von irgend etwas beruhigend einzugreifen.

Das *s*-Symbolum war eigentlich in den Mysterien immer etwas, worauf, wie auf das ähnliche Andere, das *Z*, mit einer Dignität hingewiesen worden ist. Aber wies man hin auf solche Dinge, wie wir sie gestern besprochen haben, z. B. auf das *T*, *Tao*, so tat man das mit einer gewissen feierlichen Andacht. Dagegen der Hinweis auf das *s* war immer verbunden mit etwas — wenn ich mich trivial ausdrücken darf — mit etwas Furchterregen bei denjenigen, die man auf dieses Symbolum hinwies; etwas Furchterregendes, etwas, wovor man sich hüten soll, und das man doch wiederum im Leben nicht entbehren kann. Daher kann ich Ihnen eigentlich nicht gut einfach erzählen, wie in den Mysterien über das *s*-Symbolum gesprochen wurde, aber ich kann das vielleicht in eine andere Form kleiden.

Sie würden heute manchmal erstaunt sein, wenn Sie sehen könnten unmittelbar, wie wenig sentimental die echten Schüler der alten Mysterien waren. Die hatten Humor und kleideten schon dasjenige, was sie nun trotzdem gut heilig zu halten wussten, auch zuweilen in humoristische Formen. Und so möchte ich sagen: wenn ein echter Mysterienschüler von einem Nicht-Mitgliede der Mysterien einmal gefragt wurde, was über

das s zu halten ist (— man hat ja natürlich solche Fragen gestellt, denn Neugier war eine Eigenschaft, die die Menschen schon auch in alten Zeiten hatten —,) dann hat der Mysterienschüler wohl etwas humoristisch geantwortet: Ja, weißt du, wenn man das s-Geheimnis kennt, da kann man die verborgenen Eigenschaften der Männerherzen sehen und das Frauenherz erforschen; man kann beruhigen alles dasjenige, was sich in den Herzen verbirgt und kommt in die verborgenen Tiefen hinein. — Das war eine, wie gesagt, sehr exoterische Erklärung, aber sie wies dennoch schon hin auf dasjenige, was in dem s-Laute liegt: ein Beruhigen des Bewegten, wobei man sicher ist, dass durch das angewendete Mittel die Beruhigung eintritt.

Wenn Sie das, was Sie so definieren, in die Geberde umsetzen, dann bekommen Sie eben den eurythmischen S-Laut. Nun haben wir noch den Z-Laut, der das z, z-Gefühl zum Erleben bringen muss. Das z ist eine Geberde, welche natürlich der c-Geberde ähnlich ist, nur mit einem Ansatz ist, und ähnlich empfunden werden kann —, Sie werden schon finden, dass diese Empfindung in ihm liegt, wenn Sie sich nur ernsthaftig dafür erwärmen, — empfunden werden kann als dasjenige, was heiter stimmt dadurch, dass es nicht schwer, sondern leicht genommen werden kann; aber absichtlich eigentlich heiter stimmen will. Das kann natürlich auch ein lebloses Ding sein.

Damit hätten wir den Sinn der einzelnen Laute nun absolviert und wir kämen dazu, diese einzelnen Laute vor unsere Seele hinzustellen. Ich sagte Ihnen ja: das erste wird eine Art Rekapitulation sein, so dass die Tradition nun eine solche ist, die stehenbleiben kann.

Wir kommen nun dazu, die einzelnen Laute eurythmisch noch einmal vor unsere Seele treten zu lassen.

Da handelt es sich darum, dass wir vor allen Dingen eben einsehen, dass dasjenige, was ich als das Wesen der Laute vorgebracht habe, in künstlerischer Weise als Geberde empfunden wird.

X | Nun muss man durchaus sich darüber klar sein: der Mensch ist aus denjenigen Elementen des Kosmos heraus gebildet, die ich an den Lauten angeführt habe. Wenn Sie alles das, was wir an den Lauten angeführt haben, nehmen, so bekommen Sie ungefähr — ich möchte sagen — wie in naturgesetzlicher Art jene Triebkräfte, die den Menschen herunterführen aus dem vorirdischen Dasein in das irdische Dasein herein und ihn noch weiter-leiten, bis er ein reifer Mensch von etwa 35 Jahren ist.

X | Dieser ganze Weg mit den Kräften, die den Menschen trennen, stossen, die ihn dahin bringen, dass er das eben ist, was ein tatsächlich ausgewachsener Mensch ist, diese Kräfte liegen in den Geberden der Laute. Deshalb wurde das Wort, der Laut, als etwas so ganz Besonderes empfunden.

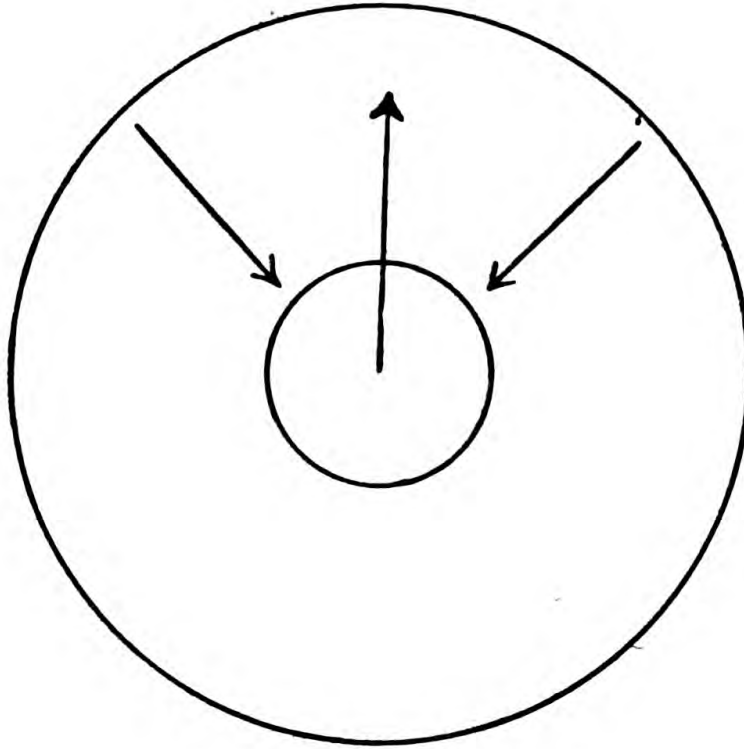
Nun beginnen wir einmal bei demjenigen, was sozusagen am intimsten dem Menschen angehört, wovon man sagte in Griechenland, dass der Mensch es erlebt, wenn er vor den Rätseln des Daseins steht: so dass die Philosophie, die Liebe zur Weisheit, allein ausgehen kann von der Verwunderung, von dem Erstaunen. Nehmen wir das und erinnern wir uns daran, meine lieben Freunde, dass ja die menschliche Art des Verwunderns rein menschlich ist, wirklich schon zu dem gehört, was den Menschen über das Tier heraufhebt; und wenn wir uns wieder fragen: was ist es am Menschen, was den Menschen über das Tier heraufhebt? dann

müssen wir uns sagen: es ist die Möglichkeit, gewisse Masse, eigentlich Massrichtungen, die das Tier in eine strenge Form bringen, in der menschlichen Wesenheit beweglich zu halten; so dass der Mensch als ein Zusammenfluss von Kräften angeschaut werden kann, die sich in ihm eben zusammenfinden. Der Mensch würde das einförmig empfinden müssen, wenn er seinen Ursprung, über den er selbst erstaunen soll, über den er selbst verwundert sein soll, wenn er seinen Ursprung, so wie wir ihn für die Pflanzen, für das Tier suchen müssen, an *einem* Punkte des Himmels suchen müsste. Der Mensch kann gerade dasjenige, was ihn an sich selbst in Verwunderung versetzt, nur von verschiedenen Richtungen des Himmels her empfinden. Und das drückt sich ja dadurch aus, dass wir empfinden: wenn wir uns selbst als Mensch in unserer eigentlichen Wesenheit und Würde erfassen wollen, dass wir uns dann erfassen sollen, als ob die Götter aus dem Umkreise des Weltenalls ihre Kräfte in uns zusammenfliessen lassen.

Stellen wir uns den Umkreis des Weltenalls schematisch vor (s. Zeichnung), so dringen ja aus dem Umkreise des Weltenalls die Kräfte — sagen wir — nach der Mitte, nach der Erde hin (Pfeile).

Wenn wir uns als «Menschen» nun fühlen auf Erden, dann müssen wir unsere Würde dadurch fühlen, dass wir sie von den verschiedenen Punkten des Weltenalls zusammenfliessend erfassen.

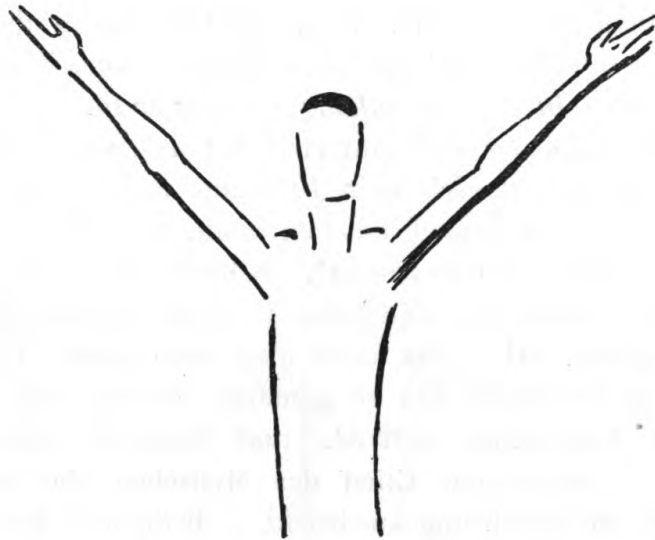
Stellen Sie ein *a* dar. Das *a* besteht im wesentlichen darinnen, dass Sie eben diese zwei Richtungen mit den Händen und durch die Hände mit den Armen erfassen. Das *a* besteht also nicht darinnen, dass Sie einen Schwung machen, sondern Sie stellen sich vor, Sie selbst als Mensch sind von zwei verschiedenen Richtungen im Wel-



tenall herein — ja, sagen wir — geschaffen, bestimmt, determiniert, und Sie greifen nach diesen zwei Richtungen hin. In diesem Greifen nach diesen beiden Richtungen liegt das *a* für sich.

Zum *a* selbst gehört nur dieses. Gleichgültig, wie Sie die Arme halten, aber das *a* besteht darinnen, dass Sie in diese beiden Richtungen hineingreifen und nun aussteifen Ihr Muskelgefühl so, als ob Sie in diese zwei Richtungen hineinfahren würden. Sie müssen das in den Muskeln fühlen und möglichst sogleich von dem vorhergehenden Laut aus hinein in die Streckbewegung der Arme gehen. Das ist das *a* für sich.

Also das *a* für sich besteht im wesentlichen darinnen, dass man sich gewissermassen sagt: Du Mensch, du bist



aus zwei verschiedenen Punkten des Weltenalls. Du streckst die Arme dahin, um diese zwei Richtungen zu erfassen. Jetzt erfasst du das, woraus du stammst. Du fühlst, wie diese Kräfte durch deine Arme strömen, wie sie in deiner Brust zusammenströmen. — Dann hast du das *a*.

Das ist dann das eurythmische *a*. Und in dem Zusammenhang wird das schon von selber so, dass man auch spürt: in dieser Geberde ist menschlich der Laut *a* enthalten.

Wir haben vom *e* gesagt, es bedeute so ungefähr: Mir hat etwas was getan, aber ich halte mich dagegen aufrecht. — Was liegt in diesem Erlebnis? In diesem Erlebnis liegt eigentlich das Entgegengesetzte des *a*-Erlebnisses. Das *a*-Erlebnis erlebt eben den Menschen aus dem Kosmos heraus. Das *e*-Erlebnis hat schon etwas hinter sich. Es ist etwas geschehen, und das Nachstadium des Geschehens erlebt man in der Geberde. Man kann es nur erleben, wenn etwas geschehen ist,

wenn man etwas spürt. Man spürt etwas in der Geberde, *wenn ein Teil des menschlichen Organismus mit dem andern in Zusammenhang gebracht wird.*

Nun kann das nicht auf viele Arten gemacht werden, weil z. B. der Mensch kein Elefant ist, er also seine Nase nicht so beweglich machen kann, dass er die Backe mit der Nasenspitze berührt. Könnte er es, so wäre zunächst damit die *e*-Geberde in ganz ausgezeichneter Art gegeben. Aber das kann man eben nicht. Und so kann die *e*-Geberde nur so gemacht werden, wie sie in unserer Eurythmie auftritt, und bedeutet dann zugleich — indem ein Glied des Menschen das andere berührt, die Berührung ausdrückt — bedeutet: *das Sich-Aufrecht-erhalten gegen das Geschehen.* Das Berühren ist die Nachahmung, dass einem etwas geschehen ist; das Halten in der Kreuzesform ist das dann Sich-Aufrecht-erhalten. Es liegt der eine Arm auf dem anderen; es kann auch der eine Finger auf dem anderen liegen; es kann auch, wenn jemand in der Lage ist, dies zu tun, die eine Augenrichtung die andere kreuzen. Jede Geberde, die also ganz wirklich diese Empfindung des Berührtwerdens des einen Teiles des Organismus von dem anderen spürt, die drückt diese *e*-Empfindung aus, wobei, wenn die Geberde stehen bleibt, eben die Geberde im Sich-halten gegenüber dem, was einem getan worden ist, das volle Erlebnis zur Anschauung bringt. Bedenken Sie nur, was da für ein grosser Unterschied ist zwischen dem *a*-Erlebnis in der Geberde und dem *e*-Erlebnis in der Geberde.

Das *a*-Erlebnis in der Geberde setzt voraus, dass Sie in Ihrem Bewusstsein die Muskelstreckung erfassen; Sie müssen also den gestreckten Muskel erfassen. Das *e*-Erlebnis setzt voraus, dass Sie das Ruhen des einen Armes auf dem anderen erfassen, dass Sie also hier an

dieser Stelle (Kreuzung) das hauptsächlichliche Erlebnis haben.



Also nicht das Strecken der Muskeln ist beim *e*-Erlebnis die Hauptsache, sondern das Ruhen des einen Armes auf dem anderen, oder das Andrücken. Man kann ja das *e* auch so machen, dass man das rechte Bein über das linke stellt und andrückt: dann spüren Sie die *e*-Bewegung, das *e*-Erlebnis.

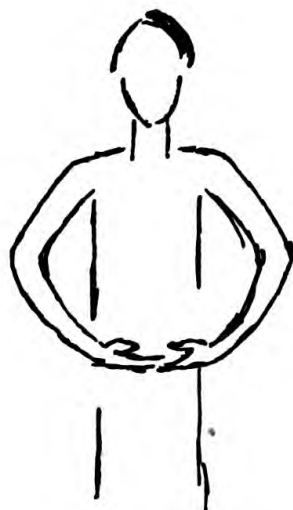
Es ist ja nun so, dass man innerhalb unserer heutigen Zivilisation den Eindruck haben kann, dass die Welt immer den Menschen etwas getan hat, denn sie sitzen meistens mit gekreuzten Beinen und machen auf diese Weise fortwährend die *e*-Bewegung! Also darinnen liegt eigentlich der Ausdruck dessen, dass die weitaus meisten Menschen glauben, die Welt hat ihnen etwas getan und sie müssen sich dagegen aufrecht erhalten. So ist geberdenhaft künstlerisch aufgefasst die Sache.

Wenn wir nun zur *o*-Bewegung übergehen, zur *o*-Geberde übergehen: fühlen Sie nur, welche Welt des

Erlebens in dem *o*-Laute liegt! Das *a* ist reine Verwunderung, reines Erstaunen. Das *o* ist ein verständnisvolles Sich-stellen gegen dasjenige, was schon auch zunächst Erstaunen hervorruft, denn Erstaunen ruft alles hervor, was wir auffassen, wenn wir rechte Menschen sind; aber das *o* bringt uns schon in ein intimeres Verhältnis zu demjenigen, was wir auffassen. So dass das *o* im wesentlichen geberdenhaft wird, wenn nicht nur der Mensch *sich* empfindet, sondern von sich ausgehend ein anderes Ding empfindet, oder ein anderes Wesen empfindet, das er umfassen will.

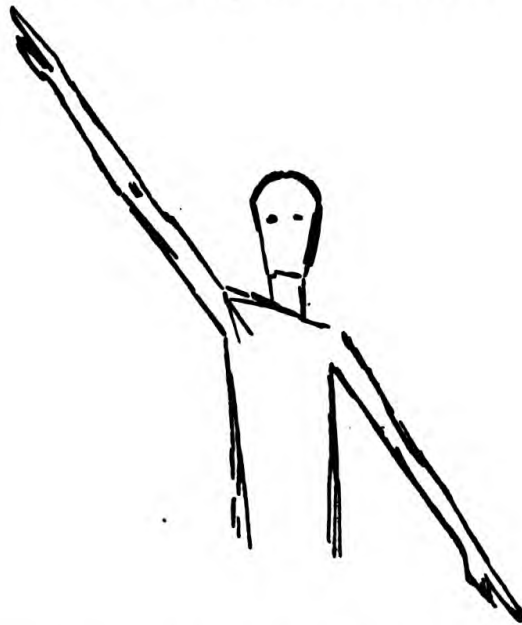
Nun können Sie ja am reinsten sich das vorstellen, wenn Sie, sagen wir, Liebe zu einem Wesen haben und dieses Wesen mit den Armen umfassen; dann bekommen Sie die naturgemässe Geberde der *o*-Bewegung heraus, die halbkreisförmig gebogenen Arme, die das andere umfassen, und die die *o*-Bewegung, die *o*-Geberde darstellen.

Und so haben wir in der Darstellung des *a* etwas Empfangendes. Man greift hinein in dasjenige, was den Menschen aus dem Weltenall heraus zeugt. In dem *e* haben wir die Andeutung des Erlebnisses selbst. Der Mensch erlebt an der Welt etwas. In dem *o* haben wir diejenige Geberde, wo die Welt etwas durch den Menschen erlebt, indem der Mensch etwas anderes von der Welt erfasst. Sie müssen versuchen, die *o*-Geberde so zu machen, dass Sie sich schon vom Anfange an gegen das Ende in die Rundung hineinlegen, ganz schmiegsam, vom Anfange an die Arme runden . . . Das ist die *o*-Bewegung in Wirklichkeit! ganz vom Anfange an gleich in die Rundung hineingehend.



Nun haben wir denjenigen Laut, der noch mehr an den Menschen herankommt als das *e*, der sozusagen ganz und gar Selbstbehauptung des Menschen darstellt, das ist das *i*. Es ist die reinste Selbstbehauptung. Und ich habe ja öfter aufmerksam darauf gemacht, dass in der gebildeten Umgangssprache wir das „ich“ haben; da haben wir die Selbstbehauptung in dem *i* zunächst und fügen hinzu einen Hauch, wodurch wir andeuten: wir sind ein in Atem-Bestehendes. Aber so weit sind gewisse Dialektmenschen nicht. Die fassen auf der reinen Selbstbehauptung. Daher sagt man z. B. in meiner Heimat nicht *ich*, sondern *i*. Da würde es niemanden einfallen, zu sagen: ich haue dich durch — (ja, weil man das so sehr häufig mit dem Ichbegriff verbindet, so fällt mir das ein; in meiner Heimat ist das so, dass das zu den alltäglichen Dingen gehört —), da sagt man nicht: ich haue dich durch, sondern: *i* hau di durch! Die reine Selbstbehauptung. Diese reine Selbstbehauptung, die empfindet man nun. Nicht wahr, beim *a* gehen wir zentripetal aus zwei verschiedenen Seiten herein, beim

i gehen wir vom Zentrum nach auswärts und fühlen nun nicht, wie wenn wir etwas ergreifen würden, sondern wir fühlen das Strecken, wir fühlen den Zug von uns ausgehend, vom Herzen hinaus durch den Arm und durch die beiden Arme, oder durch die Beine, oder auch durch die Sehrichtung (mit der kann man's ja auch machen, das *i*), durch die Augenrichtung, indem man mit Bewusstsein hinschaut mit einem Auge und das andere passiv sein lässt; dadurch entsteht deutlich das *i*.



Es muss im *i* nichts *a*-haftes darinnen sein, sondern die beiden Arme müssen sich so ausnehmen, dass sie die Verlängerung von einander werden. Aber es genügt ein Arm auch. Im wesentlichen aber ist festzuhalten, dass man das Strecken beim *i* empfindet, währenddem man beim *a* das Greifen zu fühlen hat, damit die richtige innere Betonung in dem Laute liegt, den man macht.

Wenn diese Dinge hineinkommen in die Laute, so wie in dem Tonlichen das Hineinkommen soll, was ich im Kursus über die Ton-Eurythmie vor kurzem hier gesagt habe, dann wird die Sache erst wirklich künstlerisch. Sie müssen also nicht so sehr darauf sehen, meine lieben Freunde, dass nur die Form nachgeahmt wird, sondern dass die Form innerlich erlebt wird, also dass Sie an dem *a* das *Erfassen* von etwas, was einem entgegenkommt, für die zwei Arme fühlen, beim *i* das *Ausstrecken* von ihnen empfinden.

Dann haben wir das u, von dem wir schon gesprochen haben. Das ist nicht Selbstbehauptung, das ist im Gegenteil: sich klein fühlen, sich erkältet, versteift fühlen, ein Sich-zurückziehen, ein Sich-an-sich-halten. Während also beim *e* punktuell die Berührung des einen Gliedes an dem andern gefühlt wird, soll beim *u* das Zurückhaltende gefühlt werden.

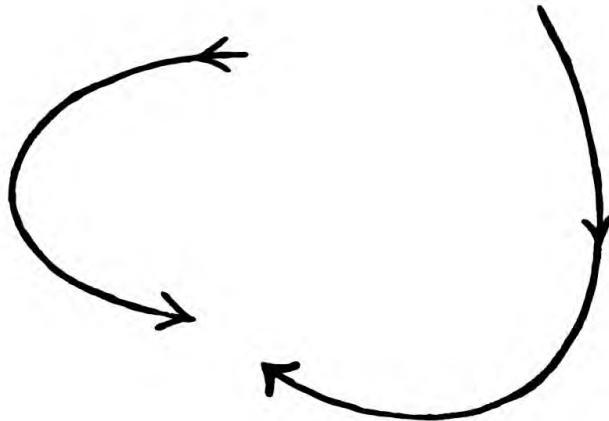


Am besten ist das *u* gemacht, wenn man die Arme möglichst aneinanderlegt, aber es kann auch in der Andeutung bestehen, dass man nur das Zusammenfügen eben andeutet. Ein *u* ist es z. B. auch, wenn man sich hinstellt und die Beine aneinanderdrückt. Und wir haben ja schon gesehen, dass man solche Sachen auch nach rückwärts machen kann.

Ei = den *ei*-Laut kann man am besten empfinden, — es wird Ihnen ganz klar sein, was ich schon gestern gesagt habe, — wenn man die Liebkosungsempfindung für ein ganz kleines Kind nimmt: *ei-ei*, also streichelnd *ei-ei* macht. Es ist durchaus eine Art von Intimwerden mit einer Sache durch das Gefühl. (Frau L. . . ., machen Sie uns ein schönes *e-i*). Halten Sie den Körper ganz; bewegen Sie den Körper gar nicht dabei, sondern halten Sie ihn ganz. Nicht wahr, darinnen spüren Sie zugleich, dass in dieser Geberde durchaus das Intimwerden mit einer Sache liegt, aber Sie spüren zu gleicher Zeit, dass unsere Schreibweise, wie wir das *ei* zusammensetzen aus dem *e-i*, natürlich nicht etwa in dem *e-i*-Laut drinnen liegt, sondern der *ei*-Laut muss als etwas durchaus Einheitliches empfunden werden. Wir kommen dem *ei* nahe, wenn wir *e* und *i* nebeneinanderfügen, aber eigentlich liegt das *ei* zwischen dem *e* und *i* mitten drinnen, und es ist eigentlich ein unorganischer Zusammenhang. Über feinere Nuancen wird dann noch gesprochen werden.

Nun aber gehen wir über zu dem Konsonantischen. Versuchen wir das Konsonantische nun auch in der Geberde zu empfinden. Da sagte ich Ihnen ja: das *b* ist alles dasjenige, was umhüllt, was um eine Sache ist, Schutzgeberde. Natürlich ist das so ohne weiteres in der Geberde nicht ausgedrückt, das muss eben erlebt werden als Nachahmung, als Imitation. (Frau F. . . .

soll uns ein schönes *b* vormachen.) Jetzt stehen wir mit diesem in der eigentlichen *b*-Geberde. Halten wir sie fest (siehe Zeichnung).



So stehen wir in der eigentlichen *b*-Geberde und empfinden in der eigentlichen *b*-Geberde dasjenige, was gerade in dieser Haltung des einen und des anderen Armes liegt. Wenn Sie erleben, was da drinnen liegt, so werden Sie sich sagen: Stelle ich mir vor, ich habe irgend etwas, was ich erfassen will, sagen wir, ein kleines Kind, das ich vor mir habe irgendwie, das sitzt irgendwo, ich will es erfassen (denken Sie): ich werde es am besten erfassen können, wenn ich es — so erfasse, schützend es in diese Geberde hereinnehme (*b*-Geberde). Daher, was werden Sie denn hier fühlen müssen, wenn Sie in der richtigen Weise das Erlebnis haben? Sie werden wirklich fühlen müssen, dass Sie — hier — etwas halten (im Hohlraum). Es wäre also am besten (wenn ich diese pädagogische Notiz hier einfügen dürfte), es wäre am besten, wenn man das *b* in der Kleinkinder-Eurythmie den Kindern beibringen will, dass man

irgend etwas formt und das Kind etwas umfassen lässt und dem kleinen Kinde begreiflich macht: du sollst deine Arme als schützende Umfassung an diesem Wesen oder Gegenstande empfinden, also ausgefüllt denken dasjenige, worinnen zuletzt die *b*-Geberde endet.

Das alles gehört dazu; nicht bloss abstrakt diese Formen nachzumachen, sondern diese entsprechenden Empfindungen zu haben; das gehört zu der Sache dazu.

Nun sagte ich Ihnen gestern, ein interessanter Laut ist ja der *c*-Laut. Er nimmt gewissermassen ins Geistige herein das Materielle und hebt es auf: das Leichtsein andeutend (so sagte ich Ihnen gestern), andeutend, dass etwas leicht ist, dass ein Materielles durch das Geistige überwunden werden kann, in die Höhe gehoben werden kann. Im Grunde genommen wird das *c* am meisten dann erlebt, wenn das Kind vom Kriechen aus das Stehen lernt, die aufrechte Haltung lernt. Da möchte man eigentlich immer dieses wunderbare Erlebnis (denn es ist ja ein wunderbares Erlebnis) mit dem Laute *c-c-c* verfolgen. Man kommt so nahe diesem Aufstehen des Kindes von der kriechenden in die aufrechte Stellung! *c-c-c*: dieses Leichtwerden, das Heben des Materiellen durch das Geistige drückt sich darinnen so schön aus! Fühlen Sie, dass das darinnenliegt: es ist etwas leicht, es wird Materie durch das Geistige gehoben! Sie empfinden am besten das *c*, wenn Sie sich vorstellen, dass auf irgend eine unerklärliche Weise da etwas liegt an der entsprechenden Fläche Ihrer Arme, und während Sie die *c*-Geberde machen, bringen Sie das zum Flug hinauf. Wenn Sie spüren, wie da etwas, was auf der einen Fläche Ihrer Arme liegt, hinauffliegt durch Ihre *c*-Bewegung, dann haben Sie ungefähr dasjenige, was die *c*-Bewegung erleben lässt.

Das d, sagte ich Ihnen, ist ein nach unten Weisen oder überhaupt irgendwohin Weisen: d. Setzt man noch das a dazu: dass man über dasjenige erstaunt, verwundert sein kann, auf das man eben weist, so hat man: da. Denken Sie einmal, wir wollten das Wesen des orientalischen Erziehers ausdrücken. Der orientalische Erzieher ist ja etwas ganz anderes als der europäische Erzieher, namentlich der ältere orientalische Erzieher. Beim europäischen Erzieher hat man eigentlich heute immer das Gefühl: der legt alles darauf an, einem die Würmer aus der Nase zu ziehen, oder meinetwillen auch einen mit dem Nudelwalker durchzuwalken oder so irgend etwas. Er tut so viel an einem selber. Man redet ja auch heute davon, obwohl das meistens Geschwätz ist, was man redet: dass man da «entwickelt» werden soll. Wenn viel über Erziehung geredet wird nämlich von den heutigen Pädagogen, dann hat man schon das Gefühl, man sei ein Zwirnsknäuerl (so sagt man in Österreich) — und man wird auseinandergerollt. Man fühlt sich überhaupt ganz zerfetzt, wenn von Erziehung heute die Rede ist. Man wird durchgewalkt, angefüllt, kurz, alles Mögliche geschieht mit einem, wenn man erzogen wird. Der europäische Erzieher fühlt, dass er ja den Menschen zu etwas ganz anderem machen muss, als er eigentlich ist. Wenn man das alles könnte und alles ausführen würde, wovon die Erziehungskunst heute vielfach redet, so wäre der Mensch, der da herauskäme, ein sonderbares Wesen! Der orientalische Mensch fühlt nicht so gegenüber dem Erzieher, sondern der orientalische Mensch fühlt, dass der Erzieher derjenige ist, der einen auf alle Dinge hinweist, der einen immer aufmerksam macht: das ist das, das ist das, das ist das. Der lässt einen sonst ungeschoren, weil der Orientale annimmt, dass man sich



aus sich entwickelt, dass man ungeschoren bleiben kann; nur hingewiesen wird man auf alles. Daher ist der orientalische Erzieher derjenige, der eigentlich in alledem, was er tut, immer „da“ sagt, da, da = der Dada. So heisst er auch. Der Dada ist der orientalische Erzieher. Er ist derjenige, der einem alle Dinge zeigt: da, da!

Nun ja, in einer gewissen Art der modernen Zivilisation, die sich — ja wie soll man sagen — invers zum Darwinismus entwickelt, da will ja die Menschheit, nachdem sie glücklich beim Menschen vom Affen her angekommen ist, wieder zurück zum Affen, invers zum Darwinismus: da will man wiederum zurück zum Ursprünglichen. Daher gibt es auch einen Dadaismus. Ich bekam in Berlin vor Jahren einmal einen Brief, worinnen sich irgend jemand unterschrieb als: der Oberdada! Es ist das ein Wiederzurückgehen, ein Prinzip der Imitation, wie es eben gefunden wird durch den inversen Darwinismus, durch das Zurückgehen zum Affen. Nicht wahr, man ahmt nach. Und so ahmt man den Orientalismus in seiner Primitivität nach, indem man den Dadaismus in Europa begründet.

Aber nun liegt ja in dem Wort „Dada“ tatsächlich diese Deute-Geberde ausgedrückt, dieses Aufmerksam-machen auf etwas, dieses Hinweisende. (Frl. S..., machen Sie uns ein *d* vor. Münden Sie ganz in das Wesentliche des *d*-Lautes ein.) Worinnen liegt das Wesentliche des *d*-Lautes? In der Deute-Bewegung. Sie müssen also das Gefühl haben: da ist etwas, da ist auch etwas, *d*, in dem Sie zuletzt landen. Daher müssen Sie schon die *d*-Bewegung so ausführen, dass man gewissermassen ein Zusammenstimmen einer um einen kleinen Moment früheren und einer um einen kleinen Moment späteren Landung des Armes an einer bestimmten Lage hat,

aber rasch hintereinander, dass der eine nur nachgezogen wird. Es kann von links und rechts geschehen.

Es ist schon notwendig, dass wir diese Dinge für sich herausheben, und *fühlen* sollen Sie tatsächlich das Hin-deuten; aber vorher gewöhnen Sie sich an, um den *d*-Laut rein herauszukriegen, die Deute-Bewegung hineinzukriegen; also so die Hände zu halten dabei (mit dem Finger deutend).

Ich habe Ihnen gestern gesagt, dass das *f* eigentlich die Isis ist. *F* = das Bewusstsein von dem Durchdrungensein mit der Weisheit. Wenn man das eigene Wesen zuerst in sich empfindet, und dann es in dem Aushauchen, in dem Ausatmen erlebt — *f*, dann hat man das *f*. Man erlebt die Weisheit seiner selbst, gewissermassen den eigenen Ätherleib im Aushauchen. Das muss nun auch in der Geberde drinnensitzen, die das *f* darstellt. (Frau P. . . , machen Sie uns das *f* vor.) Es ist genau die Geberde, die auch liegt in der ausgeatmeten Luft beim *f*-Sagen. Machen Sie nur in Absätzen das *f*, dann spüren Sie das, was hier beim *f* angedeutet wird. Deuten Sie an, dass eine Art zweimaliger Ansatz da ist, aber nur nicht so schnell, sondern sanfter. Das ist das *f*. In dem *f* haben wir sehr genau drinnen die Nachahmung dieses so vielsagenden bewussten Aushauchens.

Nun sagte ich Ihnen, dass wir in dem *l* etwas haben, was eigentlich formt, und wo man das Formen auf der Zunge fühlt: *l-l-l*. Ich habe Ihnen, um das klarzumachen, dieses Wort Leim angegeben: das Anschmiegsame des Leimes, das Formende des Leimes, das nachahmend Formende oder formende Nachahmen also des *l* darstellen-Wollen; das, was als ein besonderer Zauberlaut angesehen wurde in den Mysterien, denn wenn man etwas

formt, so bringt man es in seine Gewalt. Und gerade dieses In-seine-Gewalt-bringen war der Aspekt, in dem die Mysterien die dämonische Kraft des l gesehen haben. Das muss nun in die Geberde des *l* hineingelegt werden. Wenn damit noch das verbunden wird, dass Sie fühlen, wie wenn Ihre Arme biegsam würden dabei, die Arme in sich biegsam würden; wenn Sie also fühlen, es geht mit den Armen so etwas Ähnliches vor sich, wie mit der Zunge, wenn Sie das *l* machen, *l-l*, — dann haben Sie das richtige Erlebnis des *l*, und Sie werden finden, das *l* hat schon in dieser Geberde etwas durchaus Faszinierendes.

Dann haben wir das *m*. Ich habe schon gestern gesagt: das *m* ist das Verstehen, das verständige Eingehen auf eine Sache. Ich sagte Ihnen, in meiner Heimat hat man, wenn man jemandem zuhört und bekräftigen will, dass man ihn verstanden hat, gesagt: *mhn*; *hn* = das werden wir noch besprechen, das ist die Freude oder die Befriedigung darüber, dass man verstanden hat, und man fühlt schon ganz, als ob der Andere einen überhaupt ganz aufgefressen hätte im Verstehen, wenn er „*mhn*“ sagt. Dabei das Verstehen der Welt, das so grandios angedeutet wird in der heiligen Silbe der Indier: *aum*, *m*. Also so, dass Sie ergreifen: zuerst kommt das Ergreifen, dann kommen Sie hinein in das andere, und dann verstehen Sie es. Sie bleiben stehen, so dass Sie die selbstverständliche Erfassung der Geberde dann ausdrücken, in dem Ende der Geberde eben das Verstehen ausdrücken (ein bisschen nach vorne die Arme).

Sehr schön wäre das, wenn das auch Elefanten beigebracht würde; die könnten das so schön machen, im Strecken dann den Rüssel vorne drehen: dann wäre das das vollkommenste *m*. Wenn man das machen könnte

auf diese Weise, dann würde man das schönste *m* haben. Ich sage das alles, damit die Sache erlebt wird.

Sie können es auch noch dadurch erleben, dass man immer ein unangenehmes Gefühl hat, wenn einem jemand mit einer Adlernase entgegentritt. Sie werden bemerken, dass die Adlernase dadurch entsteht, dass diese *m*-Geberden auf eine unbewusste Weise ausgeführt werden. Die Nase wird in ein *mm* gebracht. Menschen mit einer Adlernase gegenüber fühlt man sich immer geniert, weil man das Gefühl hat: die verstehen einen so durch und durch — (und das ist etwas unangenehm, das Gefühl, wie einen die Menschen durch und durch verstehen), weil die Adlernase eben die festgehaltene, die gefrorene *m*-Geberde ist. Derjenige aber, der die *m*-Geberde erlebt im Verstehen, der ist doch wenigstens dann, selbst wenn es in der Form einem entgegentritt, dass er eine Adlernase hat und einem also schon die Eurythmie des *m* in seiner Nase entgegenbringt, so, dass er uns nicht gleich bestürzt: eher fühlen wir uns geniert.

Aber es gibt ein anderes Verstehen, ein Verstehen, das ein abweisendes Verstehen ist, ein Verstehen, wobei man sich leise ironisch gleich verhält, wobei man auffasst das andere, aber zugleich bemerklich macht: was ist denn das alles! das ist ja selbstverständlich! = *n*. Kommt man nach Berlin, dann wird man gleich darauf aufmerksam gemacht. Man fühlt unangenehm, dass einem da was geschehen ist, aber man versteht die Geschichte! Man weist es auch gleich zurück: „ne!“ Nun ja, was sagt schliesslich der Berliner viel anderes als „ne“, wenn er einen genau kennt! Viel anderes sagt er ja nicht. Dieses weltverachtende Verhalten des Menschen gegenüber etwas, von dem er als selbstverständlich empfindet, dass er es versteht, ist anzudeuten.

Sehen Sie, man empfindet, wenn man diese Geberde hat, sogleich: Da ist nicht viel dahinter, das habe ich inne. — Aber das müssen Sie auch empfinden. Stellen Sie sich immer zunächst vor, um zu einer richtigen *n*-Geberde zu kommen, Sie haben einen Dummen vor sich, der Ihnen alles Mögliche mit grosser Emphase sagt, und Sie wollen ihm begreiflich machen, dass er Ihnen zu dumm ist, dass Sie die Sache bald verstehen und schnell darüber hinweggehen wollen. Das ist das Erlebnis.

Nun sagte ich Ihnen, das *r* ist dasjenige, was sich dreht, was Rad schlägt, wobei man alles dasjenige, was nicht rund ist, aber zur Rundung kommt, zum Ausdruck bringt, wobei man immer auch das Gefühl hat: das ist schwer nachzuahmen . . . denn eigentlich wäre ja die naturalistische Geberde für das *r*, wenn man Rad schlägt. Aber so kann es doch nicht gemacht werden. Fräulein Sch. . . , machen Sie uns ein *r* vor. Das ist schon ein sehr angestregtes *r*. Das war die eine Art. Fräulein S. . . wird uns nun ein *r* machen. Das ist die andere Art. Das sind also die verschiedenen Arten, es sehr schön zu machen: das sich Drehende, das Radschlagende, das in dem Atem auch liegt, der ja auch in der Tat rollt, wenn das *r* gesprochen wird.

Das sind also die Dinge, von denen ich meine, dass sie Ihnen zunächst eine vorläufige Darstellung einmal gegeben haben, wie die erlebte Geberde in die wirklich geformte Geberde durch die Eurythmie übergehen kann.

4. Vortrag.

Die einzelnen Laute und ihre Zusammenhänge.

Meine lieben Freunde!

Nun, meine lieben Freunde, ich denke, wir sind gestern bis zur Darstellung des *r* gekommen, und ich habe bereits für den Rest der Laute, die wir darzustellen haben, das innere Wesen vor Ihnen entwickelt.

Es handelt sich vor allen Dingen zunächst darum, dass wir den *s*-Laut begreifen. Der *s*-Laut — das wurde gestern schon ausgeführt — war immer eine ausserordentlich wichtige Sache auch für das Mysterienwesen. Und zwar wurde in ihm tatsächlich etwas Zauberhaftes gesehen. Denn er kann ja empfunden werden als dasjenige, was in einer sicheren Weise, so dass man überzeugt sein kann davon, etwas beruhigt, beruhigt dadurch, dass man mit dem Impuls des *s*-Lautes in das Innerste eines Wesens eindringt.

Daher sagte ich Ihnen, dass, wenn in alten Mysterien irgendein Schüler war, der von einem Aussenstehenden gefragt worden ist, was er durch den *s*-Laut gelernt habe, so antwortete er ja, wie das so üblich war, in humoristischer Weise und sagte: Wer den *s*-Laut

beherrschen kann, der kann hineinsehen in die Seele der Männer und in das Herz der Frauen. — Bei beiden muss man ja, wenn man hineinsehen will, bekanntlich etwas beruhigen. Und diese Verrichtung des Beruhigens, die führte natürlich gerade zu dem humoristischen Gebrauch eines solchen Satzes.

d

Wenn nun im f-Laute empfunden wird: Weisheit in mir, ich aus Weisheit gebildet, Weisheit in mir lebend, ich atme sie aus, sie ist da, — dann wird im s-Laut etwas empfunden, wohinter eine leise Furcht steckt, etwas, wovor man sich hüten soll. Daher wird in denjenigen Schriften, wo, wie ich Ihnen gesagt habe, das s, die Schlangenlinie, zugrunde liegt verschiedenen Buchstaben, auch schon die Schrift als etwas Unheimliches empfunden, als etwas, mit dem man in verborgene Tiefen hineinleuchtet. Und heute — wenigstens wenn ich das Heute als den historischen Zeitpunkt nehme — ist es ja noch immer denjenigen Völkern, die nicht an den Schriftgebrauch gewöhnt sind, (es gibt ja nur noch wenige), etwas Unheimliches, Schriftzeichen zu sehen. Als die Europäer, diese „besseren Menschen“ der Zivilisation, zu den nordamerikanischen Indianern kamen, und die nordamerikanischen Indianer manches als unangenehm empfunden haben bei diesen „besseren Menschen“, war das unangenehme Empfinden auch gegenüber den Schriftzeichen da, und sie haben schon begrifflich gemacht, dass diese Blassgesichter oder Bleichgesichter, wie sie sie nannten, diese unheimlichen Bleichgesichter, auch noch so «kleine Dämonen» auf das Papier hinzaubern. Und das wurde bei gewissen noch vorhandenen Indianerstämmen auch noch im 19. Jahrhundert durchaus so angesehen, als ob es sich um kleine Dämonen bei den Druckbuchstaben handle.

Nun denken Sie aber an diese beiden Buchstaben, an diese beiden Laute, an das *f* und an das *s*. Die müssen in der Eurythmie so gestaltet werden, dass man einen gewaltigen Unterschied zwischen ihnen sehen kann. Wenn das *f* gemacht wird, muss es ausdrücken das ruhige Beherrschen desjenigen, was da in die Welt hineingezaubert wird. Mit Ruhe wird das hineingezaubert. Sie müssen nur bei der Ausgestaltung dann die Hände etwas gegen den Arm beugen, aber aktiv beugen, nicht hängen lassen, sondern so, wie wenn Sie etwas schützend bedecken würden.

Jetzt *s*; sehen Sie sich an, wie eigentlich hier etwas mit Beherrschung abgelenkt wird im *s*-Laute. (Es wird ausgeführt.) Empfinden Sie dieses als mit Beherrschung abgelenkt. Namentlich liegt es in der Beziehung, die entsteht im Bewegen; in der Beziehung zwischen den beiden Armen.

Jetzt gehen wir zu dem *sch* über. Kaum wird jemand verkennen können: *sch*, dieses Wegblasende, Vorüberblasende. Ich habe es Ihnen ganz begreiflich gemacht, indem ich Ihnen die Empfindung von husch-husch hervorgerufen habe: das Windlöffchen weht vorüber und geht weg: husch-husch.

Aber überall, wo Sie Worte haben, in denen noch das Interjektiv steckt, die Interjektion steckt, werden Sie wahrnehmen, wie das *sch* dieses Hinwegblasende ist. Da gibt es ja Worte, die in dieser Beziehung ausserordentlich charakteristisch sind.

Nun wollen Sie bitte berücksichtigen, dass das eine tiefe Bedeutung hat, wovon ich Ihnen in diesen Tagen gesprochen habe: dass die Verschiedenheit der Wortbenennungen, der Dingbenennungen durch Worte in den

verschiedenen Sprachen davon herrührt, dass die verschiedenen Sprachen Verschiedenartiges bezeichnen. Also wenn wir, sagte ich, im Deutschen sagen: Kopf, so deutet das eben auf die Form hin, auf die Plastik des Kopfes; wenn im Italienischen testa gesagt wird, so deuten wir hin auf das, was mit dem Kopfe geschieht, das Bekräftigende. Also das ist in beiden Sprachen etwas Verschiedenes. Dasselbe, was im Deutschen Kopf heisst, würde auch im Italienischen Kopf heissen, sagte ich, wenn man im Italienischen dasselbe bezeichnen wollte.

Die Sprachen sind in dieser Beziehung von einander sehr verschieden. Wenn wir die deutsche Sprache nehmen, so ist die deutsche Sprache eigentlich eine plastische Sprache. Der Genius der deutschen Sprache ist eigentlich ein Bildhauer. Das darf man nicht übersehen. Das ist das ungemein Charakteristische: der deutsche Sprachgenius ist ein Bildhauer.

Der Sprachgenius der romanischen Sprachen hat etwas von einem Advokaten, von einem Juristen, der behauptet, bekräftigt, testiert.

Das ist gar nicht eine Kritik, sondern es soll nur eine Charakteristik sein. Und so hat jede Sprache das Temperament und den Charakter ihres Sprachgenius. Das gilt bis dahin, dass man z. B., wenn man Ungarisch oder Magyarisch oder auch Finnisch hört, unbedingt das Gefühl hat, dass eigentlich etwas fehlt. Man kann nicht Magyarisch hören, ohne dass man das Gefühl hat, dass etwas fehlt nach jedem dritten Worte. Nach jedem dritten Worte sollte eigentlich ein Hirsch totgeschossen werden, wenn Ungarisch oder Magyarisch gesprochen wird, weil der Sprachgenius der ungarischen Sprache ein

Jäger ist. Alle Worte, die nicht aus der Betätigung der Jagd entnommen sind in dem Magyarischen, sind eigentlich Lehnworte. Das Magyarische hat ja ungeheuer viel davon aufgenommen, und wenn man nach Budapest kommt, findet man gleich an den Namen in den Strassen z. B. solche merkwürdigen Worte: KAVEHÁZ. (Aus dem deutschen: Kaffeehaus.) Das sind natürlich magyarische Worte, die nicht so sind, wie ich's charakterisiert habe; die magyarische Sprache als solche hat ungeheuer viele Lehnworte. Aber wenn Sie die magyarische Sprache hören, dann hat sie etwas Jägerhaftes, etwas Jagdhaftes. Das ist nichts Schlimmes, nicht wahr; Ackerbauwesen, Jagdwesen und Hirtenwesen sind ja überhaupt die Elemente, von denen das ganze Menschenwesen ausgegangen ist. Es lebt eben noch etwas Urkräftigendes in so etwas, wie der magyarischen Sprache, drinnen. Und der Genius der magyarischen Sprache ist schon ein Jäger, meinetwillen können Sie auch sagen, eine Jägerin, die Diana, wenn Sie wollen.

So können wir sagen: wir haben gerade in der deutschen Sprache die Plastik, das Gestalten. Das ist da ganz besonders drin ausgesprochen. Daher finden wir da noch viele Interjektivworte, die ungemein charakteristisch sind . . . Ja es braucht nicht einmal eine Schlange zu sein: auch wenn unter dem Laub eine Maus sich befindet und nicht ruhig ist, so ist etwas Hinrollendes gewissermassen da, und es ist unheimlich, man verwundert sich: *r-a* — nun bläst's weg: *sch*. Es bleibt nicht bei der Verwunderung: es tut einem etwas, aber man hält das aus: *e*. Nun schmiegt sich's an, was in dieser Weise geht, schmiegt sich an, geht so durch und durch, schmiegt sich an; wo ein Hohlraum ist, kriecht's durch, tiefer, höher: *l*. Und wenn es aus ist, da hat

man's begriffen: *n*, *rascheln*. Da haben Sie die ganze Plastik von „*rascheln*“.

Und so können Sie gerade, — das ist merkwürdig in der deutschen Sprache, — ungemein viel finden von demjenigen, was nun wirklich der Plastik der Sprache entspricht, also einer plastischen Sprache entspricht. Daher wird es vielleicht schon nicht ohne Bedeutung sein, dass gerade am leichtesten Eurythmie innerhalb der deutschen Sprache entstehen konnte, weil ja Eurythmie eben die bewegte Plastik ist, und aus der deutschen Sprache heraus am leichtesten die bewegte Plastik heute noch gebildet werden kann. Ursprünglich hatten alle Sprachen eine bewegte Plastik. Gewiss, viele haben etwas stark Musikalisches, wie es ja z. B. im Magyarischen der Fall ist. Musikalisches hat die deutsche Sprache nicht viel, dafür aber um so mehr Plastik.

Und gerade darin, in diesem „*rascheln*“, können Sie, ebenso wie in dem „*husch-husch*“, das Wegblasende, das Verblasende, Verwehende des *sch* haben.

Der hebräische Mensch des Altertums hat das Wehen Jahves im Winde in dem *sch* empfunden: *sch*. Das liegt natürlich auch in dem, was nun entsteht als Plastik des *sch*-Lautes. Das Tempo dabei muss sehr schnell gemacht werden, dann ist es ein ordentliches Rascheln, und Sie fühlen darin durchaus dasjenige, was Sie in dem Worte haben: man hört förmlich rascheln; das ist wirklich so.

z Nun sprach ich Ihnen auch gestern davon, wie der Laut *z* aufzufassen ist. Ich sagte, es ist in dem Erlebnis des *z* etwas, was wie Leichtes herankommt. Und in diesem Hinweisen, in diesem Herstammen aus der Leichtigkeit, aus etwas, was leicht ist: *z*, liegt die Plastik, das Erlebnis des *z*. Wir werden daher das *z*, wenn wir

es uns anschauen, so sehen, als ob jemand vor sich ein Kind hat, das eben einen neuen Gegenstand, den man ihm gekauft hat, verloren hat, das ungeheuer unglücklich ist darüber und weint, und das man, statt dass man es bestraft, beruhigen will. Sagen wir also, es steht vor dem Kind nicht etwa die Mutter oder der Vater, sondern die Tante oder die Grossmutter, und versucht also, sich in tantiger oder grossmütterlicher Weise zu dem Kinde, das eben „etwas ausgefressen“ hat, zu verhalten. Die Geberde, besonders mit der rechten Hand: Kindchen, lass' gehen.... Es ist ganz gut, wenn Sie diese — ich möchte sagen — kleinen Geschichten dabei ins Auge fassen. Sie müssen das z besonders im Arm fühlen, nicht im Handgelenk, sondern beim Heruntergehen des Armes.

Nun, mit diesem, meine lieben Freunde, haben wir im wesentlichen die einzelnen Laute als solche betrachtet. Nun handelt es sich darum, dass wir uns aber in der richtigen Weise hineinflnden in die Darstellung von Zusammenhängen; und da möchte ich, um allmählich auch hineinzukommen in die anderen Gebiete — von Zeit zu Zeit entsprechende Bemerkungen machen: ich werde immer an entsprechenden Orten vom Künstlerischen heraus ins Pädagogisch-Eurythmische und ins Heilmässig-Eurythmische verweisen. Wenn ich also da übergehe zum Pädagogisch-Eurythmischen, so sehen Sie gewissermassen aus dem Wesen der Laute, die wir eben jetzt durchgenommen haben, hervorspringen das Pädagogische, indem Sie ganz offenkundig es haben, dass zunächst benützt werden müssen möglichst noch Empfindung-haltende Worte, um zuerst darzustellen. So dass man wirklich in ein Empfindung-Halten bei der Sache hineinkommt, und dadurch können Sie dasjenige

hervorrufen, was doch empfunden werden sollte: dass Eurythmie eine Sprache ist, eine Sprache, die man durchaus verstehen kann, wenn man sich nur einer unbefangenen Empfindung hingibt. Wenn Sie es möglichst deutlich, ganz dezidiert machen, haben Sie z. B. gerade in dem Wort „rascheln“ alles drinnen; nur müssen Sie sich immer wiederum vorstellen, dass nicht bloss der objektive Vorgang, sondern auch die Empfindung drinnen ist. Ich werde an einer Stelle sagen, was da drinnen ist, wenn es daran kommt beim Eurythmisieren, — dann werden Sie schon empfinden, wie alles drinnen ist... (das Wort wird eurythmisiert): die Nase z. B. zwischen *sch* und *e*, die an das Rascheln sich wendet!

Also Sie sehen, wenn man das Subjektive der Empfindungen dazu nimmt, so haben Sie in dem Eurythmischen alles drinnen.

Nehmen wir einmal ein anderes Wort, das charakteristisch wirken kann. Nicht wahr, ich habe Ihnen ja gesagt, dass wir in dem *c* — und stärker ist das noch beim *k* der Fall —, in dem *k* drinnen haben ein die Materie Beherrschen vom Geiste aus. Nehmen Sie an, Sie haben einen Schreihals vor sich, also denken Sie sich, Sie haben eine richtige Range vor sich, die Ihnen sehr als Materie vorkommt und Ihnen etwas bange macht. Sie können nicht gut aufkommen gegen ihn, aber möchten dennoch, trotzdem Sie sich versteifen gegen sein Verhalten, ihn wegblasen, und jetzt sagen Sie zu ihm, aber auf eurythmisch: *kusch*. Sie haben überall die Möglichkeit, diese Dinge zu empfinden: die Abwendung, das sich in sich Verkrampfen gegenüber dem, dem man „kusch“ sagt, aber auch das Beherrschen von ihm. Machen Sie es so, dass man das

sch am Ende deutlich sieht. Sie sehen, die Beruhigung im „kusch“ liegt schon darin, dass man es wegblasen will.

Nun, wenn Sie pädagogisch vorgehen wollen, so müssen Sie schon versuchen, diejenigen Worte zu wählen, in denen man eben durchaus noch empfinden kann die Plastik der Gestaltung auf der einen Seite und das innere Leben, das man dabei entwickelt, auf der anderen Seite.

Nun sind ja diese Laute die einzelnen Elementarbestandteile des Eurythmischen. Daraus sind dann die Worte zusammzusetzen. Wenn Sie hintereinander in irgendeinem Wort — sagen wir — in dem Wort „rascheln“ oder in irgendeinem anderen Worte, wenn Sie hintereinander einfach verstandesmäÙig diese Elementarbestandteile, diese Laute zusammensetzen, so wird ja daraus kein Wort. Es ist schon so, dass das Wort viel mehr ein Ganzes ist als man denkt. Und wäre das Wort nicht ein Ganzes, so hätte es gar nicht so kommen können, dass wir solche verschrumpelten Sprachwesen geworden sind, wie wir eben sind. Wenn wir lesen, so lesen wir gar nicht ganz deutlich die einzelnen Laute, sondern wir gleiten über das Wort hinweg und lassen die Laute nur leise antönen, so dass also immer der eine Laut in den andern sich hineinlebt, der eine Laut in den anderen auch schon in der gewöhnlichen Sprache übergeht. Und man muss daher ein besonderes Augenmerk nicht nur richten auf die Darstellung des einzelnen Lautes, sondern vor allen Dingen auf die Darstellung des Überganges von dem einen Laute zu dem anderen. Erst dadurch kann die Darstellung eines Wortes schön werden, dass von einem Laute zu dem anderen ein naturgemäÙer Übergang geschaffen wird.

Und so wird es notwendig sein, dass man die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise wendet, wie ein Laut

aus dem andern wirklich hervorgeht. Man sollte das Hervorgehen des einen Lautes aus dem anderen probieren. Man sollte z. B. charakteristische Worte nehmen, die oftmals vorkommen, die man nötig hätte, eigentlich als Ganzes zu empfinden, weil man sie nicht mehr in ihre Elementarbestandteile zerlegt. Nehmen wir z. B. ein solches Wort wie „und“, einfach das „und“, und versuchen Sie einmal jetzt recht mit einem fortlaufenden, kontinuierlichen Schwung das darzustellen und versuchen Sie nun, bevor Sie eigentlich das *u* fertigmachen, schon das *n* zu beginnen. Das kann man nämlich in der Eurythmie ausserordentlich gut machen. Ehe man mit dem *u* fertig ist, lässt man es ins *n* übergehen: *u-n* und jetzt gleich übergehen ins *d*: und.

Nun können Sie an der Eurythmie studieren, wie das Innere der Intentionen des Sprachgenius beschaffen ist. Ich habe Ihnen gesagt, das *d* ist die Deutebewegung. Das kommt in der Eurythmie zustande. Wie ist dann also das Ende von *und*? Es ist das *d*, die Deutebewegung. Was will denn überhaupt das „und“ da, wo es steht? Sagen wir z. B.: Sonne und Mond. Die Sonne hat man. Von der Sonne aus deutet man auf den Mond. So dass Sie gerade diese ursprünglichen Gesten, die in der Sprache liegen, wiederum herausbekommen durch die Eurythmie. Das muss Empfindung werden.

Nehmen Sie von diesem Gesichtspunkte aus ein Wort, das auch im Deutschen seine Plastik längst verloren hat, das sie aber einstmals im höchsten Masse hatte. Wenn ich sage, einstmals, so bedeutet das nicht vor Jahrhunderten, sondern es bedeutet: vor gar nicht zu langer Zeit. Es hatte eine Plastik. Gewiss, das Wort in der Form, wie es heute vorhanden ist, ist verhältnis-

mässig neu; aber wie es heraufgekommen ist aus dem Dialekt, da hatte es diese Plastik. Und es hat diese Plastik als Dialektwort noch heute. Wie gesagt, wir dürfen uns da nicht durch eine allerdings selbstverständlich ganz berechtigte Philologie stören lassen in der Empfindung dieser Dinge. Nehmen wir nämlich im Deutschen dieses Wort „Mensch“; jetzt stellen wir's eurythmisch dar und verkürzen ein bischen das *sch*, so dass es als kurzes auftritt: Mensch. Nun, da haben wir deutlich das Wegblasende am Ende.

Wie kann einen denn diese Darstellung des Menschen eigentlich berühren? Sie berührt einen so, dass das Vorüberziehende, Vorübergehende des Menschenlebens drinnen liegt: der Mensch, ein vergängliches Wesen. Der Mensch in weiter übertragener Bedeutung, ein unbedeutendes Wesen: das sagt uns diese eurythmische Geberde, die im Ganzen „Mensch“ gibt.

Nun gibt es aber ein Dialektwort „Mensch“, das bedeutet eine recht unbedeutende Dirne, — nicht im schlimmen Sinne Dirne, sondern eine recht unbedeutende Frauensperson: das Mensch. Da haben Sie das Unbedeutende sehr stark drinnen liegen, und es gleitet dann gleich die tragische Empfindung, die man gegenüber „der Mensch“ hat, in die verächtliche Bedeutung ein wenig herüber, wenn man „das Mensch“ sagt. Daher der Witz, nicht wahr, wie schändlich übertragen worden ist ein schönes Klassikerwort: Nehmt alles nur in allem (das von einer Frau gesagt wird), sie ist ein Mensch gewesen.

So haben wir die Möglichkeit, gerade in der eurythmisch-plastisch gestenhaften, geberdenhaften Darstellung tief den Sinn zu empfinden, das Wesen zu empfinden, das in den Worten liegt.

Wir müssen nur uns aber klar sein darüber, wie das Eurythmische notwendig macht im aus Lauten bestehenden Worte zu dem inneren Wesen dessen, worauf sich das Wort bezieht, wiederum überzugehen. Sie können, wenn Sie die Darstellung scheinbar desselben nebeneinander sehen, doch den Charakter in der Eurythmie, den Charakter des Unterschiedenen in der Eurythmie wahrnehmen. Frl. B... und Frl. W..., stellen Sie sich nebeneinander, eurythmisieren Sie uns, Frl. B..., zuerst „Kopf“, und eurythmisieren Sie uns, Frl. W..., nachher „testa“. Nun sehen Sie, bei Kopf, da haben Sie das Gefühl: sie will etwas Rundes machen, sie will bildhauern. Bei testa: die will doch unbedingt Recht haben! Sie nehmen es also in seinem tiefsten Charakter wahr, was irgendein Wortwesen zum Ausdruck bringen will.

Das muss aber auch eingehalten werden. Dann werden Sie sehen, in welch intim grandioser Weise, eurythmisch ausgedrückt, der Charakter der verschiedenen Sprachen unmittelbar vor das Auge hintritt. Sie können überall den Charakter der verschiedenen Sprachen vor das Auge hintretend fühlen.

Wir können, um uns das zu veranschaulichen, einmal ein deutsches, ein englisches, ein französisches, vielleicht noch ein ungarisches und ein russisches Gedicht kurz hintereinander eurythmisieren lassen, und zwar alle Laute möglichst langsam hervorhebend, dass der Charakter dabei zum Vorschein kommt. (Es wurde dies ausgeführt von Vertreterinnen der entsprechenden Nationen.) Da werden Sie gleich merken, wie z. B. der englischen Sprache anzusehen ist, dass sie mit dem wogenden Meere zu tun hat. Dieses die Wogen Beherrschen, was so stark im Charakter der englischen Sprache liegt,

Sie sehen es in der Eurythmie am allerdeutlichsten zum Vorschein kommen.

Im Magyarischen liegt das, was dadurch zum Ausdruck kommt, dass man sich als Magyare nicht denken kann anders als fest in die Welt hineingestellt; und eben das durch Wald und Forst Streifende, das können Sie in dieser Darstellung (des Magyarischen) wahrnehmen.

Das Russische nun ist eine Sprache, die bloss andeutend ist, die nur anklingen lässt eigentlich das innere Wesen des Wortes. Es ist eine Sprache, die noch nicht erreicht hat das Wesen der Sache, sondern noch verfolgt die Spuren nach dem Wesen, überall nach Zukunft weist.

Und jetzt möchte ich noch, dass Sie zwei Dinge vergleichen, woran Sie sehen werden, wie stark der Charakter zum Vorschein kommt. Man muss es empfinden. Man lernt sich sonst nicht in die Eurythmie hineinfinden. Es kann nicht dasjenige, was in die Eurythmie hineinführen soll, nur ein theoretisches, intellektuelles Hineinführen sein, sondern es muss ein Hineinführen in die Empfindung der Sache sein. Also vergleichen Sie jetzt einmal das Eurythmisieren eines russischen Gedichtes mit dem eines französischen Gedichtes. Versuchen Sie zu empfinden, wie verschieden das ist. (Es folgte hier zuerst die Darstellung des russischen Gedichtes.) Nicht wahr, Sie sehen, wie beim Russischen die Spur des Wortwesens verfolgt wird, und versuchen Sie einmal wahrzunehmen, wie nun bei dem andern, bei dem französischen Gedicht, vorne vor dem Wortwesen hinweggetänzelt wird. (Darstellung des französischen Gedichtes.) Das ist also durchaus vor dem Wortwesen. Sie sehen, die beiden Charaktere verhalten sich wirklich wie Tag und Nacht, wie die zwei entgegengesetzten Pole.

Wenn Sie das alles bedenken, was da so klar zutage tritt, so werden Sie sich sagen müssen: Eurythmie ist ganz daraufhin veranlagt, das Wesen, das verkörpert ist in der Sprache, und überhaupt im Charakter der Sprache, ganz klar zum Ausdruck zu bringen. Sie kann daher dasjenige besonders ausdrücken, was hinter der Sprache liegt. Und das muss auch zum Ausdruck kommen, was hinter der Sprache liegt.

*Mere
John*

Gehen wir dabei von etwas ganz Bestimmtem aus.

Sagen wir, Sie wollten eurythmisieren, und Sie drücken das Bejahende darin stark aus.

Ein Sohn verlässt das Elternhaus; Sie beteuern, indem er es verlässt, dass er wieder kommen werde: Du wirst mir wiederkommen, sagt der Vater. Machen Sie einmal: Du wirst mir wiederkommen . . . und drücken Sie die Bejahung darinnen deutlich aus. In was haben wir die Bejahung ausgedrückt? In dem Schreiten. Dieses Schreiten nach vorne (in der Richtung nach rechts) drückt die Bejahung aus, gewissermassen in der Bewegung ein *i* — Behauptung — hinstellen. Also die Bejahung: das Schreiten von rückwärts nach vorn (siehe Schema, Pfeil).



Verneinen, — nehmen wir an, jemand will einem Kinde etwas verbieten, was es getan hat: Das wirst du mir nicht wieder tun . . . Wollen Sie, dass die Verneinung stark ausgedrückt wird, so haben Sie das ausgedrückt in dem Rückwärtsschreiten (in der Richtung nach links). Das sind solche einfachsten Dinge.



So kann man übergehen von einem Offenbaren des Wesens, das in dem einzelnen Worte liegt — ich möchte sagen — zu der inneren Logik, die in der Sprache liegt. Und dann kommt in der Tat noch mehr der Charakter heraus. Wenn man auf die einzelnen Laute hinschaut, dann kommt mehr, wenn man ein Gedicht in irgendeiner Sprache eurythmisiert, der Charakter der Sprache heraus; wenn man auf der anderen Seite auf Dinge, die wir jetzt hintereinander kennen lernen werden, übergeht, auf diese Logik, die sich ausdrückt durch die Sprache, dann kommt mehr der Charakter des Volkes zum Ausdruck.

Und nehmen wir den Übergang zur Sprachlogik, sagen wir der Verwunderung. Wenn irgendwo ein Zusammenhang vorkommt, der eine Verwunderung ausdrückt, da machen Sie die Geberde der Verwunderung (*a*-Geberde), und müssen diese verschmelzen mit den anderen Lauten, so dass also beides drinnen sein wird. Das gibt nun schon das grosse Studium, das Studium: wie bekommt man den Lautzusammenhang mit diesem Charakterisieren des sprachlogischen Gefühlsinhaltes: ach, wie schön! Also setzen Sie die beiden Dinge zusammen, dasjenige, was Sie als Geberde der Verwunderung gemacht haben und den Lautzusammenhang: ach, wie schön, — so dass beides darinnenliegt.*)

*) Je nach dem Gefühlsinhalt könnten auch andere Vokale bestimmend und färbend in ganze Lautzusammenhänge hineinverschmolzen werden.

Es muss durchaus die Geberde für die Verwunderung verbunden werden mit dem einzelnen Laute; das Verwundern muss in der Bildung der Laute mit drinnen liegen.

Nun, wir werden ähnliche Bewegungen morgen dann analysieren.

5. Vortrag.

Der Stimmungsgehalt der Seele bei einer Dichtung.

Meine lieben Freunde!

Wir wollen zunächst einmal in der Betrachtung fortfahren, die wir begonnen haben. Wir sind ausgegangen von der Betrachtung des Stimmungsinhaltes der Laute zu der Betrachtung von allgemeineren Charakteren des Gesprochenen. Damit geht man dann über von dem bloss Lautlichen zu dem Logischen oder Gefühlsmässigen des Gesprochenen.

Nun wollen wir heute einmal einiges von dem, was über das Lautliche hinaus den Stimmungsgehalt der Seele bei einer Dichtung gibt, besprechen. Da haben wir zunächst einmal — wir werden das mehr Allgemeine dann zusammenfassend sagen — da haben wir aber zunächst einmal etwas, das gewissermassen zur Nuancierung, zur Schattierung desjenigen dienen kann, was durch das Wort, also durch die Organisation des Lautlichen, zustande kommt. Wir können nämlich etwas aussprechen, und durch die Betonung beim Aussprechen dann zur Darstellung bringen, was unser Gemütszustand bei dem Ausgesprochenen ist. Nicht wahr, es kommt ja

sehr auf die Betonung an, und in der Schrift bezeichnet man dasjenige, was in der Betonung liegt, durch solche Dinge, wie Fragezeichen, Ausrufezeichen und dergleichen.

Dass in der Betonung viel liegt, das können Sie an folgendem einfachen Beispiele ersehen. Ich glaube, es war in Szegedin in Ungarn, da war einmal eine Schauspielbande, welche Schillers „Räuber“ aufführte, und zwar in einer Scheune, die angrenzte an einen Ochsenstall. Und der Schauspieler kannte den Text nicht gut, konnte auch den Souffleur nicht verstehen, vielleicht war auch das Souffleurbuch falsch geschrieben, jedenfalls war die Geschichte etwas primitiv. Und die Primitivität steigerte sich noch, als vor dem Publikum ein wirklicher Disput entstand. Der Disput entstand dadurch, dass in einem bestimmten Momente durch die Wand ein Ochs durchbrach und in den Bühnenraum hineinschaute, so dass also die Hörner des Ochsen und die Schnauze in den Bühnenraum hineinschauten. Nun sagte der Schauspieler, der etwas erschrocken war, indem er hinguckte: Seid Ihr auch wohl mein Vater? Das korrigierte der Souffleur und sagte: Soll er vielleicht sagen: Seid Ihr auch *wohl*, mein Vater? Das war wiederum dem Regisseur nicht recht, und er korrigierte: Da muss man sagen: *Seid* Ihr auch wohl mein Vater?

Also Sie sehen, es kommt einfach auf die Betonung an. Und da wir alles ausdrücken müssen in der Eurythmie, was der Sprache zugrundeliegt, so müssen wir auch die Möglichkeit haben, so etwas, was man sonst in der Betonung bringt, und in der Schrift etwa durch ein Fragezeichen oder durch ein Rufzeichen zum Ausdrucke bringt, so müssen wir auch die Möglichkeit haben, das zum Ausdrucke zu bringen. Und zu diesem Zwecke haben wir eine Geberde, der man anfühlen kann, sie hat etwas von

dem, was in dem Verlauf des Lautlichen das *Ausrufs-* oder das *Fragezeichen* bedeutet. Und dies würde dann in der folgenden Weise darzustellen sein.

Der Eurythmisierende legt den rechten Arm in diese Lage (siehe Zeichnung), den linken Arm in diese Lage, und bringt dabei die Hand in diese Gestaltung (etwas nach innen gedreht, Finger locker gehalten).



Das wäre also dann an geeigneter Stelle anzubringen. Über die Farben werde ich später sprechen. Nun wird es sich natürlich darum handeln, dass der Eurythmisierende immer in der entsprechenden Weise herausfindet, wo er eine solche Geberde im Zusammenhange anzubringen hat. Selbstverständlich muss die Sache zunächst einstudiert sein, das heisst, es muss genau stipuliert sein, wo der Rezitierende einen Einschnitt, eine kleine Pause in seiner Rede macht, und dann muss man deutlich sehen, es geht der Eurythmisierende über aus der Bewegung, die sonst im Satze liegt, zum relativ und dann vollkommen Ruhigen, so dass er wirklich

an der Stelle, wo er diese Geberde macht, einen Einschnitt absolviert. Wenn ich also z. B. sage:

Wie schön scheint doch heute die Sonne!
Freuen wir uns ihrer.

Da handelt es sich darum, diesen Ausruf in der entsprechenden Weise eurythmisch zur Darstellung zu bringen. Wir werden also an der Stelle, wo das Ausrufungszeichen steht, mit der Bewegung, die sonst im Gange ist, innehalten, diese Geberde in aller Ruhe hinstellen, und dann weitergehen zur Darstellung. Da haben wir die Möglichkeit, stark zu artikulieren innerhalb des Textes.

Besonders fein würde ja die Sache sein, wenn Sie hineinbringen könnten z. B. in solch ein Gedicht wie den „Zauberlehrling“, wo tatsächlich Ausrufe da sind, diese Bewegung, denn die würde sich drinnen ausnehmen als das, was man im echt künstlerischen Sinne Humor nennen kann. Zum Beispiel die Stelle: „In die Ecke, Besen, Besen, seid's gewesen!“ Also nach diesem „seid's gewesen“ das Rufzeichen machen. Dann die nächste Zeile: „Denn als Geister...!“ Beim Hexenmeister selber wäre es nicht schön, denn der ist eine würdige Wesenheit, aber wenn Sie (also der Lehrling) seine Sache begleiten würden mit der entsprechenden Geberde, so wäre das sehr gut. Ebenso nach „brav getroffen“, und „und ich atme frei!“

Nun eine weitere Gemütsbewegung, die wir zum Ausdruck bringen können, das ist die der Heiterkeit. Diese Gemütsbewegung der Heiterkeit, sie besteht darinnen, dass Sie versuchen, bei einem Stehen, das auf den Fussspitzen ist, die entsprechende Geberde zu machen. Also Sie müssen sich, wenn die Heiterkeit

herankommt, in die Stellung auf die Fussspitzen begeben; dann können Sie, wenn das Ihr Kopf ist (siehe Zeichnung), können Sie den Armen diese Stellung geben, und die Finger möglichst spreizen. Das würde dann die Bewegung der *Heiterkeit* sein.

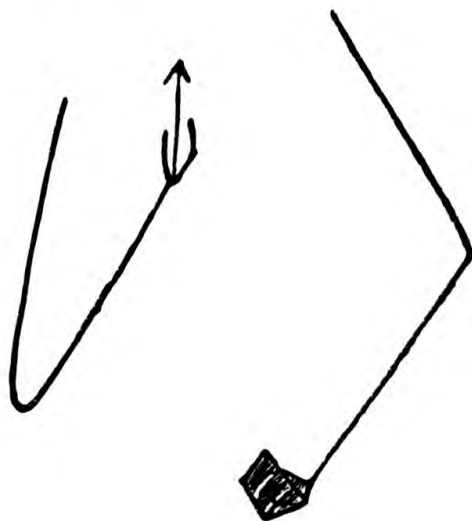


Wenn Sie dann noch das Spreizen dadurch verstärken, dass Sie es beweglich machen (die Finger bewegen), dann wird die Heiterkeit ganz besonders gut zum Ausdruck kommen. Das wirkt dann wie Lachen und gerade diese Heiterkeits-Lachgeberde ist ausserordentlich anmutig.

Nehmen wir den Satz: „Er stieg aufs Podium und bevor er den Vortrag begann, setzte sich eine Fliege auf

seine Nase! — Alle waren bestürzt. (Nach „Nase“ die Geberde machen.) Sie sehen ja, selbst Sie, die Sie schon innerhalb der Sache sind (zur Eurythmistin), sind in die naturgemässe Heiterkeit verfallen. Und diese Heiterkeit drückt sich durch die entsprechende Geberde, wie mir scheint, ganz gut aus.

An sehr vielen Stellen, wo Menschen reden, namentlich im Dramatischen, wenn Sie etwas dramatisch eurythmisieren, werden Sie zu einer Geberde kommen, die ausserordentlich vielsprechend sein kann. Denken Sie sich den Oberarm nach unten gestreckt, hinaufweisend (mit dem Zeigefinger), und den linken Arm ganz in die Seite gestemmt, denken Sie sich diese Geberde. Und jetzt denken Sie sich, dass einer sagt: das hätte ich viel klüger gemacht als du, — dann wird man das eurythmisieren: „das hätte ich viel klüger gemacht als du“ . . . mit dieser Geberde, die also so ist: hier stark einhaken (links) und hier hinaufweisen (rechts), das ist die Geberde von „*Verflucht gescheit*“.



Also Rufzeichen oder Ausrufungszeichen, Heiterkeit, und die Geberde von Verflucht gescheit haben wir hier in diesen Eurythmie-Figuren.*)

Nun haben Sie hier (bei der nächsten Figur) etwas, was Sie zu gleicher Zeit so ansehen müssen, dass Sie gerade diese Geberde fein studieren, die darinnen besteht, dass man die obere Hand in diese Haltung bringt (siehe Zeichnung) und den Zeigefinger nach oben bewegt, denn diese Geberde, die hat immer das Eigentümliche, dass sie auf die Einsicht eigentlich hinweist. Wo diese Geberde irgendwie auftritt, weist sie eigentlich auf Einsicht, dann, wenn man nicht zeigt, sondern wenn man den gestreckten Finger hält. So dass die Geberde des Gescheiten auch in die ernste Geberde der *Erkenntnis* übergeht.



Wenn Sie also den rechten Unterarm aufwärts bewegen und den linken Arm so halten, dass Sie dasjenige, was vorzugsweise bei der Erkenntnis in Anspruch genommen werden muss, rhythmischer Mensch und Kopf, dass Sie das von dem unteren Menschen abschneiden,

*) Es wurden in Holz geschnitzte Figuren gezeigt. Siehe S. 112 Fussnote.

die Hand tragend hier unter dem Ellenbogen, diese andere Geberde hinauf machen (siehe Figur), so haben Sie die Geberde der Erkenntnis. Diese Geberde der Erkenntnis, sie kann im Grunde genommen viel angebracht werden. Denn jeder Wortlaut, der darauf hindeutet, dass man irgend etwas wahrnimmt, dass man irgend etwas in sich aufnimmt, kann ja im Leben als Erkenntnis gelten. Und man kann der Stimmung einer Dichtung ausserordentlich zu Hilfe kommen, wenn man — sagen wir — am Ende einer Zeile dieses anbringt, dass man das Betreffende aufgenommen hat. So wird gerade manche Dichtung gewinnen, wenn man so etwas einfügt. Aber sie kann auch dann gewinnen, wenn man z. B. bei einer solchen Dichtung, wie die von Uhland: „Des Sängers Fluch“

Es stand in alten Zeiten ein Schloss, so hoch und hehr . . .
einfach das Gedicht, bevor es beginnt, so hinstellt, dass man die Erkenntnis-Geberde vorausgehen lässt. Dann werden Sie sehen, wie das Gedicht hinterher gewinnt durch etwas, was man aufgenommen hat. Machen Sie es dann so, dass in Ihrem ganzen Körper die Geberde der Erkenntnis ist. Gehen Sie z. B. aus einer gleichgültigen Geberde heraus in die Geberde der Erkenntnis. Da entwickeln Sie dann das ganze Gedicht aus etwas heraus, was darauf hinweist, dass das Gedicht eigentlich in seiner ganzen Stimmung als sinnig aufgefasst werden soll. Sie geben dem Gedichte sogleich einen bestimmten Grundton.

Eine andere Gemütsstimmung wäre die, die einen allgemeinen Erkenntniswert hat, die Stimmung der *i*-Geberde, die der Selbstbehauptung. *i* ist immer Selbstbehauptung. Aber wenn die Selbstbehauptung nicht

im Laut liegt, sondern wenn die Selbstbehauptung über das Lautende hinausgeht und deutlicher Gemütsausdruck wird, dann kann diese Selbstbehauptung dadurch zum Ausdrucke gebracht werden, dass sie übergeht in eine Geberde, wobei das rechte Knie gehoben wird: Sie stehen hier mit dem linken Knie, und mit den beiden Armen, die nach vorne gegeben werden, aber so, dass man sie etwas zurück, bzw. die Hände etwas zurück arrangiert. Jetzt haben Sie da die Geberde der *starken Selbstbehauptung*.

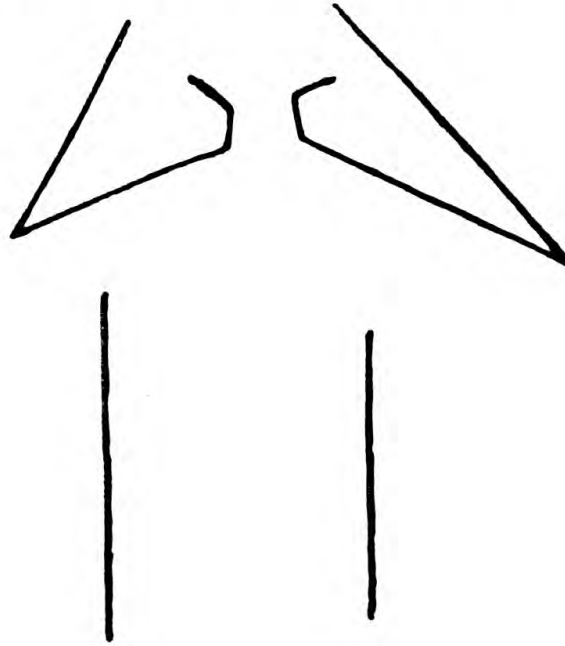


Frl. V. . . , machen Sie am Ende des Satzes, den ich sagen werde, durch Eurythmisieren, durch Hinauslaufenlassen in diese Haltung, diese Geberde des *Grössenwahnsinns*: bin ich nicht der Kaiser von China? Nun die Geberde. Auf diese Weise kommt dann Leben in dasjenige hinein, was man darzustellen hat, und gerade das

ist das Wesentliche und das Bedeutende, dass Leben in diese Dinge hineinkommt.

Ich möchte heute gerade solche ausdrucksvollen Geberden vor Sie hinstellen, damit wir dann an diese anschliessend, manches eben in den nächsten Tagen noch sehen können.

Da ist vor allen Dingen eine Geberde, die darinnen besteht, dass Sie sich möglichst breit hinstellen, dann diese Bewegung machen, die Bewegung der Unersättlichkeit (siehe Figur), wenn man immer mehr und mehr will, — also die Geberde des starken Begehrens.



Nehmen wir z. B. folgenden Satz und am Ende des Satzes, den ich sprechen werde, gehen Sie gleich wiederum über in diese Geberde des Mehr-Habenwollens; also folgenden ganz ernsthaften Satz, und dann die Geberde:

Du gabst mir, gabst mir alles, worum ich bat. . . . Aber Sie dürfen nicht auswärts gehen mit den Händen, da weisen Sie es ab. Sie wollen mehr: die Geberde des Mehrhabenwollens muss nach innen gehen, und Sie müssen breit dastehen, mit beiden Füßen auf dem Erdboden.

Dass man diese Geberde der Unersättlichkeit anbringt, braucht nicht nur dann der Fall zu sein, wenn man selbst unersättlich ist, sondern wenn irgend etwas da ist, was anregen kann die Empfindung des Unersättlichen, des Unbefriedigten, des Mehrverlangens. Lassen Sie den einen Satz, den ich sprechen werde, jetzt auch in diese Geberde auslaufen, so dass gar keine Pause zu entstehen braucht, sondern Sie lediglich nach Verlauf des Textes diese Geberde anbringen:

«Soll das ganze Haus ersaufen?» (Geberde des Mehrhabenwollens). Es soll ja immer weitergehen! Da ist das Unersättliche da.

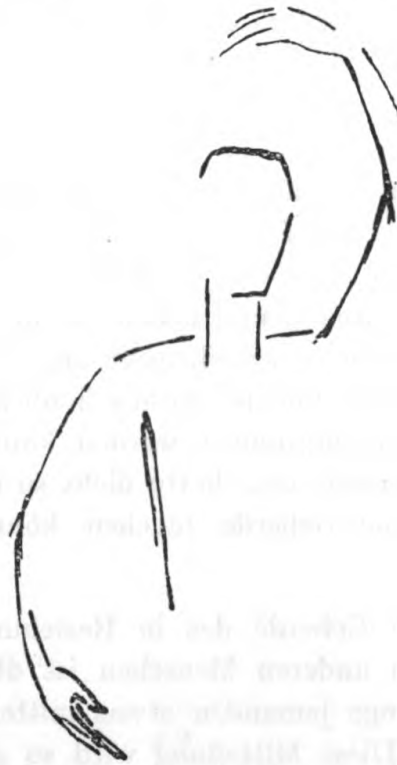
Nun kommen wir zu denjenigen Dingen, welche mehr in das Innere des Menschen noch hineinführen. Und da haben wir eine Geberde, die geradezu die *Innigkeit* des Fühlens, also jene Gemütsverfassung zum Ausdruck bringen soll, welche die Innigkeit des Fühlens ausspricht. Diese Innigkeit des Fühlens kommt dadurch zum Ausdruck, dass man mit dem vorderen Teil des Fusses steht, die Ferse etwas über dem Boden hat, aber nicht sehr hoch, denn wenn man's zu hoch hat, ist es nicht mehr innig — also leise die Ferse gehoben, sonst mit dem Fuss stehend — und dann die Geberde hat, die die beiden Arme sanft nach vorne streckt, so dass der Daumen den Zeigefinger angreift. Darinnen drückt sich das Gefühl der Innigkeit aus, und man hat dann diese Geberde.



Wenn Sie sich denken, hier liege (in den Armen) ein Baby, und Sie wollen gewissermassen eine innige Stimmung zum Engel des Babys entfalten, so können Sie das Baby so halten, und Sie hätten dann die Geberde der Innigkeit. Nehmen wir eine besonders feierliche Zeile, und dann werden Sie am Schluss der Zeile die Geberde machen. Versuchen Sie zu eurythmisieren: Lasset die Mühebeladenen zu mir kommen.... und jetzt die Geberde. Das ist nun zunächst lyrisch. Wollen Sie es jetzt aus der Lyrik herausheben und — ich möchte sagen — monumentaler gestalten, dann können Sie, nachdem Sie diese Geberde der Innigkeit gemacht haben, das Rufzeichen noch an das Ende setzen. Also: Lasset die Mühebeladenen zu mir kommen — jetzt innig, dann Rufzeichen machen. Das würde in entsprechendem Tempo, wie man's dann haben will, die Sache sehr monumental hinstellen können.

Etwas, was in seiner Gemütsverfassung der Innigkeit verwandt, aber doch wieder ganz verschieden ist, ist das Liebsein mit jemand, die *Liebenswürdigkeit*, die Seelenstimmung der Liebenswürdigkeit. Diese wird auch dadurch ausgedrückt, dass man die Ferse leise hebt,

dann aber den linken Arm leicht hinaufhebt, also dass man gewissermassen die Geberde, die man früher hat, hier oben macht, und die andere Geberde herüber nach rechts. Das ist dann die Geberde der Liebenswürdigkeit.



Sie müssen natürlich fühlen, dass das die Geberde der Liebenswürdigkeit ist. Auf das leichte Halten des Armes kommt es an, und in dem über sich Hinausweisen liegt diese Liebenswürdigkeit. Denken Sie nur einmal, wie liebenswürdig Kinder sind, wenn man ihnen angewöhnt, sie sollen zeigen: wie gross bist du? Da werden ja Kinder ganz besonders liebenswürdig.

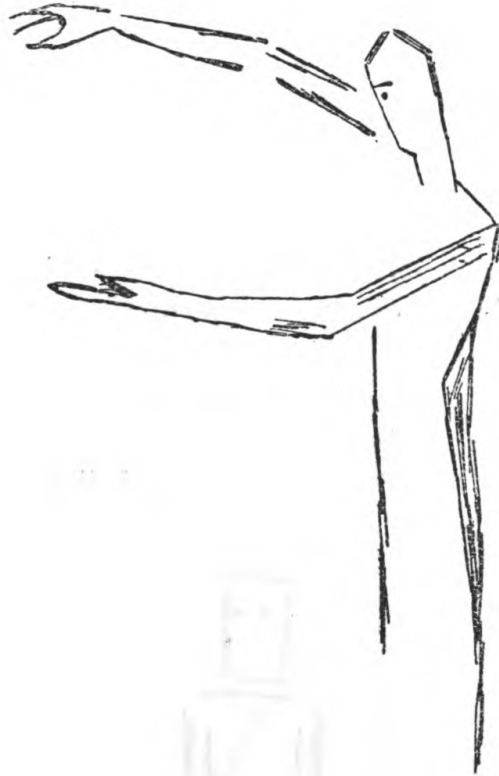
Wenn wir also etwa den Satz eurythmisieren wollten:
Ich danke deinem Lächeln einen frohen Augenblick....

dann lassen Sie diesen Satz einlaufen in die Geberde der Liebenswürdigkeit.

Ich kannte einen Wiener Komponisten, der dann weit berühmt geworden ist; der war sehr gerne eingeladen, und die Hausfrau bemühte sich, in der Zusammenstellung der Speisen ganz besondere Kunst zu entfalten. Dafür hatte er auch ein ganz feines Verständnis, und er sagte dann gewöhnlich, wenn er wegging: Welch herrliche Symphonie haben wir heute geschmeckt. Das war immer das Kompliment, das er der Hausfrau sagte. Es war ständig, stereotyp, aber — er war ein grosser Mann. Machen Sie dies einmal, und lassen Sie diesen Satz auslaufen in die Geberde der Liebenswürdigkeit. Sehen Sie, sie findet sich gleich hinein; daraus können Sie ersehen, dass es eigentlich empfunden werden kann. Aber derjenige, der das gesagt hat, hätte nicht so leicht wie Sie diese eurythmische Geberde machen können, denn es war der Brahms.

Eine andere Geberde des in Beziehungtretens zur Aussenwelt, zum anderen Menschen ist diese, wo man im Zusammenhange jemanden etwas mitteilt, eine *Mitteilung* macht. Diese Mitteilung wird so gemacht: Mit dem einen Fuss müssen Sie natürlich stehen, den anderen aber setzen Sie leicht auf die Ferse auf (den vorderen), rechter Arm emporgehoben mit Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger nach vorne deutend; linker Arm etwas tiefer, auch leicht nach vorne gestreckt, die Handfläche etwas geöffnet. Dann machen Sie diese Geberde (als ob Sie eine Gabe hinhielten) aber Sie geben nicht eine Gabe, sondern eine Mitteilung in der Sprache. Sie deuten also zu gleicher Zeit das Gegebene und Sie haben hier (im linken Arm) die Geberde der Mitteilung: ich

teile mit. Das würde der Wortlaut dessen sein, um was es sich handelt.



Sagen wir z. B., wir hätten folgenden Wortlaut: „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch . . .“ Darinnen liegt schon der Wille zur Mitteilung, und es ist das ein Satz, den man in ganz vorzüglicher Weise gerade in diese Geberde auslaufen lassen kann.

Nun kommt eine Geberde, die ihren Charakter eigentlich bekommt, wenn man immer, wenn es sich um die betreffende Gemütsstimmung handelt, fest aufsteht, die in sich geballten Hände mit ganz nach unten gestrecktem Arm an den Körper andrückt und den Kopf gerade hält. Und dann

muss der Eurythmist die Augen in einer solchen Verfassung haben, dass er das Gefühl hat, er sieht eigentlich nicht mit ihnen, sondern sie werden starr. Dann kommt die Bewegung ganz gut heraus. Das ist die Bewegung, die man im Verlaufe eines Textes mehrmals machen kann:

Blass lag der Kranke,
Sein Auge erlosch,
Schluchzen umgab ihn.

Nun wird besonders anschaulich ein solcher Satz sein, wenn es dem Eurythmisierenden gelingt, an diesen Stellen, die ich mit Punkten bezeichne,

Blass lag . . . der Kranke
Sein Auge . . . erlosch,
Schluchzen . . . umgab ihn,



es wird besonders anschaulich sein, wenn es dem Eurythmisierenden gelingt, an diesen Stellen immer diese Geberde, die ich bezeichnet habe, zu machen. Denken Sie, wie individualisiert das werden kann dadurch, wie nuanciert das werden kann. Also das ist die Geberde der *Traurigkeit*.

Dann haben wir eine Geberde, welche besteht im festen Aufstellen der Füße, in den nach rückwärts gehaltenen Armen, die Hände ganz nach rückwärts. Das ist die Geberde der Verzweiflung. Sie werden schon spüren, wenn Sie das eigentümliche Gefühl haben, das sich dann namentlich in den inneren Armmuskeln ausdrückt, Sie werden das Gefühl haben: das drückt die Verzweiflung aus.



Nun werden wir die ersten Zeilen des Faust-Monologes machen, und nach „studiert“ machen Sie die Geberde der Verzweiflung:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medicin
Und, leider! auch Theologie
Durchaus studiert

und jetzt die Geberde der Verzweiflung machen. Sie sehen, wenn eine Geberde tatsächlich die Gemütsverfassung zum Ausdruck bringt, so ist es schon so, dass sie sich dramatisch an das Vorhergehende anschliesst.

Nun möchte ich heute nur noch diese Studien, die an diesen Geberden gemacht werden können, damit etwas kolorieren, dass ich Ihnen sage: studieren Sie solche Geberden, dann werden Sie an diesen Geberden die Gemütsverfassungen zum plastisch-eurythmischen Ausdruck bringen. Da werden Sie geradezu den inneren dramatischen oder lyrischen oder epischen Gang eines Gedichtes studieren können. Und fühlen Sie sich in diese Geberde hinein, dann wird es Ihnen möglich sein, Ihr Eurythmisieren zu einem wirklich Dramatischen zu bringen.

6. Vortrag.

Gemütsstimmungen und Charakteristik einzelner Seelenzustände.

Die Farbe als Gemütsinhalt.

Meine lieben Freundel

Wir haben gestern einige Gemütsstimmungen absolviert, Gemütsstimmungen, wie sie eurythmisch durch Gesten zum Ausdrucke kommen können, und wollen heute zunächst einiges Ähnliche noch hinzufügen. Da haben wir, vorschreitend von dem, was wir gestern gehabt haben, zunächst die Stimmung der Andacht. Die Stimmung der Andacht — wir müssen uns gerade bei einer solchen Gemütsstimmung klarmachen, wie Eurythmie nicht darauf ausgeht, in gewöhnlicher mimischer Geste dasjenige wiederzugeben, was sie wiedergeben will, sondern wie es darauf ankommt, geradeso, wie bei dem Vokalisieren oder bei dem Formen von Konsonanten, aus dem ganzen menschlichen Wesen stilgemäss herauszuholen dasjenige, was nachahmt die Seelengeste, die durch die ganze menschliche Organisation einer solchen Gemütsstimmung zugrundeliegt. Wir haben ja gesehen, dass es sich bei den Lauten doch darum handelt, die Geste so zu gestalten, dass einfach äusserlich sichtbar dasjenige nachgeahmt wird, was ja doch als eine Art Luftgeste

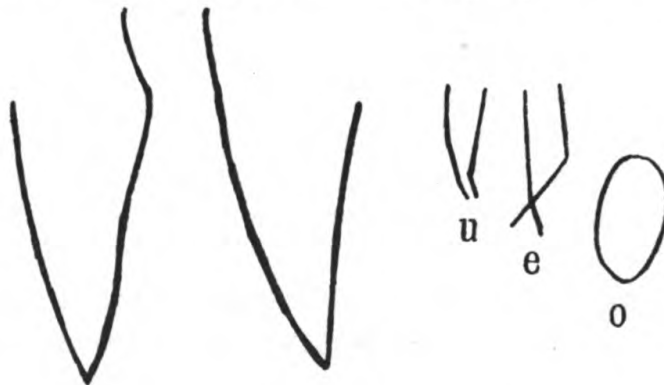
wirklich vorhanden ist, wenn man spricht. Wir formen in einer gewissen Weise die Luft, indem wir sprechen. Würden wir durch irgend etwas dasjenige festhalten können, was da geformt wird, so würden wir das Vorbild für die Geste bekommen, die das Lautliche darstellt.

Haben wir es aber mit so etwas, wie einer Gemütsstimmung oder ähnlichem zu tun, dann kommt natürlich eine solche Sache schon viel näher demjenigen, was die Willkür-Geste ist, die Geste, die eben zustande kommt, wenn wir im gewöhnlichen Leben in dieser Gemütsstimmung sind.

Es ist ja richtig, dass heute eine grosse Anzahl von Menschen Gesten vermeiden, weil sie wahrscheinlich glauben, dass das nicht vornehm ist, Gesten zu bilden. Aber auf der andern Seite wird wiederum das Bedürfnis, die Geste zu formen, um so grösser, je mehr es sich darum handelt, dass der Mensch in der Gemütsstimmung aus sich herausgeht, herausgeht auch dadurch, dass er nicht gewöhnliche, alltägliche Gemütsstimmungen entwickelt, sondern Gemütsstimmungen, die ausserordentlichen Lagen des Lebens entsprechen. Und eine solche Gemütsstimmung ist ja die der Andacht.

Bei der Andacht hat der Mensch von vornherein das Bedürfnis, eine gewisse Geste zu machen. Und diese Geste gerade, die bei der Andacht gemacht wird, die ist im Grunde genommen eine durchaus solche, welche auch der naturgemässen Haltung bei dieser Gemütsstimmung entspricht. Und deshalb können wir gerade bei dieser Andachtsstimmung sehen, wie — ich möchte sagen — diese Geste eine naturalistische wird, während ja die meisten Gesten keine naturalistischen sein können. Sie haben daher die Andachtsstimmung so, dass die Arme heruntergehalten werden am Leibe, dann nach oben vom

Ellenbogen an gehalten werden, und dann findet ein entsprechendes Halten statt in irgendeiner vokalischen Stimmung u oder a. Also in irgendeiner von diesen Formen, je nachdem man die Andacht nuancieren will, können dann die Hände bzw. die Finger gehalten werden.



Es wird sich darum handeln, dass gerade diese Stimmung der Andacht möglichst herausgehoben werde aus dem, was sonst in der Folge der Gestenbildung auftritt. So dass wir stilistisch am besten dadurch der Sache gerecht werden können, dass wir, wenn es sich um Andacht handelt, mit dieser Geste beginnen und wiederum schliessen. Handelt es sich um Fortlaufendes, z. B. sagen wir um ein längeres Gebet, das Andacht ausdrückt, so können wir am Beginne und Ende einer jeden Strophe diese Geste haben, die hier angedeutet ist.

Würden Sie nun diese Geste anwenden, wenn ich sage:

Oh, göttlicher Geist, erhöre
meines Herzens Ruf!

dann würden Sie vorher die Geste machen und nachher die Geste machen. Es würde also besonders dann gut sein, wenn man sehen würde, wie die Oberarme herunter-

gehen, angedrückt werden und dann die Geberde der Andacht gemacht wird (s. Zeichnung).

Eine Steigerung der Andacht ist dann die Stimmung der Feierlichkeit. Diese Stimmung der Feierlichkeit, sie wird ja in einem gewissen Sinne schon ähnlich sein der Stimmung der Erkenntnis, nur dass wir bei der Erkenntnis das Symmetriebild davon haben. Bei der Erkenntnis haben wir also nach rechts hin dieselbe Geste, wie bei der Feierlichkeit nach links. Das kann nur empfunden werden, wenn man sich von vornherein empfindungsgemäss klarmacht, wie Erkenntnis sich zur Feierlichkeit verhält.

Sehen Sie, Erkenntnis ist ein Innehaben desjenigen, was ausser uns ist, und was wir mit unserem eigenen Dasein verbinden wollen.

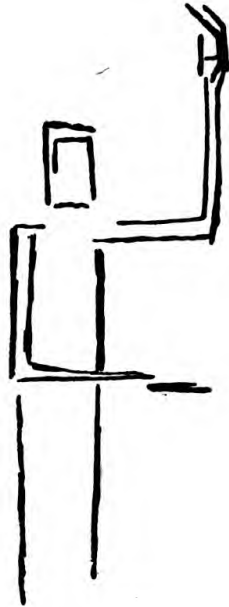
Da handelt es sich also darum, dass wir der Erkenntnis ihre tiefbedeutsame Wesenheit in der Geste nicht nehmen. Hätte der Mensch nicht Erkenntnis, so wäre er eben kein Mensch. Der Mensch wird durch die Erkenntnisfähigkeit eigentlich erst zum Menschen. So dass Erkenntnis eigentlich immer als etwas aufgenommen werden soll, das feierlich stimmt; aber auf der anderen Seite wiederum auch als etwas, was Aktivität in der Seele in sich schliesst. Aktivität kommt aber immer dadurch zum Ausdrucke, dass wir uns nach der rechten Seite wenden. Dieselbe Stimmung, die wir bei der Erkenntnis entwickeln, ins Passive, ins Andächtige umgewandelt, gibt die Feierlichkeit.

Aber bei alledem, wo wir hingegeben sind, wo wir also nicht aktiv auftreten, sondern passiv hingegeben sind, da wenden wir uns nach der linken Seite. Und so werden wir die Feierlichkeit dadurch zum Ausdruck bringen, dass wir uns sozusagen mit der Erkenntnis-

geste nach der linken Seite wenden. Nun, nehmen wir irgend etwas, was wir so ausarbeiten können, dass diese Geste der Feierlichkeit drinnen ist, sagen wir z. B.:

Über menschlichen Schicksalen
Glänzen heil'ge Sterne

Nun machen Sie die Geste sowohl vor dem Anfang als am Ende, die Geste der Feierlichkeit. Beginnen Sie nur mit der Andeutung der Erkenntnisgeste, jetzt setzen Sie sie fort, gehen über nach links in die Geste der Feierlichkeit.



Nun handelt es sich darum, dass ja eigentlich alle Seeleninhalte — und mit dem Ausdruck von Seeleninhalten, mit der Offenbarung von Seeleninhalten, werden wir es in der Regel zu tun haben bei der Eurythmie — alle Seeleninhalte sich in drei Kategorien umfassen lassen: in Denken, Fühlen und Wollen. Nun ist es wichtig,

dass wir wirklich zum Ausdrucke bringen, wenn wir ein Gedicht eurythmisch interpretieren wollen, den Grundcharakter des Gedichtes; bzw. wenn dieser Grundcharakter des Gedichtes sich ändert, dass wir das dadurch zum Ausdrucke bringen, dass wir auch, wenn Denken in Fühlen, oder Fühlen in Wollen übergeht, dadurch das in der ganzen Haltung des Eurythmisierens zum Ausdrucke bringen können.

Gehen wir zunächst einmal von dem Gegensatze des Denkens und des Wollens aus. Beides sind ja die zwei entgegengesetzten Betätigungen des menschlichen Wesens. Wenn der Mensch denkt — im weitesten Sinne meine ich das hier — wenn der Mensch denkt, dann ist das ein Vorgang, der seine Stütze im ruhiggehaltenen Haupte hat. Man sieht sozusagen äusserlich-sinnlich das Denken nicht. Es geht im ruhig gehaltenen Haupte vor sich. Das Entgegengesetzte ist die Willensbetätigung. Wenn sie nicht irgendwie in die Aussenwelt tritt, die Willensbetätigung, dann ist sie ja blosser Absicht. Wirkliche Willensbetätigung tritt in die Aussenwelt, kann gesehen werden. Und sie ist dasjenige wiederum, was für das innere Erleben des Menschen dunkel bleibt, so wie dasjenige, was mit dem Menschen innerlich während der Nacht vor sich geht. Dasjenige, was mit dem Menschen innerlich während der Nacht vor sich geht, weiss er ja nicht. Ebensowenig weiss er dasjenige, was zwischen seiner Seele und seinen Muskeln, seinen Knochen vor sich geht, wenn die Bewegung als Ausdruck des Wollens entsteht.

Haben Sie eine gerade Linie, so haben Sie von vornherein diese Linie voll bestimmt. Sie brauchen nur ein kleines Stück dieser Linie zu haben, die ganze Linie

ist als solche bestimmt. Die gerade Linie ist dasjenige, an dem man weiss, um was es sich handelt.



Die krumme Linie, sie ist diejenige, die uns mitzieht, an der man niemals eigentlich weiss, um was es sich handelt, wohin sie einen führt.



Gewiss, es gibt regelmässig geformte krumme Linien; allein auch da ist das Erleben nicht so, dass man jene Regelmässigkeit erleben würde, die man bei der geraden Linie erlebt. Gerade aus diesen Untergründen heraus ist die gerade Linie eurythmisch das Charakteristikon des Denkens, die krumme Linie das Charakteristikon des Wollens. Und Sie werden daher den Versuch machen müssen, in das Gedachte, wenn Sie es eurythmisieren, die Geradlinigkeit womöglich hineinzubringen, in das Gewollte aber die Krummlinigkeit hineinzubringen.

auch graphol.

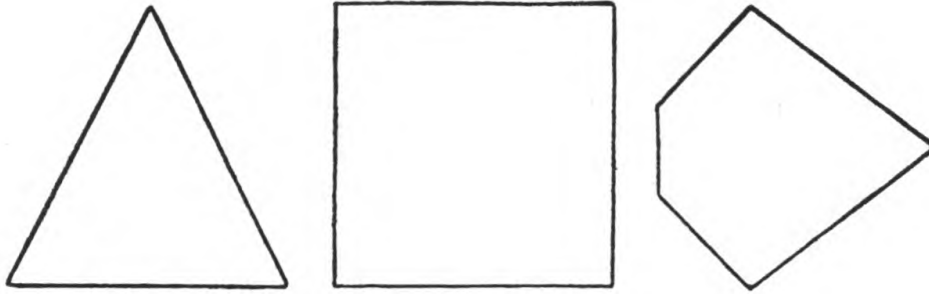
Nur handelt es sich dabei durchaus um Auffassungssachen. Man kann sagen: ich will an irgendeiner Dichtung das Wollen ausdrücken. Ein anderer sagt: ich will das Denken, die reine Mitteilung, ausdrücken. Der eine

fasst es so, der andere fasst es so auf. Das ist, wenn die Dinge nicht ganz ausgesprochen nach der einen oder der anderen Seite liegen, durchaus in die Möglichkeit der Wahl des Einzelnen gegeben. Sie werden daher, wenn Sie ein Gedicht vorbereiten zur Darstellung, sich eben fragen: wie ist nach Ihrer Auffassung die Sache gelegen? ist das mehr ein Gedankengedicht, das heisst ein mitteilendes Gedicht? Sagen wir also z. B.:

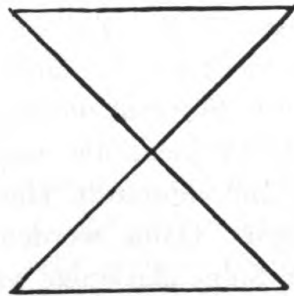
Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,
Im altertümlichen Saale,
Sass König Rudolfs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler, die sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

Es ist nichts drinnen als die Reihenfolge von Gedanken, wie es bei der reinen Epik eigentlich immer der Fall sein wird. Aber in dem Augenblicke, wo übergehen würde der Gedanke in ein Wollen, müssten wir das auch in der eurythmischen Haltung zum Ausdruck bringen. Doch wird gerade diese Strophe, die ich eben angeführt habe, am besten dadurch zur Darstellung kommen, dass man möglichst in geraden Linien sich bewegt.

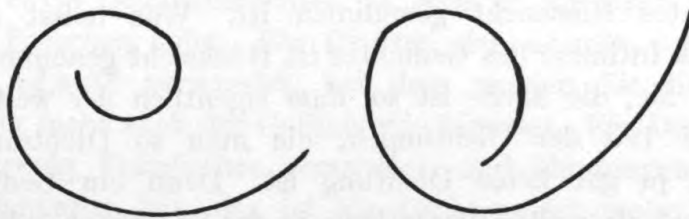
Nun, gerade Linien entstehen ja auch dann, wenn man geradlinige Figuren macht, so also, dass Sie, indem Sie sich nach irgendwelchen anderen Charakteren der Sache richten, im Dreiecke oder im Vierecke oder im Fünfecke dasjenige zum Ausdrucke bringen können, was Denken ist,



oder wohl auch in einer solchen Linie, wenn das Denken etwas komplizierter ist:

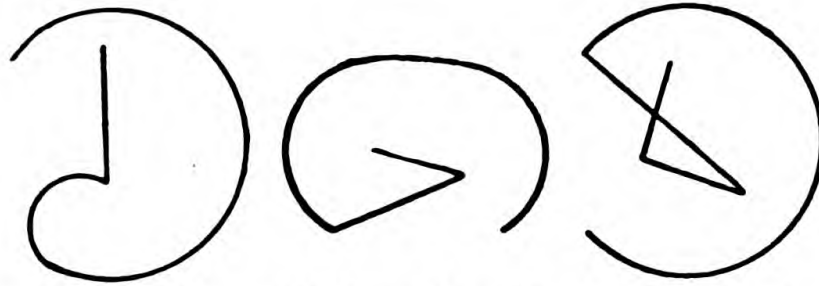


Dagegen in allen möglichen krummen Linien alles dasjenige, was sich auf das Wollen bezieht:



Fühlen aber wollen wir darstellen, indem wir gerade und krumme Linien zusammensetzen. Sie haben also einen ziemlich weiten Spielraum:

me, graphol.!



Nun wird es sich darum handeln, dass wir zunächst einmal solche Formen ausbilden. Diese Formen können Sie ja durchaus immer selber bilden. Und gerade dadurch werden Sie eine innerliche Verwandtschaft des Eurythmischerens und des Gedichtes bilden, dass Sie versuchen, solche Formen auszubilden. Es wird dann natürlich nur die Frage entstehen: wie verhalten sich dann solche Formen zu denjenigen Formen, die als Standard-Formen gegeben werden, als Formen, die ausgearbeitet werden, um irgendwie die Individualität eines Gedichtes zum Ausdruck zu bringen. Dann werden Sie sehen, dass schon im weitesten Sinne dasjenige verarbeitet ist, was in solchen Formen liegt. Sie werden es immer finden.

Dagegen werden Sie auch finden, dass bei der Ausarbeitung solcher Formen, die Sie bekommen, eben an den entsprechenden Stellen auch auf das Intimere des Gedichtes Rücksicht genommen ist. Was heisst das, auf das Intimere des Gedichtes ist Rücksicht genommen? Sehen Sie, die Sache ist so, dass eigentlich der weitaus grösste Teil der Dichtungen, die man so Dichtungen nennt, ja gar keine Dichtung ist. Denn ein Gedicht erfordert, dass alles Wesentliche in der Sprachbehandlung liegt, dass also nicht in grobklotziger Weise auf Prosa-Art dasjenige zum Ausdruck kommt, was gesagt werden soll, sondern dass zum Ausdruck kommt dasjenige, was gesagt werden soll gerade durch die Sprachbehandlung.

In einem Gedichte dadurch eine Verwunderung ausdrücken, dass man sagt: Oh, wie verwundere ich mich! — das ist nichts Künstlerisches. Eine Verwunderung dadurch zum Ausdrucke bringen, dass man möglichst *a*-Laute an der Stelle hat, wo die Verwunderung zum Ausdrucke kommen soll, das ist dasjenige, um was es sich in Wirklichkeit künstlerisch handelt. Und so hat man, wenn es sich um ein *Zurückschauen* handelt, möglichst *u*-Laute anzuwenden; wenn es sich darum handelt, sich innerlich zu verfestigen, nachdem man von irgendeiner Sache berührt worden ist, *e*-Laute anzubringen.

Und so kann man schon sagen: wenn ein wirklicher Dichter Gedankliches zum Ausdrucke bringen will, so wird er besonders viele e-Laute verwenden. Ich rede jetzt natürlich ganz im idealistischen Sinne, denn es wird nicht immer möglich sein, dass die Dinge eingehalten werden, die vom wirklich Künstlerischen gefordert werden; denn sonst müssten, — ich dürfte allerdings sagen: Gott sei Dank — sehr, sehr wenige Gedichte in der Welt entstehen, denn der Dichter würde sehr lange brauchen, bis er die entsprechende Intuition hat. Ein Dichter, der sehr viele e-Laute verwendet, auch mancherlei i-Laute verwendet, bei dem werden Sie immer schliessen können, dass er ein Gedankendichter ist, dass er eigentlich mehr zum Epischen neigt. Ein Dichter, der *a*-Laute, *o*-Laute und *u*-Laute verwendet, bei dem werden Sie finden, dass er mehr nach der Gefühlsseite hinneigt. Ein Dichter, der wenig Vokalisches verwendet, und Häufungen von Konsonanten hat, das ist ein Dichter, der mehr nach der Willensseite sich entfaltet. Da werden Sie dann dem Dichter nachgehen müssen in der Schöpfung der Form.

Wenn Sie also merken, dass das Gedicht mehr aus dem Intellekt kommt — das kann durchaus im günstigen

Sprache
d. geist. En-
gel s. Swe-
denborg
d. himml.
Engel

Sinne sein — dann werden Sie zum Geradlinigen der Form greifen. Wenn Sie merken, dass die Dinge mehr aus dem Gefühle kommen, zum Geradkrummlinigen. Wenn aber viel, wenn auch auf gefühlvolle Weise nur ausgedrückt, von Willensartigem in einem Gedichte liegt, dann greifen Sie zu krummlinigen Formen.

Wenn Sie auf das hin die Formen, die gegeben worden sind im Laufe der Zeit, prüfen werden, so werden Sie eigentlich erst darauf kommen, wie die intimere Struktur dieses oder jenes Gedichtes beschaffen ist, für das eine Form geschaffen werden muss.

Nun ist es ja interessant, einmal zu probieren, ganz ohne Rücksicht auf den Inhalt, wie ausgedrückt auf *Gedankenart* irgend etwas sich ausnimmt, ausgedrückt auf *Gefühls-*, auf *Gemütsart*, und ausgedrückt auf *Willensart*. Man kann sich durchaus Inhalte denken, die auf alle drei Arten ausgedrückt werden und in allen drei Arten ihre Schönheit haben. Sagen wir z. B. das bekannte Gedicht:

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen steh'n,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Machen wir einmal das Gedicht so, dass wir die reine Mitteilung nehmen, also den Gedankengehalt. Versuchen Sie also in Formen, die Ihnen einfallen, mit geraden Bewegungsformen das Gedicht zu machen, möglichst also auch die Bewegungen nicht stark abrunden, aber namentlich im Schreiten die gradlinigen Bewegungen machen:

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Ich wollt' es brechen,
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Wir haben unmittelbar, wenn wir das so ausdrücken, den Eindruck, dass uns etwas mitgeteilt wird.

Versuchen Sie es jetzt einmal in reinen runden Formen zu machen:

Ich ging im Walde . . .

Sie sehen, hier fällt alles durch, was blosser Mitteilung sein soll, und auch dasjenige, was die Gemütsbewegung darstellt; wir haben ja z. B. eine starke Gemütsbewegung, wenn das Blümchen sagt: soll ich zum Welken gebrochen sein? oder wir haben eine starke Gemütsbewegung des Dichters, wenn es heisst: wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön. Dieses kommt dann jeweilig zum Ausdruck, was als Gemütsbewegung drinnenliegt, oder was als Wollen drinnenliegt, oder was als Fühlen darinnenliegt. Jetzt versuchen Sie einmal abwechselnd gerade und krumme Linien zu machen:

Ich ging im Walde . . .

Das hat unmittelbar den Charakter, dass es innerlich erlebt wird. Gerade und krumme Linien machen zusammen, dass eigentlich derjenige, der dieses Gedicht eurythmi-

siert, immer wieder in sich zurückgeht, bei geraden Linien gewissermassen unsichtbar, abstrakt wird. Und damit bleibt das Ganze mehr im Innern. Es kommt viel mehr heraus, wenn man in die krumme Linie übergeht.

Nun möchte ich heute, weil das in der Tat stimmungsgemäss das Eurythmische vertiefen kann, von der Bedeutung desjenigen sprechen, was hier bei den Eurythmie-Figuren*) durch Farben zum Ausdrucke kommt.

Sie haben hier bei den einzelnen eurythmischen Gesten *a* angedeutet in der Bekleidungsfarbe.

Selbstverständlich, meine lieben Freunde, ist es zunächst nicht möglich, das Farbengeben in unserer Eurythmie so zum Ausdrucke zu bringen, wie es hier angedeutet ist, denn da müsste man ja, wenn in einer Zeile *a* und *o* vorkommt, während die Zeile rezitiert wird, aus dem einen Kostüm in das andere Kostüm gehen. Das können wir heute noch nicht durchführen. (Wir sehen schon immer die Schwierigkeiten, wenn nur zwischen zwei Gedichten eine Umkleidung stattfinden soll. Wenn nun während eines Gedichtes, welches sagen wir, vier Strophen hat, 22 oder 28 Umkleidungen stattfinden müssten, würde das ja zunächst nicht gehen.) Aber dennoch, dasjenige, was hier dargestellt wird, ist durchaus richtig. Denn die Sache ist schon so, dass man in den Laut so recht nur dann hineinkommt, wenn man ihn auch farbig empfindet. Man kommt in den Laut nur hinein, wenn man ihn auch farbig empfindet.

Denken Sie doch nur einmal, der a-Laut: die Verwunderung, das Erstaunen! Es ist ja eine Farbe im Grunde genommen nur dasjenige, was ausser uns unseren

*) Die eurythmische Geberde konnte am besten bildhaft festgehalten werden in flachgeschnitzten Holzfiguren in dreifachem Farbenklang. Sie werden nach Angaben von Rudolf Steiner am Goetheanum in Dornach gefertigt und können von dort bezogen werden.

Gemütsinhalt gibt. Eine Farbe gibt ausserhalb unserer unseren Gemütsinhalt. Deshalb ist so viel Streit über das Wesen der Farben, weil man nicht beachtet, dass die Farbe eigentlich der an der Aussenwelt fixierte Gemütsinhalt ist.

Nun, nehmen Sie das Erstaunen, die Verwunderung. Als Geste werden Sie Erstaunen, Verwunderung fühlen in der A-Geste. Nun müssen Sie sich fragen: Was kann mich denn veranlassen, im rein Farbigen diese Geste zu bilden? Und da werden Sie aus dem Gefühl heraus auf diese Farbenkombination eben kommen, diese Farbenkombination, die aus dem Blau und Violett, also aus den sogenannten dunklen Farben heraus arbeitet.] 1)

Nehmen Sie aber die O-Stimmung. Die O-Stimmung ist diejenige des Umfassens, des In-sich-Aufnehmens, des Mit-sich-Vereinigens. Sie brauchen dabei helle Farben. Sie haben sie hier (Eurythmiefigur o).

Nun können Sie ja diese Farben zunächst nicht so gebrauchen, wie sie hier dargestellt sind, aus dem eben vorhin angegebenen Grunde; aber von grösster Bedeutung wird es für Sie sein, wenn Sie dann ühend die Empfindung davon haben, wie in der Farbe ein *a* oder ein *o* oder ein *i* ist, oder wiederum ein *u*, die Ängstlichkeit; denn Sie verwachsen dadurch intimer mit der Natur der Geste. So dass es geradezu beim Üben gut ist, die Sache so zu machen, dass man wirklich, wenn auch nur in der Vorstellung, sich in der Art bekleidet, wie das hier ist. Besonders gut ist es, wenn man sich eben in Gedanken bekleidet.

Denken Sie nur einmal die ganze e-Stimmung in diesem blassen Gelb mit etwas Grün in der Mitte — blasses Gelb mit etwas Grün. Man fühlt, wie das Rot und Blau sich im Grün verlieren. Während Sie beim Blau und Violett das Hingegebensein haben, *a* und *u*,

od. u. s. i.
S. 113

y. Dornhoff 25 (Rimb and)
4 W. Schlegel: a = Kraft
Kernaktion a. u. s. i.

haben Sie bei alledem, was Selbstbehauptung ist oder was In-sich-Aufnehmen ist, die helle Farbe. Sie haben bei dem, was *e* ist: Berührtwerden und Sich-Behaupten nach dem Berührtwerden, eben Grün. Sie bekommen ja Grün, wenn Sie Gelb und Blau mischen, also Helles und Dunkles in der Farbe mischen. Da haben Sie direkt das *e* durch das Farbige selbst ausgedrückt. So wachsen Sie zusammen mit der Geste, wenn Sie diese Farbe wählen.

Nun, nehmen Sie aber an, man ist einmal dahinter gekommen hinter solche Sachen (— man kann nicht mit dem Verstande dahinterkommen, man kann nur eben mit dem Gemüte dahinterkommen —) nehmen wir an, man ist einmal dahintergekommen, dass irgend eine Stimmung, z. B. die *E*-Stimmung dieses ist (Eurythmiefigur *e*). Man kommt dann auch wiederum von selber darauf, dass ganze Gedichte eben die *E*-Stimmung atmen. Da können die mannigfaltigsten Vokale drinnen sein, die Gedichte haben eben die *E*-Stimmung. Nehmen Sie z. B. ein Gedicht oder irgend etwas, was zu eurythmisieren ist, wo wir, sagen wir, fortwährend unangenehm berührt werden und doch dieses unangenehme Berührtwerden in einer gewissen Weise nicht fortgehen lassen, das ist die *E*-Stimmung. Wenn das Gedicht diese Stimmung hat, dann werden wir gut tun, diese Bekleidung zu wählen für das ganze Gedicht. Es handelt sich darum, dass wir uns an den Lauten selber die Färbungen aneignen, dann können wir schon auch aufsteigen zu der Bekleidung ganzer Gedichte.

Ich möchte das, was ich jetzt sage, ganz besonders aus einem Grunde anführen: das ist, dass nicht sollte der Glaube entstehen, wenn einer gelernt hat *a u e i o*, dann kann er's schon. Gewiss, er kann's, aber er sollte es dann für sich können, denn es ist noch gar nicht ein

Beweis dafür, dass man ihn auch dabei anschauen kann. Sie müssen nämlich nicht vergessen: sobald es auf die Geste ankommt, wirken im Eindruck ungeheuer bedeutsam unterbewusste Kräfte mit. Und es ist einfach ein Unterschied, ob einer glaubt, jetzt hat er *i* gemacht — gerade diejenigen, die die Eurythmie im Fluge erobern wollen, die werden glauben, jetzt haben sie *i* gemacht, wenn sie so machen: einfach den Arm in die Richtung halten, sie haben aber gar nicht *i* gemacht, sondern *i* haben sie erst gemacht, wenn sie wirklich diese Geste machen (mit sichtbarer Streckung) . . . es ist ein Unterschied, ob ich es so oder so mache; ob ich es bloss mache, oder ob ich es so mache, dass man das Strecken darinnen sieht.

Bei einer künstlerisch freien Geste handelt es sich darum, dass man während des ganzen Verlaufes fühlt, wie Empfindung und Gefühl im einzelnen Buchstaben drinnen ist. Ja, meine lieben Freunde, das kommt nur zustande, wenn man die einzelnen Buchstaben auch wirklich lernt. Und da ist es schon notwendig, dass man sie lernt, indem man sich denkt in die Bekleidung hinein. Daher sollte schon sowohl beim künstlerischen Eurythmielehren, wie auch bei dem bloss vom Pädagogischen bedingten Eurythmielehren in der Art und Weise, wie man sprechend die Sache handhabt, das Farbige drinnenleben, und der Mensch sollte sich aneignen, farbig zu empfinden.

Sehen Sie, farbig zu empfinden war eigentlich eine Eigentümlichkeit der Menschen in den Zeiten des alten Hellschens und ist verlorengegangen. Nur bei einigen Nervöslingen kam es auf eine etwas schiefe Art gegen das Ende des Kaliyuga heraus. Und dann sah man solche Leute, die davon sprachen, dass Wien die Farbe eines etwas dunklen Flieders, Czernowitz eine gelbe Farbe hat, Prag eine gelborange Farbe, Berlin grau-gelb ist,

Paris rötlich-bläulich-schillernd ist usw., usw. Es gab Menschen, die so angefangen haben zu reden. Hatte man überhaupt eine Empfindung für so etwas, dass eine Stadt eine Farbe hat, so kam man schon darauf, was die Leute sagen wollten.

Ebenso hat jeder Mensch seine Farbe. Allerdings ist es zu gleicher Zeit und im wesentlichen die Farbe seines Astralleibes, aber der ändert sich ja nach Emotionen usw.; doch eine Grundfarbe trägt jeder Mensch. Und man kann schon fragen: du warst da oder dort, was hast du da für einen Menschen gesehen? und jener sagt Ihnen: ich habe einen blauen Menschen gesehen; ein anderer sagt: ich habe einen roten Menschen gesehen. Diese Sache ist durchaus berechtigt, man kann das so empfinden; denn in Wahrheit ist es derselbe Eindruck, der auch bei der gewöhnlichen grob-klotzigen physischen Farbe entsteht.

Daher ist es auch gut, wenn man eine bestimmte Bewegung unter dem Charakter der betreffenden Farbe vorstellt, die hier angegeben ist . . . (Eurythmiefiguren). So dass die Sache auch durchaus so geübt werden kann: man lässt *a u e o i* üben, aber man lässt auch durchüben, so dass die Bewegung herauskommt, blau-violett, gelbgrün, gelblich-grünlich, rötlich-gelblich: rötlich-gelblich-orangelich, und dabei werden dieselben Bewegungen gemacht, so dass man ebenso wie man aus den Lauten heraus arbeitet, aus den Farben heraus arbeitet. Dadurch werden die eurythmischen Bewegungen ganz besonders geschmeidig, und Sie werden wahrnehmen können, dass wenn das gemacht wird, dass dann wirklich die eurythmischen Bewegungen stilvolle werden.

Nun werden wir mit diesem heute schliessen und morgen dann in der Charakteristik einzelner Seelenzustände fortfahren.

7. Vortrag.

Die plastische Gestaltung des Sprachlichen.

Meine lieben Freunde!

Die Eurythmie wird nur dann ihre innere künstlerische Gestaltung annehmen, wenn in allen Einzelheiten der Eurythmist wirklich aus dem Wesen des Sprachlichen heraus zu schaffen in der Lage ist. Nun ist fast ebenso notwendig zum Eurythmisieren das innere Verstehen des Lautlichen, des Sprachlichen, wie notwendig ist die Kenntnis der Bewegungen, die ausgeführt werden müssen. Und deshalb will ich Ihnen heute zeigen, wie gerade die plastische Gestaltung des Sprachlichen auf das Eurythmisieren einen gewissen Einfluss haben kann. Und auf das Plastische, auf das Gestaltende wird es ja immer eigentlich ankommen, da wir im Eurythmisieren die Aufgabe haben, eben das sonst in der Sprache selbst Gestaltete, aber in seiner Gestaltung nicht Auf-tretende, weil in den Laut Übergehende, wirklich zur sichtbaren Form, zur sichtbaren Gestalt zu bringen.

Wenn wir in bezug auf dieses Plastische die Laute uns einmal ansehen, — nehmen wir die konsonantischen Laute natürlich, denn die sind ja diejenigen, die sich vorzugsweise für eine Interpretation des Plastischen eignen, sie ahmen ja äussere Vorgänge und äussere Dinge

nach —, wenn wir dies Plastische ins Auge fassen, so haben wir viererlei Laute: erstens Laute, die ganz deutlich nach dem Muster — sagen wir — des *f*-Lautes oder des *s*-Lautes gebildet sind; wir haben dann Laute, die deutlich gebildet sind nach dem Muster des *b* oder *p*, oder des *d*, *t*-Lautes. Wenn Sie diese beiden Gruppen miteinander vergleichen, so werden Sie finden, dass sie ganz verschieden voneinander sind. Sie sind so, dass die *s*, *f*-Laute darinnen bestehen, dass einfach der Luftstrom von innen nach aussen geblasen wird. Die anderen Laute, *d*, *t*, *b*, *p*, bei denen wird der Luftstrom innerlich beherrscht und viel bewusster nun nicht ausgeblasen, sondern ausgestossen. So dass wir deutlich unterscheiden müssen zwischen *Blaselauten* und *Stosslauten*.

Nun bedingt das eine ganz grosse Verschiedenheit im Wesen dieser Laute. Blaselaute, sie übergeben gewissermassen das Innere des Menschen passiv, mehr oder weniger passiv, der Aussenwelt. Sie benützen den Ausatemungsstrom, um gewissermassen die Atemluft aus dem Körper, und damit die ganze Gestalt des Körpers, zu entlassen. So dass also der Ausblaselaut darauf rechnet, dass die Luft nach aussen geht.

Nun hat der Luftstrom immer die Gestaltung des Körpers angenommen. Er behauptet sich nicht in der Aussenwelt, sondern er zerstreut sich, dieser Luftstrom, so dass die Blaselaute immer den Charakter des Hingebungsvollen haben, des Mitgehens mit der Aussenwelt. Das müssen wir bei den Blaselauten durchaus erfassen, dass sie den Charakter des Mitgehens mit der Aussenwelt haben. Der Mensch lässt diese Aussenwelt mit sich machen, was diese Aussenwelt will, natürlich nicht mit seinem physischen Leibe, aber mit derjenigen Leibesform, die er dem Aushauch übergeben hat.

Bei den Stosslauten ist das ganz anders. Bei den Stosslauten bemächtigen wir uns der Atemform. Wir legen gewissermassen zuletzt unser Ich in diese Atemform hinein, und geben dem Laute den Befehl mit, dass er nicht sogleich zerstiebt, wenn er in die Aussenwelt kommt, sondern dass unsere Form in der Aussenwelt ein wenig vorhanden bleibt. So dass also der Mensch gegenüber der Aussenwelt in den Stosslauten der Beherrscher wird; dass wir da nicht sagen können: Mitgehen mit der Aussenwelt, sondern: Geltendmachen des Inneren.

Und damit haben wir die hauptsächlichsten, das heisst die grösste Anzahl der Laute, die Konsonanten sind, gekennzeichnet. Es ist wirklich sowohl die Sympathie mit der Aussenwelt in den Blaselauten, wie auch die Sympathie mit sich selbst in den Stosslauten ausgedrückt. Die Blaselaute sind unegoistisch, die Stosslaute sind egoistisch. Wir werden immer auch finden, dass, wenn wir Stosslaute anwenden, wir in dem, was wir bezeichnen, scharfe Konturen hinzeichnen wollen.

So z. B. nehmen wir — Sie wissen ja schon, die deutsche Sprache hat eine starke Plastik — irgendein Wort, das mit einem Stosslaute beginnt: Baum, *b*. Sie werden überall bemerken: wo ein Stosslaut ist, will eine scharfe Kontur gezeichnet werden, wo ein Blaselaut ist, will nicht eine scharfe Kontur gezeichnet werden, sondern es will etwas gezeichnet werden, was die scharfe Kontur vermeidet, z. B.: *sei*, *s*, Blaselaut.

Natürlich muss man, wenn man eine solche Sache durchschauen will, sich immer an das Wesentliche halten. Sie können natürlich eine ganze Menge von Worten finden, von denen Sie sagen können, sie sollen schon scharf konturiertes ausdrücken, und es sind darinnen Blaselaute. Aber da werden Sie immer suchen können,

wie eigentlich doch etwas Verschwommenes, trotz des scharf Konturierten, irgendwie in der Bezeichnung angestrebt werden soll.

Nun, die Blaselaute sind: h ch j sch s f w und natürlich v, das ist ja dasselbe wie f. Die Stosslaute sind: d t b p g k m n. Das sind alles Stosslaute, Laute für die Seelenverfassung des Egoismus, für die Geltendmachung der eigenen menschlichen Wesenheit, die man bewahren will draussen in der Welt.

Dann haben wir einen Laut, der ganz besonders ausgezeichnet ist, der das Drehen zur Offenbarung bringt, das r. Das ist ein Laut, bei dem der Ausatemungsstrom in sich erzittert; r ist der Zitterlaut.

Und dann haben wir einen Laut, durch den wir ja in unserm Innern, namentlich mit der Zunge, werden müssen wie das Meer, das vom Sturm bewegt ist, wenn wir ihn richtig artikulieren wollen: l. Wir müssen die Zunge wellig schlagen wie das Meer. Es ist der Wellenlaut l.

Wozu brauchen wir diese zwei Laute? Diese zwei Laute brauchen wir, wenn es sich darum handelt, dass wir nicht bloss ein Hingebensein, ein Geltendmachen ausdrücken wollen, sondern wenn wir das in sich Bewegte ausdrücken wollen. Bewegung und Form ist bei den Blaselauten und bei den Stosslauten durchaus ausgedrückt, das in sich Bewegte nicht eigentlich.

Wenn wir das ganze Wesen des r erfassen, so haben wir in dem r etwas, was zwischen der Hingabe und der Selbstbehauptung mitten drinnenliegt. Das r ist etwas, was eine Reserve, eine reservierte Haltung hervorruft im menschlichen geist-seelischen Wesen. Daher drücken wir alles dasjenige aus mit dem r, das wir so erfassen, wie wir uns selber erfassen, wenn wir noch

zu Rate gehen, wenn wir noch raten. Und raten ist ein Wort, das das *r* in ganz besonders charakteristischer Weise anwendet. Raten = wir drehen und wenden noch unser Urteil. Das ist immer, wenn wir in das *r* uns hineinversetzen, dieses Drehen und dieses Wenden des Urteiles, so dass wir dasjenige, was wir äusserlich ähnlich finden dieser Stimmung des Drehens und Wendens des Urteiles, mit Worten bezeichnen, die den Laut *r* haben. Es ist also ein Egoistisches, das aber dasjenige, was es erzeugt, nicht der Aussenwelt übergeben will, so dass es drinnen bleibt, sondern es noch in sich behalten will.

Und das *l*, das ist wiederum der Laut der Überlegung, aber mit Hingabe. Man lässt sich lieber etwas sagen, als dass man selber entscheidet. Man lässt ein anderes entscheiden, man wartet ab, indem man das *l* innerlich erlebt.

Nun handelt es sich darum, dass man dasjenige, was durch diese plastische Wesenheit der Laute in ihnen lebt, auch wirklich eurythmisch herausbringt. Dasjenige, was in den Blaselauten liegt, bringt man eurythmisch heraus, wenn man den Körper so bewegt, dass die Laute sich mit dem Körper mitbewegen, also wenn man versucht, den Lauten mit dem Körper nachzulaufen. Sagen wir, Sie schlagen ein *s* an und Sie versetzen den Körper in eine solche Bewegung, wie wenn Sie dem Laut, den Sie bilden mit den Armen, wie wenn Sie diesem Laute mit dem Körper nachlaufen wollten. Bilden Sie einmal ein *s*; zunächst ganz ruhig; jetzt machen Sie es aber sehr deutlich, dass man sieht, wie wenn Sie mit Ihrem Körper nachgehen wollten; bei der Bewegung, die nach vorne geht, laufen Sie mit dem Oberkörper nach, bei der Bewegung, die nach rückwärts geht, gehen Sie mit dem Oberkörper auch zurück. Sie müssen den ganzen

Körper in Ihrer Gewalt haben und *schwingen* mit dem Körper, in den Laut hineinschwingen. Machen Sie das also z. B. auch in bezug auf das *f*: mit dem Körper nachlaufen dem Laute.

Nehmen wir an, wir machen einen Stosslaut. Da handelt es sich darum, dass wir auch wiederum das Wesen des Stosslautes in die Körperbewegung hineinbringen. Beim Stosslaut muss der Körper nicht durch Bewegung wirken, sondern beim Stosslaut muss der Körper durch Haltung wirken, und zwar so, dass er zeigt, er will die Bewegung, die im Laute gegeben wird, eigentlich aufhalten, fixieren. Machen Sie zunächst ganz wie Sie wollen ein *b*, und jetzt versteifen Sie sich, indem Sie stehen bleiben, versteifen Sie sich, indem man deutlich sieht, Sie halten den Laut an, Sie versteifen sich in dem Körper, so dass Sie die Versteifung in den Muskeln spüren. Dieses Sich-Versteifen in sich gibt dem Stosslaut den eigentlichen Charakter.

Es ist sehr interessant, gerade auf diese Dinge hinzusehen, denn man drückt eigentlich mit dem Blaselaut aus: mit dem Luzifer möchte ich nichts zu tun haben; dasjenige, was luziferisch ist, soll verschwinden. Man drückt, wenn man den Stosslaut macht, aus: Ahriman will ich festhalten; der muss mir zusammenhalten, denn wenn er ausläuft, Ahriman, so vergiftet er alles; er muss zusammenhalten. Man hat wirklich das Luziferische und Ahrimanische in diese Laute hineingelegt.

R wird nur vollständig sein, wenn man den Versuch macht, während man die *r*-Bewegung vollbringt, den Körper leise, aber schwungvoll und schön auf und ab zu bewegen.

Bei der *l*-Bewegung kommt man dann zurecht, wenn man den Körper nach vorne und nach rückwärts schwung-

voll bewegt, nicht indem man der Bewegung nachgeht, sondern indem man zeigt; das sind zwei. Beim Blaselaut laufen Sie der Bewegung nach; da macht der Körper sozusagen die Bewegung des Lautes mit. Beim Wellenlaut machen Sie die Körperbewegung für sich, schwingungsvoll rhythmisch: vorn, rückwärts, vorn, rückwärts, so dass Sie's bis ins Physische hinein haben (abwechselnd von der Ferse auf die Zehen gehen). Sie werden schon sehen, wie Sie das schön herausbringen, wenn Sie sich denken, es läge ein Stab da, der rund ist, und Sie schaukeln, indem Sie zwischen der Zehe und der Ferse mitten drinnen den Stab haben, der sich etwas rollend bewegen kann. Und Sie werden es ganz besonders gut üben können, wenn Sie es dahinbringen, dass Sie so weit nach vorne schaukeln, dass Sie fast nach vorne fallen, gerade noch sich halten können, dann wiederum fast nach hinten fallen, gerade noch sich halten können. Wenn Sie einmal wirklich fallen, macht's nichts aus, da kommen Sie nur auf das Dezierte der Bewegung drauf.

Und wenn Sie das so machen, dann werden Sie nach und nach diese Bewegungen in die Gewohnheit hinein bekommen, und sie so stark machen, dass Sie das Fallen gerade im status nascendi haben, im Entstehungsmomente, und der Zuschauer eigentlich so ein bisschen die Empfindung hat: das ist aber geschickt, dass der nicht fällt! Das wäre eigentlich beim *l*-Laut zu erreichen, dass der Zuschauer den Eindruck hat: der macht es aber doch recht geschickt, sonst würde er fallen.

Auf diese Weise kommen Sie wirklich hinein, den ganzen inneren Charakter des Sprachlichen, des Lautlichen zu erfassen.

Nun können wir ja dieses Erfassen des Sprachlichen auch noch dadurch vor unsere Seele heute hinstellen, dass wir den Versuch machen, jetzt die Diphthonge zu begreifen. Die Diphthonge, sie müssen natürlich zustande kommen, indem man ihre Elementarteile zusammensetzt. (Frl. S., machen Sie uns einmal ein *eu*.)

Was ist da drinnen? Die Bestandteile sind *e* und *u*, das ist darinnen, aber beides nicht zur vollen Ausbildung gekommen. Versuchen Sie ein *e* und ein *u* anzudeuten. Versuchen Sie einmal, das *e* in der Entstehung zu halten. Wie würde es werden, wenn es ganz entstehen würde? Sagen wir zunächst, Sie hätten's jetzt ganz entstehen lassen . . . Nun halten wir es im halben Entstehen an . . . Jetzt ist's noch nicht ganz geworden . . . und jetzt müssen wir zum *u* hinüberkommen. Wenn wir das *u* ganz machen würden, was würden wir da machen? Wir würden es zu einer nahezu fortlaufenden Berührung bringen. Das bringen Sie dadurch zustande, dass Sie nicht die Arme bloss kreuzen wie beim *e*, sondern den Arm anlegen und die Berührung dadurch andeuten, dass Sie bis an den Kopf herauf wollen: jetzt haben Sie *eu*.

Sehen Sie, so haben wir also das Wesen des Diphthonges erfasst. Wir binden die Elementarteile aneinander, indem wir sie aber nicht vollständig entstehen lassen.

Damit haben Sie aber zugleich dasjenige erfasst, was in das Wesen des Lautlich-Sprachlichen überhaupt hineinführt. An den Diphthongen können Sie am besten den Übergang von einem Laut zu dem anderen ersehen. Nun, was diese Übergänge betrifft — wann eurythmisirt sich ein Text am besten? Es gibt einen österreichischen Philosophen, der hat in seinem späteren Alter selbst seine schwierigsten philosophischen Werke so geschrieben, dass sie leicht zu eurythmisieren wären: das ist Bartholo-

mäus Carneri. Denn er wurde geradezu verrückt, wenn einer einen solchen Satz aufschrieb z. B.: Lebe echte Empfindungen. Das war ihm entsetzlich. Was war ihm daran entsetzlich? Es war ihm entsetzlich, dass ein Wort mit einem Vokal schliesst und das nächste mit einem Vokal anfängt. Er forderte, dass das nie zwischen zwei Worten stattfinden darf, dass womöglich immer vermieden werde ein vokalischer Auslauf und ein vokalischer Anfang. Ja, er hat sogar ganze Zeitungsartikel geschrieben, in denen er sich bemühte, überhaupt Vokale gar nicht zusammenzubringen, sondern Worte nur konsonantisch aneinanderstossen zu lassen.

Wenn Sie so eurythmisieren, dass Vokale aneinanderstossen, oder auch Vokale an Konsonanten stossen von einem Wort zum anderen, dann werden Sie nämlich immer so verfahren müssen, dass Sie eigentlich sanfte, milde Bewegungen machen, wenn das eine in das andere übergeht. Sie machen aber dezidierte Bewegungen, sie werden von selber dezidiert, die Bewegungen, wenn ein Wort mit einem Konsonanten schliesst und wiederum mit einem Konsonanten beginnt. Das ist wichtig, dass man sich das einmal im Eurythmischen anschaut, dass man sich wirklich anschaut, was das bedeutet, wenn Laute verschiedenen Charakters aneinanderstossen. Und an den Diphthongen kann man das eben am besten studieren, denn der Diphthong darf nur so erzeugt werden, dass der erste Laut genommen wird in seiner ersten Hälfte, der zweite Laut genommen wird in seiner zweiten Hälfte.

Bilden wir jetzt also nach diesem Gesetze ein *ei*. Wollen wir ein *ei* formen, so machen Sie zuerst für sich die Elemente, also *e i*. Nun versuchen Sie das *e* nicht ganz entstehen zu lassen, sondern im Anhub aufzuhalten, und nachdem Sie es im Anhub aufgehoben haben, in



die Endgeste des *i* gleich hineinzufahren. Nun haben Sie ein *ei*, z. B.: Mein Leib ist meiner Seele Schrein. Machen Sie dies so, dass Sie schon berücksichtigen dabei Stosslaut, Stosslaut, Wellenlaut, Stosslaut, Blaselaut, Stosslaut, Stosslaut, Stosslaut, Zitterlaut, Blaselaut, Wellenlaut, Blaselaut, Zitterlaut, Stosslaut, und machen Sie zugleich das *ei* ordentlich hinein.

Sie sehen, wie die Sache bewegt und belebt wurde! Aber die Dinge wollen eben dann wirklich studiert werden.

Nun versuchen wir, wie das *ei* wirkt, wenn es tatsächlich stark zur Geltung gebracht wird. (Frl. B. . . , machen Sie dieses Beispiel): Weiden neigen weit und breit. Sie können sich vorstellen, es soll ausgedrückt werden in einer paradigmatischen Sprache, dass sich Weiden weit und breit neigen (das „sich“ lasse ich aus). *w*, Sie sehen, Blaselaut, *d* Stosslaut, *n* Stosslaut, *n* Stosslaut, *g* Stosslaut, *n* Stosslaut, *w* Blaselaut, *t* Stosslaut, *n* Stosslaut, *d* Stosslaut, *b* Stosslaut, *r* Zitterlaut, *t* Stosslaut.

Versuchen Sie, das hineinzubringen, was alles dadrinnen liegt, und beachten Sie (die Zuschauer jetzt), wie immer wieder und wieder dieser charakteristische *ei*-Laut zutage tritt: Weiden neigen weit und breit.

Wir können noch einen Diphthong nehmen, das *au*. Das ist noch solch ein Diphthong, wo wir einfach zunächst das erste in das zweite übergehen lassen können. Versuchen Sie das *a* im Entstehen festzuhalten, also in der ersten Hälfte festzuhalten, und es in das *u* überzuführen. Machen Sie ein *a* für sich, nach vorne, — jetzt müssen Sie aber abschwanken, bevor Sie in die Stellung gekommen sind, — machen Sie's zum *u* herüber. Gehen Sie von dem *a* unmittelbar in das *u* über, dann bekommen Sie ein *au*.

Aber es wird ja immer dieses, trotzdem es das richtige *au* ist, ein uncharakteristischer Buchstabe bleiben, wenn man einfach übergeht. Es tritt nicht stark hervor. Dagegen wenn Sie es dahin bringen, dass Sie das *a* mit dem einen Arm anfangen, und dann, indem Sie das *a* anfangen, den andern Arm zu einer Berührung bringen, indem Sie das *u* bilden mit Ihrem Körper und einfach Ihren Körper berühren, dann haben Sie ein charakteristisches *au*. Es ist ja nicht bloss dieses ein *u* (Arme berühren), sondern auch wenn ich mich einfach hinstelle und mit meinem linken Arm meinen Körper berühre und langsam heruntergehe, dann habe ich auch ein *u* gemacht. Eurythmisieren Sie z. B.: Laut baut rauh. Es kommt uns jetzt nicht auf den Sinn an, sondern wir wollen diese drei Worte hintereinander eurythmisieren.

Also das werden Sie studieren müssen. Sie können das *au* natürlich auf die verschiedenste Art machen, Sie können es auch so machen, dass Sie nur eine Berührung mit dem Körper herbeizuführen brauchen (rechter Arm in *a*, linker Arm über die Brust gelegt). Sie müssen eben versuchen, in den Geist dieser Dinge hineinzudringen.

Machen wir jetzt einmal, damit wir gerade in dieses innere Weiterformen der Laute innerhalb des Sprachlichen selbst hineindringen, ein *ö*. Also mit einem Sprung eine Art *o*-Bewegung machen, oder auch die *o*-Bewegung zerreißen, auseinanderreißen. Machen Sie das recht graziös, dieses Auseinanderreißen der *o*-Bewegung, und jetzt fügen Sie den Sprung hinzu; indem Sie die *o*-Bewegung auseinanderreißen, springen Sie noch: dann haben Sie ein ganz scharfes, schönes *ö*.

Wollen wir nun einmal ein *ä* machen. Machen Sie ein *a* und ein *e*. Mit den Beinen machen Sie das *a*, und

zwar so, dass Sie es von vorn nach rückwärts machen: einen Fuss zurückstellen, das *e* mit den Armen, auf diese Weise haben Sie das *ä*.

Nun ist noch das *ü* da. Also ein *u*, wobei das charakteristisch gemacht wird, dass die äusseren Handflächen aneinandergelegt werden, das *u* und *i*, wobei wir also *u* und *i* gleichzeitig drinnen haben müssen. Das *u* in den Füßen, das *i* müssen Sie dadurch haben, dass Sie in irgendeiner Weise diese Bewegung der Arme selber als *i* frisieren. Also man muss merken: statt dass Sie ein *i* gleich so machen (strecken), lassen Sie das *i* entstehen so (Handrücken aneinander, vorbeistreichen), dann ist es ein *ü*.

Machen Sie einmal z. B., damit Sie sehen, wie schön das wird, wenn wir die *ü*'s in der Weise herausbekommen:

Prüfe dich, Schüler,
Übe mit Mühe.

Machen Sie das überhaupt zu Ihrem Wahlspruch:
Prüfe dich, Schüler, übe mit Mühe.

Auf diese Weise kommen wir also in das Wesen jener Laute hinein, bei denen wir fühlen, sie bestehen eben aus Elementen.

Diese Diphthonge überhaupt, was stellen sie denn in der Sprache dar? Wo haben wir denn einen Diphthong, und wo haben wir einen Umlaut? Was stellen die Diphthonge, was die Umlaute in der Sprache dar? Sehen Sie, wo die Diphthonge sind oder Umlaute sind, ist immer etwas von der Empfindung da: die Sache wird schwummelig, nebelig, undeutlich. Undeutlich werden die Dinge einfach in der Mehrzahl; z. B. wenn ein Bruder da ist bloss, da ist er ganz deutlich. Nehmen wir die Mehrzahl, da müssen wir es undeutlich überschauen: Brüder;

immer, wenn Undeutlichkeit für die Anschauung hervortritt, — das ist aber wichtig für die Anschauung, — wenn Undeutlichkeit für die Anschauung hervortritt, dann erscheint der Umlaut. Aber auch der Diphthong hat immer etwas, was nicht scharf begrenzt anschaulich ist: Baum, Raum, Zaun — überall werden Sie finden, man muss vieles zusammenhalten, wo als wesentlich wortgestaltend der Diphthong da ist.

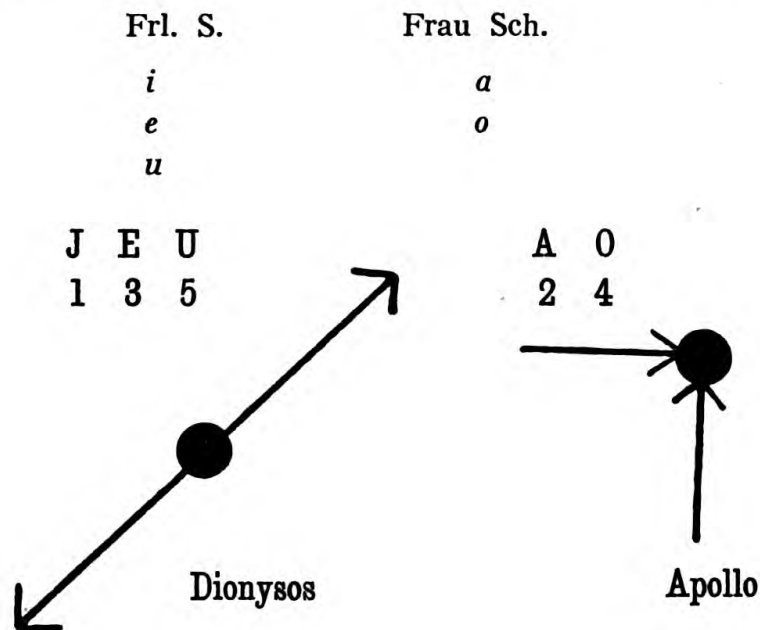
Wenn man den Diphthongen nachgeht, wird man immer finden; irgendwie muss etwas nicht bloss angeschaut, sondern zusammengeschat oder ineinandergeschaut werden, verbunden oder voneinander geschieden werden; immer muss man drinnen das finden.

Daher ist es ja in der Eurythmie so wunderbar, dass eben die unmittelbar überschaubaren Bewegungen, die man hat in einem *a* oder einem *i*, an den Diphthongen wirklich zu einer flüssigen Bewegung werden, zu einer Bewegung, worinnen Abstufung ist, Flüssigkeit ist. Die Eurythmie ist eben imstande, überall gerade den tiefen Charakter des Lautlichen, des Sprachlichen zum Ausdrucke zu bringen. Daher kommt in der Eurythmie auch der Charakter der Laute heraus.

Nun werde ich einmal folgendes machen: es sollen sich hierherstellen Frau Sch. und Frl. S., und jetzt machen Sie (Frl. S.) hintereinander *i e u*; da bliebe noch für Sie (Frau Sch.) übrig *a* und *o*. Nun machen wir das einmal so, damit die Dinge ganz deutlich zum Ausdruck kommen, machen Sie (Frl. S.) ein *i*, Frau Sch. ein *a*, Frl. S. ein *e*, Frau Sch. ein *o*, Frl. S. ein *u*. Machen wir das so, damit der Charakter der Laute sehr deutlich zum Ausdruck kommt.

Nun schauen Sie sich einmal das an, was Sie da vor sich haben (Frl. S. *i*, Frau Sch. *a*). Sie sehen, indem

sie ein *i* macht, geht sie in die Form, indem Frau Sch. ein *a* macht, gestaltet sie die Form heraus. Wenn da Frl. S. ist, so sprüht sie Feuer, indem sie *i* macht; sie sprüht Feuer, sie sprüht Feuer nach aussen (Sie können es ja mit einer Hand machen). Indem da Frau Sch. ist und ein *a* macht, zieht sie Wolken oder Wind von aussen an.



Nun, Sie sehen, wie Wärme, Feuer, in diesem liegt (*e*), wie Gestalt in diesem liegt (*o*). Hier haben Sie immer das Strahlen, und hier haben Sie das biegsame Gestalten. Sie haben also hier bei Frl. S. den reinen Dionysos, die Dionysischen Vokale; Sie haben hier in Frau Sch. den reinen Apollo, die apollinischen Vokale. Das kommt unbedingt heraus, indem die Dinge richtig gemacht werden. So dass in der Tat, wenn Sie ein Gedicht haben vorzugsweise mit *o* und *a*,

Gedicht, ein ruhiges Gedicht, ein apollinisches Gedicht. Wenn Sie *i* und *u* und *e* haben, haben Sie darinnen das Feuer. Es ist ein dionysisches Gedicht.

Sie sehen also, man kann zwischen den Zeilen ausserordentlich viel ausdrücken. Man braucht bloss zu Frl. S. zu sagen: mache mir einmal ein *i* oder ein *e*, und zu Frau Sch. zu sagen: mache mir einmal ein *a* oder ein *o*, so hat man eigentlich gesagt: du bist ein Liebling des Dionysos; oder: du bist ein Liebling des Apollo, = der Opferdienst des Dionysos, der Opferdienst des Apollo.

Sie sehen, man kann, wenn man sich so einlebt, gerade durch die Eurythmie den Charakter desjenigen, wessen die Sprache fähig ist, in einer wunderbaren Weise herausholen und ganz ins Menschliche hineinkommen.

Blaselaute: *h ch j sch s f w*

Mitgehen mit der Aussenwelt

Stosslaute: *d t b p g k m n*

Geltendmachen des Inneren

Zitterlaut: *r*

Wellenlaut: *l*

8. Vortrag.

Das Wort als Bezeichnung und das Wort in seinen Zusammenhängen.

Meine lieben Freunde!

Wir müssen ja in ähnlicher Weise, wie das bei dem Tonlichen geschehen ist, auch bei dem Lautlichen unterscheiden dasjenige, was mehr heruntergeht in die physische Welt, und dasjenige, was das Wort, den Ton, mehr hinaufträgt in die geistige Welt. Nun haben wir eigentlich bisher diesen Unterschied wenig gemacht. Nur gestern am Schlusse konnte ich noch darauf hinweisen, wie dann, wenn aus dem Laut der Umlaut wird, man hineinkommt in das sinnlich nicht mehr in festen Konturen Auftretende, sondern in das mehr Zerflatternde, Zerstäubende. Das aber ist zu gleicher Zeit schon ein Hineingehen in das Geistige. Den einzelnen Bruder, sagte ich, sieht man. Der sinnliche Eindruck, den man von ihm hat mit den scharfen Konturen, das ist dasjenige, worauf es ankommt. Die Brüder — es bezeichnet „die Brüder“ ja nicht bloss dasjenige, was jeder Einzelne ist, sondern was sie zusammen sind; es ist eine ideelle Zusammenfassung, und dieses Ideell-Werden, dieses Geistig-Werden liegt in dem Umlaute.

Damit aber sind wir zu gleicher Zeit auf die Diphthonge gewiesen. Die stellen überhaupt in der Offenbarung etwas wesentlich geistiger Empfundenes dar, als die Elementen-Laute, aus denen sie zusammengesetzt sind. Denn gerade so, wie wir sagen mussten für die Ton-Eurythmie, dass das eigentlich Geistige der Musik nicht im intonierten Ton liegt, sondern eigentlich in dem, was zwischen den Tönen liegt, was nicht Ton ist, — das Tonliche liegt natürlich im Ton, das Musikalische aber liegt eigentlich immer zwischen den Tönen —, so liegt auch alles dasjenige, was im Sprachlichen zum Geiste hinschimmert, nicht da, wo der Laut scharf betont wird, wo der Laut scharf herausgehoben wird, wo geruht wird auf dem Laute, sondern das liegt da, wo der eine Laut in den anderen übergeht, wo also sozusagen das zwischen den Lauten sich befindet. Daher werden Sie niemals geistreich werden können in der Eurythmie, wenn Sie sich bloss darauf verlegen, den einzelnen Laut herauszugestalten. Geistreich aber werden Sie werden können in der Eurythmie — und das ist ja kein Fehler — wenn es Ihnen gelingt, nach und nach den Ton, den einen Ton in den anderen hinüberzuleiten. Also dasjenige, was einen Laut aus dem anderen hervorgehen lässt, das macht das eigentlich Geistige in der eurythmischen Bewegung aus.

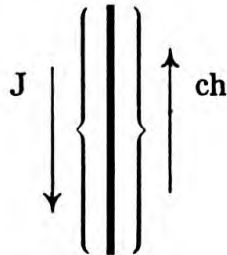
Dazu kommt nun eben noch ein anderes. Das Wort hat ja im Grunde genommen schon in sich einen doppelten Charakter. Auf der einen Seite will es das äussere Nachahmen in sich schliessen, auf der anderen Seite will es aber auch dasjenige, was es ausdrückt, in die gesamte Weltordnung hineinstellen. Würde man heute mehr Neigung haben, die Sprachen wirklich in ihrem Geistigen, wie sie hervorgehen aus den Sprach-Genien, zu studieren,

so würde man ja sehr grossen Wert legen auf die interessante Tatsache, dass in der Wortkonfiguration eben nicht bloss die Einzelbedeutung, sondern auch das Verhältnis eines Vorganges, eines Dinges, die mit den Worten bezeichnet werden, zu der Gesamtheit oder wenigstens zu einer grösseren Gesamtheit liegt. Das alles müssen wir durchaus berücksichtigen.

Denn sehen Sie, beim Sprecher, bei demjenigen also, der in einem Gedichte oder auch nur in einem Satze das Wort in der richtigen Weise hineinsetzen will in einen Zusammenhang, bei dem muss rein gefühlsmässig instinktiv das vorliegen, dass er den Lauten gegenüber ein Gefühl entwickelt: so steht das Bezeichnete in einem ganzen Zusammenhange drinnen. Nun, darüber werden wir ja noch im einzelnen zu sprechen haben. Jetzt möchte ich aber eben zeigen, oder möchte besser gesagt darauf zu sprechen kommen, wie in dem Worte auf der einen Seite das Bezeichnete liegt, auf der anderen Seite eben die Möglichkeit liegt, über das Wort hinauszugehen in die Zusammenhänge, welche im Worte gegeben sind. Da geht man ja am besten von bestimmten Beispielen aus. Nehmen wir zunächst einmal sehr bezeichnende Worte, etwa die persönlichen Fürwörter. Sie stellen von vornherein das, was sie bezeichnen, stark in einen Zusammenhang hinein, oder auch stellen es aus dem Zusammenhang heraus, was ja im Grunde genommen dasselbe ist. Nehmen wir z. B. an, jemand drückt „Ich“ stehend aus, (Fräulein W., drücken Sie das Wort „Ich“ stehend aus). Da haben Sie in dieser Geberde des *i* und *ch* das Wort „Ich“ ausgedrückt.

Nun wird einem unbefangenen Gefühl bei dieser Art von Geberde eigentlich etwas fehlen. Die Geberde ist ganz richtig, es ist „Ich“ in sichtbarer Sprache aus-

gedrückt, aber es wird dabei etwas fehlen. Man wird das Gefühl haben: so gemacht ist das „Ich“ eigentlich wie in einem schematischen Bild dargestellt, wie wenn man z. B. einen Menschen bloss vorführt in seinem Porträt. Es ist das „Ich“ sozusagen nicht lebendig genug, weil der hinter der Ich-Offenbarung liegende Geist des Menschen in dieser Darstellung doch nicht ganz zum Ausdrucke kommt. Denn was liegt geistig in dem „Ich“? Die Zurückbeziehung auf sich selber, das Sichvorstellen, aber die Vorstellung auf sich selber zurückbeziehen. Und wenn Sie dieses Zurückbeziehen auf sich selber ausdrücken wollen, so können Sie es sehr gut ausdrücken, wenn Sie nicht in der Ruhe bleiben, sondern wenn Sie in die Bewegung übergehen. Nehmen Sie also an, Sie machen zwei Schritte vorwärts, zwei Schritte wieder zurück, vorwärts, rückwärts, vorwärts, rückwärts.



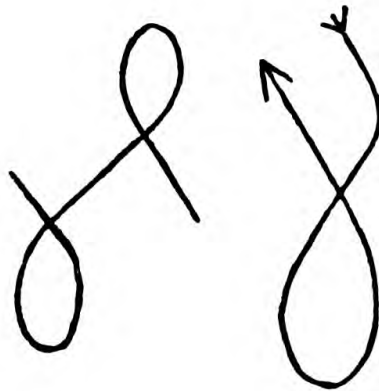
Da werden Sie die ganze Linie, die Sie durchlaufen haben, wieder zurücklaufen, an Ihren Ausgangspunkt zurückkommen. Machen Sie nun beim Hingang, während der zwei Schritte hingehend, das *i*, machen Sie während der zwei Schritte zurückgehend das *ch*, dann haben Sie das „Ich“ im Schwung, in der Bewegung, und zwar in einer solchen Bewegung, die in sich selber wieder zurückfindet, gerade so wie die Ich-Vorstellung eben dasjenige im Vorstellen ist, was in sich selber wieder zurückfindet.

Machen Sie es so, indem Sie bei dem *i* zwei Schritte vorwärtsgehen, bei dem *ch* zwei Schritte zurückgehen, dann kommen Sie schon in die Form hinein (siehe Zeichnung), und zwar in diejenige Form, die herauswächst aus dem, was sich als Sinn in der Zusammenfügung der Laute ergibt.

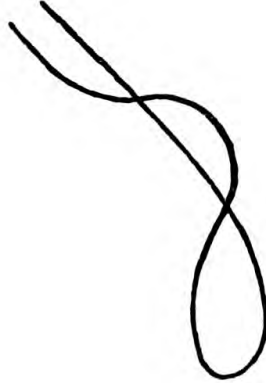
Gehen wir jetzt etwa über von dem „Ich“ zu dem „Du“ zunächst, so haben wir da einen ganz anderen Sinn, einen ganz anderen Zusammenhang mit Anderen. Fräulein S., machen Sie uns das „Du“, indem Sie einfach stehen bleiben: *d* und *u*. Nun ja, wenn Sie im einfachen Stehen das „Du“ entwickeln, können Sie zwar wiederum unbefriedigt sein; denn es steht eigentlich wieder bloss ein Bild des „Du“ da, nicht das „Du“ selber. Es wird nicht lebendig. Das Geistige, das in der Lautverbindung sich bildet, das fehlt. Suchen wir den Übergang, auch da den Sinn dieses Geistigen zu finden.

Beim „Ich“ ist es ja ganz klar, da kehrt man in sich selbst zurück. Beim „Du“, wenn man so recht ins „Du“ hineingeht, wenn man den anderen wirklich meint, so geht man ja aus sich heraus. Da kann man nicht wiederum in derselben Linie zurückkehren, nicht wiederum dieselben Punkte berühren, die man berührt hat, wenn man hin sich bewegt hat; da würde man in sich eben zurückkommen. Das soll man nicht. Aber auf der anderen Seite kann man auch nicht wiederum ganz aus sich heraus gehen, denn wenn man ganz aus sich heraus ginge, dann würde man ja nicht ein „Du“ vor sich haben, sondern ein „Er“. Fühlen Sie das nur: wenn Sie ganz aus sich herausschlüpfen, dann haben Sie nicht ein „Du“, sondern ein „Er“ oder eine „Sie“ vor sich. Sie müssen also doch in einer gewissen Weise immer leise

auf sich zurückweisen. Das können Sie nur machen, wenn Sie die Bewegung beim „Du“ so machen, dass Sie an einen einzigen Punkt, den Sie vorher in der Bewegung hatten, wiederum zurückkehren:

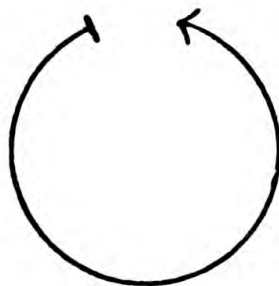


Da ist der Punkt (Kreuzung), wo Sie wiederum zurückgekehrt sind. Wenn Sie also statt vorwärts und rückwärts so gehen, dass Sie nur an einen Punkt zurückkommen, dann haben Sie die Du-Bewegung. Machen Sie hingehend *d*, zurückgehend *u*, aber so, dass Sie nur einen einzigen Punkt berühren. Jetzt haben Sie das ganze „Du“ in Bewegung gebracht und haben in der Bewegung drinnen das, dass es nicht ein „Er“ oder eine „Sie“ geworden ist, sondern dass Sie doch mit sich noch in Verbindung geblieben sind, wenn auch in leiser Verbindung. Man könnte sich sogar eine Steigerung denken: wenn einer — sagen wir — nach und nach sich selber doch stärker betonen wollte, so dass das Herausgehen aus sich immer schwächer und schwächer würde, so würde er ja dann bei dem *u* sogar die Bewegung so machen können:



dann würde das aber nicht ein liebevolles „Du“ sein; wenn Sie es machen, dann werden Sie bemerken, dass das schon ein viel verkniffeneres „Du“ ist. Diese Dinge sind natürlich nur mit dem Gefühl zu erfassen. Aber man kann sie doch ganz gut mit dem Gefühl erfassen.

Nun haben wir ja schon angedeutet, wie es ans „Er“ herankommt. Es kommt dadurch ans „Er“ heran, dass wir eben gar nicht die Punktmöglichkeiten berühren beim Rückgang, die wir beim Hingang berührt haben. Das kann dann dadurch geschehen, dass man beim „Er“ die Linie hat, die der Kreis ist, wo man, bis man wieder zurückgekommen ist, gar nicht dasjenige berührt hat, was man im Hingange gewissermassen als Punkte festgelegt hat: eine gar nicht in sich zurückkehrende Linie, die Kreislinie.



Oder auch wenn Sie so gehen:



Sie kommen nicht wiederum zurück, und wenn Sie zurückkommen, dann ist eben die Bewegung erschöpft. Also wir haben hier die Form, die keinen Punkt ihres Weges zweimal berührt, und damit haben wir das „Er“ ausgedrückt. (Kommen Sie, Frl. S., und machen Sie im Stehen das „Er“). Es ist gar kein „Er“ eigentlich im Stehen; hier kann man es nicht einmal als ein Abbild empfinden, sondern es ist im Grunde genommen nur ein egoistisches Anschauen des anderen. Man geht gar nicht aus sich heraus. Machen Sie es jetzt mit dieser Form, indem Sie einfach einen Kreis beschreiben, so, dass Sie gerade stehen bleiben vor dem ersten Punkt, den Sie gemacht haben. Nun machen Sie nach der einen Seite gleitend das e , nach der anderen Seite gleitend das r , und Sie werden sehen, wie schön das wirkliche „Er“ dabei herauskommt.

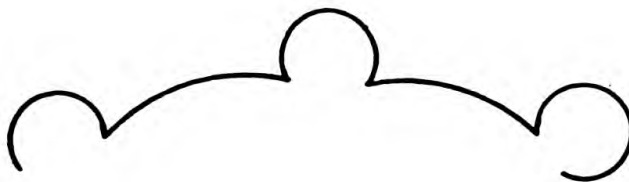
Nun habe ich wohl seinerzeit einstmals diese Er-Übung machen lassen an bestimmten Lautzusammenhängen, und zwar so, dass das begann mit einem Worte, das ja ähnlich ist dem „Er“: „Der“, und das „Er“ dann mit diesem Charakter, dass man an keinen Punkt der gemachten Linie zurückkehrt, dass es mit diesem Charakter nunmehr erscheint. (Frl. Sch., machen Sie „Der Wolken-

durchleuchter“); machen Sie das so, dass wir aber wirklich überall das, was jetzt eben gesagt wurde, auch drinnen haben:

Der Wolkendurchleuchter,
Er durchleuchte,
Er durchsonne,
Er durchglühe,
Er durchwärme
Auch mich.

Sehen Sie, sie hat jetzt zunächst das so gemacht, dass sie den ganzen Charakter des „Er“ gegeben hat von Anfang bis zum Ende, weil das „Er“ hier die Oberhand hat. Sie hat das so gemacht, dass das „Er“ durch das ganze Gedicht durchgeführt wird in der Bewegung.

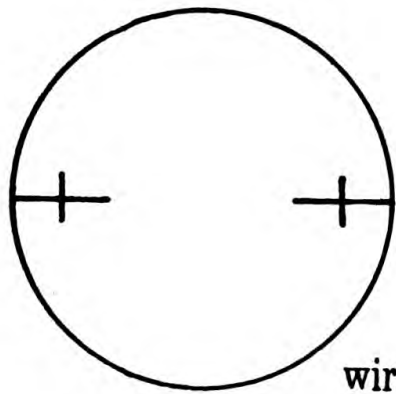
Nun liesse es sich auch noch anders machen, nämlich so: jedesmal, wenn „Er“ kommt, den Kreis machen, und im ganzen auch wieder einen Kreis machen. Also jedesmal, wenn „Er“ kommt, machen Sie einen Kreis, dann gehen Sie weiter, wieder einen Kreis, wieder weiter, wieder einen Kreis, wieder weiter. Dadurch bekommt das Ganze einen ganz anderen Charakter, eine ganz andere Bewegung.



Ich möchte sagen: Zuerst haben wir die Empfindung: wir müssen uns mehr an dasjenige richten, was in der ganzen Erscheinung liegt.

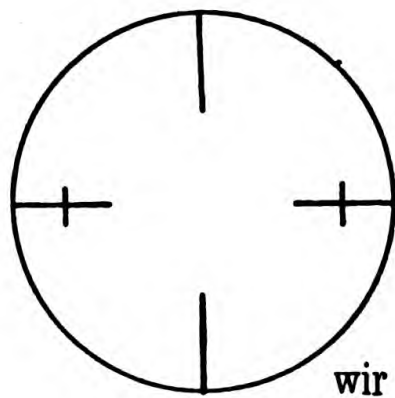
Das zweitemal haben wir die Empfindung, dass wir uns an die einzelnen Vorgänge, an das Durchleuchten, Durchsonnen, Durchglühen, Durchwärmen richten können.

Wenn wir nun vom „Ich“ zu dem „Wir“ übergehen, dann werden wir, da ja „Wir“ immer mehrere sind, wenigstens zwei, auch aus dem Solotanz zum Reigentanz kommen und werden, wenn es — sagen wir — zwei sind z. B., das so machen, dass wir die Zusammengehörigkeit, also das Sichverlieren in einem „Er“, durch den Kreis ausdrücken, in dem wir uns aufstellen und das „Ich“ eines jeden dadurch ausdrücken, dass wir einen jeden vorwärts eine Anzahl Schritte machen lassen, indem wir das „Wir“ intonieren, dann wiederum rückwärts, hin- und zurückgehend: so ist die Gegenseitigkeit vorhanden. So dass Sie also das so machen können, dass Sie zunächst, wenn nur zwei einander gegenüberstehen, sich nähern, entfernen; nähern, entfernen — indem Sie dann den inneren Sinn des „Wir“ zum Ausdruck bringen.



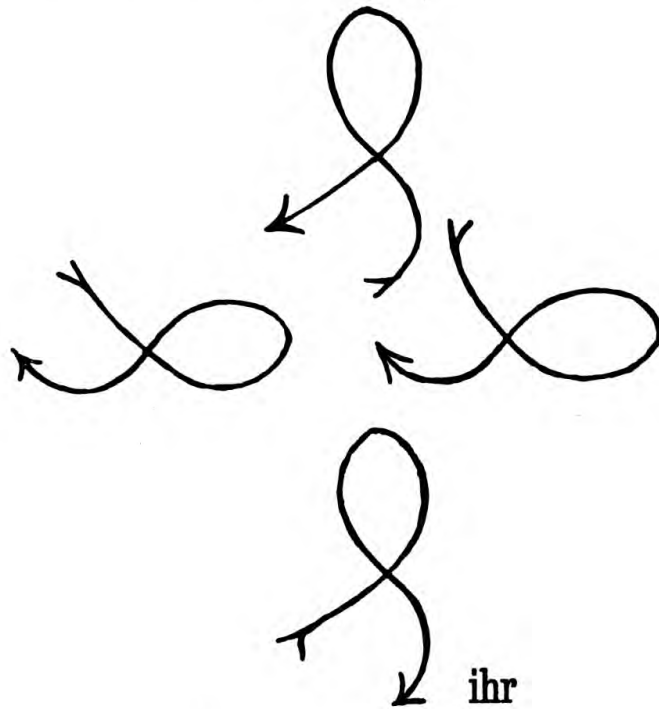
Sind Sie vier Menschen, so wird der Kreis eben ein vollständiger, und auf diese Weise drücken Sie dann durch Vorschreiten und Zurückgehen das „wir“ aus;

wobei man die Zusammengehörigkeit dadurch ausdrücken kann — bei zweien wird es ja schwerer gehen —, dass man mit den Armen, den Händen, sich einander nähert; und das ist eine ganz besonders schöne „wir“-Bewegung, wenn vier im Kreise vor- und rückwärtsschreiten und „wir“ andeuten. Wollen sich einmal vier Eurythmisten im Kreise stellen und das „wir“ intonieren in der Weise, wie ich es sagte; gehen Sie aus von dem Kreis, indem Sie sich an den Händen fassen, nun zwei Schritte vor-schreiten: *w*; wenn Sie vorne sind, kommen Sie beim *i* an; indem Sie zurückgehen, hören Sie beim *r* auf und erfassen sich wiederum: wir. Aber Sie müssen beim *i* erst vorne sein. Auf diese Weise bekommen wir das „wir“. Sie bekommen ganz schöne Nuancen in die Darstellung hinein; man muss nur überall dieses „ich“ und „wir“ usw. fühlen.



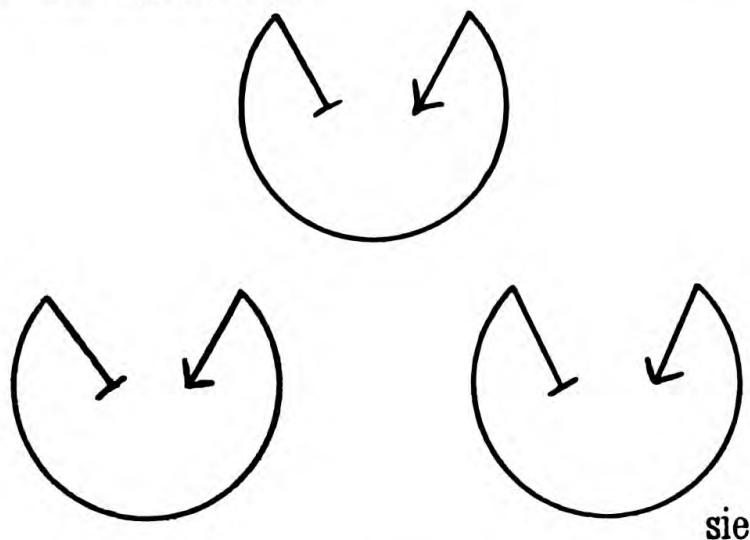
Jetzt ergibt sich Ihnen etwas, was sehr schön sein kann: Was wird das nun sein, wenn wir in dieser Weise uns aufstellen, und nicht uns nun ergreifen, sondern die Laute nach rückwärts machen, viere diese Bewegung ausführen = Ihr? Wir haben das „Du“ in der Mehrzahl.

Man kann gar nicht anders sagen, als dass wir das „Du“ in der Mehrzahl haben. Und zugleich haben wir das Wegweisen von sich selber = Ihr.



Wollen wir nun das „Ihr“ intonieren. Sie machen, indem Sie von vornherein die Tendenz haben, mit den Armen nach rückwärts zu fahren, „Ihr“. Man kann auf diese Weise recht viel Sinn in die Sache hineinbringen. Es handelt sich nur darum, dass man nun bei einem Gedichtzusammenhang solche Dinge auch empfindet. Diese Dinge sind ja Charakter. Und man muss dann das, was man an einzelnen Worten, bei so charakteristischen Worten, wie es eben die persönlichen Fürwörter sind, erleben kann, das muss man dann, weil man es in einem Sprachaufbau wieder findet, da eben wieder er-

leben. Nun, von diesen Dingen muss noch gesprochen werden. Aber nehmen wir jetzt einmal an, Sie seien drei und machen dieses:



Sie stellen sich so auf und machen diese Bewegung . . . Dann haben Sie den Plural, die Mehrzahl: „Sie“: denn viele „Er“ sind „Sie“, die Mehrzahl.

Wollen wir einmal diese Sache charakteristisch dadurch ausdrücken, dass Sie diese Bewegungen ausführen, die Ihnen ja sehr leicht gehen werden, wobei Sie versuchen, den Sie-Charakter dadurch auszudrücken, dass Sie nach der einen Seite hin die Arme orientieren, aber alle nach der gleichen Seite hin. (Von da aus gehen Sie, an das kommen Sie auch wiederum zurück.) Also: sie, sie, sie. Da haben Sie unmittelbar das „Sie“ darinnen.

Nun entsteht natürlich für Sie die Frage: wie wende ich das an? denn im allgemeinen wird es ja nicht möglich sein, bei diesen einzelnen Worten immer diese Bewegung zu machen, obwohl auf der anderen Seite — da können Sie ganz sicher sein — etwas sehr Schönes herauskommen

kann, wenn jene Flinkigkeit und Geschicklichkeit besteht, die durch lange Übung möglich wird, dass tatsächlich beim einzelnen Worte auch „Du“, „Er“, „Wir“, „Ihr“, „Sie“ herauskommen. Es entsteht etwas sehr Schönes.

Bei gewissen Dichtungen haben Sie ja unmittelbar den Ich-Charakter. Bei anderen Dichtungen, vorzugsweise bei Liebesgedichten, haben Sie den Du-Charakter. Und bei einer ganzen Anzahl von Dichtungen, — ich erinnere nur daran, dass fast alle Gedichte von Martin Greif so sind — haben Sie den ausgesprochenen Er-Charakter. Sie treffen den ganzen Charakter des Gedichtes dann, wenn Sie dazu übergehen, dass Sie empfinden in dem Gedichte selber den Ich-Charakter, den Du-Charakter, den Er-Charakter, und dann das Gedicht darstellen in einer Form, die eben von den „Ich“, „Du“, „Er“, „Wir“, „Ihr“, „Sie“ hergenommen ist. Das kann aber ganz besonders schön werden, wenn man den objektiven Charakter, den Er-Charakter, den Charakter des Aus-sich-Herausgehens einmal gelegt hat, überzuführen in den subjektiven Charakter. Nehmen wir das uns ja in so vieler Beziehung so grosse Dienste erweisende Gedicht, denn es ist wirklich nach allen Richtungen hin so, wie wenn es zum Lernen der Eurythmie gerade da wäre, nehmen wir das berühmte Gedicht, ich meine unter uns ganz berühmte Gedicht:

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

Analysieren wir uns einmal das Gedicht ganz objektiv:

Über allen Gipfeln

Ist Ruh;

Geben Sie dem den Er-Charakter;

In allen Wipfeln

Spürest du

Kaum einen Hauch;

Gehen wir zu dem „Du“ über.

Die Vögelein schweigen im Walde. „Er“

Warte nur, balde

Ruhest du auch.

Da müssen Sie sogar jetzt fragen: Stelle ich es in den Ich-Charakter oder in den Du-Charakter? Denn Goethe spricht es zu sich selber.

Sie können es nun in beiden versuchen. Machen Sie zuerst die Sache so, dass Sie haben:

Über allen Gipfeln

Ist Ruh;

Er

In allen Wipfeln

Spürest du

Kaum einen Hauch;

Du

Die Vögelein schweigen im Walde. Er

Warte nur, balde

Ruhest du auch.

Du

Also geben Sie dem Gedicht hintereinander: Er, Du, Er, Du — und sehen Sie, wie die Form aus der ganzen Empfindungsweise, die im Gedichte ausgedrückt ist, herauskommt. Persönliche Fürwörter, wenn man sie ausspricht, ich, du, sind eben durchaus verdichtetes, kristallisiertes Empfinden, das sonst ausgegossen sein kann über einen ganzen Zusammenhang. Und es schwebt eben hier in

diesem Gedicht ein „Er“ über der ersten Zeile, ein „Du“ über der zweiten Zeile, dann wiederum ein „Er“, wiederum ein „Du“, oder auch, wie wir nachher sehen werden, auch ein „Ich“ über der letzten Zeile:

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Jetzt machen wir die andere Form: Er, Du, Er, Ich:

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

Nun haben Sie es mit dem Ich-Charakter gesehen, was dem Ganzen einen wesentlichen anderen Charakter gibt. Aber man kann sich sagen, wenn man es nun nebeneinander probiert: das letztere ist das Richtige. Unbedingt wird man empfinden: das letzte ist das Richtige. Und so können Sie gerade an solchen Gedichten ganz wunderbar empfinden lernen, wie die Form sich heraus ergibt aus dem Gedichte selber, wenn Sie eben an dem Sinn eines Lautzusammenhanges den Sachzusammenhang fühlen lernen, also wie im persönlichen Fürwort.

Bedenken Sie einmal, wie schön werden kann in der Ausarbeitung des Sinnes ein solches kurzes Gedichtchen, wenn wir dies, was wir jetzt gerade ausgeführt haben, anwenden:

Schlummer und Schlaf, zwei Brüder, zum Dienste der
Götter berufen,
Bat sich Prometheus herab, seinem Geschlechte zum Trost.
Aber den Göttern so leicht, doch schwer zu ertragen den
Menschen,
Ward nun ihr Schlummer uns Schlaf, ward nun ihr Schlaf
uns zum Tod.

Hier haben wir das zweimalige „Uns“; wenn es auch nur ein Fall ist von dem „Wir“, so wollen wir es zunächst doch so ins Auge fassen, dass wir ihm den Formcharakter des „Wir“ geben. Wenn Sie das nun ansehen, so können Sie folgende Analyse darüber vornehmen:

„Schlummer und Schlaf, zwei Brüder, zum Dienste der Götter berufen.“ Ein reines „Er“!

„Bat sich Prometheus herab, seinem Geschlechte zum Trost.“ Nun, da lässt sich in dem Bitten, das immer an einen anderen gerichtet ist, an ein „Du“ gerichtet ist, das „Du“ darinnen empfinden.

„Aber den Göttern so leicht, doch schwer zu ertragen den Menschen.“ Da muss man übergehen zu etwas, was tief innerlich gefühlt wird. Eine solche Erkenntnis kann man nicht anders gewinnen, als dass man wirklich erkenntnismässig die Sache ausbildet. Hier wird es sich also darum handeln, dass Sie das anwenden, was ich Ihnen gezeigt habe als „Erkenntnis“.

„Ward nun ihr Schlummer uns Schlaf.“ Der Schlummer der Götter wird für die Menschen Schlaf, der Schlaf der Götter wird für die Menschen Tod.

„Ward nun ihr Schlummer uns Schlaf, ward nun ihr Schlaf uns zum Tod.“ Da sind wir bei einem Schicksal, das den Menschen als Menschen gemeinschaftlich ist, da haben wir das „Wir“. Und wir werden ein-

fach eine Form bekommen, die uns durchaus das Gedicht belebt, wenn wir anwenden die Formen, die wir bekommen können: erstens aus den persönlichen Fürwörtern, dann — da, wo die Sache wirklich ganz ins Geistige übergeht, indem wir die Erkenntnisformen anwenden. Und so werden wir gut tun, solche Formen, wie wir sie kennen gelernt haben, als die Grundformen zu betrachten und sie anzuwenden dann in der freiesten Weise, aber so, dass die Anwendung immer sinnvoll ist.

Frl. S., versuchen Sie also die erste Zeile in der Er-Bewegung zu machen, also sich in der Er-Bewegung über die Zeile ausdehnen, wie Sie ja auch den sonstigen Charakter der ganzen Bildform angemessen machen, — „Er“. Über der zweiten Zeile machen Sie ein „Du“. Die dritte Zeile machen Sie so, dass Sie in der Pause zwischen der zweiten und dritten Zeile die Erkenntnis-Geberde machen, nach der Zeile wiederum die Erkenntnis-Geberde; und dann machen Sie das letzte in der Wir-Bewegung. Die können Sie natürlich dann nicht allein machen; da geht aus der linken und aus der rechten Kulisse heraus eine andere dazu auf die Bühne, und die letzte Zeile wird dann in die Wir-Bewegung hineingegossen. Da sehen Sie also, wie man die ganze Sache arrangieren kann.

So holt man die Formen aus den Gedichten heraus.

Nun möchte ich doch, dass Sie daran sehen, — ich kann es natürlich nur an einfachen Beispielen zeigen — wie das Studium des Eurythmischen vor sich zu gehen hat. Man hat tatsächlich, wenn man eurythmisieren will das Gedicht zunächst, um das es sich handelt, den Text wirklich nicht bloss seinem Wortlaute nach zu kennen, sondern seinem ganzen Inhalte nach, mit all den Empfindungsnüancen, Empfindungskonfigurationen, die drinnen sind. Und es sollte niemand an das Eurythmisieren

eines Gedichtes gehen, der nicht sich in dieser Weise Fragen vorgelegt hat: Was für ein Grundcharakter ist in einem Gedicht, was für ein künstlerischer Grundcharakter?

Nehmen Sie z. B. das Goethe'sche:

Seid, o Geister des Hains, o seid, ihr Nymphen des Flusses,
Eurer Entfernten gedenk, euren Nahen zur Lust!
Weihend feierten sie im Stillen die ländlichen Feste;
Wir, dem gebahnten Pfad folgend, beschleichen das Glück.
Amor wohne mit uns; es macht der himmlische Knabe
Gegenwärtige lieb und die Entfernten euch nah.

Nun nehmen Sie zur eurythmischen Vorbereitung einmal solch ein Gedicht durch. Dasjenige, was jetzt so summarisch gemacht wird, das muss eigentlich ganz sorgfältig, wenn man ein Gedicht eurythmisieren will, gemacht werden. Nun:

„Seid, o Geister des Hains, o seid, ihr Nymphen des Flusses . . .“ Was ist's anderes, als ein „Du“, eine Anrede. Nach einem „Du“ oder auch nach einem „Ihr“; wenn wir das Gedicht mit mehreren machen lassen, wie wir's tun werden, so fangen wir's mit „Ihr“ an.

„Eurer Entfernten gedenk, euren Nahen zur Lust!“
Wiederum „Ihr“
Weihend feierten sie im Stillen die ländlichen Feste;
„Sie“
Wir, dem gebahnten Pfad folgend, beschleichen das Glück.
„Wir“
Amor wohne mit uns; es macht der himmlische Knabe
„Er“
Gegenwärtige lieb und die Entfernten euch nah.
„Ihr“

Wiederum „Ihr“, das „Euch“. Sie haben sechs aufeinander folgende Zeilen gegeben.

Stellen wir drei Eurythmisten zusammen, und machen Sie das ganze Gedicht in diesem Charakter. Also seien Sie sich klar, machen Sie so, wie Sie's eben gehört haben: Ihr, Ihr, Sie, Wir, Er, Ihr, — also über die ganze Zeile immer den Charakter geben.

Sie können es aber auch anders machen: zwei können stehen bleiben, und die dritte macht allein die Er-Bewegung, dann wird es gut herauskommen; also: Amor wohne mit uns, es macht der himmlische Knabe (einzeln ausgeführt) — jetzt alle drei die Ihr-Bewegung —.

„Gegenwärtige lieb und die Entfernten euch nah.“

Auf diese Weise kommen wir dazu einzusehen, wie mit den eurythmischen Formen überall die Möglichkeit ist, auch ein Gedicht zu studieren.

9. Vortrag.

Die gestaltete Rede.

Meine lieben Freunde!

Wir wollen heute einiges besprechen, das mit der gestalteten Rede zusammenhängt, mit der Rede, die allmählich ins Künstlerische hinüberführt. Wenn wir Eurythmie ausführen, können wir ja — machen wir uns das klar — entweder stehend Bewegungen an dem Organismus ausführen, oder aber wir schreiten; und wir haben auch schon gesehen, welche Bedeutung das Schreiten eigentlich hat.

Das Schreiten ist im Grunde ein Ausfluss eines Willensimpulses. Bei der Eurythmie handelt es sich darum, dass man die Dinge ihrem Wesen nach kennt, die mit der Sprache, also auch mit der sichtbaren Sprache zusammenhängen. Am Schreiten können wir deutlich drei voneinander verschiedene Phasen unterscheiden: 1. das Heben des Fusses, 2. das Tragen des Fusses, und 3. das Aufstellen des Fusses. Man muss sich bewusst sein, dass ja in diesen drei Phasen eine ganze Gestaltung zur Darstellung kommen kann. Wir haben zunächst das Heben. Dann bleibt der Fuss etwas unaufgesetzt, er bleibt getragen; das zweite ist also das Tragen. Und das dritte ist das Stellen.

Wenn man im gewöhnlichen Leben geht, braucht man natürlich sich nicht um diese Dinge im genaueren zu kümmern. Aber im Eurythmischen muss alles bewusst werden.

1. Heben
2. Tragen
3. Stellen.

Und so ist ein grosser Unterschied zwischen den Arten, wie diese drei Phasen des Schreitens ausgeführt werden können.

Wenn wir zunächst das Heben des Fusses nehmen, so deutet das klar hin auf den Willensimpuls, der in der Handlung des Schreitens liegt: also beim Heben haben wir es mit dem Willensimpuls, der in der Handlung des Schreitens liegt, zu tun. Wenn wir dagegen auf dasjenige schauen, was das Tragen ist, dann haben wir es mit dem Gedanken zu tun, der ja jeder Willenshandlung zugrunde liegt.

Also 1. haben wir es mit dem Willensimpuls als solchem zu tun. 2. haben wir es zu tun beim Tragen mit demjenigen, was der Gedanke, der in diesem Willensimpulse zum Ausdruck kommt, darstellt. Und im Stellen ist der Willensakt vollendet, im Stellen haben wir es mit der Tat zu tun.

1. Heben: Willensimpuls
2. Tragen: Gedanke
3. Stellen: Tat.

Nun kann schon dadurch eine Mannigfaltigkeit hineinkommen in die Sache, dass Sie die mittlere Phase länger oder kürzer machen können, meine lieben Freunde, auch weiter oder weniger weit ausschreiten können. Dasjenige also, was in der mittleren Phase liegt, wird

vorzugsweise dazu zu dienen haben, den Gedanken, der durch die Willenshandlung zum Ausdruck kommt, zu figurieren, diesem Gedanken Gestalt zu geben.

Dagegen können Sie stets in dem Aufstellen des Fusses zum Ausdruck bringen, ob Sie finden, dass der Willensimpuls sein Ziel erreicht, oder ob er hinter seinem Ziel zurückbleibt. Setzen Sie den Fuss unsicher auf, so wie wenn Sie auf dünnes Eis treten würden, so werden Sie in einem solchen Schreiten die Unsicherheit des Zieles ausdrücken. Setzen Sie den Fuss stark auf, so dass Sie sicher sind, Sie treffen festen Boden, dann drücken Sie dadurch aus, dass Sie ein sicheres Ziel vor sich haben.

Sie müssen wiederum, wenn es sich um die Darstellung eines Gedichtes handelt, es analysieren und sich fragen, ob das eine oder das andere in dem Gedichte drinnen ist. Nun werden ja diese Dinge natürlich insbesondere in der Anwendung erst ganz klar werden. Aber nun wollen wir uns zu weiteren Eigentümlichkeiten des Schreitens wenden. Und da kommen wir in das rhythmische Schreiten hinein, damit — in die poetische Darstellung überhaupt, die ja in die Eurythmie, in ihre Bewegungen, in ihre Formen hineinfließen muss.

Da müssen wir uns vor allen Dingen vor die Seele führen, dass ja, sei es durch die Betonung, sei es durch die Länge und Kürze der Silben, Rhythmus in die Sprache hineingebracht wird. Dieser Rhythmus muss auch erscheinen in demjenigen, was wir eben eurythmisch ausführen. Man hätte ja die Kunst, mit der wir es zu tun haben, gar nicht eurythmisch nennen können, wenn man nicht wirklich auch mit dem Rhythmus rechnen würde.

Dabei aber kommen wir sogleich auf etwas, was nun doch besprochen werden muss, wenn es sich um die Charakteristik der Laut-Eurythmie handelt, was eigent-

lich sich ganz tief einprägen muss demjenigen, der in irgendeiner Weise künstlerisch mit der Sprache zu tun hat. Wir haben nun eben einmal innerhalb unserer zivilisierten Menschenzusammenhänge die Prosa-Sprache, und wir haben die poetische Sprache. Je weiter wir zurückgehen in der Menschheits-Entwicklung, desto mehr finden wir, dass eigentlich die poetische Sprache die einzige ist, und dass der Mensch, wenn er überhaupt spricht, immer die Sehnsucht hat, ins Poetische der Sprache, ins Künstlerische der Sprache einzudringen. Es hat eben die Sprache das zu ihrem Wesen, dass sie mitten drinnen liegt zwischen Gedanke und Gefühl. Auf der einen Seite ist der Gedanke, auf der anderen Seite ist das Gefühl. Beide, Gedanke und Gefühl, erleben wir innerlich als Menschen. Wir stellen, indem wir uns äussern, indem wir uns offenbaren, zwischen den Gedanken und das Gefühl eben die Sprache hinein.

Gedanke

Sprache

Gefühl

Der Mensch einer früheren Entwicklung hatte jene Verinnerlichung, die wir heute im Gefühlsleben haben, noch nicht. Er hatte eigentlich immer die Sehnsucht, wenn er etwas fühlte, wenn er ein Gefühl als Erlebnis hatte in seiner Seelenverfassung, innerlich Worte zu empfinden, Worte, die nicht so deutlich figuriert sind wie unsere Worte, die aber durchaus ein innerliches artikuliertes Tönen bedeuteten. Er hörte innerlich, wenn er fühlte.

Er dachte aber auch nicht so, wie wir heute denken, der primitivere Mensch, sondern er dachte in Worten. Nur waren diese Worte, in denen er dachte, bestimmter als diejenigen, in denen er fühlte. Also er hatte ein innerliches Erklingen in Worten, nicht ein solches abstraktes Denken,

wie wir es haben; er hatte ein innerliches Erklingen in Worten, nicht ein solches verinnerlichtes Fühlen, das der Worte nicht bedarf, wie wir heute. Nur wer sich vorstellt, wie eng verbunden war das primitive Seelenleben mit der innerlichen Wortkonfiguration, Tonkonfiguration, der wird einsehen, dass auf dem Grunde der Sprach- und Gedanken- und Gefühls-Entwicklung dieses — ich möchte sagen — innerliche Rezitieren einmal im Denken und Fühlen der Menschen lag, — ein innerliches Rezitieren, das sich dann differenzierte auf der einen Seite in die Sprache, die künstlerisch blieb, auf der anderen Seite in das musikalische, rein musikalische, wortlose Erklingen von Tönen, die nur nach ihren Tonhöhen usw. wirken. Diesen Teil haben wir in der Besprechung der Ton-Eurythmie vor unsere Seele hingestellt.

Aber als Drittes gliederte sich dann ab der eigentliche Gedanke. Und heute soll uns nur beschäftigen diese Differenzierung — in die Sprache, die künstlerisch gestaltet wird, und in die Sprache, die heute ganz zur Prosa-Sprache wird, wo nur noch der Gedanke in seiner Bedeutung, in seinem Inhalte durch die Sprache ausgedrückt wird, wo gar kein Bedürfnis mehr vorliegt, die Sprache als solche zu gestalten.

Es ist in dem letzten Zeitalter, das immer materialistischer und materialistischer geworden ist, weil mit dem Materialismus das Prosaische des abstrakten Denkens verknüpft ist, überhaupt das rechte Gefühl verloren gegangen für die künstlerische Gestaltung der Sprache. Und es gibt heute unzählige Menschen, die überhaupt nicht mehr ein Gefühl für das künstlerische Gestalten der Sprache haben, die in der Sprache nur noch den Ausdruck von Gedanken sehen, welcher als Ausdruck eigentlich gleichgültig bleibt.

Ich würde diese Dinge nicht so ausführlich besprechen, wenn sie nicht gerade für das Erfassen des Eurythmischen von ungeheurer Bedeutung wären. Denn, sehen Sie, wir mussten in der Eurythmie schon bei der Besprechung der Laute von etwas ausgehen, was ein künstlerisches Element enthält. Wir mussten den inneren Seelengehalt des Lautlichen zum Ausdrucke bringen, mussten sozusagen zurückgehen auf eine Zeit, wo man im Worte drinnen dasjenige fühlte, was die Seele erlebt im Laute, wo man also eine eigentliche Lautsprache noch hatte. Heute hat man ja keine Lautsprache mehr, heute hat man eine Sinnsprache, wo nur der Sinn der Gedanken getroffen wird. Und daher jene Verirrung, die darinnen besteht, dass man im Rezitieren und Deklamieren nicht mehr auf das künstlerische Gestalten der Sprache, auf das Musikalische der Sprache, auf das Bildnerische der Sprache schaut, sondern schaut auf das Pointieren, wie man es in der Prosasprache auch hat.

Diesen Unterschied zwischen prosaischer Sprache und poetischer oder künstlerischer Sprache muss sich der Eurythmist ganz im wesentlichen aneignen. Denn schliesslich ist es ja für das Verstehen einer Sache gleichgültig, ob man sie schön oder hässlich sagt, ob man sie erhaben oder weniger erhaben sagt. Für das künstlerische Gestalten der Sprache kommt es aber gerade auf diesen Gefühlscharakter an. Daher müssen wir uns hinein-arbeiten in ein Verstehen des künstlerischen Gestaltens der Sprache.

Und da hat man zunächst das Gefühl zu entwickeln für das Jambische und für das Trochäische. Wollen wir es heute noch gleichgültig sein lassen, ob wir das Jambische darinnen suchen, dass wir eine wenig betonte Silbe vorangehen lassen und eine stark betonte Silbe folgen lassen,

Rhythmus

oder eine kurze Silbe vorangehen lassen und eine lange Silbe folgen lassen. Von diesen Eigentümlichkeiten, die dann den Unterschied des Rezitierens und Deklamierens bedingen, wollen wir noch sprechen. Man muss nun fühlen, was es eigentlich bedeutet, wenn ich eine unbetonte Silbe vorangehen lasse, eine betonte Silbe folgen lasse, und in diesem Rythmus mich weiter vorwärts bewege: „Auf Bergen flammen Feuer.“ Wir haben eine unbetonte Silbe, eine betonte Silbe, eine unbetonte Silbe, eine betonte Silbe, eine unbetonte Silbe, eine betonte Silbe, eine unbetonte Silbe (die letzte Silbe fällt aus). Wir gehen von etwas Stillerem, von etwas weniger in Hebung Begriffenem aus, gehen über zu etwas Stärkerem; von Schwächerem zu Stärkerem gehen wir über. Das gibt dem Schreiten den besonderen Charakter des Hinkommens zu irgend etwas, des Erreichenwollens von irgend etwas. Und wir werden fühlen, wenn wir so schreiten, dass wir diesen Rhythmus anschlagen (und er bildet sich dann aus, wenn wir ihn nur bei der ersten und zweiten Silbe anschlagen), wir werden fühlen: wir haben es da mit dem inneren Elemente des Wollens zu tun. Einen Willenscharakter gibt das jambische Wesen der Sprache.

Nehmen wir das Umgekehrte. Wir gehen aus von Betontem, gehen zu Unbetontem: „Trag mir Wasser herab.“ Sie haben gerade das Umgekehrte, das Ausgehen von etwas Starkem, Wichtigzunehmendem, das Übergehen zu Schwächerem, weniger wichtig zu Nehmendem. Sie werden dann fühlen: wenn Sie in einem solchen Rhythmus sich weiter bewegen, gehen Sie gleich von etwas Bestimmtem aus. Und dieses Bestimmte kann nur in Ihnen sein, wenn Sie eine deutliche Vorstellung, einen deutlichen Gedanken haben. Sie erstreben nicht etwas,

sondern Sie diktieren geradezu Ihren deutlichen Gedanken dabei. So dass man es hier zu tun hat mit Denken, das sich aber natürlich ausdrückt im Tun, aber es herrscht das Denken vor.

Das Wollen, das Streben herrscht vor im jambischen Versmass. Das Denken, das Vollbringen, das Verwirklichen des Denkens, das herrscht vor im trochäischen Versmass.

Bei all diesen Dingen darf man die Bedeutungen nicht pressen. Natürlich kann jemand fühlen diese Energische, sich denkend dieses Herunterschreiten von einem Berg, und es könnte ihm einfallen, auch nun das das Wollen zu nennen, während das andere das Sehen genannt werden könnte im Versmass. Aber wenn Sie auf diese Dinge eingehen, werden Sie doch finden, dass diese Bedeutung (die ausgeführte) das Richtige ist.

Nun, es handelt sich darum, Jambisches und Trochäisches wirklich in das Schreiten hineinzubringen. Auch das ist ja wohl schon geübt worden. (Fr! S. . ., wollen Sie uns zunächst ein Jambisches vormachen.)

Jetzt können Sie gleich, damit der andere Charakter stark hervortritt, machen: Trag mir Wasser herab . . . , und nun mit diesem verbinden das starke Auftreten. Es wird sich also darum handeln, dass Sie, wenn Sie den Tiefton machen, schreiten, wenn Sie den Hochton haben, stark auftreten, und das durchführen. Und zwar wie auftreten? Auftreten so, dass Sie mit den Zehen zuerst auftreten, dann den Fuss stellen. Das ist dasjenige, was endlich einmal von den Eurythmisten ordentlich gesehen werden soll. Es handelt sich darum, dass man das normale Schreiten dadurch ausführt, dass man zuerst mit der Zehe

auftritt und dann den Fuss stellt; also nicht, dass man mit den Zehen forttrippelt, sondern dass man mit der Zehe auftritt und den Fuss stellt. Beispiele:

| o | o | o |
Auf Bergen flammen Feuer.

o | o | o |
Trag mir Wasser herab.

Dass diese Dinge nun wirklich das, was ausgeführt worden ist, in die Sache hineinbringen, meine lieben Freunde, das wird sich Ihnen ja sogleich zeigen, wenn Sie eine stärkere Konfiguration in den Versbau hineinbringen. Statt dass wir das Sehnen, das Wollen, das Begehren so gestalten, dass wir — sozusagen — gleich auf seine Erfüllung rechnen, können wir ja auch das Zurückbleiben der Sehnsucht hinter dem Wollen dadurch ausdrücken, dass wir zwei Tieftöne haben, einen Hochton, zwei Tieftöne, einen Hochton, zwei Tieftöne, einen Hochton: dann haben wir ein anapästisches Schreiten.

|| o || o || o

Nun wird jeder, der den anapästischen Gang einer Rede verfolgt und ihn vergleicht etwa mit einem jambischen Gang, den Unterschied ja bemerken; es ist eigentlich ein ganz gewaltiger Unterschied. Nehmen Sie an, Sie haben als Anapästisches auszudrücken:

Von mir bist du zum Menschen gebildet.

| | o | | o | | o |

Sie sehen, wir kommen schwerer zu der gewichtigen Silbe. Dieses Schwerer-dazu-kommen, das bedeutet ein intimeres Gestalten der Sprache. Dieses intimere Ge-

stalten der Sprache vergeistigt die Sprache. So dass wir im anapästischen Sprechen eine Vergeistigung der Sprache haben, ein Verinnerlichen der Sprache.

Nun, Frl. S. . . , machen Sie uns auch das Anapästische:

Von mir bist du zum Menschen gebildet.

Da haben Sie einen deutlichen Anapäst.

Nun kommt es beim Eurythmischen natürlich darauf an — dass man's hört, darauf kommt es weniger an —, aber dass man's sieht: es soll ja eine sichtbare Sprache sein. Und dazu ist nötig, dass Sie sich schon angewöhnen, das starke Aufstellen zu zeigen, dann wird das schwächere Aufstellen von selber sichtbar. Wenn Sie es zeigen durch das Heben oder Senken des Leibes, dann wird es eigentlich erst eurythmisch.

Wenn man nun das andere, das Trochäische weiter konfiguriert, so entsteht das daktylische Versmass: Betont, unbetont, unbetont, betont, unbetont, unbetont, betont, unbetont, unbetont. Wollen wir dieses als Beispiel nehmen. Man könnte natürlich die Zeichen auch umgekehrt machen, das ist ja gleichgültig:

o | | o | | o | | o | | o | | o |

Sing mir, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung.

Versuchen Sie einmal das daktylisch abzuschreiten, um zu zeigen, wie das mehr ein Diktieren, ein Sagen, ein Behaupten ist. Sie werden aber müssen mit Ihrem Körper, wenn Sie den Charakter rein heraus kriegen wollen, nicht nachlaufen, sondern gerade zurückbleiben.

Da haben Sie die Ausdrücke nun für dasjenige, was als Zeitverlauf durch die Eurythmie zur Darstellung kommen kann. Der Zeitverlauf ist es, der da durch die

Eurythmie zur Darstellung kommt. Es ist die Eurythmie deshalb so ausdrucksvoll, hat so grosse Ausdrucksmöglichkeiten, weil sie ja in der Zeit und im Raume zugleich ausdrücken kann. Sie kann es ja allerdings weniger, wenn es sich um einen Menschen handelt, aber namentlich, wenn es sich um Menschengruppen handelt; sogar auch in einer gewissen Beziehung, wenn es sich um einen Menschen handelt; er kann mit dem rechten Arm und rechten Bein irgendwelche variirten Symmetriegestaltungen mit dem linken Arm und Bein herbeiführen. Eine Gestaltungsmöglichkeit ist auch da im Raume möglich, wenn der Mensch nur Bewegungsformen an sich selbst zeigt. Aber wenn man es mit Gruppen zu tun hat, ist ja eine starke Formung, Gestaltung durchaus möglich.

Und da wird man gerade in solchen Raumesformen in dem Räumlichen die Möglichkeit haben, in das Poetische der Sprache hineinzukriechen, sogar leichter und geschmeidiger hineinzugehen, als man hineingehen kann beim Rezitieren und Deklamieren.

Ein vollkommenes Rezitieren und Deklamieren muss allerdings noch darauf hinarbeiten, das innerlich Künstlerische, das durch die Sprache herauskommt, zu erfassen, aber es hat es schwerer als die Eurythmie.

Bei der Prosasprache handelt es sich ja darum, dass man möglichst — wie man sagt — deutlich erfasst dasjenige, was man durch ein Wort oder durch einen Satz ausdrücken will. Wenigstens muss man das glauben, dass man's erfasst. Man hat ja, um in der Deutlichkeit besonders weit zu dringen, sogar in der Prosasprache die sogenannte Definition. Das ist ja natürlich ein schreckliches Ding, diese Definition, weil sie den Glauben erweckt, dass man dadurch deutlich etwas zum Ausdrucke

bringt, während man es nur pedantisch zum Ausdrucke bringt. Sobald die Menschen über die Bedeutung der Worte nicht im Klaren sind, hilft alle Definition nichts. Ausserdem wäre eine erschöpfende Definition schon bei einem verhältnismässig einfachen Gegenstande etwas, was in unendlichen Windungen usw. sich bewegen müsste; sonst kommt das heraus, was in jenem Beispiel herausgekommen ist, das ich ja öfter angeführt habe, wo einer einen Menschen definierte: Das ist ein Ding, das zwei Beine und keine Federn hat; am nächsten Tage brachte einer eine Gans und sagte, nach der Definition wäre das ein Mensch, denn es habe zwei Beine und keine Federn. (Sie war gerupft, die Gans.) Nun, nicht wahr, ist ja eine Gans nicht immer ein Mensch, also die Definition, die traf in diesem Falle nicht eigentlich zu.

Sie sehen, es handelt sich darum, dass man wenigstens anstrebt, wenn man die Prosasprache vor sich hat, einen Ausdruck der unmittelbaren scharfen Konturen, der ein Ding bedeutet, bezeichnet. Bei dieser Art zu sprechen kann man und braucht man auch nicht zu bleiben in dem künstlerischen Gestalten der Sprache; in dem künstlerischen Gestalten der Sprache wendet man sich an die Phantasie, und darauf muss eigentlich immer die Sehnsucht gehen, sich wirklich an die Phantasie zu wenden, das heisst der Phantasie etwas zu tun zu geben. Das aber erreicht man dadurch, dass man nicht grobklotzig einfach das bezeichnet, was man vor sich hat, sondern dass man eine Vorstellung heranbringt, welche der Phantasie die Möglichkeit gibt, zu dem Ding, das man meint, erst in innerer Gestaltung hinzukommen.

Wenn einer sagt: Hier ist eine Wasserrose, und er zeigt hin auf diese Wasserrose, so wird er Prosa sprechen. Wenn er sagt: O blühender Schwan — da spricht er bild-

haft poetisch; denn man darf sich durchaus die Wasserrose, die weiss ist, und aus dem Wasser sich heraus erhebt, als den «blühenden Schwan» vorstellen.

Man kann sich ja auch umgekehrt, wie Geibel, — und es ist dies vielleicht sogar das Schönste, was er gemacht hat — ebensogut den Schwan als eine schwimmende Wasserrose vorstellen:

O Wasserrose, du blühender Schwan,
O Schwan, du schwimmende Rose . . .

Man bekommt dadurch zwar nicht den adäquaten Ausdruck, sondern man bekommt dadurch einen angenäherten Ausdruck, der aber sicher zu demjenigen führt, das man bezeichnen will.

X Nun, worauf beruht denn dieses Bild: „du blühender Schwan“? Der blühende Schwan als Bild trägt in sich den Charakter, dass er nicht unmittelbar Wirkliches ist. Das muss das Bild haben. Wir müssen ihm anspüren, dass es nichts unmittelbar Wirkliches hat. Aber wir müssen auf der anderen Seite auch den Anlass verspüren, hinauszugehen über das Bild. Dass ein Schwan nichts Blühendes ist, das macht eben das zum Bild, wenn wir sagen: blühender Schwan. Aber gerade, wenn wir verspüren, dass damit etwas uns Führendes angedeutet werden soll, so werden wir zu demjenigen getrieben, was eigentlich ausgesprochen werden sollte.

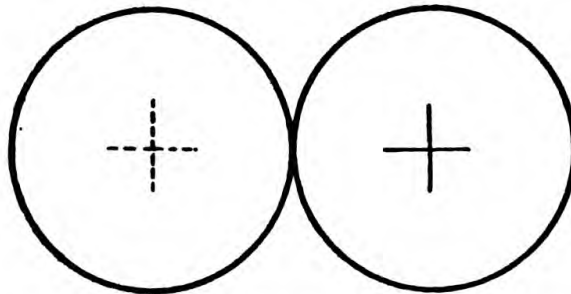
✓ Auf der Möglichkeit, Bilder zu finden, beruht ja die innere Gestaltung der Sprache. Und es wird sich einfach für Sie, meine lieben Freunde, die Möglichkeit ergeben, Bilder zu finden, wenn Sie sich einleben in die Tatsache, dass der Laut als solcher immer ein Bild ist, das eigentlich in keinem engeren Verhältnisse zu dem

steht, das dieser Laut bezeichnet, als wenn ich sage „du blühender Schwan“ zu der Wasserrose, denn es beruht der Zusammenhang des Lautes mit dem, was der Laut bezeichnet, nicht auf Abstraktion, sondern auf dem unmittelbaren Leben.

Und so ist eigentlich aller Lautgebrauch im Grunde genommen darauf gebaut, dass der Laut ein Bild ist für dasjenige, was er eigentlich bezeichnen will. Gewöhnt man sich also an, Bilder in den Lauten zu sehen, dann wird man sich auch nach und nach angewöhnen, die Empfindungen zu haben für den Gebrauch von Bildern, und wird wissen lernen, dass die poetische Sprache, die künstlerische Sprache als gestaltete Sprache Bilder haben muss.

Und, sehen Sie, wenn ich sage „du blühender Schwan“ für die Wasserrose, oder wenn ich den Schwan anspreche und sage „du schwimmende Rose“, so habe ich eigentlich ein Charakteristikon nur, das beide verbindet: die blendende Weisse. Eigentlich ist es die blendende Weisse; alles andere haben die beiden verschieden. Will ich räumlich dieses Verhältnis andeuten, so kann ich es ja nur so andeuten, dass ich sage: die blendende Weisse haben sie gemeinschaftlich, alles andere haben die beiden verschieden.

Man kann solche Bilder bilden. Sie sind immer Metapher. Also die Metapher ist im wesentlichen dasjenige Bild, welches ein Merkmal oder einige Merkmale benützt, um Verwandtschaft zu empfinden zwischen zwei darzustellenden Dingen, und dann das eine, was gemeint ist, darstellt durch das andere, was nicht gemeint ist, aber hinübernimmt etwas von dem anderen. Auf diese Weise bekommen wir die Metapher.

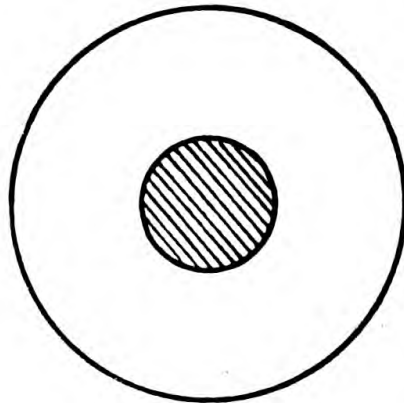


Ich charakterisiere sie ganz absichtlich nicht so, wie man sie gewöhnlich charakterisiert sieht, weil das unkünstlerisch ist; ich charakterisiere sie nicht logisch, sondern ich versuche sie aus ihren Elementen herauszuholen.

Gehen wir weiter. Wir können auch das Folgende machen: wir können eine Vorstellung für etwas Enges gebrauchen und etwas Weiteres meinen. So z. B. kann man meinen: die Raubtiere; aber will man anschaulicher sein, sagt man nicht die Raubtiere, sondern sagt dafür: die Löwen, oder: was Löwe ist. Wenn man aber mit dem Worte: «was Löwe ist», alle Raubtiere bezeichnet, spricht man bildlich. Es muss nur aus dem Zusammenhange klar sein, dass man das Eingeschränktere für das Umfassendere braucht, dann würden wir die Raubtiere haben: man meint das Umfassendere, man würde das Eingeschränktere gebrauchen zum Ausdrucke. Es soll einen hinleiten auf das Umfassendere. Wir gebrauchen sogar im Leben sehr häufig diese Bildform. Denn wenn ich z. B. sage: St. . . . ist ein ausgezeichneter musikalischer Kopf — so meine ich eigentlich nicht, dass da bloss ein Kopf ist. Ich gebrauche einen Teil von St. . . ., um den ganzen St. . . . auszudrücken. Aber dennoch, es ist damit in prägnanterer, vor allen Dingen aber in mehr zur Phantasie sprechender Weise dasjenige bildlich ausgedrückt,

was man prosaisch ausdrücken kann, indem man sagt: St. . . . ist ein ausgezeichneter musikalischer Mensch. Das ist halt natürlich die Prosa. Es könnte einem passieren, wenn man an einen ganz ausgepichteten Pedanten kommt, dass er einem das ankreidet, wenn man so etwas sagt.

Sehen Sie, da hat man es dann mit der Synekdoche zu tun. Das ist nun wiederum das Bild, wo man ein Eingeschränkteres für ein Umfassendes gebraucht.



Es kann auch umgekehrt sein, man kann das Umfassendere für ein Eingeschränktes gebrauchen. Wenn man irgend etwas besonders stark ausdrücken will, so kann man ein Umfassenderes für ein Eingeschränkteres gebrauchen. Es gibt z. B. das schöne Byron'sche Bild, das er gebraucht, um auszudrücken, was eine Dame tut, die schon etwas hat von Xantippen-Natur, wo er sagt: „Sie blickt Gardinenpredigten“. Da haben Sie wirklich ein Umfassendes, was man sonst nur ausdrücken kann durch Worte, oder was sonst also besteht in Worten: Gardinenpredigten usw., das haben Sie für das Eingeschränktere desjenigen, was im Blicke liegt, gebraucht. Es ist eine ungeheuer wundervoll wirkende Synekdoche, wenn man dasjenige,

was nur im Blicke der ärgsten Xantippe liegen kann, dadurch ausdrückt, dass man die ganze Fülle von Gardinenpredigten, wo also gezetert, geschimpft, gepoltet wird, in den Blick hineinbringt. Sie haben also da das Umfassendere für ein Eingeschränktes hineingebracht.

Nun handelt es sich darum auch, dass man auch eurythmisch das zum Ausdrucke bringen kann. Wir wollen zunächst die einfachste Art zur Darstellung bringen. Sie können überall, wo Sie eine Metapher auszudrücken haben, dies durch den seitwärtsschreitenden Schritt ausdrücken, so oder so (nach rechts oder nach links). Das wird schon, wo irgend etwas Metaphorisches auftritt, in die Form hineinfließen.

Wo Sie etwas Synekdochisches ausdrücken wollen, werden Sie, wenn Sie das Umfassende für das Eingeschränkte gebrauchen wollen, eurythmisch nach rückwärts gehen. Wenn Sie das Eingeschränkte für das Umfassende gebrauchen, nach vorwärts gehen. Das liegt in der Form. Also Sie werden immer „Sie blickt Gardinenpredigten“ mit dem Rückwärtsschreiten ausdrücken; Sie werden, wenn Sie für Raubtiere „Löwe“ setzen, das mit dem Vorwärtsschreiten ausdrücken.

Sie bekommen dadurch sogleich die Anschauung, dass alles dasjenige, was eine Rückwärtsbewegung ist in dem Raume, in dem man die Eurythmie ausführt, immer das Aufsteigen zu einem Umfassenderen bedeutet; ein Vorwärtsschreiten bedeutet ein Hineingehen in ein weniger Umfassendes.

Damit Sie sehen, wie das ist, drücken Sie auf diese Art durch das Schreiten das aus: Zu Himmelmächten streb' ich. (Rückwärtsgehend.) Ich werde gleich etwas dagegenstellen, damit Sie den Unterschied dagegen merken: In mein Kämmerchen verschliess' ich mich.

Jetzt drücken Sie nur dieses, dass Sie beim ersten nach einem Umfassenden streben, drücken Sie dies nur durch die Schritte aus; das muss in der Form drinnen liegen: rückwärts. In mein Kämmerchen verschliess' ich mich: vorwärts. Sehen Sie, so haben wir die Möglichkeit, im Vor- und Rückwärtsschreiten den ganzen inneren Sinn, der in diesem Angedeuteten liegt, auszudrücken.

So etwas ist nun ganz besonders wichtig überhaupt für die Bühnenkunst. Denn nur dadurch, dass man den Sinn von Vor- und Rückwärts- und Seitwärts-Schreiten kennen lernt, nur dadurch lernt man auf der Bühne gehen. Sonst wird man es zu Wege bringen, dass wenn man ein Gebet auf der Bühne spricht, man unter Umständen vorwärtsschreitend etwas Gebetartiges spricht, — was etwas Schreckliches ist —, währenddem das Rückwärtsschreiten beim Gebet das Selbstverständliche ist. Wenn man zum Ausdrucke bringt, dass man etwas lehren will, also es in die Gedanken treiben will, wird man nicht nach rückwärts schreiten, sondern dann wird man nach vorwärts schreiten.

Bei Konversation wird man nicht nach rückwärts, nicht nach vorwärts schreiten, sondern man wird nach der Seite schreiten, denn ein ordentlicher Konversationston ist metaphorisch gebildet.

Damit habe ich Ihnen heute einiges angedeutet, das dann in seiner weiteren Ausführung eben gerade wiederum in der Eurythmie Dinge ergeben wird, die nach und nach dann diese Laut-Eurythmie abrunden zu einer wirklichen Kunst.

10. Vortrag.

Formen, die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben.

Meine lieben Freunde!

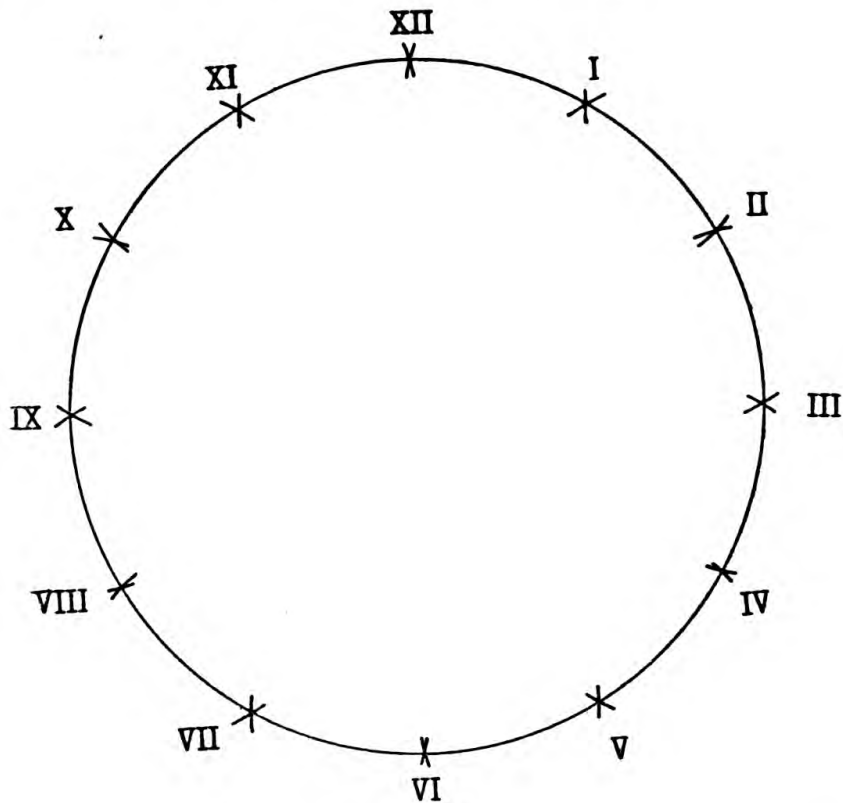
Wir haben bisher unseren Ausgang genommen für die Charakteristik der eurythmischen Geste von der Lautsprache her, wenigstens in gewissem Sinne von der Lautsprache her. Wir müssen uns nur klar sein darüber, dass alles dasjenige, was an eurythmischen Gesten zum Ausdrucke kommen kann, was also in gewissem Sinne eine Offenbarung des Menschen ist, wie das Wort selber, das der Mensch spricht, eine Offenbarung seiner selbst ist, dass alles das in den Bewegungs- und Formmöglichkeiten des menschlichen Organismus begründet ist. Wir können daher auch jetzt einen anderen Ausgangspunkt noch wählen; das ist der, die Wesenheit des Menschen zunächst, wie sie ist, heranzunehmen und von da ausgehend die Form- und Bewegungsmöglichkeiten zu entwickeln, zu sehen, was für Formen aus dem menschlichen Organismus folgen können, und dann von da ausgehend zuletzt gewissermassen aufzustossen darauf, wie die einzelne

Form nun den Charakter des sichtbaren Lautes annimmt.

So wollen wir zunächst einmal heute den Versuch machen, von der Wesenheit des Menschen auszugehen, die Formen zu suchen, die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben können, und dann weitergehen und uns fragen: welche Laute können gedacht werden mit diesen betreffenden Formen.

Dazu werde ich eine ganze Anzahl von Eurythmistinnen brauchen, die ich bitten werde, auf die Bühne heraufzukommen.

Stellen Sie sich in einem Kreise auf, so dass Sie alle gleiche Abstände haben (siehe Zeichnung).



I. Heben Sie beide Arme in die Höhe, Handflächen auswärts, spreizen Sie alle Finger. A

II. Halten Sie den rechten Arm an den ganzen Körper, die linke Hand leicht in die Seite gestemmt.

III. Beide Arme nach vorn, übereinander gelegt. E

IV. Die Arme entlang dem Körper, linker Arm etwas abstehend.

V. Einen Fuss vorgestellt, die linke Hand fasst den Ellbogen der rechten.

VI. Ballen Sie die linke Hand etwas zur Faust, geben Sie sie an die Stirne; machen Sie mit dieser etwas weiter nach vorne gestellten Hand diese Geste (siehe Zeichnung VI).

VII. Beide Hände nach vorn, die linke nach unten, die rechte nach oben. I

VIII. Sie stehen bloss auf dem linken Fuss, den rechten halten Sie etwas gehoben, die rechte Hand vertikal aufwärts, die linke Hand etwas gebeugt abwärts.

IX. Kopf nach vorn abwärts, mit der rechten Hand das Kinn berühren, die linke Hand hängen lassen.

X. Umschlingen Sie mit dem rechten Arm den Kopf und bedecken Sie mit der linken Hand den Kehlkopf.

XI. Stellen Sie die Füße nach einwärts und kreuzen Sie die Arme.

XII. Linken Arm über der Brust, rechten auf dem Rücken.

Nun sehen Sie eine Anzahl von Gesten. Diese Gesten stellen Ihnen in ihrem Gesamtumfange eigentlich das ganze Menschenwesen dar, man möchte sagen, das ganze Menschenwesen zwar in zwölf einzelne Elemente zersplittert, aber doch das ganze Menschenwesen.

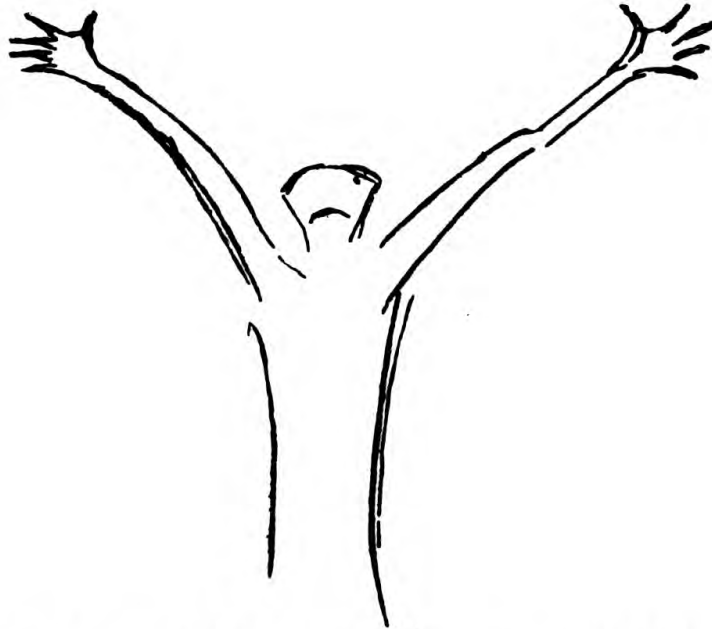
Sie könnten sich auch vorstellen, dass ein Mensch hintereinander diese Gesten machen würde. Wenn Sie sich das vorstellen würden, dass ein Mensch hintereinander diese Gesten machen würde, dann würden Sie noch deutlicher sehen, dass eigentlich auf die Weise, dass ein Mensch diese sämtlichen Gesten macht, sich das menschliche Wesen in einer ganz ausserordentlich starken Weise zum Ausdrucke bringt.

Wollen wir dieses menschliche Wesen nun einmal durchgehen. Beginnen wir einmal hier (Geste IV).



Stellen Sie sich bitte vor so dargestellt jenes Element im Menschen, das vorzugsweise der Intellekt, der Verstand ist. Wollen wir uns das nur gut in unsere Seele einschreiben: wir haben hier die Geste, welche der Ausdruck des Verstehens, des Verstandes ist.

Sehen Sie sich nun diese Geste (I) an:



es strömt sonnenhaft dasjenige aus, was man das Element der *Begeisterung* nennen kann, das Element, das namentlich in der Brust seinen Ursprung hat. So dass wir also sagen können: Geste IV Kopf: Geste I = Brust, die Begeisterung.
Jetzt gehen wir hierher (Geste X).



Da haben wir: Kopf vom rechten Arm umschlungen, mit der linken Hand den Kehlkopf bedeckend. Hier haben wir alles dasjenige, was im Menschen Willensausdruck ist (das Wort soll schweigen), was Willensausdruck ist, wenn sich der Mensch hinstellt und den Willen repräsentiert; alles dasjenige haben wir, was Willensausdruck ist, was zur Tat werden kann. Wir können also sagen: *Gliedmassen, Wille, Tat.*

So haben wir eigentlich im Grunde genommen jetzt die drei Glieder der menschlichen Natur: Verstand, Gefühl, Wille.

Nun haben wir auch noch die Geste, welche alles das, was wir haben, zusammenfasst. Sehen Sie einmal, wie diese hier das Gleichgewicht sucht (Geste VII).



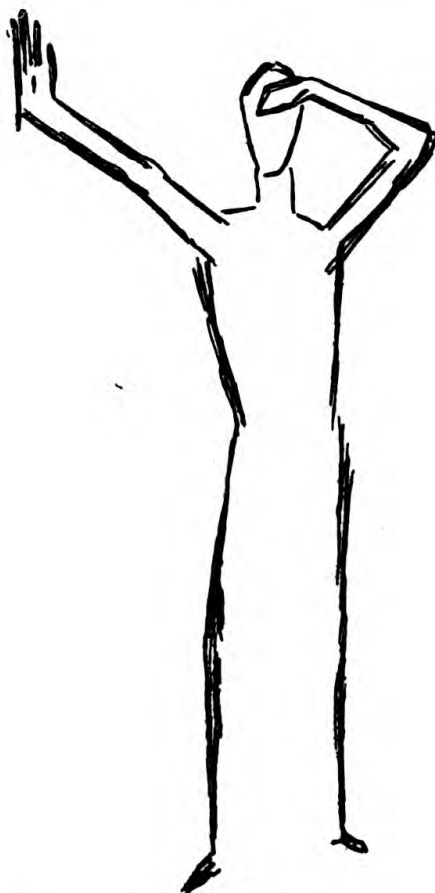
Sie sucht das Gleichgewicht zwischen allen anderen. Man kann sich denken, dass die Arme auch so sich bewegen (auf und nieder bewegen), dass dadurch das Gleichgewicht gesucht wird. Also hier wird das Gleichgewicht

gesucht; der ganze Mensch sucht das Gleichgewicht, wir können sagen, der Mensch als solcher, oder auch *der im Gleichgewichte seiner drei Kräfte, Denken, Fühlen und Wollen, befindliche Mensch*. Ich werde nur schreiben: der im Gleichgewicht befindliche Mensch (siehe Schema). Nehmen Sie diese Bezeichnungen, die ich hier aufschreibe, als etwas sehr Bedeutsames.

Jetzt gehen wir zu den Anderen über. Wenn Sie hier von dem denkenden Menschen zu dem sein Gleichgewicht suchenden Menschen kommen, so haben Sie zwischen beiden dasjenige, wo man vom Denken hinkommt, wenn man etwas bedacht hat. Wohin kommt man vom Denken? Zum *Entschluss*. Also Geste V ist der Entschluss, der Gedanke, der sich in die Wirklichkeit umsetzen will, der Entschluss (siehe Schema).



Nun kommen wir zu dieser (Geste VI).



Da sehen Sie ja der Geste an, dass eigentlich etwas Bedeutsames vorliegt. Das (Geste IV) ist erst der Gedanke. Der mag sehr gescheit sein, aber er braucht sich nicht zu verwirklichen. Er braucht nicht einmal so weit zu kommen, dass er Entschluss wird. Das ist der Gedanke; der kann aber immer noch an den äusseren Verhältnissen scheitern. Da (Geste VI) kämpft er mit den äusseren Verhältnissen: *Auseinandersetzung des Gedankens mit der Welt* (siehe Schema). Das muss dann im ganzen Menschen verar-

beitet werden, diese Auseinandersetzung; dann wird ebener im Gleichgewicht befindliche Mensch, der durch die Welt geht, seine Taten ausführen können, wenn er sich erst auseinandergesetzt hat mit der Welt.

Jetzt gehen wir vom Verstand nach der anderen Seite. Wie ist's denn, bevor man einen Gedanken fasst? Es soll ja zu dem Verstande führen. Bevor man einen Gedanken fasst, haben wir das Abwägen der Voraussetzung eines Gedankens. Also Sie sehen hier (Geste III) in dieser Geste, *das Abwägen der Voraussetzung des Gedankens* (siehe Schema).



Wie kommt aber denn solch ein Abwägen der Voraussetzung nun zustande? Da müssen wir in richtigem Sinne Geste II ins Auge fassen. Wie kommt das zustande? Denken Sie nur, wir gehen vom Gefühl, von der Begeisterung aus (Geste I). Das ist die „lodernde Begeisterung“ (die man in unserer Gesellschaft ja so sehr vermisst, aber nun wird sie wenigstens hier dargestellt). Bevor man zu dem ruhigen Abwägen kommt, auf dem Wege von Geste I zu Geste III, muss erst die vernünftige Ernüchterung eintreten (siehe Schema). Geste II = *Ernüchterung*.



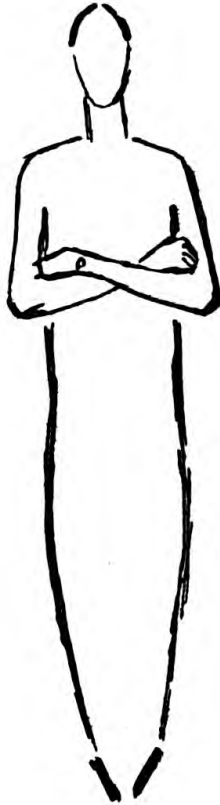
Das können Sie, wenn Sie richtig unbefangen fühlen, dieser Geberde sehr gut anmerken.

Dann haben wir die „Begeisterung“, die in der Brust sitzt (Geste I). Nun kommen wir hierher (Geste XII).



Das ist noch nicht die Begeisterung, oder vielmehr, sagen wir, die Begeisterung geht nach dieser Seite nicht ins Abwägen, nicht ins Urteilen über, sondern sie geht in die Tat über, in den Willensausdruck. Da liegt zunächst zwischen der Begeisterung und dem Willen der Antrieb, wo man aus sich herausgeht, der Antrieb zur Tat. Wenn man begeistert ist, lodert man vorläufig nur. Wenn aber dann die Tat werden soll, muss ein Impuls, ein Antrieb zur Tat entstehen. Wir haben also dann hier (Geste XII) zu sehen den *Antrieb zur Tat*.

Nun gehen wir weiter; sehen Sie sich an, was dann wird. Hier ist schon der ganze Mensch erstens einmal überzeugt, dass er die Tat doch tun wird (Geste XI)



(es steht ja fast Napoleon da), aber ausserdem schon Geschicklichkeit ausdrückend in den Beinen, dass er nicht nur wie die andern steht, sondern fest sich hinstellt. Admirale werden Sie auf den Schiffen immer so stehen sehen. (Ich rate Ihnen überhaupt, wenn Sie auf einem Schiffe gehen, immer so zu gehen, Sie werden dann das Schaukeln nicht so stark mitmachen und die Seekrankheit nicht so leicht kriegen.) Das ist nicht bloss der Antrieb, sondern die Fähigkeit zur Tat. Also hier (siehe Schema) haben wir bereits die Fähigkeit zur Tat.

Und jetzt haben wir in Geste X die *Tat* selber. (s. Zeichnung S. 174).

Aber dann geht es weiter herüber. Wenn die Tat vollbracht wird, was liegt denn durch die Tat dann ausserhalb des Menschen? Sie sehen, der Mensch steht in der Welt drinnen. Er sieht auf dasjenige hin, was durch die Tat geworden ist. Es ist nicht mehr die Tat allein. Er ist schon weggegangen von der Tat, er kann sie schon anschauen, es ist schon das Ereignis, die Tatsache, — das Ereignis, das durch ihn geschehen ist, das durch seine Tat geschehen ist. Wir haben also in Geste IX das *Ereignis* (siehe Schema).



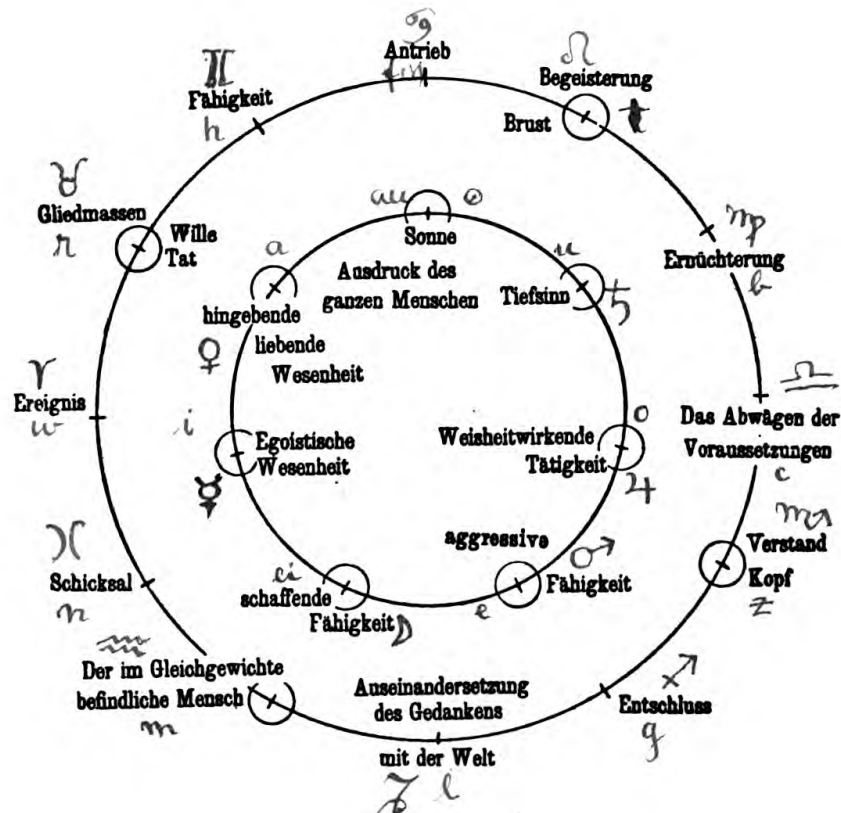
Und jetzt gehen wir weiter zu Geste VIII:



Hier können Sie in der Geste sehen, das Ereignis hat auf den Menschen selber einen Eindruck gemacht. Er hat das Ereignis getan, das Ereignis hat auf ihn einen Eindruck gemacht, es ist zum Schicksal geworden. Wir können also sagen (siehe Schema): das Ereignis ist zum Schicksal geworden.

Nun haben wir ringsherum den Menschen in seinen Elementen erschöpft. Sie sehen, man kann den Menschen

in zwölf Elementen darstellen und kann durchaus Gesten finden, welche diesen zwölf Elementen entsprechen.



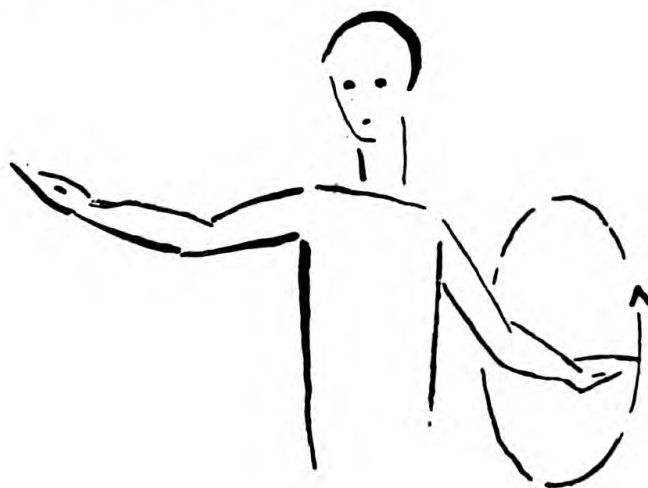
Ich brauche aber noch weitere sieben Eurythmisten. Fangen wir hier in der Mitte an: Strecken Sie die Arme aus, den rechten Arm nach vorne, den linken nach hinten, und jetzt müssen Sie mit beiden Armen gleichzeitig eine Kreisbewegung ausführen. Sie brauchen das aber erst durchzuführen, wenn Alle ihre Anweisungen bekommen haben.

So habe ich wiederum zunächst die Erste vor Sie hingestellt, die nun nicht bloss eine Haltung hat, sondern

die eine Bewegungsgeste hat. Und wenn Sie diese Bewegungsgeste nehmen, so ist sie diese, die wir brauchen können als: der Ausdruck des *ganzen Menschen*. Der ganze Mensch macht sich geltend. —



Jetzt die Zweite: linker Arm nach hinten, rechter Arm nach vorn, den linken Arm drehen Sie im Kreise, der vordere bleibt ruhig.



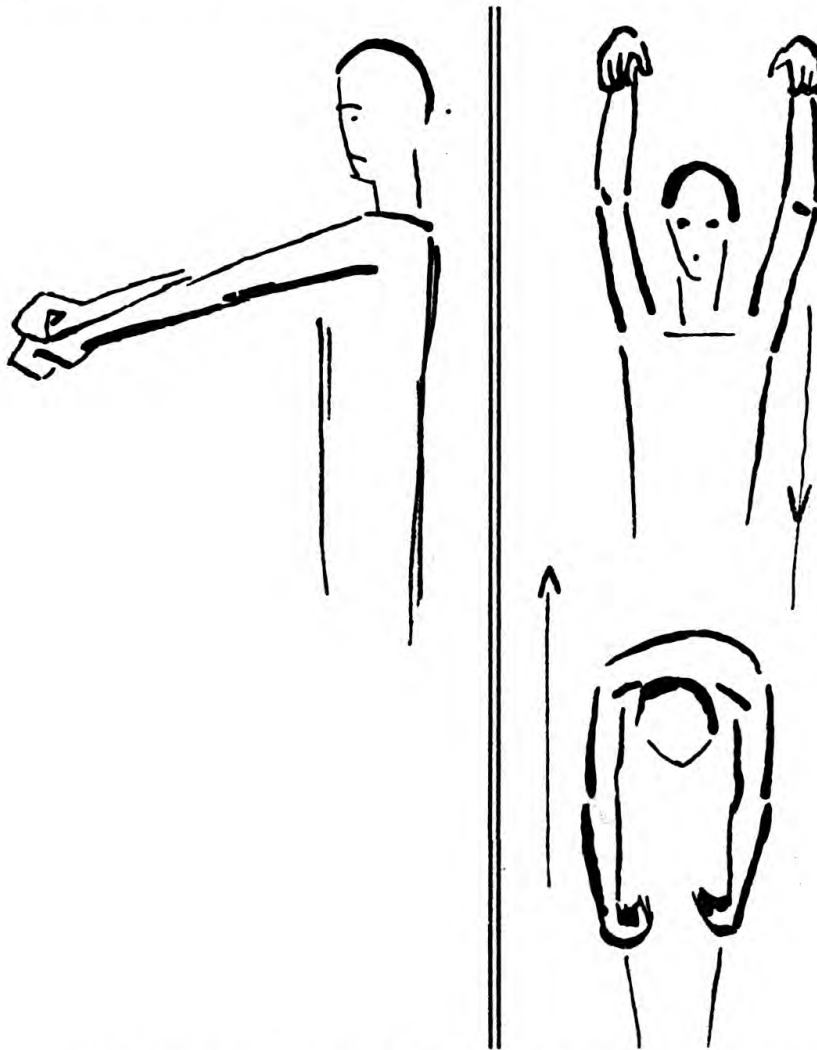
Da haben wir die Zweite vor Sie hingestellt. Das ist der Ausdruck für alles dasjenige, was im Menschen liebende, hingebende Wesenheit ist. Also: *liebende, hingebende Wesenheit* (siehe Schema).

Jetzt kommt die Dritte: rechter Arm nach vorn, linker Arm nach hinten, den rechten Arm im Kreise drehen. Also das ist der gerade Gegensatz von der Vorhergehenden. Das ist der Gegensatz von der liebenden, hingebenden Art, der liebenden Wesenheit. Das ist die *egoistische Wesenheit*:



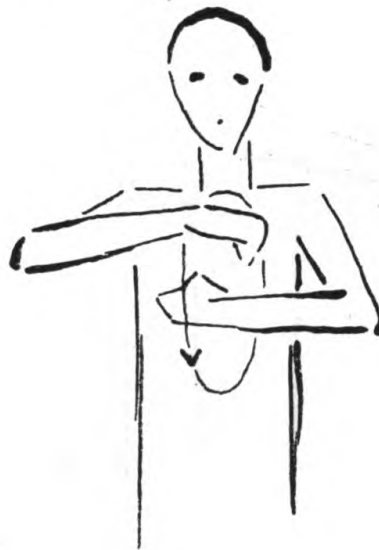
Die Vierte: strecken Sie die Arme vor, kreuzen Sie die Unterarme übereinander. Das ist im Geistigen; die

kann daher ruhig bleiben. Das ist alles dasjenige, was das Schaffende im Menschen ist, *schaffende Fähigkeit* ist.

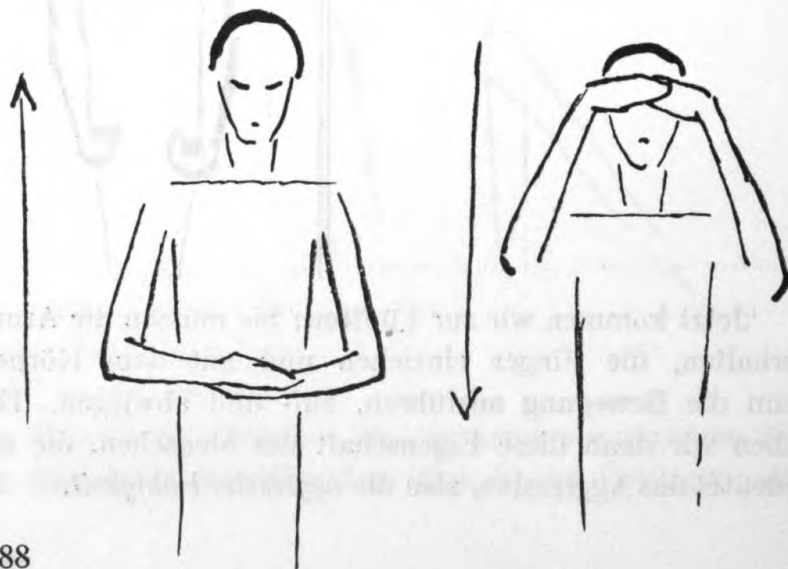


Jetzt kommen wir zur Fünften: Sie müssen die Arme vorhalten, die Finger einziehen und mit dem Körper dann die Bewegung ausführen, auf- und abwiegen. Da haben wir dann diese Eigenschaft des Menschen, die da bedeutet das Aggressive, also die *aggressive Fähigkeit*.

Die Sechste: Sie müssen den linken Arm ruhig (nach innen gebogen) halten, mit dem Rechten darum drehen. So machen Sie den Leuten klar, dass wir hier nicht die aggressive Fähigkeit, sondern die weisheitwirkende Tätigkeit haben.



Und jetzt noch die Letzte: legen Sie hier die Hände an



die Stirne, aber etwas übereinander; lassen Sie sie hinauf-, dann wieder hinabgleiten, wieder hinauf, herab. Machen Sie diese Bewegungsgeste. Dann haben wir alles dasjenige, was Tiefsinn ist, darinnen zum Ausdruck bringend. In-sich-Geschlossenheit, *Tiefsinn* will ich es nennen.

Wir haben also einen grossen Kreis aufgestellt, haben einen kleinen Kreis aufgestellt, haben in dem äusseren grossen Kreis die äusseren zwölf Gestalten, welche Haltung, Form zum Ausdruck bringen; hier haben wir im inneren Kreis sieben Gestalten, welche Bewegungen zum Ausdruck bringen, nur mit Ausnahme der einen, welche auch nur eine Form zum Ausdruck bringt, nämlich die zur Ruhe gekommene Bewegung.

Nun sehen Sie sich einmal an, wenn hier die Formen zugleich dastehen, was das für eine Harmonie gibt: die inneren machen ihre Bewegung, die ihnen zugehören, die äusseren machen ihre Formen.

Jetzt aber noch weiter: die inneren machen ihre Bewegungen; die äusseren bewegen sich langsam von links nach rechts im Kreise, indem sie ihre Formen halten. Während der ganzen Zeit machen also die anderen ihre Bewegungen. Sehen Sie, das ist eigentlich so, wie wenn ein Mensch sich die Welt von allen Seiten anschaut, alle seine Fähigkeiten in Bewegung bringt.

Nun stellen Sie sich wieder auf in Ihren Formen im äusseren Kreis. — Ich mache nur darauf aufmerksam, dass in der Eurythmie das, was von links nach rechts ist, umgekehrt gemeint ist (d. h. es ist von den Zuschauern aus gemeint), und wieder umgekehrt gemeint ist, was von rechts nach links ist. Der äussere

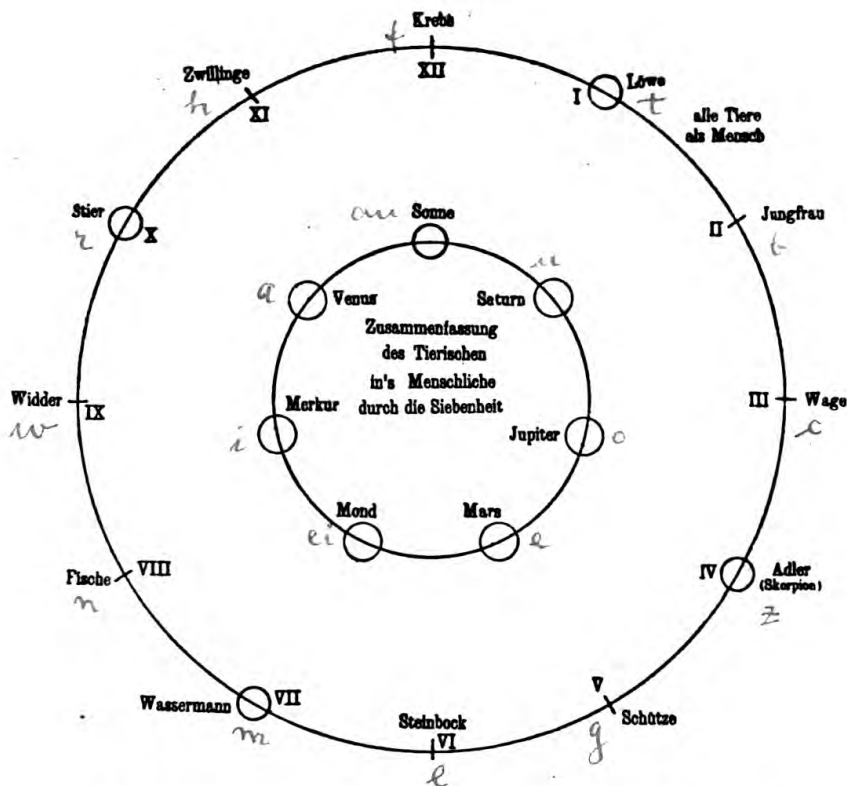
Kreis bewegt sich von links nach rechts mit mässiger Geschwindigkeit; der innere Kreis macht seine Gesten, bewegt sich aber mit grösserer Geschwindigkeit herum im Kreis als der äussere. Der innere Kreis also tanzt schnell herum, der äussere Kreis tanzt langsamer. Und nun machen Sie die Gesten darinnen. Sehen Sie sich die ganze Harmonie da an! Hier ist also eine Möglichkeit angestrebt. Wir haben das erste Element des Heraus-holens von Bewegungs- und Formmöglichkeiten aus dem Organismus, wenn wir den ganzen Menschen dabei berücksichtigen. Wir werden nämlich sehen, wie sich nunmehr die Formmöglichkeiten und die Bewegungsmöglichkeiten aus diesem Elemente allmählich entwickeln lassen.

Der Mensch ist ja wahrhaftig nicht bloss aus jenen Kräften heraus erwachsen, welche von der heutigen Wissenschaft gekannt und angenommen werden, sondern der Mensch ist aus dem ganzen Weltenall heraus erwachsen, und man versteht ihn nur, wenn man ihn aus dem ganzen Weltenall heraus wirklich versteht.

Und wenn man das, was wir jetzt gesehen haben, nimmt, es ordentlich sich anschaut, dann ist es gewissermassen der Mensch, aufgeteilt in seine verschiedenen Fähigkeiten, Wesensglieder und Kräfte.

Aber der Mensch ist schon draussen in der Welt aufgeteilt in seine verschiedenen Wesensglieder. Das sind nämlich die Tiere. Der Mensch hat alle Fähigkeiten der hauptsächlichsten Tiere in sich tragend. Sie sind ausgeglichen in ihm. Sie sind gewissermassen zu einer höheren Synthese zusammengefügt.

Kopie von ... : Der Tierkreis u. d. menschl. Seele.



Und so haben wir zunächst die vier Haupttiere. Hier haben wir Begeisterung, Brustelement = der Löwe (siehe Schema). Der Löwe, der trägt einseitig als seine Charakteristik dasjenige an sich, was Sie da durch die entsprechende Geberde haben (I).

Löwe C

Weiter: hier (X) ist dasjenige Element, was dann einseitig draussen realisiert ist in demjenigen, was unter dem Eindruck des äusseren Tuns steht, des Willens steht: der Stier (siehe Schema).

Sie haben dann hier (VII) dasjenige, was da sucht im ganzen Menschen dasjenige zu verarbeiten, was Erlebnis, was Tat ist; Sie haben es dem Darsteller angesehen. Das ist das, was alle die Einzelheiten zusammenfasst, wie der ätherische Leib die Glieder des physischen

Leibes zusammenfasst. Früher hat man das Ätherwesen auch Wasserwesen genannt. Man müsste hier herschreiben eigentlich (siehe Schema): der Äthermensch. Das hat man also den Wassermenschen genannt. Das ist nach einer alten Bezeichnung, und ich kann daher ruhig herschreiben: Wassermann. Sie wissen jetzt, das ist der Äthermensch.

Dann hatten wir den Reiz der Gescheitheit, dasjenige, was Eindruck macht (IV). Da hat die Tradition nun riesige Dummheiten gemacht. In Wahrheit handelt es sich da um alles dasjenige, was mit dem Innersten der Kopforganisation zusammenhängt. So dass ich eigentlich hierherschreiben müsste: Adler. Aber wahrscheinlich ist diese Verwechslung des Adlers mit dem Skorpion in verhältnismässig später Zeit entstanden. Man hat sich hier also eigentlich den Adler zu denken (siehe Schema). Es wird aber heute dies allgemein als Skorpion bezeichnet. (Ich will damit nicht sagen, dass die Leute allmählich den Verstand als etwas ansehen gelernt haben, was sie sticht . . .)

Da haben Sie nun die hauptsächlichsten Eigenschaften des Menschen. Das andere liegt dazwischen; denn nicht gleich geht die Begeisterung über in die Tat; das andere liegt dazwischen. Der Antrieb war hier (XII). Dieser Antrieb, wo wir übergehen von der Begeisterung in die Tat hinüber, wo wir aus uns herausgehen, das ist am Menschen verkörpert durch das Fühlen des Brustkorbes. Der Brustkorb hat in der alten physiologischen Sprache «der Krebs» geheissen. Daher kann ich hier auch den Ausdruck Krebs herschreiben (siehe Schema). Krebse waren in der alten Zoologie nicht bloss unsere heutigen Krebse, sondern all die Tiere, die einen besonders stark

ausgebildeten Brustkorb hatten. Das waren ursprünglich Krebse. Alles, was einen stark ausgebildeten Brustkorb hatte, war ein Krebs.

Wenn man dann übergehen will zur Tat, muss man ordentlich schweifen, seine beiden Körperhälften ordentlich in Bewegung bringen, also den linken und den rechten Menschen, die zusammen stimmen müssen, in Bewegung bringen. Wir sehen dabei auf diejenigen Tiereigenschaften hin, wo die Tiere linke und rechte Körperhälfte synthetisch fortwährend in Einklang zu bringen haben. Gewisse Tiere müssen das insbesondere schon beim Laufen tun: Zwillinge (XI) (siehe Schema).

Ich sagte, wir kommen heraus zur Tat, von der Tat zum Ereignis. Wenn wir den Übergang suchen von der Tat zum Ereignis, da finden wir im Tierreiche als schönstes Symbol dafür diejenigen Tiere, die gebogene Hörner haben. Da gehts ins Ereignis hinaus: Widder (IX). Natürlich müsste ich viel reden, wenn ich die ganze Rechtfertigung hierfür darstellen wollte.

Dann geht es über in das, wo der Mensch mit der Aussenwelt ganz verschimmt, wo er in die Aussenwelt übergeht, wo dasjenige, was er tut, Schicksal wird. Da lebt der Mensch in dem Elemente des Moralischen drinnen, wie die Fische im Wasser. Wie die Fische mit dem Wasser verschimmen, fast eins damit werden, so lebt der Mensch mit seinem Schicksal in der moralischen Aussenwelt. Also: Fische (VIII).

Nun habe ich Ihnen gesagt, von der Begeisterung muss es allmählich zum ruhigen Gedanken herüberkommen. Man kommt herüber, wenn man die lodernde Begeisterung ernüchtert: die Ernüchterung. Das kühl-

werdende Element, das noch nicht Feuer gefangen hat, im Tierreiche ausgeprägt, nannte man in älteren Zeiten die *Jungfrau* (II) (siehe Schema).

Und nach der Ernüchterung kommt die ruhige Abwägung, das ruhige Abwägen: die *Wage* (III). Diejenigen Tiere, die alles überlegen, hiess man im grauen Altertum *Wage* (siehe Schema).

Und jetzt geht's herüber von IV zu VII, vom Skorpion, respektive vom Adler zum Wassermann, zum Äthermenschen. Zuerst haben wir den Entschluss, wo der Gedanke hinaus will in die Welt. Da ist leicht einzusehen, dass man für diejenigen Tiere, die hinschiessen, wie gewisse Tiere des Waldes, die schon aus einer gewissen Nervosität heraus immer hinschiessen, im Altertum den Ausdruck Schütze hatte. Es ist das nicht dasjenige, was man sich später vorgestellt hat, sondern es ist gerade eine tierische Eigenschaft: *Schütze* (V) (siehe Schema). (Heute glaube ich, ist nur noch in gewissen Dialekten der Ausdruck „Schütze“ für so — kleines Ungeziefer üblich, das so hinschiesst in den Küchen).

Und nun die Auseinandersetzung mit den Verhältnissen. Da wird man schon zum *Steinbock*, wenn man überall anstösst, bevor die Sache übergeht in das Menschlich-Zusammenfassende, und dann in das Schicksalsmässige. Also muss hier noch geschrieben werden (VI): *Steinbock* (siehe Schema). Der ganze Mensch wurde eben zusammengefasst in dem Kreise der Tiere. Aber das alles drückt eigentlich menschliche Fähigkeiten aus, und die menschlichen Fähigkeiten kommen wiederum durch die ruhig haltende Geberde zum Vorschein.

Wir hatten nun im inneren Kreis den Ausdruck des ganzen Menschen: *Sonne*. Nun sind wir herübergekommen zu der liebenden, hingebenden Wesenheit:

Venus; zu der mehr egoistischen Wesenheit: Merkur; zu der schaffenden, produktiven Wesenheit: Mond. Dann hatten wir die aggressive Wesenheit: Mars. Dann hatten wir die weisheitstrahlende Wesenheit, diejenige, die die Weisheit ausstrahlt, den Jupiter. Und zuletzt haben wir das, was ins Melancholische hineingeht, in das innere Halten, in den Tiefsinn: Saturn (siehe Schema).

Indem wir da herüberkommen zu diesen Äusserungen des Menschen, gehen wir eben über von den ruhigen Haltungsgesten zu den Bewegungsgesten. Und wenn wir dann das Ganze zusammenfassen wollen, so können wir es so zusammenfassen, wie ich es Ihnen dargestellt habe, indem wir die Kreise in Bewegung haben bringen lassen; äusserlich dasjenige, was den ganzen Menschen ausmacht, die Zusammenfassung aller Tierqualitäten, aller Tiercharaktere.

Es gibt ein Experiment in der Farbenlehre: da streicht man auf einen Kreis in Sektoren alle sieben Farben auf, rot, orange, gelb, grün, blau, violett usw.; dann bringt man das Ganze in Bewegung und dreht immer schneller und schneller, bis das Ganze ein Grau gibt. Die Physiker behaupten: weiss — aber es gibt kein Weiss, sondern ein Grau. Man sieht keine einzelne Farbe mehr, sondern ein Grau.



Wenn nun die Damen hier sich so rasch bewegt hätten, dass man nicht mehr die einzelne Geste, sondern das Ineinanderschwingen aller Gesten gesehen hätte, dann würden Sie gesehen haben, was das ungeheuer Interessante ist: das Bild des „sein Wesen durch seine Form ausdrückenden Menschen“.

Hier (im inneren Kreis) haben Sie alles dasjenige, was der Mensch an seinen Betätigungen in seinem nachauswärts-Gehen hat, in dem Planetarischen, was darstellt

die inneren Betätigungsmöglichkeiten, wobei das Tierische allmählich übergeleitet wird in das Menschliche. So dass wir aussen haben: *alle Tiere als Mensch*; hier innen: Zusammenfassung des Tierischen ins Menschliche durch die Siebenheit.

Und nun bitte ich Sie, fassen Sie das Folgende hinzu, (die Koinzidenzen werde ich dann das nächste Mal angeben) fassen Sie auf: *a, e, i, o, u, ei, au* — 7 Vokale. Wenn wir die Konsonanten wirklich ihrer inneren Natur nach nehmen und diejenigen, die etwas ähnlich klingen, auch zusammennehmen, bekommen wir 12 Konsonanten. So dass wir hier haben würden: 12 Konsonanten, 7 Vokale. Wir bekommen die 19 Lautmöglichkeiten, indem wir im Tierkreis das Konsonantische, im Reigen der Planeten das Vokalische sehen. Der Himmel spricht: jedesmal, wenn ein Planet zwischen zwei Tierkreisbildern steht, steht ein Vokal zwischen zwei Konsonanten. Und in den Konstellationen, die durch die Planeten entstehen, spricht der Himmel, spricht in der mannigfaltigsten Weise, und dasjenige, was da gesprochen wird, ist eigentlich Wesenheit des Menschen. Daher kein Wunder, dass durch menschliche Gesten und Bewegungsmöglichkeit gerade ein Kosmisches ausgedrückt wird.

Damit haben wir die Möglichkeit, uns vorzustellen, dass wir in der Eurythmie dasjenige erneuern, was in den uralten Mysterien Tempeltänze war: die Nachahmung des Sternenreigens, die Nachahmung desjenigen, was durch Götter vom Himmel herunter zum Menschen gesprochen wurde. Es musste nur wiederum aus dem Elemente des geistigen Erkennens heraus in unserer Zeit die Möglichkeit gefunden werden, den inneren Sinn der entsprechenden Gesten wirklich zu suchen.

Und so haben wir heute 19 Gesten; 12 ruhende und 7 bewegte Gesten, von denen die eine nur ruhend ist, weil die Ruhe einfach der Gegensatz zu der Bewegung ist. (Die Bewegung, die an Geschwindigkeit gleich Null ist, ist auch darunter, im Monde.) Wir haben also diese Gesten kennen gelernt und haben auch schon andeuten können, wie diese Gesten hineinführen in das Lautliche. Wir sind jetzt ausgegangen vom Menschen und gehen den anderen Weg. Erst gingen wir von den Lauten aus, suchten uns von dem Laute aus die Geste;  jetzt gehen wir von den Bewegungsmöglichkeiten aus  und verfolgen den Weg zum Menschen, zu der sichtbaren Sprache, zu den Lauten hin.

11. Vortrag.

Das Sich-Hineinleben in Geberde und Form.

Meine lieben Freunde!

Wir wollen nun sehen, wie manche Schwierigkeiten, die im Eurythmisieren entstehen, entstehen müssen, wenn man nicht aus einer Verinnerlichung der Gestaltungen und Bewegungen, wie wir sie gestern kennen gelernt haben, heraus arbeiten kann. Die Schwierigkeiten ergeben sich dann, wenn man z. B. einen Konsonanten in den anderen übergehen lassen soll, einen Vokal in den anderen übergehen lassen soll, und Sie werden aus Bemerkungen, die ich schon gemacht habe, ersehen können, dass ja für das Geistige der Rede dasjenige das allerwichtigste ist, was zwischen den Lauten steht. Geradeso, wie das eigentlich Musikalische, das geistig Musikalische dasjenige ist, was zwischen den Tönen steht. Die Töne sind das Physische, gewissermassen das Materielle, und dasjenige, was von dem einen Ton zu dem anderen hin sich bewegt, ist das Geistige.

Ebenso ist im Sprechen eigentlich der Geist dort, wo von Laut zu Laut der Übergang gemacht wird. Wenn ich also mir bewusst bin, dass ich Geistiges in allem Materiellen habe, und mir auf der anderen Seite bewusst bin, dass ja der Laut eine materiell-physische Bezeichnung

ist, so werde ich leicht einsehen können, dass das Geistige im Übergang von einem Laute zum anderen liegen muss.

Nun haben wir gestern eigentlich geistige Bedeutungen, geistig Wesenhaftes, das hinter gewissen Gestaltungen und hinter gewissen Bewegungen liegt, kennen gelernt. Wir wollen dasjenige, was wir gestern kennen gelernt haben, allmählich herunterbringen zu dem, was wir als die eurythmische Ausgestaltung der Laute kennen gelernt haben.

Zu diesem Zwecke wollen wir heute folgendes machen: ich werde noch einmal diejenigen Eurythmisten bitten, welche gestern den Tierkreis darstellten, sich in derselben Stellung auf das Podium zu begeben, wie sie das gestern getan haben . . . und jetzt die für die Planeten. Sie haben schon aus dem Gestrigen vernommen, was für Tiere im Tierkreis Sie nun sind, also ich bitte Sie nun, das Folgende sich zu merken. Wir werden mit einzelnen Konsonanten jetzt die Gestalten des Tierkreises belegen:

Widder: *w*
Stier: *r*

Das sind Halbvokale, konsonantisch aufzufassende Vokale. (Sie sind dem *a* verwandt.)

Zwillinge: *h*
Krebs: *v*, oder *f* kann es auch sein
Schütze: *g*
Steinbock: *l*
Wassermann: *m*
Fische: *n*
Löwe: *t* (Tao)
Jungfrau: *b*
Wage: *c*
Skorpion: *z*

(Hauptsächlich ist es, meine lieben Freunde, dass Sie sich diese Entsprechungen merken.)

Jetzt die Mittleren, die Planeten:

<u>Sonne:</u>	<u>au</u>
Venus:	a
Merkur:	i
<u>Mond:</u>	<u>ei</u>
Mars:	e
Jupiter:	o
Saturn:	u

Und jetzt bitte ich Sie, das Folgende zu machen: versuchen Sie sich jetzt in die Geberde zu stellen, bzw. machen Sie die Bewegungsgeberde, die Sie gestern gemacht haben; und jetzt gehen Sie aus diesen Geberden über zu dem Laut, als den ich Sie heute bezeichnet habe. Und aus diesem Laut gehen Sie wiederum zu Ihrer Bewegungsgeberde zurück.

Sehen Sie, auf diese Weise bekommen Sie dasjenige, was Sie dem Laute entsprechend als dem Laute vorangehende und nachfolgende Geberde eigentlich aufsuchen sollten als Übergangsgeberde von einem Laute zu dem anderen.

Natürlich werden Sie erst sehen müssen, wie das dann im weiteren durchgeführt wird, damit Sie nicht übergross dasjenige dehnen müssen, was zwischen den Lauten ist. Aber heute wollen wir einmal aus dem, was wir da gebildet haben, dasjenige herausholen, was entstehen kann aus dieser Konstellation, die wir nun haben. Jede von Ihnen kennt Ihren Laut. Jetzt werde ich ein kleines Gedicht sprechen, und ich bitte Sie, Acht zu geben darauf, wie die Laute aufeinander folgen — und diejenige, welche den

Laut hat, die macht ihn. So dass also das ganze Gedicht aus den 12 plus 7 hervorgehen wird, und wir sehen werden, wie auf diese Weise ein Gedicht eurythmisiert werden kann aus einer solchen Konstellation. Sie setzen sich nun in die Ausgangsgeberde oder Ausgangsbewegung, Sie bleiben darinnen, und nun fangen wir ganz langsam an. Also immer nur diejenige, welche den betreffenden Laut hat, macht den Laut aus ihrer Bewegung heraus, geht wieder in die Bewegung zurück. Aber Sie müssen natürlich «aufpassen wie ein Schiesshund», weil aus dem ganzen Komplex der Laute heraus das Gedicht zur Entstehung kommt:

Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Heil den unbekanntem
Höhem Wesen,
Die wir ahnen!
Ihnen gleiche der Mensch;
Sein Beispiel lehr' uns
Jene glauben.

Nun, das Weitere des Gedichtes werde ich sprechen und Sie werden die Bewegungen, die Sie gestern als Tierkreis und als Planetenkreis gemacht haben, vollziehen; während Sie also sich in ihren Geberden im Kreis herumbewegen, werden Sie, wenn Sie durch den Text aufgerufen sind, die betreffenden Laute machen, und Sie werden dann sehen, dass das noch schöner herauskommt:

Denn unführend
Ist die Natur:
Es leuchtet die Sonne
Über Bös' und Gute,
Und dem Verbrecher
Glänzen, wie dem Besten,
Der Mond und die Sterne.

Wind und Ströme,
Donner und Hagel
Rauschen ihren Weg
Und ergreifen
Vorüber eilend
Einen um den Andern.

Auch so das Glück
Tappt unter die Menge,
Fasst bald des Knaben
Lockige Unschuld,
Bald auch den kahlen
Schuldigen Scheitel.

Nun, wenn Sie nur Acht geben und die entsprechenden Entfernungen immer behalten, dann werden Sie sehen, dass gerade dadurch, dass wir die Sache so aus dem Wirklichen, aus der wirklichen Rundbewegung und aus der geistigen Geberde herausholen, dass gerade dadurch die einzelnen Laute auf einem entsprechenden Hintergrund erscheinen, der sie durchaus vergeistigt.

Das, was ich Ihnen da gesagt habe, das ist vor allen Dingen ausserordentlich wichtig für diejenigen, die nun schon ein bisschen Eurythmie gelernt haben und so viel können, dass sie — nun, ich will ein Beispiel anführen — dass sie so annähernd ausführen können das-

jenige, was vorgeführt worden ist im „Zauberlehrling“; da hat man dann eine bis zu einem gewissen Grade ganz in sich geschlossene Darstellung. Wenn man ungefähr so viel kann in der Eurythmie, dann handelt es sich darum, dass man viel in der Richtung übt, die jetzt eben angeschlagen wird. Denn dadurch, dass Sie diese gestern Ihnen angeführten Geberden und den Übergang dieser Geberden in die einzelnen Laute üben, bekommen Sie eine ganz grosse, aber auch notwendige Geschmeidigkeit in der Bildung der Laute.

Sehen Sie doch nur einmal, wie schön das ist, wenn nun der Steinbock einrahmt seinen Laut so, dass vor und nach dem Laute — diese Geberde zutage tritt! Machen Sie also aus Ihrer Geberde heraus Ihren Buchstaben, und lassen Sie den Buchstaben wieder in die Geberde zurücktreten: auf diese Weise haben Sie diejenige Geberde, welche den Buchstaben einrahmt. Das heisst mit anderen Worten: ein Laut steht dann richtig eurythmisch da, wenn er — jetzt spreche ich das Wort „annähernd“ geflissentlich — annähernd aus dieser Geberde herauswächst und wiederum in diese Geberde zurückkehren kann. Natürlich wird es sich darum handeln, dass diese Geberde ja nur rasch angeschlagen werden kann.

Sie werden aber ungeheuer viel gewinnen — nicht schon für die Ausführung, über diese werde ich noch sprechen, — aber für das Lernen, wenn Sie auch für die Solo-Eurythmie oder für Duette, Trios usw. diese Dinge entsprechend ausführen. Da aber wird es sich darum handeln, dass z. B. — sagen wir — der Steinbock, wenn er ganz allein ist, und man ihm sagt, er soll ein Gedicht in Konsonanten wiedergeben, soll die Vokale weglassen, dass er dann einfach auf dem kürzesten Wege denjenigen Ort immer aufsucht, wo der entsprechende Konsonant steht und dort den Konso-

nanten macht; wobei er beim Übergang von dem einen zum anderen immer nun diejenige Geberde macht, die dem Folgenden entspricht. Diese Dinge sind also vor allen Dingen deshalb wichtig, weil dadurch das Eurythmische nach und nach wirklich ganz in den Menschen übergeht, denn die Geberden sind so, dass sie auf die Wesenheit des Menschen berechnet sind; und wir kommen auf diese Weise in die Möglichkeit, die Formung, die eurythmische Formung eines Gedichtes in solcher Weise aufzubauen, dass eine nicht nur innere Gesetzmässigkeit des einzelnen Darstellers, sondern auch eine Beziehung entweder zu einem anderen Darsteller, wenn wir mehrere haben, oder zum Raum entsteht.

Nun, heute werden Sie ja natürlich noch nicht in der Lage sein, etwas anderes vorführen zu können, als dasjenige, was Sie selber bekommen haben; denjenigen Laut, den Sie bekommen haben; aber wir werden jetzt uns einmal gestatten, uns nicht gegen das Publikum zu stellen, sondern nach dem Mittelpunkt hin mit den Augen zu stellen, so dass Sie denjenigen anschauen können, der an der betreffenden Stelle den Konsonanten macht; und dann bewegt sich derjenige, der vorher den Konsonanten gemacht hat, — wollen wir die Vokale jetzt einstweilen stehen lassen — er bewegt sich nach dem Orte des nächsten Konsonanten hin und macht ihm dessen eigene Bewegung entgegen . . . Sie sehen schon, wie schön die Sache verläuft.

Die zwölf Aussenstehenden geben also jetzt Acht auf ihre Laute. Es wird der Erste, der einen Laut bekommt, diesen Laut machen; dann geben Sie (die Laufende) Acht auf den nächsten Konsonanten, bewegen sich zu dem hin, der diesen Konsonanten hat, der seinerseits auch Acht gibt und ihn Ihnen vormacht, und dann

machen Sie Angesicht im Angesicht mit ihm diesen Konsonanten auch. Sie werden sehen, dass das eine sehr schöne Bewegung gibt.

Nur muss das später gemacht werden, ohne dass der andere dasteht, also so dass Sie das ganz allein machen, als ob Sie gewissermassen an dem Orte ein Gespenst sehen, und von dem Gespenst auch die betreffende Bewegung sehen würden.

Ich werde ganz langsam ein kurzes Gedichtchen sprechen, und Sie führen das dann aus; die Anderen bleiben stehen; Frl. S . . . soll das alles machen:

Ach, — (jetzt gehen) ihr Götter! grosse Götter
[bei *r* ist es so, dass das *r* wie *a* ist;]

In dem weiten Himmel droben!
Gäbet ihr uns auf der Erde
Festen Sinn und guten Mut:
O, wir liessen euch, ihr Guten,
Euren weiten Himmel droben!

Da bekommen Sie zugleich einen Begriff, wie nicht willkürlich zu sein haben Formen, die man macht, sondern wie Formen durchaus begründet sind, und zwar jetzt nicht in einer allgemeinen trivialen Ausgestaltung irgendeiner Form, — wenn in einem Gedicht „Bauch“ vorkommt, dass man etwa eine solche (entsprechende) Form macht, — das ist niemals dasjenige, um was es sich handelt, — sondern es handelt sich immer darum, dass man aus der Sprache selbst heraus, — das heisst hier aus den Formen heraus, die schon in den Lauten und in den geistigen Geberden liegen, die wir gestern besprochen haben, — dass man aus diesem heraus dasjenige formt, um was es sich handelt.

Beachten Sie, wie schön sich das ausnimmt, wenn Sie dasselbe jetzt vokalisch sehen werden. Machen Sie, Frl. H . . . jetzt dasselbe, und die anderen mit in der Vokalreihe.

Sie wissen ja, wo die betreffenden Buchstaben stehen, zu denen Sie hingehen müssen.

Ach, ihr Götter! grosse Götter

Dazwischen machen Sie zunächst keine Bewegung, sondern bleiben Sie stehen, wenn kein anderer Vokal kommt. Es ist ja sehr schön, wenn man unmittelbar hintereinander zwei gleiche Vokale hat, und man bleibt ruhig auf dem betreffenden Punkt.

Ach, ihr Götter! grosse Götter
In dem weiten Himmel droben!
Gäbet ihr uns auf der Erde

Bedenken Sie nur einmal, dass Sie da ein mächtiges Mittel zur Übung haben; das sehen Sie gleich daran, dass Sie an dem Orte, wo Sie mit einem Vokal stehen, dass Sie da auch, wenn der Vokal sich wiederholt, wirklich noch einmal stehen bleiben müssen.

Nun müssen Sie, um das, was da eigentlich vorliegt, recht zu empfinden, eben Gefühl haben für dasjenige, was in der Sprache lebt. Zu diesem Zwecke möchte ich Ihnen die ersten drei Zeilen, ich kann nicht sagen: rezitieren, ich kann nicht sagen: deklamieren, aber einmal intonieren in zweifacher Art, so dass Sie sehen können, was eigentlich in der Sprache liegt, und was der Eurythmist eigentlich unbedingt fühlen muss, sonst kommt das nicht heraus, was er auszudrücken hat:

a i ö e o e ö e
i e ei e i e o e
ä e i u au e e e

Bedenken Sie, was das hier für eine ganz andere Empfindung ist, wenn wir haben: der Erde = e e e, gegenüber dem, wenn Vokal auf Vokal folgt. Das eben lernen Sie ganz besonders stark spüren, wenn Sie diese Übungen machen.

Aber auch in den Konsonanten liegt ein Gleiches, und darauf beruht eigentlich die Schönheit des Gedichtes. Und im Grunde genommen kann man gar nicht die Sprache beherrschen, wenn man nicht eigentlich ein Gedicht so vorbereitet, dass man zunächst einmal die Vokale erklingen lässt und die Konsonanten halb fallen lässt, und dann wiederum die Vokale halb fallen lässt und die Konsonanten erklingen lässt. Denn bedenken Sie, was Sie für einen Charakter haben, wenn Sie haben:

ch hr g tt r gr ss g tt r
n d m w t n h mm l dr b n
g b t hr ns f d r rd
fst n s nn nd g t n m t

Da haben Sie hintereinander Vokale und Konsonanten zu empfinden gehabt. Das ist aber das, was tatsächlich der Eurythmist üben muss; dann wird er geschmeidig; dann wird sein Körper das, was er werden muss. Sie müssen wirklich eine gewisse Achtung haben vor der Eurythmie, wenn Sie eurythmisieren wollen. Diese Achtung muss Gesinnung werden. Wenn Sie tatsächlich alle Bewegungen, die Ihr Kehlkopf macht, wenn er nur einen einigermaßen komplizierten Satz ausspricht, entsprechend nachahmen sollten, dann müssten Sie viel lernen. Das haben Sie alles gelernt in Ihrem vorirdischen Dasein. Da wird nur eine kleine Wiederholungslektion gemacht im irdischen Dasein, indem der Kehlkopf sich einschwingt in dasjenige, was er

nachahmt an den Lauten, die er in der Umgebung hört, indem er also das nachahmt. Aber solch ein Lernen im Geistigen ist ja nicht ein intellektualistisches, sondern es ist ein solches, das aus dem Gefühl herausgeht. Daher wird durch solche Übungen, wie sie jetzt hier gemacht werden, das Gefühl angeregt.

Es handelt sich nicht darum, dass wir jetzt gleich denken, wir müssen einen Planetentanz aufführen; sonst kommt das zustande, dass, wenn man einen Planetentanz aufführen will, wozu man zwölf und sieben Personen, also neunzehn Personen braucht, die Leute, bei denen Eurythmieaufführungen gemacht werden sollen, dann kommen und sagen: Ihr dürft uns aber nur sieben Eurythmisten mitbringen [mit den Ankleiderinnen], denn für mehr haben wir nicht Geld — Ja, wie soll man denn die Sache dann machen? — Also wenn die Sache richtig verstanden werden soll, so kann es sich nicht darum handeln, dass Sie gleich einen solchen Planetentanz etwa aufführen, sondern es kann sich nur darum handeln, dass Sie das, was gerade in diesen zwei Stunden jetzt gegeben wird beim Übergang von der Geistgeberde zu der Lautgeberde, dass Sie das sich aneignen zum Geschmeidigmachen des Organismus. Dann kommen Sie hinein in ein feines Erfühlen desjenigen, was Sie für die Eurythmie notwendig haben.

Wir wollen ja in diesem Kursus nicht bloss wiederholen, sondern wir wollen eben auch alles dasjenige dabei in Betracht ziehen, was die Eurythmie vorwärts bringen kann.

Nun steht ja dem Vorwärtskommen in der Eurythmie das entgegen, dass man, um sie zu können, nicht immer glaubt — ich meine, dass man oft mals, um sie zu können,

nicht glaubt, dass man sie zu lernen braucht, es gibt sogar Menschen, welche durch zwei oder drei Wochen das Eurythmisieren sich angeschaut haben, und die dann Lehrer oder Lehrerinnen werden wollen. Bedenken Sie nur, wie ungeheuerlich das wäre, wenn solche Anforderungen in der Musik oder in der Malerei gemacht würden! Es handelt sich wirklich darum, dass man einsehen lernt: Eurythmie ist etwas, was den Menschen ganz seinen Organmöglichkeiten nach zum Ausdrucksmittel macht. Das kann aber nur erreicht werden, wenn auch dasjenige geübt wird, was dann nicht ausgeführt zu werden braucht, sondern was nur dazu beiträgt, dass man in der Ausführung dann die entsprechende Geschmeidigkeit hat. Denken Sie nur, was in anderen Künsten alles gemacht wird. Sie kennen ja doch wohl alle das berühmte Lisztklavier — wahrscheinlich haben es auch andere Komponisten gehabt — das zwar Tasten hatte, aber keine Saiten. Auf diesem Klavier übte Liszt fortwährend; das hatte er immer bei sich, darauf übte er fortwährend. Diese Übungen machte er natürlich nicht, um nun Musik zu erzeugen, sondern um die Beweglichkeit in den Organismus hinein zu bekommen. Der Nachbar hört auch nichts davon; für die anderen ist es also auch gut, wenn auf diese Weise geübt wird. Man braucht nicht seine Nachbarn die ganze Nacht zu stören; man kann auf einem solchen Klavier die ganze Nacht üben und man stört niemanden. Es ist dies nur dazu da, um in den Organismus hinein die Beweglichkeit zu bringen.

Das, was wir jetzt in diesen zwei Stunden gehabt haben, ist eigentlich insofern ein Fundament für die Eurythmie, als es in den Organismus eben gerade das eurythmische Sich-Bewegen und Sich-Stellen hineinbringt.

Nun kehren wir zurück und machen noch die letzten Zeilen des Gedichtes:

„Festen Sinn und guten Mut:“

Denken Sie, was liegt für eine ganze Tatsachenreihe, die man dabei in sich aufnimmt, drinnen — in diesem, was Sie hier haben: und gu (sie bleibt ruhig in *u*) ten (sie geht zurück an den alten Ort): Mut. Dieses Sich-Hineinfinden in jene Bewegung, die man als natürliche empfindet, wenn man von einem Vokal zu dem anderen übergeht, oder die man als natürlich empfindet, wenn zwei gleiche Vokale aufeinanderfolgen, wenn derselbe Vokal sich folgt, das ist dasjenige, was eben das richtige Gefühl gibt.

„O, wir liessen euch, ihr Guten
Euren weiten Himmel droben!“

Damit haben wir die Möglichkeit gegeben, die Vokale und Konsonanten so zu empfinden, wie sie gegeneinander stehen. Denn ich muss ausdrücklich betonen, auf diese absoluten Orte hier kommt es nicht an; ich hätte ebensogut die Dame, die mit ihrem *t* dahinten gestanden hat [Löwen], hierher stellen können. Die Anderen wären dann entsprechend so gestanden . . . Sie kommen ja auch auf andere Plätze, wenn der ganze Kreis sich bewegt. Aber auf diese absoluten Orte kommt es nicht an, sondern auf den relativen Ort, wie sie zueinander stehen. Daran können Sie bedenken, was es für Formmöglichkeiten gibt. Diese Formmöglichkeiten, die ergeben sich ja dann daraus, dass man irgendwo den Anfang macht: dass wir z. B. irgendein Gedicht beginnen mit *t* . . . hier bekommen einen Anhaltspunkt, um die Formen entsprechend zu machen, wissen wohin wir jetzt zu gehen haben mit der Form usw.

Sie sollen also vor allen Dingen begreifen, dass in dem, was wir gestern und heute angegeben haben, ein Sich-Hineinleben in Geberde und Form liegt.

12. Vortrag.

Moralisch-s eelische Heilwirkungen durch das Ausströmen der Menschenseele in Form und Bewegung, und deren Zurückwirken auf den ganzen Menschen.

Meine lieben Freunde!

Wir werden jetzt an unseren Stoff anschliessen dasjenige, was wir mehr aus den Fundamenten des Eurythmischen heraus geholt haben, und einiges von dem durchsprechen, was Sie schon — wenigstens zum Teil — kennen; dann werden wir eine Verbindung herstellen zwischen dem Besprochenen und dem Ihnen Bekannten.

Das erste, was ich besprechen möchte, ist dieses, dass wir ja gesehen haben, wie gewisse — ich möchte sagen — moralische Impulse, die wir in der Zwölfzahl und in der Siebenzahl vor unsere Seele gestellt haben, ihren Ausdruck finden in der Geberde des Menschen, in der stillgehaltenen Geberde oder auch in der bewegten Geberde, wie also eben so gut im Eurythmischen heraus gedacht werden kann aus demjenigen, was die Menschenseele erlebend urteilt (denn das ist das, um was es sich handelt), oder auch urteilend erlebt, und demjenigen, was dann in den Laut berfliebt.

Ebenso aber kann auch dasjenige, was auf diese Weise — ich möchte sagen — ausströmt aus der Menschenseele in Form und Bewegung, wiederum auf den ganzen Menschen zurückwirken. Und darauf beruhen dann die Heilwirkungen des Eurythmischen, Heilwirkungen, die da sein können sowohl in moralisch-seelischer Beziehung, wie auch durchaus in physiologisch-physischer Beziehung, Moralisch-seelische Heilwirkungen werden sich ja insbesondere herausstellen, wenn gewisse eurythmische Massnahmen getroffen werden, gewisse eurythmische Tatsachen dargestellt werden im kindlichen Alter.

Nun möchte ich von diesem Gesichtspunkte, der also auf der einen Seite davon ausgeht, wie aus der Seelenstimmung, aus der Seelenverfassung heraus Form und Bewegung entsteht und wiederum zurückwirkt, einiges von dem, was schon früher besprochen worden ist, wieder besprechen, damit wir dann einen grösseren Zusammenhang gewinnen und auch das Eurythmische, das Laut-Eurythmische dann in den nächsten Tagen etwas weiterführen können.

Nun ist Ihnen ja diejenige Übung bekannt, welche zusammenfasst den Menschen und den Nächsten, den anderen Menschen: die sogenannte Ich-und-Du-Übung. Sie stehen dabei im Geviert, nur mit Rücksicht auf die Zuschauer müssen diejenigen, die rückwärts stehen, ein wenig zusammenrücken, aber nicht sehr stark. Und jetzt können Sie diese Übung in der folgenden Weise machen: Ich und du, du und ich, ich und du, du und ich — sind wir. Jetzt haben Sie ein richtiges „wir“, also zuletzt ein Vereinigen in „wir“ (Kreis). Die Beiden, die sich in der Diagonale gegenüberstehen, sind gemeint mit dem Ich und Du. Indem Sie sich nähern, drücken Sie einfach das aus, dass Sie zusammengehören wollen, dass die anderen

auch dazu gehören wollen; in der Diagonale wird ausgedrückt, dass Sie von dem Ich zu dem Du übergehen, du und ich . . . wiederum zurückgehen (das kann nun in einer Reihe von Fällen gemacht werden . . .) dann fasst das Ganze sich zusammen, bewusst: sind wir. Wenn die Übung wiederholt werden soll, kann man mit „du und ich, du und ich“, wieder an die Ausgangspunkte zurückgehen.

Nun handelt es sich aber darum, dass man so etwas auch herausarbeiten kann in der verschiedensten Weise aus solchen Stimmungen, wie wir sie in diesen Tagen kennen gelernt haben.

Sie können sich einmal vorstellen Frl. V. . . ., dass Sie der Adler sind, Sie Frau St . . ., der Wassermann, Sie Frl. S . . . der Stier und Sie Frl. H. der Löwe. Machen Sie die Geberde. Von dieser Geberde gehen Sie aus, und wenn Sie das Ganze vollendet haben, gehen Sie wiederum zu dieser Geberde zurück.

Beachten Sie, was Sie dann eigentlich ausgedrückt haben. Sie haben dann durch diese Übung dieses ausgedrückt, dass der Mensch diese vier Tiere als vier moralische Qualitäten in sich schliesst, und dass er, indem er seines eigenen Selbstes bewusst wird, das ganze Menschengeschlecht eigentlich in sich enthält, aber als Mensch eben zugleich das „wir“ hat. Gehen Sie aus von dieser Ausgangsgeberde . . . dann die Übung . . . die verwandeln Sie dann wieder graziös in diese Ausgangsgeberde: Dadurch wenden Sie dasjenige an, was Sie eben da kennen gelernt haben.

Auf diese Weise bekommen Sie einen richtigen Abschluss. Ausgangsgeberde; ich und du, du und ich, ich und du, du und ich, sind wir; Ausgangsgeberde: Sie haben eine richtige Einleitung und einen richtigen Abschluss, und das Ganze steht in einem Rahmen drinnen.

Nun ist gerade diese Übung ausgezeichnet für die Pädagogik in bezug auf die Eurythmie. Und zwar, wenn man bei Kindern beobachtet, dass sie neidisch sind oder ehrgeizig sind (Eigenschaften, die man ja bei Kindern verbessern will), so lässt man sie mit einer besonderen Inbrunst diese Übung machen, und man wird das folgende dadurch zur Ausführung bringen. Nicht wahr, man soll ganz selbstverständlich in der Erziehungskunst auch nicht einmal in der leisesten Art irgend etwas anbringen, was magisch genannt werden könnte; denn alles Magische würde in der Erziehungskunst stark suggestiv wirken. Man würde auf das Unbewusste des Kindes zurückwirken. Das ist man aber nur in der Lage zu tun bei schwachsinnigen Kindern, bei minderwertigen Kindern, ist auch nur erlaubt bei minderwertigen Kindern. So lange aber Eigenschaften abnormer Natur seelische Eigenschaften bleiben, ist es durchaus notwendig, dass abgesehen von allem Suggestiv-Magischen auch rein seelisch gewirkt wird. Was geht denn hier vor, wenn ich vier Kinder diese Übung machen lasse? Sie hören sich an wiederholt: ich und du. Dadurch kommt das Element des Zusammengehörens, der Geselligkeit, des miteinander Beziehungshabens der Menschen zum Bewusstsein, das dann in dem: „sind wir“ zum Bewusstsein gebracht wird. Und bei der Geberde, die dabei gemacht wird, kommt lediglich das zum Ausdruck, dass das Kind die Aufmerksamkeit auf das, was gemacht wird, was seelisch auf es wirkt, entwickelt. Es ist also nicht das geringste Suggestive dabei. So dass man also sagen kann: in diesem Tanz hat man ein Mittel gegen die Eigenschaften, neidisch zu sein, falschen Ehrgeiz zu haben. Man kann nur die Anwendung davon machen bei gesunden Kindern, indem man sie diese Übung machen lässt, sie bei vollem Be-

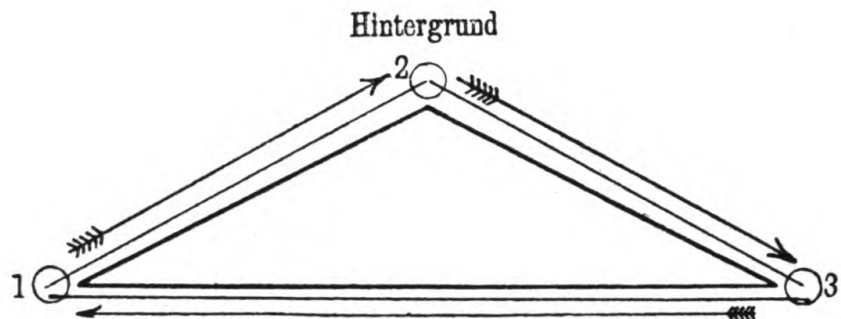
wusstsein, ohne jede Suggestion, ohne jede Magie anwendet.

Aber Sie werden sagen: wie ist es denn nun bei pathologischen Kindern? Bei pathologischen Kindern ist es so, dass man ja ohnedies mit einem getrüben, gedämpften Bewusstsein zu rechnen hat; dass also das Bewusstsein schon herabgedämpft ist. Da beginnt es dann allerdings etwas suggestiv zu wirken. Deshalb muss man in dem Augenblicke, wo das Pathologische beim Kinde anfängt, sich klar sein darüber, dass man diese Übung für Kinder mit herabgedämpftem Bewusstsein mit grossem Nutzen anwenden kann; dagegen nicht bei Kindern mit einem erregten Bewusstsein.

Das sind die Dinge, die dann dazu führen, dass man alles dasjenige, was sich auf das Heil-Eurythmische bezieht, nur eigentlich unter der fortwährenden Mitwirkung und Verordnung des Arztes anwenden kann; denn wo das Pathologische anfängt, ist ja nur der Arzt zu urteilen berufen.

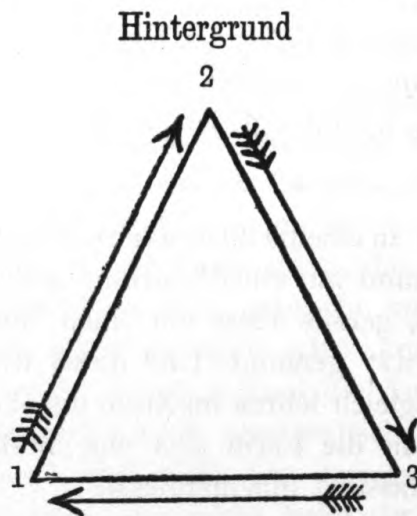
Gehen wir zu einem anderen tanzartigen Bewegen über, das herausstammt aus einer bestimmten Seelenverfassung. Wir haben es, gerade bloss um einen Namen zu haben, „Friedenstanz“ genannt. Und dieser Friedenstanz, der kann einen zugleich lehren im Zusammenhange mit einem anderen, wie in die Form sich eine bestimmte Nüance der Seelenverfassung hineinergiesst.

Nehmen Sie an, Sie formen in einer gewissen Art ein Dreieck. Sie können es so formen, dass es, radikal ausgedrückt so aussieht:



Wir können dann einen Menschen haben, der das Dreieck abschreitet in dieser Richtung (Pfeil); oder wir können auch drei Menschen haben, von denen der erste diesen Weg macht, der zweite diesen Weg, der dritte diesen Weg.

Wenn Sie nun hier die Form des Dreiecks nehmen und sie vergleichen mit dieser Form des Dreiecks:



so haben Sie den Unterschied. Das eine Mal ist die eine Linie vor allen Dingen auffällig durch ihre Länge, inbezug auf die beiden anderen Linien, das andere Mal ist die eine Linie auffällig in bezug auf die

beiden anderen durch ihre Kürze. Wenn die Übung dann genau in derselben Weise gemacht wird, so haben wir dennoch einen ganz verschiedenen Eindruck.

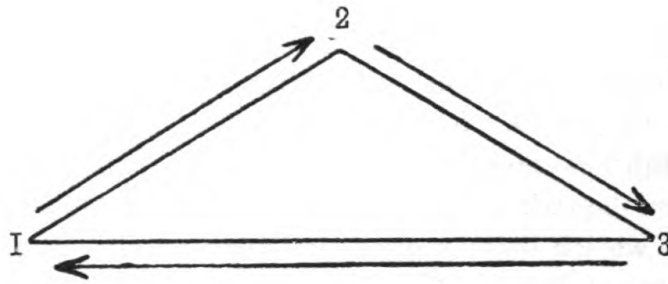
Wir haben zuerst den Eindruck des Friedens; wir haben das zweite Mal, wenn wir die Übung so machen (siehe zweite Zeichnung), durch die Form den Eindruck der Energie. So dass wir sagen können: wir haben es in dem ersten Falle mit einem Friedenstanz, im zweiten Falle mit einem Energietanz zu tun.

Das Wesentliche dabei ist, dass wir solch eine eurythmische Bewegung auch rhythmisch ausführen. Und wenn wir uns nun fragen: wie soll eine solche Bewegung ausgeführt werden? so werden Sie sich darauf besinnen müssen, dass wir in einem fallenden Rhythmus etwas haben von — wie ich Ihnen sagte — Befehlendem, Anordnendem; in einem steigenden Rhythmus aber haben wir etwas von Erstreben, Wollen.

Nun, sowohl das Hineintreten in die Friedensstimmung wie das Hineintreten in die Energie, in die energische Stimmung, ist etwas, was mit Streben, mit Hinstreben zu tun hat, was jedenfalls nicht angewendet werden kann, wenn es sich — sagen wir — um die Ausführung eines militärischen Kommandos handelt. Ich meine das nicht gleich so schlimm, wie es klingen könnte, aber es kann ja das militärische Kommando auch darinnen bestehen einfach, dass man z. B. Kinder an Gehorsam gewöhnt durch gewisse Bewegungen. Aber das alles, was etwas zu tun hat mit Befehlen, Anordnen, das kann hier bei dieser Seelenverfassung nicht zum Ausdrucke kommen, es kann sich nur um ein ansteigendes Thema, um einen anapästischen Rhythmus handeln.

Nun bitte ich Fräulein S. . . einmal das erste Dreieck vor uns zu zeigen, so wie ich es beschrieben habe; sagen wir, Sie schreiten dieses Dreieck ab anapästisch in der Form, während ich sage:

Strebe nach Frieden,
Lebe in Frieden,
Liebe den Frieden.



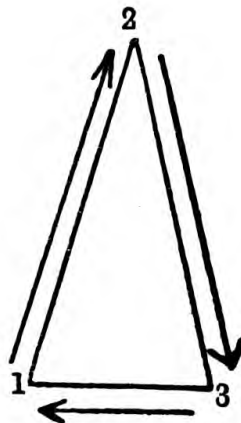
Machen Sie es so, dass Sie die lange Linie vor dem Zuschauer ausbreiten und die lange Linie die Steigerung ist, so dass Sie also von hier aus gehen (1); Sie gehen nur nach rückwärts, weil Sie immer beachten sollen, dass der Zuschauer Sie sehen soll. Nicht wahr, es ist für Ihr Gehör unangenehm, dass die Sätze im Worte nicht anapästisch gebaut sind, aber das macht nichts, Sie müssen dennoch hinein kommen können auch durch den Rhythmus, der in der Sprache nicht anapästisch ist, in die anapästische Bewegung. Gerade dadurch drückt dann die eurythmische Sprache dasjenige aus, was in dem Rhythmus der Sprache nicht voll ausgedrückt werden kann, weil wir nicht ein Wort haben z. B. in der deutschen Sprache, das mit einer betonten Silbe für Friede schliesst. Also noch einmal:

Strebe nach Frieden
Lebe in Frieden
Liebe den Frieden.

(s. vorige Zeichnung).

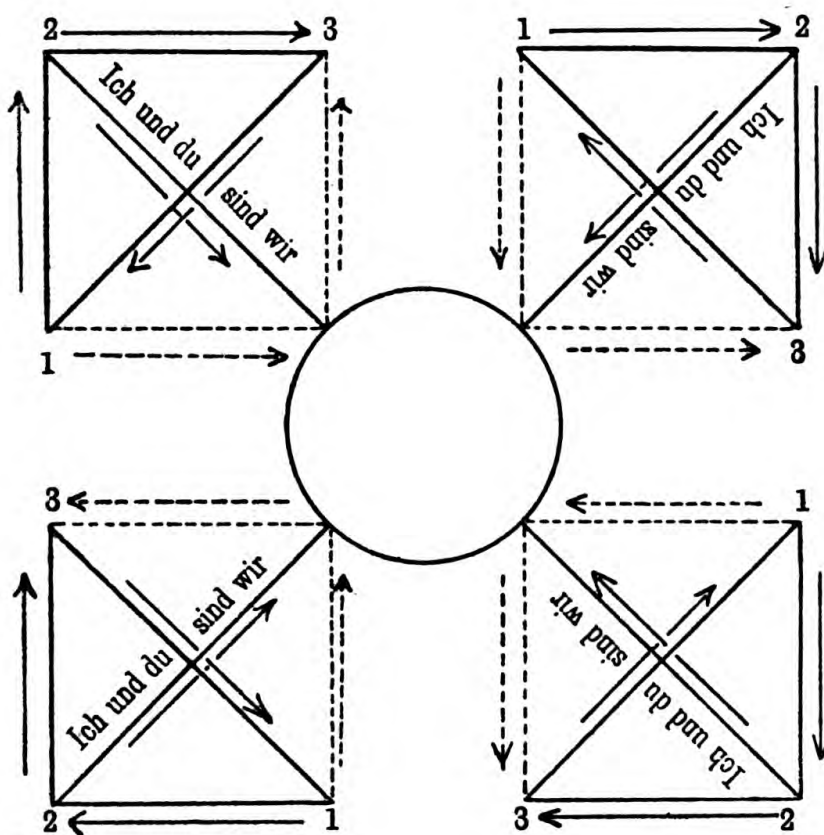
Machen Sie die anapästischen Bewegungen recht deutlich. Es sind in Worten Daktylen, aber Sie sollen dennoch Anapäste machen; es stimmt nicht überein mit den Sätzen, aber machen Sie uns diesen Tanz anapästisch, ohne dass Sie durch die Worte gestört werden. Man müsste einen Text dazu haben, der eben auch in Anapästen aufgebaut ist, sonst würde immer eine Disharmonie sein, die natürlich das Gehör stört.

Nun, machen Sie bitte das nächste. Da würden die Anapäste in dem Dreieck zu machen sein, das die kleine Grundlinie hat. Gehen Sie wiederum von hier aus, (1) versuchen Sie die Dreiecksform auch dadurch anzudeuten, dass Sie die Seitenlinien, welche lang sind, rasch abschreiten, die kurze Grundlinie ganz langsam anapästisch abschreiten. Das wird also dasjenige sein, was dann Energietanz genannt werden kann.



Nun können diese beiden Bewegungen aber auch von einer Gruppe ausgeführt werden. Nehmen wir zunächst eine Gruppe von Dreien, und führen Sie erstens den Friedenstanz aus, indem Sie sich im Dreieck aufstellen und jede nur eine Linie macht. Das kann man natürlich mit untergelegtem Text machen, der ein anapästischer sein muss.

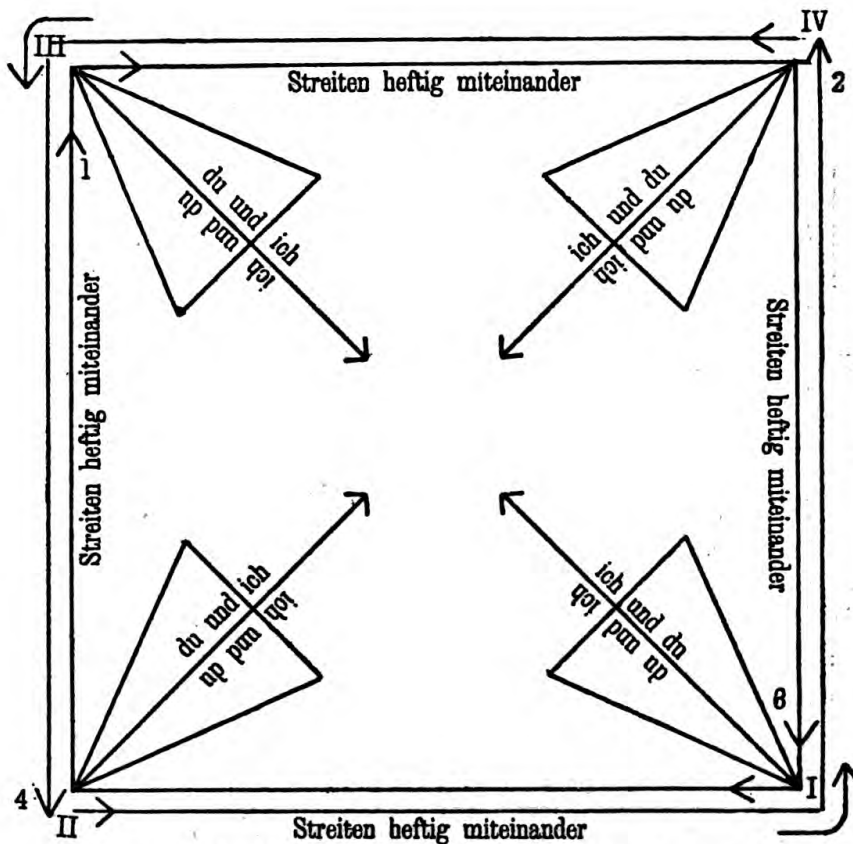
Jetzt kann es noch auf andere Arten gemacht werden. Sie in der Ecke dort Stehenden können jetzt ein Dreieck formieren, das genau ebenso gebaut ist, geformt ist, nur eben klein ist. In den anderen Ecken bilden sich auch noch solche Dreiecke, und so kann das in der verschiedensten Weise gemacht werden; aber die mannigfaltigsten Weisen werden verschieden schön sein. Am besten wird es so sein, dass diejenigen die Bewegungen zu machen beginnen, die auf Punkt 1 stehen; sie beginnen und führen jeder in seiner Weise jedes einzelne Dreieck aus, aber gleichzeitig. Eurythmie beruht ja etwas auch auf Geistesgegenwart. Jedes einzelne Dreieck führt dasselbe aus, was vorhin ausgeführt wurde über die ganze Bühne. Jetzt machen alle diejenigen, die im Dreieck rückwärts stehen, also die ich in die Ecke gestellt habe, die machen jetzt die Ich-und-Du-Übung als das Zweite: Ich und du, du und ich, ich und du, du und ich sind wir. Die in der Mitte stehen, drehen Sie sich einfach um. Jetzt haben Sie die Dreiecke auf eine andere Art gebildet. Diejenigen, die jetzt das Geviert ausmachen, machen noch einmal diesen Friedenstanz, so wie Sie jetzt stehen; die Bewegung dreimal, wenn Sie das jetzt wirklich geschmeidig ausführen, so haben Sie eine zusammenhängende Übung gebildet.



Pädagogisch, auch heilpädagogisch ist z. B. diese Übung, wie wir sie jetzt haben, ganz ausserordentlich gut durchzuführen. Man kann ja auch die Gruppen kleiner machen, man kann nur drei oder zwei Gruppen machen, aber sie können Sie in einer ähnlichen Weise durchführen. Diese Übung ist besonders gut durchzuführen, wenn man — sagen wir — eine Klasse hat und hat darinnen cholerische Kinder, welche nicht zu bändigen sind. Man lasse sie nur diese Übungen ausführen, und wenn diese Übung jeden Tag oder so oft halt Eurythmiestunden sind, durch zwei bis drei Wochen durchgeführt wird, so wird man

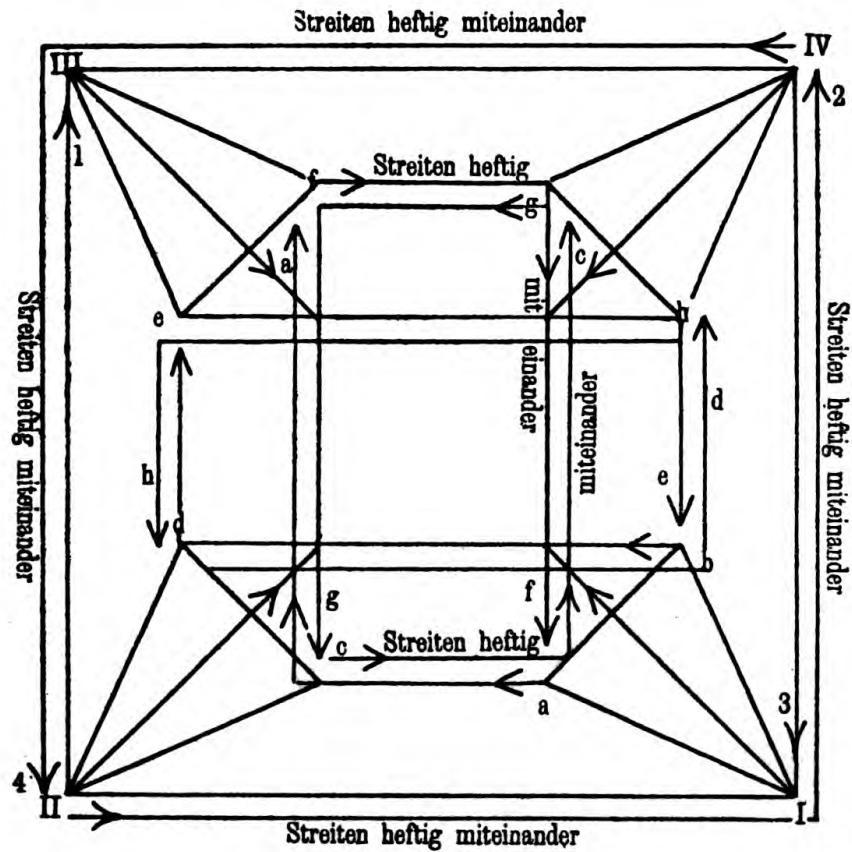
schon einen Erfolg im Bändigen haben. Also alle diejenigen Kinder, die sich schlagen, die poltern usw., alle solche Kinder lasse man diese Übungen machen, dann werden Sie sehen, dass das ausserordentlich besänftigend auf die Kinder wirkt.

Nun können wir gleich den Energietanz aufführen. Da wird es nur notwendig sein, dass Sie ganz in derselben Weise die Dreiecke formieren, aber spitze Dreiecke formieren. Machen wir jetzt wiederum dreimal die Dreiecksbewegung. Nun stehen vier Damen in der Ecke (siehe Zeichnung). Diese Damen, die in der Ecke stehen, machen jetzt folgende Übung: Sie gehen aus von dem *u*, „du und ich“; jetzt sind Sie beim *ich* in der Mitte, haben nicht dieselbe Geste, die Sie beim *du* haben, sondern Sie haben diese Geste, wie wenn Sie in Angriffsstellung gegeneinander wären, wenn Sie zusammenstehen. Gehen Sie dann aus dem „*ich*“ in das „*du*“ zurück, und machen Sie das dreimal. Und dann, nun, dann sind Sie bei einer Stellung angekommen, von der wir dann weiter ausgehen werden. Machen Sie das zunächst so, dass Sie gewissermassen eine umgekehrte Ich-und-du-Übung machen, also eine Du-und-ich-Übung: *du* und *ich*, *ich* und *du*, *du* und *ich*, *ich* und *du*, *du* und *ich*, *ich* und *du* — jetzt stehen Sie hinten, und nun machen Sie dieses noch so, dass Sie übereinander kreuzend weggehen (die vier Äusseren wechseln die Plätze). Machen wir also diese Übung in die Mitte hinein: *du* und *ich*, *ich* und *du*; *du* und *ich*, *ich* und *du*, *du* und *ich*, *ich* und *du*, streiten heftig miteinander, streiten heftig miteinander! Jetzt wiederum dreimal die ursprüngliche Dreiecksübung.



Führen Sie die ganze Übung noch einmal vor: dreimal Dreiecks-Übung, dann die Übung des Auseinandergehens, dann wiederum die Dreiecks-Übung.

Damit Sie aber sehen, wie man solche Übungen noch weiter vermännigfaltigen kann, machen Sie es jetzt so: machen Sie die erste Dreiecks-Übung, die zweite Dreiecks-Übung, die dritte Dreiecks-Übung; dann betrachten sich alle diejenigen, die in einem Dreieck stehen, als die Streitenden, machen also alle die Bewegung du und ich, ich und du, du und ich, ich und du, streiten heftig miteinander, (also alle, die da sind); dann formieren Sie sich zu dem Dreieck und machen Sie wieder dreimal die Dreiecks-Übung.

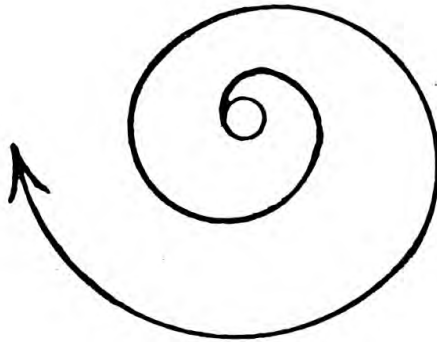


Denken Sie, es können durchaus Gedichte in der Geberde gefunden werden mit drei Strophen, die so gebaut sind, dass diese Form durchgeführt werden kann.

Nun will ich nur dazu noch sagen: es ist durchaus möglich, dass man auch dasjenige, was Sie jetzt zuletzt gesehen haben, anwendet in pädagogischem und heilpädagogischem Sinne. Es wird nämlich ausserordentlich günstig wirken auf phlegmatische, schläfrige Kinder. Sie werden angeregt werden, etwas innerlich lebendiger zu werden. Das ist dasjenige, was darüber zu sagen wäre.

Nun möchte ich heute nur noch dasjenige anführen, was mehr aus der Form heraus geschaffen wird. Der Form

kann aber dann angefühlt werden, was damit gemeint ist. Frau B. . . versuchen Sie eine Spirale von innen nach aussen zu formen.



Sie haben das ganz richtig gemacht, Sie begannen mit der Bewegung, die zu merken ist: Hände aufs Herz gelegt . . . und Sie schlossen mit den Armen nach rückwärts gelegt. Wenn Sie sich diese Bewegung anschauen, so werden Sie finden, dass diese Bewegung gut der Ausdruck sein kann des Herausgehens der Menschenseele aus sich selber, des Interesse-Fassens an der Welt, was zuletzt darinnen mündet, dass man sich ganz hingibt an die Welt, was ja in den zurückgebeugten Armen zum Ausdrucke kommt. Machen Sie es bitte mit diesem Bewusstsein noch einmal. Sie sehen, es ist wie ein Suchen zuerst in sich selber, und nachher ein Aufmerksamwerden auf die Welt, ein Hingebensein an die Welt. Jetzt machen Sie die umgekehrte Spirale, gehen Sie von aussen nach innen, wobei Sie in der ersten Hälfte die Hände zurückgebeugt halten, und in der zweiten Hälfte — aufs Herz gelegt. Sie sehen, das ist das Gegenteil davon, das ist das in-sich-hinein-sich-Verstemmen, das auf-das-Ich-Zurückgehen von der Aussenwelt aus.

Die erste Übung kann in heilpädagogischem Sinne, besonders wenn die Kinder nicht blutarm sind, sondern vollblütig sind, kann im heilpädagogischen Sinne angewendet werden, um den Egoismus der Kinder zu bekämpfen; das andere kann bei Ich-schwachen Kindern oder bei blutarmen Kindern in heilpädagogischem Sinne gut angewendet werden.

13. Vortrag.

Seelenstimmungen, die aus der Geste des Lautes herauszufinden sind.

Meine lieben Freunde!

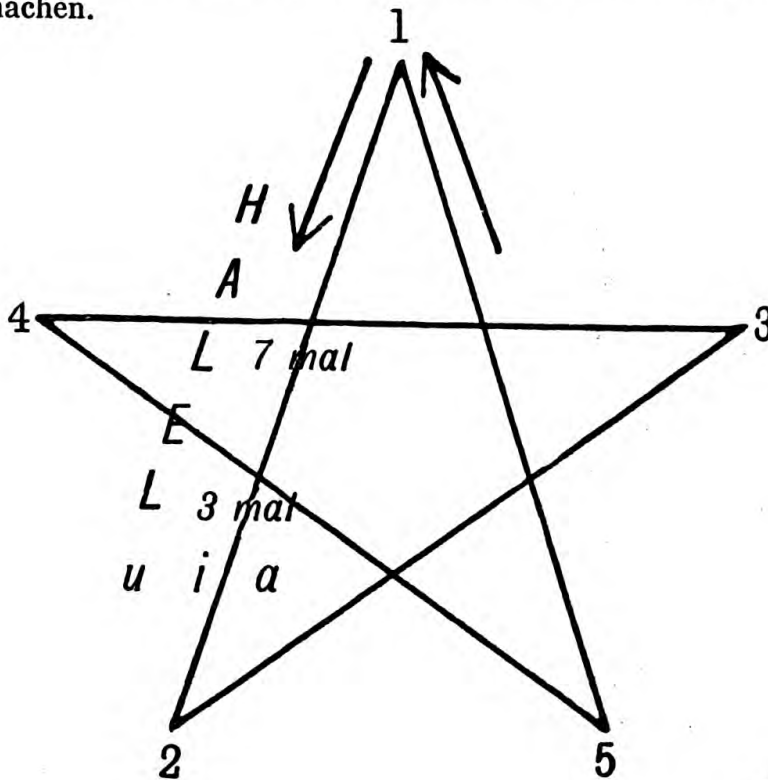
Wir werden zunächst fortfahren in der Ausbildung solcher Formen, wie wir sie gestern besprochen haben. Da möchte ich zunächst diejenigen Formen besprechen, welche dienen können dazu, eine gewisse Beziehung herzustellen zwischen Rede und Gegenrede. Ich habe ja gestern von den Spiralen gesprochen, und wir haben gesehen, wie die eine Spirale, die nach aussen geschritten wird, ein Herausgehen des Menschen fühlen lässt, die andere ein in-sich-Zurückgehen. Nun lassen sich aber diese Spiralen auch in der Form miteinander verbinden. Nehmen Sie nur einmal die Spiralen so, dass Sie sie rein anapästisch schreiten, und schreiten Sie so zunächst anapästisch, dass Sie sowohl die eine wie die andere hintereinander schreiten. Sie können das einmal versuchen. Nehmen Sie Frl. S . . . die Spirale, die von innen nach aussen geht, und Sie Frl. V machen nun diejenige, die von aussen nach innen geht; jetzt umgekehrt, sechs Anapäste meinen . . . so kann man es also machen.

Wenn man aber — sagen wir — eine zusammenhängende Rede hat, nehmen wir an, in einem Drama ein Zwiegespräch mit Frage und Antwort, dann ist es noch gut, wenn man die Spirale, die von innen nach aussen geht, die der Antwort entsprechen würde, so macht, dass man an die Stelle der beiden letzten Anapäste einfach zwei sehr lange Schritte mit starkem Auftreten setzt, so wie wenn man eben bloss Längen oder blossen Hochton haben wollte. Machen Sie die Sache so: vier Anapäste, zwei Hochton. Auf diese Weise bekommen Sie eine Form, welche Sie als etwas ganz Entsprechendes empfinden, wenn es sich darum handelt, einen Dialog, sagen wir, in einem Drama, oder überhaupt einen Dialog eurythmisch auszudrücken.

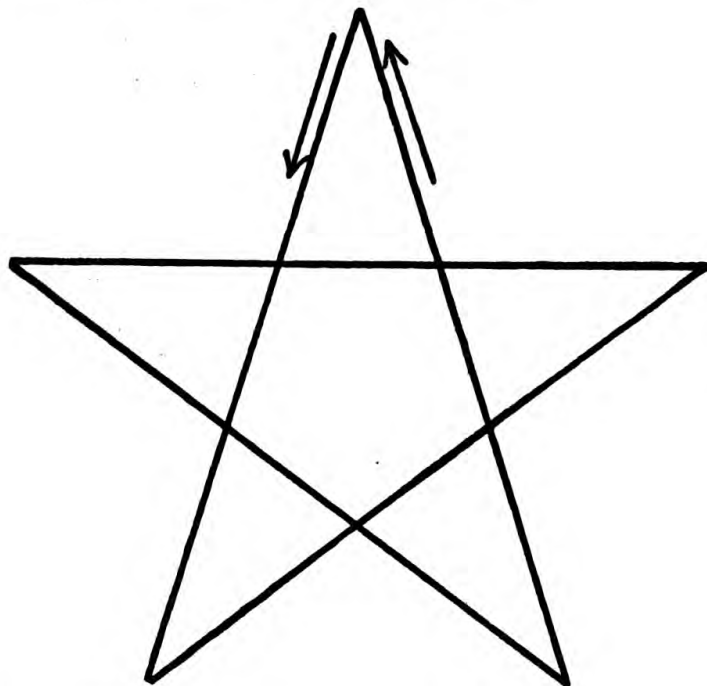
Aber auch heilpädagogisch kann das eine gewisse Bedeutung haben. Ich habe gestern gesagt, Sie können die eine Spirale benützen dazu, um Kinder zu behandeln, welche Rangen sind, ausgelassene Kinder, die sich prügeln, — die andere Spirale für diejenigen Kinder, die phlegmatisch sind, die nicht dazu kommen, ihre eigenen Hände zu heben.

Wenn Sie nun einzeln diese Kindergruppen die Sache ausführen lassen, so werden Sie einen gewissen Erfolg haben. Aber wenn Sie zwei Gruppen formen, in die eine Gruppe die nach dem Temperament cholерischen Kinder nehmen, in die andere Gruppe die nach dem Temperament phlegmatischen Kinder nehmen, und dann beide Gruppen diese Spiralen machen, und zwar sie so machen, dass sie gegenseitig fortwährend sich in die Augen schauen müssen, dann korrigieren sie sich aneinander. Und das wird dann dadurch, dass Sie diese Korrektur, die aneinander ausgeführt wird, benützen, eine ganz besonders wirksame Übung sein.

Nun haben wir gerade aus solchen Untergründen heraus eine Reihe von ganz bestimmten — ich möchte sagen — eurythmischen Bewegungs-Charakteren ja im Laufe der Zeit benützt. Frau K...., machen Sie uns einmal die Form, die für das „Hallelujah“ war. Man kann es zunächst allein im Pentagramm machen. Sie stehen im hintersten Punkte des Pentagramms, und Sie benützen die eine Seite des Pentagramms, um das „Hallelujah“ zu geben. Sie beginnen mit *H*, gehen über ins *a*, machen das *l* dann sieben Mal; dann gehen Sie über zu dem *e*; machen Sie das zweite Mal wiederum das *l* dreimal; dann machen Sie *u*, *i*, *a*. Aber während dieser Zeit müssen Sie die Linie abschreiten. Die zweite Linie müssen Sie ebenso abschreiten. So handelt es sich darum, dass, wenn Sie es allein machen, Sie fünfmal diese Übung machen.



Jetzt wollen wir fünf Menschen nehmen, und jeder macht dann dieselbe Übung, und das wird das „Hallelujah“. Frau K . . . schreitet die erste Linie; Frl. S . . . hat die nächste, Frl. Sch . . . die dritte, Frau Sch . . . die folgende Linie und Frl. V . . . hat die letzte Linie.

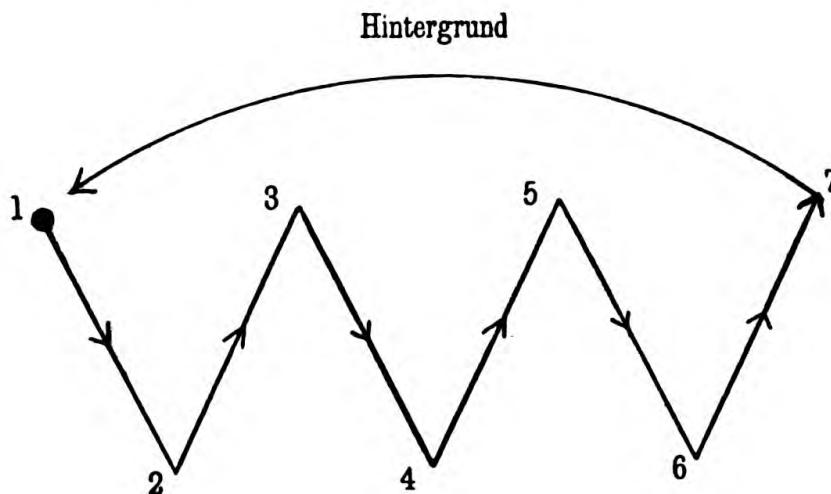


Beginnen Sie alle zu gleicher Zeit. Sie müssen genau ausrechnen, dass Sie, nachdem Sie das alles gemacht haben, bei Ihrem Orte ankommen.

Auf diese Weise bekommen Sie aus dem Pentagramm heraus eine sich wandelnde, fortwährend sich wandelnde komplizierte Form. Wenn es gut einstudiert ist, sieht es ausserordentlich erhaben aus, und man bekommt tatsächlich den ganzen Charakter des „Hallelujah“ heraus.

Nun ist aber auch die Möglichkeit vorhanden, dasselbe in anderer Weise zu fühlen. Da steht die erste hier,

die zweite da (siehe Zeichnung), die dritte, vierte, fünfte und dann gibt es noch eine sechste und eine siebente. Jede bewegt sich dann so (Pfeilrichtung).

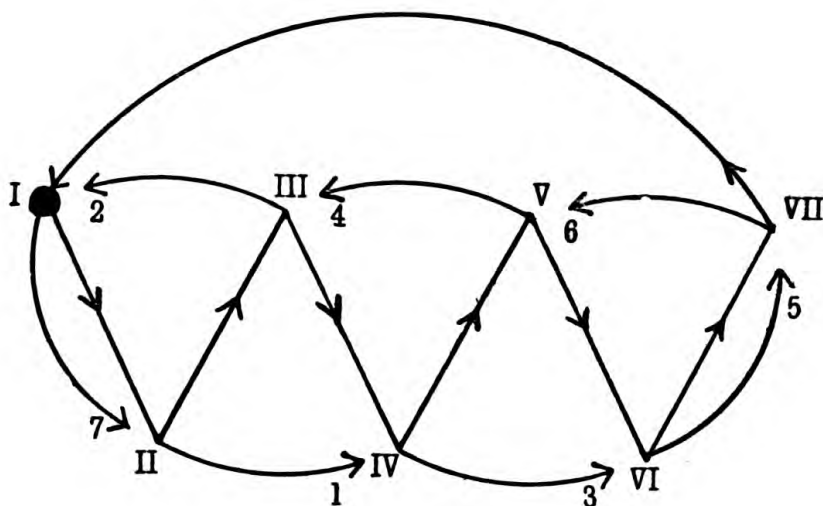


Da bekommt man dann einen anderen Eindruck. Diese Bewegungen machen Sie mit derselben sonstigen Gliederung. Die Vorderen müssen immer so stehen, dass die Hinteren in der Mitte des Abstandes von den beiden Anderen stehen, damit man alles sieht. Also nun versuchen Sie es: 1 zu 2, 2 zu 3, 3 zu 4, 4 zu 5, 5 zu 6, 6 zu 7 und 7 (in einem Bogen hinten herum) zu 1. (Alle gleichzeitig.)

Nun, sehen Sie, auf diese Weise bekommen Sie ein „Hallelujah“ von ganz besonderer Erhabenheit durch das langsame Tempo.

Sie können es nun noch dadurch variieren, dass jede, die ankommt an ihrem Orte, (siehe folgende Zeichnung) auch noch diese Bewegung (den Bogen) dazu nimmt (auch dieses führen alle gleichzeitig aus). Die beiden Bewegungen müssen wiederum mit denselben Gesten aus-

gefüllt sein. Auf diese Weise bekommen Sie die Notwendigkeit, das „Hallelujah“ etwas schneller zu intonieren. Man kann solch eine Geste stark weiter ausbilden.



Machen wir z. B. die Sache so: nehmen wir einmal Frl. S. und Frau Sch., — die andern ordnen sich ins Pentagramm — bilden Sie einmal die Sonne (Frau Sch.) so wie wir es gestern gemacht haben, und machen Sie, während die anderen das Pentagramm abschreiten, Ihre Sonnengeste. Frl. S., Sie machen die ruhige Mondengeste, währenddem die anderen das Pentagramm abschreiten. Dann haben wir eine Form für ein „Hallelujah“, das wir in einer gewissen Weise intonieren.

Gehen wir von da über zum zweiten, das wir gehabt haben, ohne die Bögen, so haben wir ein sehr erhabenes „Hallelujah“. Und dann, indem wir vom ersten zum zweiten übergehen, ordnen sich, wie es früher war, Sonne und Mond ein.

Und dann kann man übergehen zu dem allerletzten, was also wiederum ein schnelleres Tempo erfordert. Dabei kann das „Hallelujah“ gerade in der verschiedensten Weise zur Geltung kommen. Sie bekommen dann eine Form heraus, die wirklich in einer sehr ernsten Weise auf die Zuschauer wirken kann. Versuchen wir es einmal: Hallelujah.

Sie sehen, auf diese Weise bekommen Sie die Möglichkeit, wirklich bis in die individuelle Behandlung einer solchen Sache hinein die Formen zu verwenden.

Nun wollen wir einmal das „Evoe“ in derselben Form verwenden. Frau P . . . , Sie können es allein machen: wir machen bei *E* einen Schritt; bei *v* den einen Arm ausstrecken und den anderen so, als ob man etwas erfassen würde; bei *o* die Arme an den Körper nehmen und sich selber hochaufrichten; bei *e* zurückschreiten. Wenn Sie diese Bewegungen durchführen, dann bekommen Sie die Form.

Jetzt werden Sie sehen, wie das wirkt, wenn Sie es zu Dritt machen. Da können Sie sich dann so nahe kommen, wenn Sie es zu Dritt machen, dass Sie leise die Hand des Anderen erfassen (beim *v*). Das wird natürlich umso schöner, je mehr sich daran beteiligen.

Das wären Beispiele für bestimmte Formen, welche man besonders dadurch ausarbeiten kann, dass man eingeht auf die Stimmung, die darinnen liegt, und durchaus den Charakter des Eurythmischen beibehält, Seelenstimmungen aus der Geste des Lautes heraus zu finden.

Man kann ja aber noch gerade in bezug auf eine Geste, welche aus der Seelenstimmung heraus geholt ist, wie der Laut in der Eurythmie heraus geholt ist, man kann in bezug auf diese Geste sehen, wie man Seelenstimmungen ganz adäquat wiedergeben kann. Frl. S . . . , machen Sie

uns folgendes: Dr. W . . . kann sich auf die Bühne stellen, Frl. S . . . schaut Dr. W . . . an, stellt sich auf die linke Zehenspitze, macht jetzt eine S-Geste, indem sie ihn anschaut: ich glaube, es ist unverkennbar, sie behandelt ihn ironisch: Die schalkhafte Ironie kommt auf ganz selbstverständliche Weise heraus, wenn man im richtigen Sinne die eurythmische Geste macht.

Nehmen wir an, Frl. S . . . will etwa die folgende Geste machen: sie will zunächst in der Wahrnehmung ironisieren, und nachher mit ihrem inneren Willen die Schalkhaftigkeit mehr aktiv zum Ausdrucke bringen. Da käme also das, was sie gemacht hat, zuerst, und dann geht sie über, indem sie die Zehenspitzen niedersetzt, sich glatt aufstellt, die S-Geste beibehält, jetzt geht sie über dazu, ein schiefes Kinn und schiefe Augen zu machen. Also gehen Sie aus der ersten in die zweite Bewegung über: erst ironisch, dann schalkhaft sich ergötzen.

Sie haben hier ganz zweifellos die Adäquatheit desjenigen, was man herausbekommt, wenn man wirklich die Geste herausucht. Das haben Sie dabei gesehen. Ich wollte gerade an diesem Beispiel zeigen, wie die Dinge wirklich empfunden werden.

Und man ist in der Eurythmie eigentlich erst dann an dem Punkte, wo man ankommen soll, wenn man künstlerisch Eurythmie ausführen will, wenn man in der Lage ist, jede Bewegung, die eines Vokales, die eines Konsonanten, oder die anderen, die wir angegeben haben, in derselben Weise als notwendig zu empfinden, wie Sie jetzt diese etwas stark dezidierte Bewegung oder Geste als notwendig empfunden haben. Gerade an dieser Geste lernen Sie, wie man sich in die Dinge hineinfinden muss.

Und jetzt möchte ich Ihnen nochmals zeigen, wie nun Formen eigentlich verwendet werden müssten.

Erinnern sich diejenigen, die gestern oben gestanden haben auf der Bühne bei dem Friedenstanz, in den hineinverwoben worden sind dann „Ich und Du“, erinnern sich diejenigen bei den vier Gruppen zu Dritt, wie sie angeordnet waren; ich bitte, diejenigen, die da oben gestanden haben, jetzt wieder heraufzukommen und sich ebenso anzuordnen. Wir werden jetzt folgendes machen: statt dass Sie gestern bloss die Form stumm gemacht haben, werden Sie die erste Form, die Dreiecksform machen dreimal auf Zeilen, die von dem Muster dieser sind: Es keimen der Seele Wünsche — dann zweite Zeile, zweite Bewegung, dritte Zeile, dritte Bewegung. Jetzt ist es so weit, dass nach der gestrigen Aufstellung „Ich und du“ beginnt. Dieses „Ich und du“ soll nicht ein „Ich und du“ sein, sondern es sollen wiederum Zeilen sein, die aber nach dem Muster von „Ich und du“ gemacht werden können. Es werden also eine Anzahl von Zeilen kommen, die nach dem Muster von „Ich und du“ gemacht werden. dann kommen drei Zeilen wiederum zum Schluss, wo Sie in der selben Weise zurückkommen auf das, was wir als Friedenstanz gemacht haben:

Es keimen der Seele Wünsche,
Es wachsen des Willens Taten,
Es reifen des Lebens Früchte.
Ich fühle mein Schicksal, (sich annähern)
Mein Schicksal findet mich. (zurück)
Ich fühle meinen Stern, (annähern)
Mein Stern findet mich. (zurück)
Ich fühle meine Ziele, (annähern)
Meine Ziele finden mich. (zurück)
Meine Seele und die Welt
Sind eines nur.

Jetzt kommen die letzten drei Zeilen, Friedenstanz:

Das Leben, es wird heller um mich,
Das Leben es wird schwerer für mich,
Das Leben, es wird reicher in mir.

Sehen Sie, auf diese Weise haben wir einen Zusammenhang, der nicht bloss schematisch „Ich und du“ usw. hat, der auch nicht irgend etwas bloss als eine trockene Form hat, sondern wir haben einen Zusammenhang, der in einem, wenn auch nicht sehr vollkommenen, aber doch immerhin in einem Zeilenaufbau zeigt, dass wir diese Formen verwenden können. Machen wir es noch einmal. Sie werden es jetzt schon besser verstehen; Sie werden sehen, dass das eine ganz vollkommene Gleichung gibt zwischen der Form und demjenigen, was in diesen Zeilen enthalten ist.

Damit habe ich Ihnen auch zugleich ein Beispiel gegeben von dem ganz intimen Zusammenhang zwischen der eurythmischen Sprache und der Sprache, die man sonst hat.

Ich habe versucht — das ist aber natürlich nur ein ganz matter Versuch, der selbstverständlich nur exemplifizieren soll — ich habe versucht, die Frage zu beantworten: wie entstanden aus gewissen Mysterien heraus, in denen ja durchaus die Bewegungskunst, die wir in der Eurythmie erneuern wollen, da war, wie entstanden aus gewissen Mysterienstätten heraus Dichtungen? Da war nicht zunächst die Sprache, die Sprachform der Dichtung da, sondern da wurde zuerst empfunden, weil der ursprüngliche Mensch das eben in sich hatte, da wurde zuerst empfunden die Bewegung, die Geste mit ihrer Form. Und aus der Form heraus, aus Geste und Form heraus

wurde die Form des Gedichtes gesucht. Da ging die eurythmische Bewegungsform und Geste der Bildung des Gedichtes voran.

Und das ist auch dasjenige, was im Grunde genommen überhaupt die intime Beziehung zwischen Eurythmie und Erdensprache zeigt. Man muss schon ein wenig als Eurythmist ein Gefühl dafür haben, dass man eigentlich nicht jedes Gedicht eurythmisieren kann. Sehen Sie, von den Gedichten, die nach und nach entstanden sind, sind ja eigentlich 99% ziemlich unkünstlerisch; es bleibt ja höchstens 1% übrig. Die Literaturgeschichten würden ja nicht ganz dick anwachsen, wenn man nur dasjenige berücksichtigte, was wirkliche Dichtung ist. Denn die wirkliche Dichtung hat immer die Eurythmie in sich, und nimmt sich auch so aus, als ob der Betreffende, der da dichtet, im Ätherleib zuerst die entsprechenden eurythmischen Bewegungen und Gesten ausführte, als ob er seinen physischen Leib nur dazu hätte, in die Lautsprache übersetzen die eurythmischen Gesten und eurythmischen Bewegungen. Dadurch allein kann ein wirkliches Gedicht entstehen.

Nun, selbstverständlich braucht das nicht sich abzuspielen in intellektualistischer Bewusstheit. Daher kann man schon sagen: es gibt auch in der gegenwärtigen Zeit wirkliche Dichter, die schon mit ihrem Ätherleib tanzen, bevor sie das Gedicht formen, und in der älteren Zeit hat es auch solche Dichter gegeben, wie Schiller in seinen wirklich schönen Gedichten, — ich meine nicht in denjenigen, die bei Schiller auch abzulehnen sind, sondern in denjenigen, die wirklich dichterische Leistungen sind. Goethe z. B. in den meisten seiner Gedichte steht so da, dass man die eurythmische Geste dahinter eigentlich fühlt. Und so sind eine ganze Reihe von Dichtern, bei

denen man sagen kann: unbewusst ist dasjenige, was ich ausgeführt habe, durchaus vorhanden. Unbewusst ist es einmal vorhanden.

Aber der Eurythmiker nun, der muss natürlich fühlen in der Art und Weise, wie es in seinem Organismus wirkt, ob irgendein Gedicht sich eurythmisieren lässt, das heisst, ob er die Frage beantworten kann: verstehe ich den Dichter als Eurythmiker? Hat der so etwas, wie ich es in der Form ausdrücken will, in sich gehabt? Wenn man dieses fühlt, dann, ja dann wird man ein gewisses inneres Verhältnis haben zu der Dichtung, die sich eurythmisieren lässt.

Natürlich, man kann ja das nicht übertreiben, und auf anthroposophischem Boden sind wir niemals Fanatiker; man kann die Dinge nicht übertreiben. Man braucht nicht gerade — sagen wir — zu fordern, dass man nur Mysteriengedichte eurythmisiere, oder solche Gedichte, die nach dem Muster der Mysterienkunst gemacht sind. Aber man wird auch nicht in Versuchung kommen — sagen wir — ein Gedicht von Wildenbruch eurythmisch ausdrücken zu wollen, nicht wahr. Das sind die Dinge, die von dem Eurythmisten durchaus gefühlt werden müssen, sonst wird er nicht in das wirkliche Eurythmische hineinkommen.

Nun haben Sie vielleicht an diesem die intime Beziehung zwischen dem Eurythmischen und dem Sprachlichen verstanden. Ich möchte jetzt Fr. S . . . bitten, das Folgende zu eurythmisieren:

Mein Freund, kannst du es nicht lassen,
Mir das Traurige immer wieder
In die Seele zu rufen?

Machen Sie uns das so, dass Sie vielleicht eine einfache Wellenbewegung als Form nehmen, aber machen Sie es

so, dass Sie, indem Sie kommen in dem Satze an: Mein Freund, kannst du es nicht lassen . . . dass Sie das Tempo wesentlich zu beschleunigen beginnen, so dass man sieht, dass Sie es beschleunigen nach „lassen“; und machen Sie die zweite Hälfte: „Mir das Traurige immer wieder in die Seele zu rufen“ in einem wesentlich beschleunigten Tempo. Machen Sie es noch einmal. Nun machen Sie das Umgekehrte einmal, indem wir folgenden Satz machen:

Was seh' ich: es ist der Morgensonne Glanz!

Nach „Ich“ versuchen Sie das Tempo, das Sie zuerst schnell genommen haben, wesentlich zu verlangsamen. Sie haben hier den Übergang von einem langsamen zu einem beschleunigten Tempo (beim ersten Beispiel), und hier (beim zweiten) den Übergang von einem beschleunigten zu einem langsamen Tempo.

Wenn in irgend etwas ein Wille, ein Streben steckt, wie in dem ersten Satze, so dass man etwas zurückdämmen will, wo der Wille drinsteckt: „ich möchte nicht, dass er mir das immer wieder vor die Seele rufe“ dann haben wir den Übergang von einem langsamen zu einem schnellen Tempo.

Wenn in irgend etwas das darinnensteckt, dass ein äusseres Ereignis auf einen wirkt, dass also die Aufforderung entsteht, die Aufmerksamkeit auf etwas zu entwickeln, wenn es also auf die Wahrnehmung ankommt, wie im zweiten Satze, dann wird von dem beschleunigten Tempo in das verzögerte Tempo übergegangen.

Mein Freund, kannst du es nicht lassen,
Mir das Traurige immer wieder = Wollen
In die Seele zu rufen?

Was seh' ich: es ist der Morgensonne Glanz!
 = Wahrnehmung.

Sie werden empfinden, dass man in diesen beiden Tempi tatsächlich wiederum das zum Ausdrucke bringt, was man in einer gewissen Weise „das Wollen und das Wahrnehmen oder Fühlen in die Bewegung hineinbringen“ nennen kann. Und Sie werden sich die Dichtungen auszusuchen haben danach, ob etwas mehr einem Wollen, einem Sich-Stemmen gegen etwas entspricht, ob etwas Abwehrendes darinnen steckt, oder ob etwas darinnen steckt von Sich-Hingeben, etwa auch Verehren, Andacht entwickeln, wenn man es in der Bewegung ausdrücken will.

Natürlich kommt dann das dazu, dass man die entsprechende Geste, die wir z. B. für die Andacht bekommen haben, hinzufügt. Um so mehr wird die Sache erhöht. Denn man kann ja die Dinge, die man ausdrücken will, in mehreren Arten zum Ausdrucke bringen.

14. Vortrag.

Gliederung der Worte. Innere Gliederung der Strophen.

Meine lieben Freunde!

Wie man in der Sprache genötigt ist, um des inneren Verständnisses der Sprachgestaltung willen die Worte zu gliedern, so zu gliedern, wie sie aus dem Denken folgen, in subjektivische, adjektivische Bildungen usw., so hat man nötig, das auch in der eurythmischen Darstellung zu berücksichtigen. Es ist ja selbstverständlich, dass dabei alle Pedanterie vermieden werden muss, und dass vor allen Dingen der Unterricht in der Eurythmie nach der Richtung hin, die wir heute etwas entwickeln müssen, nicht ausarten darf in der Art und Weise, wie oftmals der Grammatikunterricht ausartet in der Schule. Aber bewusst werden muss sich durchaus der Eurythmist, wie er ein einzelnes Wort zu behandeln hat, wie er ein Hauptwort zu behandeln hat usw., denn diese Dinge stehen ja, in der verschiedensten Weise den Gedanken gebend, im ganzen Zusammenhange der sprachlichen Menschenoffenbarung darinnen. Und so müssen wir eben auch hier unterscheiden zwischen denjenigen Worten, welche Eigenschaften der Dinge ausdrücken, die an den Dingen sind,



und denjenigen Worten, welche Tätigkeiten ausdrücken. Solche Worte, die Eigenschaften an den Dingen bezeichnen, wir drücken sie eurythmisch dadurch aus, dass wir in dem Momente, wo es uns darauf ankommt, eine Eigenschaft eurythmisch zur Offenbarung zu bringen, dass wir in diesem Momente die Bewegung anhalten und die Geberde in ruhiger Lage machen, also die Geberde ru h e n d machen. Dagegen wenn wir einen Seeleninhalt ausdrücken, der in der gewöhnlichen Sprache durch ein Zeitwort, durch ein Verbum zum Ausdrucke kommt, dann kommt es ganz besonders darauf an, dass wir dezidiert die Geberde in der *Bewegung* machen. Sodass die bewegte Geberde, das heisst die am bewegten Menschen erscheinende Geberde zunächst das Zeitwort, das eigentliche Verbum darstellt.

Nun kann man dasjenige, was durch das Zeitwort, durch das Verbum sich ausdrückt, so unterscheiden, dass man sagt: es kommt irgend etwas zum Ausdrucke dadurch, dass man Passives ausdrückt oder Aktives ausdrückt oder eine dauernde Tätigkeit ausdrückt. Augenblickliches Tätigsein, augenblickliches Leiden, oder dauerndes Tätigsein, dauerndes Leiden, das ist dasjenige, wonach wir die eurythmischen Geberden unterscheiden können. Die passive Tätigkeit, das passive Verhalten drücken wir dadurch aus, dass wir die Geberde machen am sich nach vorwärts bewegenden Menschen; also nicht am sich zurückbewegenden Menschen: alles innere Verhalten, das auf einem Leiden beruht, das wie gesagt durch ein passives Verhalten zum Ausdrucke kommt, drücken wir dadurch aus, dass wir die Geberde im Vorwärtsgehen machen; alle Aktivität drücken wir dadurch aus, dass wir die Geberde im Zurücktreten machen; alles dasjenige, was dauernde Tätigkeit ist oder dauerndes

Leiden ist, drücken wir dadurch aus, dass wir die Geberde im Gehen so oder so (nach rechts oder links) einfach vorbeiwandelnd machen.

Auf diese Weise haben wir die Möglichkeit, das Verbale wirklich so auszudrücken, dass wir in die Lage kommen, den Zuschauer empfinden zu lassen, was eigentlich im Verbum liegt.

Nun wollen wir zunächst einmal das, was ich gesagt habe, berücksichtigen bei der Darstellung eines kleinen Gedichtes; wo wir versuchen wollen, diese drei Formen des inneren Verhaltens auszudrücken, die durch das Verbum zum Ausdruck kommen. Gehen wir die Verben durch, welche in dem kleinen Gedichtchen hier liegen:

Konnt' schlafen nicht

Schlafen ist etwas, was dauert, wenigstens bei gesunden Menschen dauert; wir werden also ein dauerndes Inneres auszudrücken haben (siehe Schema).

Konnt' träumen nicht

Nun, bei diesem «träumen» kann man sich ja fragen — und so muss ein Gedicht zum Eurythmisieren durchaus vorbereitet werden: träumen ist ja natürlich auch etwas, was Dauer andeutet, aber zu gleicher Zeit ein leises Erleiden. Wir werden also versuchen, das Vorbeiwandelnde mit dem Nach-vorwärts-gehen zu verbinden, das heisst, wir werden nicht stramm nach vorwärts gehen, sondern wir werden das Vorbeiwandeln mit einem Vorwärtsgehen, also gewissermassen mit einem diagonal Gehen verbinden. So würden Sie also „träumen“ gehen (siehe Schema). Wir haben nun also:

Konnt' schlafen nicht,
Konnt' träumen nicht,
da hört' ich drauss'
wie das Eis zerbricht.

„Hört“ ist wiederum ein Verbum; „hört“ ist ein deutliches Leiden = passives Verhalten, Vorwärtsschreiten. „Wie das Eis zerbricht“, da können wir uns überlegen: es ist etwas vom Eis ausgesagt. Wollen wir uns einmal fragen: ist das ein Leiden? Ist das ein dauernder Zustand? Wir können es nur so erfassen (wenn wir es empfindend erfassen), dass wir es sozusagen zu tun haben mit einem dauernden Zustand, der aber eigentlich eine andeutende Tätigkeit ausdrückt, ein Aktives ausdrückt; denn das Zerbrechen des Eises ist ja gerade die Veranlassung dessen, was wir hören. Es ist also das Gegenteil von einem blossen passiven Verhalten. Es ist sogar ein Aggressives auf uns. Wir sagen: zerbricht . . . dieses Krachen vom Zerbrechen geht fort . . . Wir stellen es also dar, indem wir ein Tätiges ausdrücken, indem wir begrenzt nach rückwärts gehen.

Dann haben wir eine Zeile ohne ein Verbum, wenigstens es ist nur ein Hilfsverbum drinnen, aber das wollen wir jetzt nicht berücksichtigen.

Es war als ob aus der Ferne
Es sich nahete,
Wehete, lüftete,
Und in den Lüften es
Atmete, düftete.

Nahete, wehete, lüftete = dauerndes Verhalten. Wehen, lüften sind lauter dauernde Zustände, die aber zu gleicher Zeit etwas von Tätigkeit haben. Wir werden also wiederum sie so ausdrücken: wehete, lüftete . . . indem wir rückwärts

gehen (siehe Schema); wiederum rückwärtsgehen; „und in den Lüften es“... da haben wir kein Verbum — , atmete, düftete“ = wie bei „wehete, lüftete... Wenn wir hier wiederum zurückzugehen haben, gehen wir weiter zurück, und wiederum weiter zurück (siehe Schema).

Über die Felder her
Talherab, berghinauf,
Wenn das der Frühling wär?
in vollem Lauf!

Machen Sie jetzt das Gedicht mit diesen Verbalbezeichnungen:

Vorfrühling.

Konnt' schlafen nicht,
Konnt' träumen nicht,
Da hört' ich drauss',
Wie das Eis zerbricht.
Es war, als ob aus der Ferne,
Es sich nahete,
Wehete, lüftete,
Und in den Lüften es
Atmete, düftete.
Über die Felder her
Talherab, berghinauf,
Wenn das der Frühling wär'
In vollem Lauf!

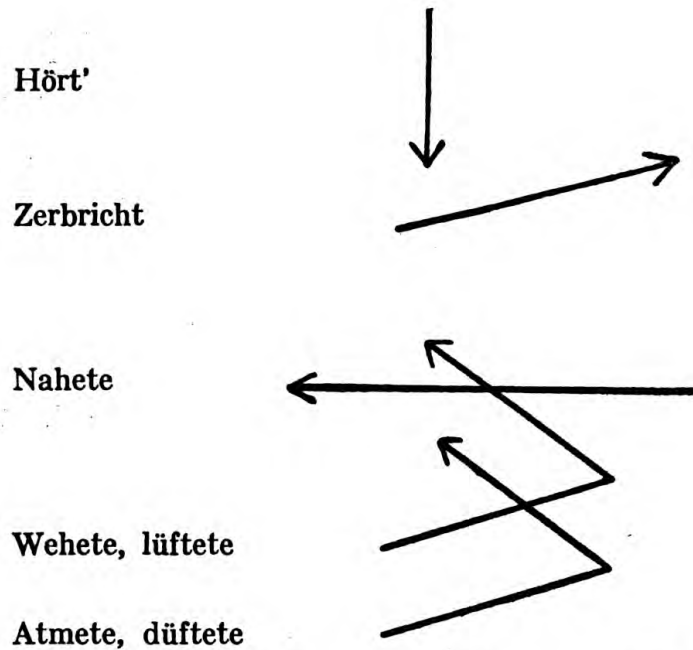
Also damit haben wir die Verbalbezeichnungen:

Schlafen



Träumen





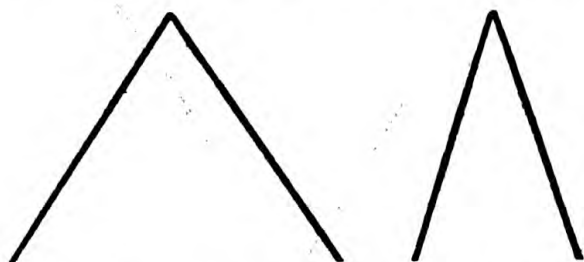
Nun die substantivischen Bezeichnungen. Da haben wir zunächst diejenigen Hauptwortbezeichnungen, die einen Eindruck auf die Sinne machen, die etwas bezeichnen, was einen Eindruck auf die Sinne macht, was man im gewöhnlichen Leben konkrete Gegenstände nennt.

Nicht wahr, konkret und abstrakt, das ist etwas Unbestimmtes, je nach der Seelenverfassung des Menschen. Hegel z. B. polemisierte gegen die gewöhnliche Auffassung des Wortes abstrakt und konkret. Er sagte: eine Waschfrau ist sehr abstrakt und die Weisheit ist sehr konkret.

Es handelt sich ja wirklich darum, ob jemand in der inneren Anschauung so etwas wie Weisheit in aller Konkretheit empfindet, und das ganz abstrakte Wesen einer Waschfrau eben auch empfinden kann. Für denjenigen, für den die Weisheit konkret ist, für den ist ja die Waschfrau eigentlich etwas, was bloss gedacht ist, was man sich bloss denken kann, was ja gar keine Wirklichkeit hat. Die Waschfrau hat keine

Wirklichkeit. Der Mensch, der in ihr lebt, der hat Wirklichkeit, aber die Waschfrau hat doch keine Wirklichkeit.

Aber deshalb ist es besser so ausgedrückt, dass man sagt: Gegenstände, die einen sinnlichen Eindruck machen, werden bezeichnet durch Worte, die ausgedrückt werden in Winkelbewegungen nach rückwärts, also so: alle sinnlichen Gegenstände = in Winkelbewegungen nach rückwärts.



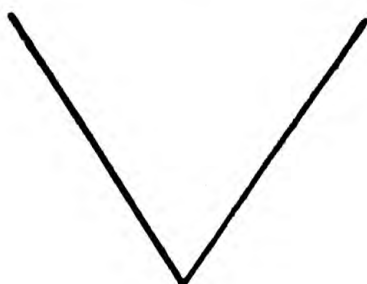
Dagegen dasjenige, was man im gewöhnlichen Leben abstrakt nennt, also dasjenige, was nicht auf die Sinne einen Eindruck macht, sondern in der Seele erlebt werden muss, wie Weisheit, Denkkraft, Genie, Phantasie und unzähliges andere, das wird ausgedrückt durch runde Bewegungen, die nach vorne gehen.



Also wir werden sagen: Geistig-Anschauliches: damit haben wir zweierlei bezeichnet, was in das Substantivische eingehen kann.*)

*) In früher gegebenen Anweisungen hat Dr. Steiner auch noch die Bewegung gezeigt, die zu machen ist, wenn in den Worten Geistig-Wesenhaftes auftritt (Gott, Zeus, Dionysos usw.). In diesen Fällen ist eine runde Form nach hinten abzuschreiten.

Dasjenige kann aber auch substantivisch sein, was Zustände festhält, sagen wir z. B. die Weisse, die Schönheit, die Grösse, — Zustände, wie gegenständlich festgehalten: das machen wir umgekehrt wie jene Geberden, die sich auf sinnlich wahrnehmbare Gegenstände beziehen. Wir machen den Winkel nach vorn.



Nun würden wir noch dasjenige haben, was rein seelisch Festgehaltenes ausdrückt, in der Seele Festgehaltenes ausdrückt. Da machen wir die Rundung komplizierter.



In der Seele Festgehaltenes: wir bekommen auf der einen Seite die Möglichkeit, dasjenige, was Seelisches ist: Sehnsucht, Leid, Schmerz, Mitleid, Wohlwollen und dergleichen auszudrücken. So dass wir sagen müssen: dasjenige, was wir mit dem Winkel, der nach vorn geht, ausdrücken, das sind Zustände, die an äusseren Gegenständen erscheinen. Alles dasjenige, was

im Inneren der Seele gegenständlich festgehalten wird, das bezeichnen wir auf die letztere Art.

Auf diese Weise werden Sie Geberden herausbekommen, die zuletzt durchaus eine solche Empfindungsmodulation zustande bringen in dem Zuschauer, dass er den inneren Gründen folgt, warum in einem bestimmten Lautzusammenhange ein bestimmtes Seelisches, ein Zustand eines Sinnendinges usw. erscheint.

Man wird ja nicht nötig haben, allen einzelnen Redeteilen in der Eurythmie nachzugehen; man wird z. B. kaum dasjenige, was man Pronomina nennt, zu behandeln haben, denn das ist für die eurythmische Geberde gleich dem Eigenschaftswort, also in Geberde auf ruhiger Haltung zu machen. Zahlworte sind auch gleich dem Eigenschaftswort zu machen. Die werden Sie nicht anders behandeln eurythmisch, als irgend eine andere Eigenschaft.

Dagegen von besonderer Bedeutung für die eurythmische Darstellung, weil man dadurch Schönheit und Grazie in die Eurythmie hineinbringt, ist die Behandlung der Interjektionen, z. B.: O! Ach! Alle Interjektionen, sie werden so behandelt, dass man entweder irgendeine Beugung des Körpers hervorbringt, oder dass man einen graziösen Sprung oder ein graziöses Sprüngchen macht.

Gerade wenn ich zu dem Sprung oder zu dem Sprüngchen komme, da muss ich noch einmal darauf aufmerksam machen, dass jeder Sprung in der Eurythmie unbedingt so ausgeführt werden muss, dass man auf den vorderen Teil des Fusses springt, die Ferse erst nachher aufsetzt; jeder Sprung ist ungesund — das muss betont werden — der mit der ganzen Fussohle aufspringt. Bei dieser Gelegenheit ist zu sagen, dass durchaus beachtet werden muss, was nicht genügend beachtet worden ist, trotzdem es immer wieder in scharfer Weise betont wurde:

Sprung, auch die Sprünge der Ton-Eurythmie, sie dürfen nicht anders gemacht werden, als indem auf den Ballen aufgesprungen wird, und der ganze Fuss erst nachher graziös niedergesetzt werden muss.

Hier kommt ein Kapitel, meine lieben Freunde, welches ganz gewiss vom materialistischen Standpunkte aus angefochten werden wird, was aber wichtig ist für das Gesamtgebiet der Eurythmie; für das Gesamtgebiet des Pädagogischen, auf dem künstlerischen Gebiete und auch auf dem Gebiete der Heileurythmie. Es handelt sich ja wirklich darum, dass eigentlich alle Bewegungen nach diesen drei Gesichtspunkten hin mit demjenigen ausgeführt werden müssen, was man mit Recht Grazie nennen kann. Und eine eurythmische Darstellung oder ein eurythmischer Unterricht, wobei man nicht wenigstens in einer Ecke eine Grazie hocken sieht — natürlich geistig meine ich das — wäre nicht berechtigt, meine lieben Freunde. Man muss das Gefühl haben: alles Eurythmisieren, im Pädagogischen sowohl wie im Künstlerischen, muss unbedingt so sein, dass eine Grazie, ohne sich zu schämen, dabei sein und zuschauen könnte.

Das bedeutet aber, dass alles Ungeschickte im Eurythmisieren in der energischsten Weise bekämpft werden muss. Zum Allerungeschicktesten gehört das Springen auf den ganzen Fuss. Das Springen muss unbedingt, wie gesagt, auf den vorderen Teil des Fusses erfolgen. Bei dem Pädagogischen bewirkt das Walten des Eurythmisierens mit Grazie, dass die Kinder tatsächlich in der Empfindung nach jeder Richtung wachsen. Und Eurythmielehrerinnen müssen darauf sehen, dass ein Wachsen der Empfindungen bei den Kindern durch das Eurythmische erzielt werde.

Künstlerisches ist so, dass es durch die Grazie einzig und allein den Eingang in die Schönheit findet. Im Heilpädagogischen — das mag man am wenigsten glauben, es ist aber durchaus wahr — ist es so, dass mindestens dabei nun auch eine Grazie lauschen muss, wenn sie auch nicht sichtbar zu sein braucht, aber lauschen muss, und zwar aus dem Grunde, weil alles dasjenige, was gerade im Heil-Eurythmischen nicht graziös ausgeführt wird, irgendwie dennoch zur Versteifung des Ätherleibes beiträgt, also nicht dasjenige herbeiführt, was man gewöhnlich eigentlich herbeiführen will.

Frl. S. . . machen Sie uns einmal etwas Eurythmisches vor, wobei Sie graziös beugen. Das können Sie dann ganz nach Ihrer Empfindung anordnen; und machen Sie aber auch das graziöse Springen, sagen wir, bei dem dritten, das ich sagen werde. Aber versuchen Sie feine, genial ausgedachte Beugungen bei dem ersten zu machen. Ich werde Ihnen drei Beispiele sagen, das Ganze eurythmisieren Sie vokalisches, und machen Sie dabei diese Gebärden, von denen ich gesprochen habe:

der Hund macht wau-wau!

Versuchen Sie da ein Beugen herauszukriegen, das „wau-wau“ wiedergibt.

die Katze macht miau-miau!

und jetzt das dritte werden Sie mit drei graziösen Sprüngen machen, wobei der letzte Sprung noch die Beuge in irgendeiner Weise dazu tut:

der Hahn macht kikeriki!

Also da haben wir die Interjektionen.

Dann haben wir Verhältniswörter. Man muss natürlich die Dinge kennen, muss wissen, dass diese Wörter Verhältnisse ausdrücken, in denen die Dinge zueinander

stehen, z. B. aus, ausser, bei, entgegen, mit, nach, nächst, nebst, von, zu, zuwider; das sind Verhältniswörter, die, wie man sagt, den Dativ regieren; hinter diesen hat man immer den Dativ, den sogenannten dritten Fall zu setzen. Es gibt noch andere. Alle Verhältniswörter sind dadurch auszudrücken, dass man den Kopf und den Körper seitwärts beugt.

Nun wird es sich darum handeln, dass man schon auch da unterscheiden lernt. Bei denjenigen Verhältniswörtern, welche den Dativ regieren, wird man den Körper so beugen, dass man ihn leise nach vorn seitlich beugt, in der Diagonale nach rechts oder links; während man bei denen, die den Akkusativ regieren, ganz nach der rechten oder linken Seite beugt, bei denen, die den Genetiv regieren, leise nach hinten seitlich beugt.

Auf diese Weise können Sie auch unterscheiden. Sagen wir z. B. wir wollen in folgendem Gedichtchen das Verhältniswort ausdrücken. Nun bitte ich vielleicht Fr. P . . . , das Verhältniswort dann eben, wenn es kommt, entsprechend auszuführen:

Was mag es bedeuten?

Das ist eine Frage; da haben wir eine Spirale gehabt, die Sie hier anwenden können.

Was mag es bedeuten?

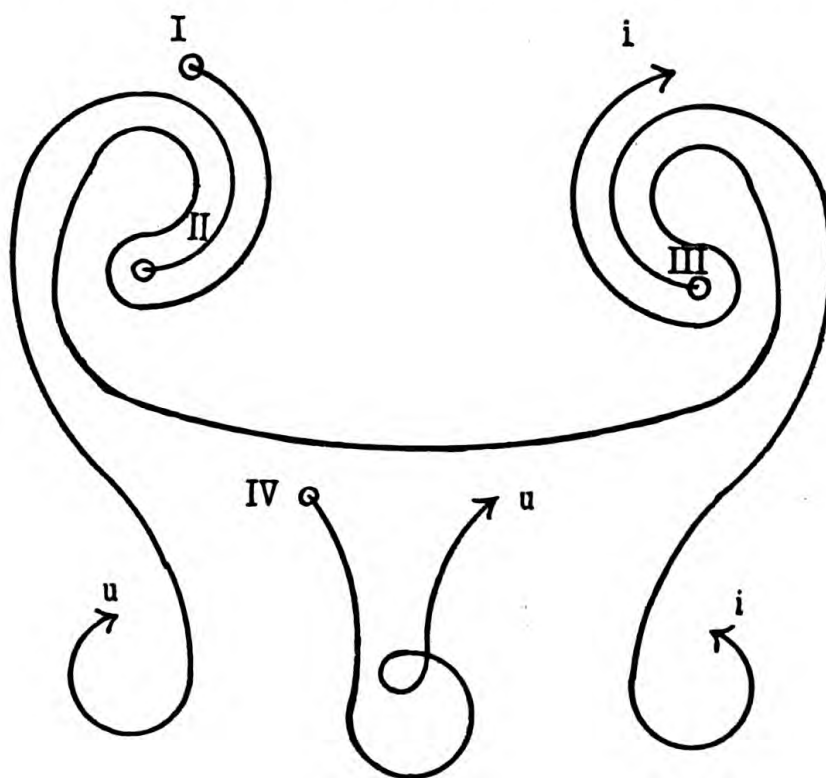
Mein Herz pocht so geschwind,

Die Glocken sie läuten

Im Morgenwind. (beugen nach vorn seitlich)

So können Sie die Präpositionen zum Ausdruck bringen. Dagegen wenn Sie den Kopf in der Achse des Körpers bewegen, so ist das der Ausdruck für die Konjunktion, für diejenigen Wörter, die verbinden, „und“, „aber“ usw.

Nun möchte ich Ihnen heute noch vorbringen, wie man dazu kommen kann, sagen wir, Gedichte ihrer eigenen Form gemäss zu eurythmisieren. Es muss sich ja natürlich darum handeln, dass wir möglichste Vollständigkeit in dem Kursus erzielen, also auch dasjenige noch in uns aufnehmen, was dazu führen kann, Gedichte ihrer eigenen Form gemäss zu eurythmisieren. Und da möchte ich Ihnen denn zunächst zeigen, wie man Strophen behandeln kann, die dann so aufgebaut sind, dass die Strophenform, die innere Gliederung der Strophen, immer wieder kommt. Nehmen wir also z. B. an, wir haben eine Strophe von vier Zeilen, und wir können diese Strophe von vier Zeilen in der folgenden Weise aufbauen. . . Natürlich



ist auch manches andere Aufbauen möglich. Ich sage nicht, dass jede Strophe von vier Zeilen so aufgebaut werden muss, aber sie kann eben so aufgebaut werden.

Wir haben zunächst einen Eurythmisten hier stehen (I). Dieser Eurythmist, der hier steht, der macht diese Form.... Er versucht, in diese Form sich hineinzufinden für eine Zeile, für die erste Zeile der Strophe. Ein zweiter steht hier, der macht diese Form.... Er versucht, für seine Zeile sich in diese Form hineinzuleben. Er versucht seine Zeile zu erfassen, und während die Zeile rezitiert wird, findet er sich in diese Bewegung hinein. Der dritte Eurythmist steht hier und findet sich, während seine Zeile rezitiert wird, in diese Bewegung hinein (nach vorne); der vierte Eurythmist macht während der vierten Zeile diese Bewegung (im Vordergrund). Jetzt sehen wir aber, wir haben die Reime in dem Gedichte so gelegen, dass die erste und die dritte Zeile sich reimen und die zweite und die vierte Zeile sich reimen. Das lassen wir durchaus dadurch im Gedichte zum Ausdruck kommen, dass derjenige, der die erste Zeile macht, stehen bleibt in der *i*-Geberde. Das muss auch derjenige machen, der die dritte Zeile hat, stehenbleiben in der *i*-Geberde. Derjenige, der die zweite Zeile macht, bleibt stehen in der *u*-Geberde; dann muss auch derjenige, der die vierte Zeile macht, stehenbleiben in der *u*-Geberde.

Ich will Ihnen damit nur das Prinzip zeigen, wie man aufbauen kann aus der Gestaltung der Dichtung heraus die Gestaltung des Eurythmisierens. Nun, stellen Sie sich einmal auf zu viere; Sie brauchen sich ja nur im Vorübergehen die Dinge an der Tafel anzuschauen, Sie werden sie gleich inne haben — und ich werde jetzt ein Gedicht, das so gebaut ist, dass ihm diese Form ent-

sprechen kann, Ihnen vorlesen. Sie werden daraus sehen, wie man hineinkommen kann in das Bilden von Formen. Denn es ist durchaus so, dass man nicht spintisierend Formen bilden soll mit allerlei Mätzchen, wenn auch nur Gedanken- und Empfindungsmätzchen, sondern dass man in den Formen sich durchaus anschliessen soll an dasjenige, was im Texte wirklich enthalten ist, mit Berücksichtigung all dessen, was gesagt worden ist.

Nun werden Sie zunächst ja bloss diese Form bringen; aber wenn wirklich geübt wird, so muss versucht werden, in solch eine Form ausserdem das hineinzubringen, was ich heute für das Grammatikalische gesagt habe. Es kann auch hineingebracht werden; nur muss man sich nicht vorstellen, dass man, wenn es heisst, eine Bewegung nach vorn machen, sogleich zehn Schritte nach vorn machen muss, sondern es genügt die blossе Andeutung, und die Sache ist am schönsten, wenn es blossе Andeutung ist. Daher werde ich Ihnen zunächst bloss die eine Schwierigkeit auferlegen, diese Form zu machen, nicht das Grammatikalische auszudrücken. Aber wenn das auch verhältnismässig schwer wäre, es ist dennoch möglich, alles das, was wir heute als Grammatikalisches gehabt haben, auch noch anzudeuten, wenn man nur genügend übt. Das Gedicht heisst:

Scheiden.

Was mag es bedeuten?
Mein Herz pocht so geschwind
Die Glocken, sie läuten
Im Morgenwind.

Was mag es bedeuten?
Mein Herz ist wund.
Die Glocken, sie läuten
Die Abschiedsstund.

Die Glocken, sie klagen.
Mein Herz tut mir weh,
Die Stund hat geschlagen.
Ade, Ade.

Die Stund hat geschlagen.
Das Herz klopft so sehr.
Ich sitz in dem Wagen,
Komm nimmermehr.

So würde also (s. vorhergehende Zeichnung) ein Gedicht aufzubauen sein. Wir werden dann morgen den Aufbau der Gedichte noch etwas genauer besprechen; für heute möchte ich nur noch das Folgende sagen:

Auch beim Eurythmisten kann es sich nur darum handeln, dass er durch immer wiederkehrendes Erwecken einer gewissen Seelenstimmung sich empfänglich macht für das Fühlen und Empfinden der ausdrucksvollen Geberden. Und da kann es sich darum handeln, dass durch eine auf die Geheimnisse der menschlichen Organisation gehende Meditation der Eurythmist gerade in dieses feine Empfinden hineinkommt. Das kann etwa erreicht werden dadurch, dass Sie mit voller Innigkeit, mit starkem inneren Erfühlen dessen, was in den Worten steht, meditieren, so dass das, was Sie meditieren, nicht bloss Worte oder abstrakte Begriffe sind, sondern dass das sich wirklich in Ihnen vollzieht, was in den Worten steht; dann werden Sie dasjenige erreichen, was ich eben bezeichnet habe.

Ich suche im Innern
Der schaffenden Kräfte Wirken,
Der schaffenden Mächte Leben.
Es sagt mir
Der Erde Schweremacht
Durch meiner Füße Wort,
Es sagt mir
Der Lüfte Formgewalt
Durch meiner Hände Singen,
Es sagt mir
Des Himmels Lichteskraft
Durch meines Hauptes Sinnen,
Wie die Welt im Menschen
Spricht, singt, sinnt.

Haben Sie solch eine Meditation gemacht, dann werden Sie sehen, dass Sie das von sich sagen können: Sie sind wie aus dem Weltenschlaf ins Himmlische der Eurythmie aufgewacht. Sie werden immer, wie wenn Sie von der Nacht in den Tag hinein aufwachen, hineinkommen ins Eurythmische, wenn Sie diese Stimmung in sich erwecken.

15. Vortrag.

**Der ganze Körper muss in der
eurythmischen Ausführung Seele werden.**

Meine lieben Freunde!

Es wird heute nötig, diesen Kursus abzuschliessen, und es war ja natürlich, dass in demselben nur eine gewisse Summe von Richtlinien für das Eurythmisieren gegeben werden konnte. Es bleibt natürlich mancherlei unbesprochen, das einem künftigen Kursus aufbehalten werden muss, aber ich hatte gedacht, es würde besser sein, wenn einige Richtlinien so ganz aus dem Wesen der Eurythmie heraus entwickelt würden, als wenn man gewissermassen enzyklopädisch einen Überblick über das ganze Gebiet der Eurythmie geben würde.

Es muss sich ja eigentlich darum handeln, dass gerade dieses innerliche Erschaffen der eurythmischen Geberde immer mehr sich befestigt bei den einzelnen Eurythmisten, dass dadurch auch immer mehr und mehr das wirkliche Verständnis für die Eurythmie erwachse.

Zunächst hätte ich heute noch (— aufmerksam gemacht von einer sehr werten Seite), — die beiden Buchstaben g und w zu besprechen, gewissermassen als eine Art von

Nachtrag. Da ist zunächst das *g*, welches ja in unserer heutigen Sprache, oder sagen wir, in unseren in Europa geläufigen Sprachen nicht zu derselben Geltung kommt, wie es einstmals in früheren Zeiten war. Daher ist es auch bis jetzt mehr oder weniger aus unseren Betrachtungen herausgefallen. Das *g* weist eigentlich, wenn es als Laut gebildet wird — *g g* — auf ein innerliches Sich-Befestigen, Sich-Befestigen sowohl den Seelenkräften nach, wie aber namentlich — das Ganze natürlich im Menschen sich Ausbreitende in sich zu befestigen. Es ist also der Laut, der sozusagen das menschliche Wesen, aber dasjenige, das von der Natur sich gewissermassen innerlich erfüllen lässt, der dieses menschliche Wesen in sich zusammenhält. Das ist das *g*.

Vielleicht macht uns Frl. V. das *g* einmal vor, damit Sie auch sehen, wie die *g*-Geberde daraufhin veranlagt ist, innerliche Befestigung zu geben. Also alles Äussere abwehren, das Innerliche zusammenhalten gibt die *g*-Geberde.

X Nun kommen wir zu dem merkwürdigen *w*-Laut. Der *w*-Laut, er ist ja derjenige Laut, den wir wiederum in älteren Sprachen, namentlich in den Sprachen des Orients weniger finden. Er ist derjenige Laut, der eigentlich der menschlichen Seele ein Bedürfnis wird, wenn diese menschliche Seele nicht gewöhnt ist, feste Umhüllungen zu haben, sondern wenn diese menschliche Seele das Bedürfnis hat, zu wandeln, und statt des festen Hauses, das man gewissermassen in dem *b* empfinden kann, statt des festen Hauses das Zelt oder sonst irgend etwas, den schützenden Wald oder irgend eine sonstige schützende äussere Hülle hat; der Laut, der gewissermassen die bewegliche Hülle andeutet, der liegt in dem *w*.

Aus diesem Grunde ist es eigentlich auch, dass man beim *w* immer empfinden muss: man trägt etwas an sich, wie einen sich immer erneuernden Schutz. Und alles dasjenige, was hinwandelt, dessen Wesen in der Bewegung liegt, das wird empfunden in dem Laute *w*. Das hinflutende Wogen ist ja eigentlich dasjenige, was das starke *w* darstellt; die hinsprudelnde Welle ist dasjenige, was das schwache *w* darstellt. Ich mache Sie eben aufmerksam auf das, was man haben muss in der *w*-Empfindung. Nun ist es ja eine Merkwürdigkeit, dass wenn man irgendwie genötigt ist, mit Aufpassen auf den Laut das *w* zu gebrauchen, man immer auf eine ganz natürliche Weise in die wiederholte Anwendung des *w* verfällt. Man fühlt sich gedrängt, wenn man das *w* gebraucht, es wiederholt zu gebrauchen. Es stört einen, wenn man bloss sagt: es wallet; man will sagen: es wallet und woget, es weht und windet, es wirkt und webt usw., kurz, man verfällt bei nichts in so natürlicher Art in die Alliteration, als wenn man das *w* fühlt. Die Alliteration kann nachgebildet werden mit anderen Lauten, aber so selbstverständlich wird man die Alliteration bei anderen Lauten nicht empfinden, wie gerade bei dem *w*.

Vielleicht macht uns Frl. S. den *w*-Laut einmal vor. Sie sehen, er drängt auch zu einer Geberde, die durchaus in Bewegung gemacht wird. Er ist also dasjenige, was das Wesen in Bewegung bringt. Machen Sie uns einmal, ohne dass wir schon die Alliteration bilden, — die wollen wir gleich nachher bilden, — indem Sie einfach im Kreis herumgehen, eine Alliteration vor in dem *w*, so dass das *w* immer auftritt. Es wird die Alliteration auch mit anderen Buchstaben, mit anderen Lauten auftreten, aber beachten Sie nur, wie wenig Sie das, was in anderen

Lauten als Alliteration auftritt, berühren wird als Alliteration gegenüber dem, wo die Alliteration auftritt in dem *w*. Also:

Wehe nun,
Waltender Gott,
Wehgeschick naht.
Ich wallete
der Sommer und Winter
Sechzig ausser Landes,
Wo man mich immer scharte
(nun kommt eine andere Alliteration)
In die Schar der Schützen,
Doch vor keiner Burg
Man den Tod mir brachte.

Nun kommt eine sehr durchgreifende Alliteration, wieder eine Alliteration, aber in dem *m*; Sie werden die Alliteration empfinden können, aber Sie werden Sie nicht so stark empfinden, wie Sie sie beim *w* empfinden:

Nun soll mein eigenes Kind
Mich mit dem Schwerte hauen,
Morden mich mit der Mordaxt!
Oder soll ich zum Mörder werden?

Sie können fühlen, überall wirkt die Alliteration wie selbstverständlich, wo ein *w* auftritt; überall wirkt sie wie etwas, was eben hergeholt ist vom *w*, wo ein anderer Laut auftritt.

Nun, diese Alliteration aber ist als dichterische Formfigur durchaus auch dort urständig, bodenständig, wo eben gerade die lebhafteste Empfindung ist für den Laut *w*. Und man sollte für zweierlei ein Gefühl haben: erstens, dass schon zur Alliteration, zu dem Reim mit dem Anfangslaute, gehört, ein wenig sich zurückzusetzen

in ältere europäische Zeiten. *Wilhelm Jordan* hat ja versucht, die Alliteration wiederum heraufzubringen, und er konnte mit einer gewissen inneren Überzeugungskraft die Alliteration auch sprechen. Heute empfindet man sie innerhalb der neuhochdeutschen Sprache doch etwas deplaziert. Aber immer noch wird sie wirken können, wenn man ein wenig die Gabe hat, sich zurückzusetzen in ältere Zeiten. Das kleine Stück, das ich Ihnen vorgelesen habe, ist aus dem Hildebrandlied: Hildebrand, der lange Zeit abwesend war von der Heimat, der, als er wiederum auf dem Rückwege war, seinen Sohn Hadubrand traf und mit ihm in Streit geriet; und was sich nun in dem Verwandtenstreit ausdrückt, liegt in dieser damals voll empfundenen alliterativen Form.

Wir können nun die Alliteration dadurch zur Darstellung bringen, dass wir im Kreise Eurythmisierende anordnen; dass wir, weil ja die Alliteration im Wesentlichen, wenn nicht überhaupt im *w*, so wenigstens in Konsonanten liegen muss, dass wir die Alliteration betonen lassen von denjenigen, die im Kreise schreiten; weil auf den Vokalen die Alliteration eigentlich nicht ruhen kann, können wir dann bei der Alliteration die Vokale eurythmisch darstellen lassen von Persönlichkeiten, die innerhalb des Kreises stehen.

Nun wollen wir das Stückchen, das ich gerade vorgelesen habe, alliterieren lassen von einer Reihe von Persönlichkeiten. Ordnen Sie sich im Kreise an; für die Vokale treten noch dreie in die Mitte.

Jetzt soll die Alliteration dadurch insbesondere zum Ausdruck kommen, dass jedesmal, wenn ein neuer alliterierender Laut auftritt, ein Folgender diesen Laut zum Ausdruck bringt, der Vorhergehende seinen vorigen Laut wiederholt. Also nur die Vokale, die direkt auf den

alliterierenden Konsonant folgen, machen diejenigen, die im Umkreis sind. Die anderen Vokale, die Begleitung, machen diejenigen, die in der Mitte sind. Wollen wir einmal, damit es recht sichtbar wird, ganz langsam das Stückchen alliterieren, der äussere Kreis gehend:

Wehe nun,
Waltender Gott,
Wehgeschick naht.
Ich *wallete*
Der Sommer und Winter
Sechzig ausser Landes,
Wo man mich *scharte*
In die *Schar* der *Schützen*,
Doch vor keiner *Burg*
Man den Tod mir *brachte*.
Nun soll mein eignes Kind
Mich mit dem Schwerte hauen,
Morden mich mit der *Mordaxt*!
Oder soll ich zum *Mörder* werden?

(es wird der alliterierende Konsonant und der ihm unmittelbar folgende Vokal im Kreis von einer zur anderen getragen).

Auf diese Weise sehen Sie, wie in der Tat Bewegung und auch Geschlossenheit in so etwas gerade durch die Alliteration hineinkommt. —

Nun wollen wir einiges von dem besprechen, was uns dienen kann dazu, die eigene Organisation in den Dienst der Eurythmie ganz wesentlich zu stellen. Da ist es vor allen Dingen gut, wenn man eine Empfindung dafür hat, was eigentlich für ein Unterschied in Eurythmisieren ist zwischen Stehen und Gehen.

Stehen bedeutet immer, dass man eigentlich etwas abbildet, dass man das Bild von etwas ist. Währenddem wenn man geht, will man selber etwas sein. Wenn Sie also ein Gedicht vorbereiten zum Eurythmisieren, dann müssen Sie durchaus empfinden, ob es sich mehr darum handelt, bei irgendeiner Stelle auf etwas hinzuweisen, oder ob es sich mehr darum handelt, das Wesen von irgendetwas lebendig hinzustellen. Danach wird sich ergeben, ob man ins Stehen übergeht, (vorbereiten ist das schon, wenn man mehr zur Ruhe übergeht), oder ob man ins Gehen übergeht. Es wird ja die Sache doch so ausfallen, dass das Stehen weniger in Betracht kommen wird als das Gehen, denn die Dichtung hat schon einmal das an sich, dass sie das Lebendige ausdrücken will, dasjenige, was etwas ist, und nicht bloss dasjenige, was etwas bedeutet. Da ist es gut, dass man weiss, was der menschliche Körper überhaupt bedeutet im Zusammenhange mit dem ganzen Weltenwesen. Die Füsse des Menschen bedeuten die Erde, denn sie sind ganz angepasst der Erde. Wo also irgendwie Erdenschwere in Betracht kommt, — Erden-schwere kommt in Betracht fast bei jedem Leid, das der Mensch erlebt, — da wird es sich darum handeln, in der Grazie der Füsse und Beine die Eurythmie besonders zu entwickeln.

Die Hände und Arme bedeuten das Seelische. Das Seelische ist ja das Hauptsächlichste, was durch die Eurythmie zum Vorschein kommt. Daher muss hauptsächlich in der Eurythmie die Bewegung der Arme und Hände eine Rolle spielen. Man geht dann da in das Geistige schon über; durch die Übergänge von einem Laut zum andern aber soll das Geistige an sich noch besonders ausgedrückt werden. Also z. B. in der Sprache kommt das Geistige in der Ironie, in der Schalkhaftigkeit,

in alledem zum Ausdruck, was eben aus dem menschlichen spiritus schon einmal herauskommt, was der Mensch von sich gibt dadurch, dass er eben ein Geist ist, dass er, wie man sagt, geistreich im besten Sinne des Wortes ist; das muss dann mit dem Kopf angedeutet werden, denn der Kopf ist für den Geist da.

Man muss sich dieser Dinge eben durchaus bewusst werden, dann wird man schon in der richtigen Weise die Dinge zum Vorschein bringen. Von besonderer Bedeutung wird sein, wenn dieser Kopf in der mannigfaltigsten Weise nach seiner Organisation hin benützt wird.

Frl. S . . . , wenden Sie einmal Ihren Kopf nach rechts hinüber. Das Hinüberwenden des Kopfes nach rechts kann immer auch aufgefasst werden als: „ich will“; natürlich nicht nur mit den zwei Worten „ich will“, sondern für alles dasjenige, worin ein „ich will“ liegt.

Dagegen wenden Sie den Kopf nach links: ich fühle. Also überall, wo man als präponderierend das „ich fühle“ im Gedicht ausdrücken muss, Kopf nach links gewendet.

Neigen Sie den Kopf nach rechts. Das ist dann, wenn Sie den Kopf so neigen = „ich will nicht“ (nach rechts vorne). Neigen Sie ihn ebenso nach links: ich fühle nicht, begreife etwas nicht, fühle es nicht, empfinde es nicht.

Und jetzt wenden Sie den Kopf ganz nach vorn, neigen Sie ihn nach vorn. Sie können diese Geberde besonders dann empfinden in ihrer Selbstverständlichkeit, wenn Sie folgendes machen: stellen Sie sich, Frau Sch . . . vor Frl. S . . . hin, und sie stellt sich im Profil hin und macht diese Geberde. Also denken Sie sich, Frau Sch . . . sagte: Götter machen Menschenherzen willig. Frl. S . . . will antworten in eurythmischer Weise: „du bist mir zu gescheit, ich ver-

stehe dich nicht“ . . . da machen Sie diese Geberde, aber deutlich, sie wird unzählige Male irgendwie im Zusammenhang vorkommen: man sinkt in sich zusammen ob desjenigen, was man nicht begreifen kann.

Dann möchte ich jetzt noch, damit auch das wenigstens an einem Beispiel hervortritt, erwähnen: Sie können aus den 12 Geberden, die wir in Anlehnung an den Tierkreis gemacht haben, und aus den 7 Geberden, die wir in Anlehnung an die Planetenkreisläufe gemacht haben, immer Geberden verwenden für irgendetwas. Sagen wir z. B., ausser dem, was wir gestern über den Schlussreim gehabt haben, kann auch das Folgende eintreten und wird durchaus empfunden werden können:

Frl. S . . . und Frl. V . . . kommen Sie einmal und machen Sie folgendes. Frl. S . . . macht die Löwengeberde, Frl. V . . . die Wassermann-Geberde, und nun versuchen Sie, das kleine Gedichtchen, das ich jetzt vorlesen werde, zu eurythmisieren; bei den scharfen Reimen, also den Reimen, welche auf einen Hochtton gehen, machen Sie die Löwengeberde, Frl. S . . . Und auf schwache Reime, die also stumpf sind, gleiten, die nicht den Hochtton haben, sondern den Tieftton am Ende, machen Sie, Frl. V . . . die Geberde des Wassermanns. Eurythmisieren Sie stehend, meinetwillen vokalisch, und machen Sie eben nur diese Geberde am Ende, damit wir sehen, wie diese Geberden nach dem Reim wirken.

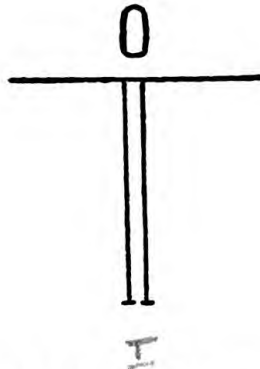
Es rauscht das Bächlein über Gestein . . .
(Sie Frl. V . . ., müssen den Buchstaben halten)

Ein Weidenbaum drüber gebogen,
Drauf sitzt des Müllers Bublein klein,
Im Schosse ein kleines Zitherlein,
Die Füsschen bespült von den Wogen.

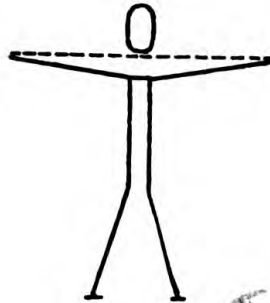
Es kommt ein Mann des Wegs zu gehn,
Er bleibt so still, so schweigsam stehn,
Sieht zu dem sinnigen Knaben;
Hatt' auch ein Büblein klein,
War auch so still und auch so fein.
Das liegt nun draussen begraben.

Also Sie sehen, auf diese Weise lässt sich aus den Tierkreisgeberden der Reim herausholen. Ich mache Sie darauf aufmerksam, dass Sie gerade diese Dinge machen können, und dann werden Sie fühlen, wie Sie Sicherheit bekommen in der Ausarbeitung der eurythmischen Geberden.

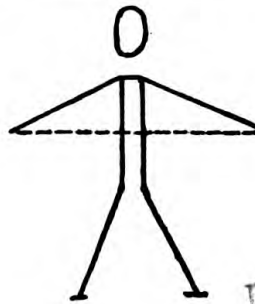
Jetzt möchte ich, dass sich eine Reihe von Eurythmisten hinstellen und verschiedene Gesten machen, und zwar machen wir das so: Die Erste stellt die Füße zusammen und streckt die Arme so aus, dass sie horizontal liegen nach der Seite:



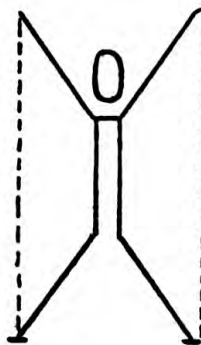
Die Zweite stellt die Füße etwas auseinander, und hält die Arme so, dass sie ungefähr in der Höhe hat, die ihrem Kehlkopf entspricht:



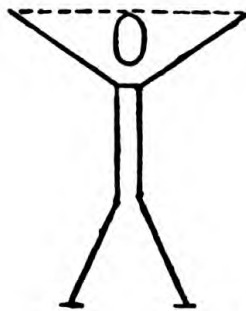
Jetzt eine Dritte: Spreizen Sie die Füße etwas auswärts, halten Sie die Arme so in der Höhe, dass Sie die Hände so haben, dass wenn man sie mit einer Linie verbindet, sie unten unter dem Herzen vorbeigt:



Die Vierte: Spreizen Sie die Beine noch weiter nach aussen, ganz breit, halten Sie die Arme so, dass Sie weit über dem Kopf die Hände haben, aber es muss eine Linie geben genau von den Händen bis zu den Füßen herunter:



Die Fünfte: Machen Sie die Füße ungefähr so in der Stellung, wie die Dritte sie hat, und jetzt machen Sie die Arme so, dass die Hände gerade, wenn man eine Linie zieht, über den Kopf weg eine Linie bilden:



Hier (bei der Zweiten) geht die Linie über den Kehlkopf; da ganz horizontal (bei der Ersten); da geht's weit über den Kopf hinaus (bei der Vierten), und da nun gerade am Kopf vorbei (bei der Fünften). Halten Sie alle diese Geberden fest.

Die Sechste: Sie halten die Beine beide zusammen, und die Arme senkrecht ganz hinauf:



Jetzt merken Sie sich bei diesen Gesten das Folgende :

Ich denke die Rede	I
Ich rede	II
Ich habe geredet	III
Ich suche mich im Geiste	IV
(meinen geistigen Ursprung)	
Ich fühle mich in mir	V
Ich bin auf dem geistigen Wege	VI
Ich bin auf dem Weg zum Geiste (zu mir).	

So ungefähr. Und nun können Sie versuchen, immer von der einen Stellung zu der anderen überzugehen. Frl. V . . . , versuchen Sie es abzuschreiten; treten Sie vor jede hin, und fühlen Sie, indem Sie vor jede hintreten, sich gedrängt, das, was ich da sage, auszudrücken dadurch, dass Sie die Geberde derjenigen machen, die hinter Ihnen steht. Also jetzt sind Sie selber als Erste noch dran:

Ich denke die Rede.

Zur Nächsten gehend, vor sie hintretend:

Ich rede
Ich habe geredet
Ich suche mich im Geiste
Ich fühle mich in mir
Ich bin auf dem Geistwege.

Da gehen also diese Geberden auseinander hervor.

Ich denke die Rede
Ich rede
Ich habe geredet
Ich suche mich im Geiste
Ich fühle mich in mir
Ich bin auf dem Wege zum Geiste (zu mir).

Wenn man Erwachsenen Eurythmie lehrt, und man beginnt damit, dass man sie gerade diese Übung machen lässt, dann finden sie sich ganz sicher gerade dadurch sehr gut in das Eurythmische hinein.

Ausserdem gehört diese Übung, das heisst wenn sie gemacht wird in diesen Geberden hintereinander, unter die die Seele harmonisierenden, heileurythmischen Geberden. Wenn also Menschen innerlich so auseinandergekommen sind in ihrer Seele, dass sich das auch leiblich zum Ausdrucke bringt, in allerlei Stoffwechselkrankheiten zum Ausdrucke bringt, dann ist unter allen Umständen als eine heileurythmische Übung diese Übung ganz vorzüglich.

Nun möchte ich zum Schlusse Ihnen, meine lieben Freunde, ans Herz legen, dass es sich nur dann wirklich gut eurythmisieren lässt, wenn der Wille dazu vorhanden ist, das Eurythmisieren nur zu beginnen nach einer sorgfältigen Analyse — wenn man so sagen darf — desjenigen, was man zu eurythmisieren hat. Man legt sich also irgend ein Gedicht vor, achtet vor allen Dingen darauf, welche hauptsächlichen Laute in einem solchen Gedichte enthalten sind. Findet man die Tatsache, dass in einem Gedichte, das ausdrücken soll die bewundernde Empfindung, das bewundernde Gefühl des Dichters, sich viele *a*-Laute finden, dann wird man sich sagen: dieses Gedicht ist gut zu eurythmisieren, denn in dem *a* drückt sich die bewundernde Empfindung aus. Der Dichter selbst hat gefühlt, dass der *a*-Laut für die bewundernde Empfindung seine Bedeutung hat. Man wird sich gerade darauf stützen, diesen *a*-Laut in der eurythmischen Geberde besonders zur Geltung zu bringen. Es ist beim Eurythmisieren wichtiger, den Lautgehalt sich vor die Seele zu führen, als den blossen Sinngehalt. Denn der Sinngehalt ist Prosa. Und je mehr ein Gedicht darauf angewiesen

ist, durch den Sinngehalt zu wirken, desto weniger ist es ein Gedicht. Je mehr ein Gedicht einem seinen Lautgehalt aufdrängt, durch den Lautgehalt wirkt, desto mehr ist es ein Gedicht.

Daher sollte man eigentlich als Eurythmist nicht von dem Prosagehalt ausgehen, sondern sich in den Lautgehalt vertiefen und sogar sagen können: wenn sich viele a's in einem Gedichte finden, so ist das von vornherein so zu eurythmisieren, wie ein Gedicht, das in Bewunderung verfließt. Das ist dasjenige, was uns darauf hinweist, überall auf das eigentlich Sprachliche zu sehen. Weiter sind wirklich in der Dichtung diejenigen Merkmale des Sprachlichen zu suchen, die wir angeführt haben; also ein Gedicht daraufhin anzuschauen, wo ich irgend etwas Konkretes, etwas Abstraktes, wo ich dieses oder jenes Verhältnis drinnen habe: so dass ich eigentlich meine, man muss zuerst das Gedicht vollständig, und zwar seiner Sprachgestaltung nach erlebt haben, dann sollte man erst daran gehen, es zu eurythmisieren.

Im Eurythmisieren selber können Sie noch beachten, wie ich versucht habe, in den Figuren überall Bewegung, Gefühl und Charakter anzugeben.*) Das ist dasjenige, was die Eurythmisten schon beachten sollten. Die Bewegung soll man als Bewegung fühlen. Die Bewegung wird beschrieben. Die Bewegung macht man als Eurythmist. Aber man sollte, namentlich wenn man von einem Schleier umwallt ist, aber auch wenn man eben von keinem Schleier umwallt ist, das aurisch denken, was in dem Schleier ausgedrückt wird (siehe Eurythmiefiguren), dann erst wird man eben in die nötige Grazie hinein kommen, wenn man sich das denkt. Sehen Sie sich einmal das *l* an (Eurythmiefigur *L*), wenn Sie sich das *l*

*) Siehe Seite 294. Die Holzschnittfiguren.

denken, so liegt das *l* selber in der Bewegung, aber dasjenige, was man dem *l* noch geben kann als Gefühl, als Empfindung, das liegt daran, dass die Aura an den Armen in dieser Gestaltung, hier oben breit, schmaler werdend, herunter hängt. Denken Sie sich, diese Arme sprechen Ihr Gefühl aus dadurch, dass so etwas an Ihnen aurisch hängt; ebenso das glatte Kleid, das unten etwas erweitert ist. So sollte man sich eigentlich fühlen. Man sollte sich als Eurythmist in der Weise durchaus angezogen und flatternd fühlen, wie es hier angedeutet ist.

Und von besonderer Wichtigkeit ist auch der Charakter. Man sollte tatsächlich, wenn man die Arme streckt, hier eine Art Gefühl haben (siehe Eurythmiefigur), dass der Muskel sich spannt. Überall, wo der Charakter durch die Farbe angegeben ist, da sollte man die gespannten Muskeln haben. Das sollte man auch durchaus machen. Also man sollte z. B. hier durchaus (siehe Eurythmiefigur) die Beine so aufstellen, dass man die Muskeln dann gespannt fühlt. Das ist dasjenige, worauf es ankommt. Deshalb sind diese Figuren eben so ausgeführt.

Sie werden dann, wenn Sie das an den einzelnen Lauten lernen, eben die Lautempfindung so stark in Ihre Organisation hineinbekommen, dass Sie auch durch ganze Gedichte hindurch empfinden: das ist z. B. auf *l* gestimmt, auf *b* gestimmt. Und dann werden Sie aus dem Laut heraus das Gedicht schaffen können.

Das ist natürlich dasjenige, was insbesondere auch berücksichtigt werden sollte, wenn es sich darum handelt, Eurythmie den Menschen beizubringen. Bei der pädagogischen Eurythmie wird es sich natürlich darum handeln, dass man die Eurythmie benützt, um am Körper diejenigen Dinge ausführen zu lassen, welche die Seele in moralischer, in erkenntnismässiger, in gefühlsmässiger Weise vorwärtsbringen.

Bei der künstlerischen Eurythmie wird es sich darum handeln, dass die Seele aber ganz lernt, insofern sie eurythmisiert, in dem Körper zu leben. So dass diese Bewegungen, die da gemacht werden, diese Gesten, die geformt werden, als selbstverständlich vorkommen, dass man das Gefühl hat, man kann eigentlich nicht anders, als diese Geste machen, wenn es sich um ein bestimmtes künstlerisches Motiv, um einen bestimmten künstlerischen Inhalt handelt.

Aber man sollte eben durchaus das beachten, dass Eurythmielernen wirklich ein Andersmachen des menschlichen Organismus ist, und dass jede Darstellung in der Eurythmie noch unvollkommen ist, wenn der Mensch irgendwie kämpft mit etwas, was an seinem Körper „Körper“ ist und noch nicht Seele geworden ist. Der ganze Körper muss in der eurythmischen Ausführung Seele geworden sein.

Sehen Sie, das ist ja eben der grosse Unterschied, der empfunden werden sollte, wenn — sagen wir — eine Eurythmiegruppe, die eben mit heiligem Fleiss ein Programm ausgearbeitet hat, das nun hier nach der Ausarbeitung darstellt. Man kann seine Freude daran haben, wie alles frisch ist, wie noch gekämpft wird mit den Formen, wie Arme unter Umständen noch nicht bewegt werden, sondern geworfen werden und der Seele noch als schwer vorkommen, wie wenn sie zur Erde fallen würden, oder wie wenn sie weggestossen würden, während sie wegbewegt werden sollten; oder wenn sie gestossen werden sollten, so haut man, statt dass man stösst, nicht wahr, oder man schlenkert, statt dass man stösst. Alle diese Dinge sind frisch da, und man kann seine Freude daran haben, wenn ausgezogen wird zu irgendeiner Campagne.

Dann geht es in die Campagne hinaus durch „zwei Dutzend“ Städte. Das war ja zwar, glaube ich noch nicht

da, aber es könnte ja auch da sein: Durch zwei Dutzend Städte wird immer dasselbe Programm gespielt. Jetzt kommen die Eurythmisten wieder zurück. Sie haben nun also das Programm zwei Dutzend Male gespielt. Und da wird wiederum, — weil Frau Dr. Steiner dann nicht ein neues Programm gleich neu ausgearbeitet haben kann, das ist selbstverständlich, — da wird wiederum dieses Programm, das man vor sechs Wochen in seinem kindlich frischen Zustande gesehen hat, nachdem es nun zwei Dutzend Male durchgespielt worden ist, hier aufgeführt. Da hat man dann an dem anderen seine Freude; da ist alles selbstverständlich geworden, und man sieht es den Sachen an: die Eurythmisten haben dadurch, dass sie immer neue Städte gesehen, neue Verhältnisse kennen gelernt haben, also einen gewissen inneren Enthusiasmus durch etwas entwickelt haben, was sich ihnen von der Aussenwelt bietet, sie haben dann das in sich, dass die Bewegungen auch selbstverständlich geworden sind. Und man hat dann helle Freude daran und sagt nichts anderes als: Ach, könnten die das noch fünfzig Mal weiter spielen, wie schön würde das erst dann sein!

Für diese Dinge muss man durchaus Verständnis haben. Es weiss das, was ich Ihnen jetzt sage, jeder Bühnenkünstler zu schätzen. Ein wirklicher Bühnenkünstler glaubt überhaupt nicht daran, dass er eine Rolle spielen kann, bevor er sie fünfzig Mal gespielt hat. Erst das 51. Mal glaubt er, dass er die Rolle wirklich spielen kann, weil sie ihm zur Selbstverständlichkeit geworden sein muss. Diese Gesinnung muss man schon einmal haben, meine lieben Freunde. Man muss vor allen Dingen zu demjenigen, was man darstellen will, so viel Liebe haben, dass man's eigentlich niemals fortlegen will. Und, nicht wahr, höchstens dem Publikum ist es erlaubt, irgend etwas, was es von einem Künstler immer wieder

hört, langweilig zu finden. Aber gerade im Künstlerischen hat es seine grosse Bedeutung, einmal auf ein ganz bestimmtes Künstlerisches sich so hinzuorientieren, dass man es immer wieder und wiederum bekommt. Ich habe z. B. einmal Gelegenheit gehabt, ein Stück, das ein Sommertheater 50 Mal gespielt hat in einem Orte, wo ich war, jeden Abend zu sehen, dasselbe Stück. Ich ging jeden Abend hin, liess jeden Abend dasselbe Stück auf mich wirken, und ich fand höchstens, dass es das fünfte Mal langweilig war zu sehen, das 51^{te} Mal war es nicht mehr langweilig. Wenn auch die Darstellung in einem Sommertheater eine sehr mässige war, man konnte dadurch so viel lernen, so ungeheuer viel lernen im Unvollkommenen, in der Beobachtung des Unvollkommenen, dass man schon für sein ganzes Leben von einer solchen Prozedur — mancher wird es als eine sonderbare Prozedur finden — etwas haben könnte. Denn dazumal war es ein Stück, das ich nicht lieben konnte; mich interessierte das Stück gar nicht. Es war Sudermann's „Ehre“ nämlich. Ich konnte es nicht leiden; aber ich sah es mir 50 Mal an, von einer etwas mittelmässigen Gruppe gespielt, um hinter alle die Einzelheiten einmal unbewusst zu kommen, also mitzuerleben rein aus dem Astralleib, es aus allem bewussten Wahrnehmen herauszubringen und rein mitzuleben.

Es handelt sich wirklich darum, dass die Menschen — und ich möchte das gerade bei Gelegenheit der Besprechung der Eurythmie vorbringen — es handelt sich darum, dass die Menschen durchaus lernen müssen, Rhythmisches auch in komplizierteren Dingen zum Ausdruck zu bringen. Das Vaterunser betet einer nicht nur 50 mal, sondern was weiss ich wieviele Male, das wird ihm nicht langweilig. / Dass so etwas auch zu tun ist mit mehr oder weniger einem gleichgültig erscheinenden Erlebnissen des ganzen

Organismus, zu denen man durch sein Karma irgendwann geführt wird, das beachtet man viel seltener.

Und damit, meine lieben Freunde, sind wir am Ende dieses Zyklus angekommen. Sie werden gesehen haben, dass es mir vorzugsweise darauf angekommen ist, diesen Zyklus so zu gestalten, dass man sehen kann, wie aus dem Gefühl unserer Seele sich das Eurythhmische heraus ergibt, wie sozusagen eurythhmische Technik in Liebe zur Eurythmie eigentlich erworben werden soll, wie alles aus der Liebe herauskommen soll.

Wie sehr ich selber, meine lieben Freunde, diese Eurythmie liebe, das habe ich erst vor kurzem im „Mitteilungsblatte“ ausgesprochen. Wie sehr ich wünschen möchte, dass überall die grosse Hingabe, die notwendig ist bei all denjenigen, die am Eurythmisieren betätigt sind, von Frau Dr. Steiner angefangen, angefangen von unseren Eurythmiekünstlerinnen hier und dann mehr beachtet, weiterhin gewürdigt würde; wie das alles durchaus nicht genug gewürdigt werden kann, und gewürdigt werden sollte im Kreise aller Anthroposophen: das habe ich eben kürzlich im „Mitteilungsblatte“ auseinandergesetzt. Nun hoffe ich, dass zur Hebung des Eurythhmischen durch diesen Kurs etwas beigetragen werden kann, indem wir uns, die wir hier vereinigt sind, entweder indem wir die Eurythmie schon aus dem Fundamente heraus zu können glauben, oder indem wir noch blutige Anfänger sind, oder indem wir nur solche sind, die sich interessieren dafür, alle uns fühlen sollten als Förderer der Eurythmie, welche doch heraus gewachsen ist nicht aus der schlechtesten Stelle, sondern aus einer der besten Stellen jener Welt-erkenntnis, die aus dem Geiste heraus schöpft. Und wenn wir uns so als Förderer der Eurythmie aktiv oder

passiv fühlen, so wird gerade durch diese Eurythmie dasjenige für die allgemeine Entwicklung der Anthroposophie geleistet werden können, was durch sie geleistet werden soll.

Wenn die Menschen in Schönheit sehen werden den Geist wirken in menschlichen Formen, dann wird das einiges beitragen zu der ganzen Stellung, die die Menschheit zum Geiste durch die Anthroposophie eigentlich einnehmen soll.

Denken wir bei allem Einzelnen, was wir uns aneignen auf anthroposophischem Boden, an das grosse Ganze der Anthroposophie, und gestalten wir alles Einzelne so aus, wie es uns — wenn ich so sagen darf — unser anthroposophisches Herz eingibt, wie wir es gestalten sollen, wenn wir den Intentionen der Anthroposophie durch das Wirken im Einzelnen würdig werden sollen. Das möge gefördert werden in einigem durch dasjenige, was ich mir zu sagen erlaubte im Laufe dieses Eurythmiekurses.

Zur Charakterisierung der Stellung der Eurythmie gegenüber den andern Künsten und zur weiteren Erläuterung ihres eigensten Wesens bringen wir noch eine Reihe von Auszügen aus jenen Vorträgen, mit denen Rudolf Steiner Darbietungen in eurythmischer Kunst einzuleiten pflegte.

Der Herausgeber.

Schleier, Gewandung, Farbe.

Meine lieben Freunde!

Wir müssen uns ja bewusst sein, dass jede Kunst zu arbeiten hat im Bereiche derjenigen Mittel, die ihr als ihre Kunstmittel zur Verfügung stehen. Und eine Kunst wird nur dann eine wirklich lebensvolle sein können, wenn sie sich dazu durchringt, dasjenige, was erreicht werden soll, einzig und allein durch die betreffenden Kunstmittel, die ihr zur Verfügung stehen, zu erreichen.

Nehmen wir einmal als Beispiel die plastische Kunst. Die plastische Kunst, die Bildhauerkunst, sie hat als Kunstmittel die Form, das Flächenhafte, das gerundete Flächenhafte, und sie muss nun, wenn sie z. B. darstellt eine Tiergestalt oder eine Menschengestalt, das Gerundete, Flächenhafte, so ansetzen, dass auch alles andere, was am Menschen ist oder am Tier ist, in diesem gerundeten Flächenhaften durch die entsprechende Technik zum Ausdruck kommt.

Nehmen wir also an, wir wollen ein Tier darstellen, das glatt behaart ist, so werden wir den Marmor oder die Bronze oder das Holz in einer anderen Weise in seiner Oberfläche behandeln müssen, als wir es behandeln, wenn wir darzustellen haben ein Tier, das wollig behaart ist. Wir werden immer dasjenige, was nicht im Bereiche der betreffenden Kunstmittel liegt, durch diese Kunstmittel zum Ausdruck bringen müssen. Also z. B.

werden wir uns in der Bildhauerkunst dazu durchringen müssen, in der Flächenbehandlung der Hautoberfläche zugleich dasjenige zum Ausdrucke zu bringen, was am wirklichen Menschen die Farbe, das Inkarnat darstellt. Es würde daher falsch sein, wenn jemand versuchen wollte, statt eines Bildhauerwerkes von einem Menschen einen Gipsabdruck irgendwie darzustellen. Der würde zwar in der Form mit dem Menschen vollständig übereinstimmen, aber es wäre ja nur dasjenige wiedergegeben, was eben naturalistisch menschliche Form ist. Es würde eine solche Darstellung niemals den Eindruck machen können des wirklichen Menschen. Denn der wirkliche Mensch wirkt erstens durch sein Inkarnat, durch seine Farbe, — er wirkt durch manches andere noch, er wirkt durch seinen Ausdruck. Das alles können wir in die Bildhauerkunst nicht hineinbringen. Wir müssen daher die Fläche anders gestalten, als wir sie am Menschen naturalistisch haben, wenn wir das Gesamtmenschliche zum Ausdruck bringen wollen.

Und so z. B. müssen wir in der Kunst der Malerei, wo wir wiederum auf einer Fläche arbeiten müssen, durch die Behandlung der Farbe dasjenige zum Ausdrucke bringen, was die Gestalten, die wir darstellen, in der naturalistischen Wirklichkeit durch ihre Formung mit zum Ausdrucke bringen können — usw., usw. In der neueren Zeit ist diese künstlerische Einsicht doch bis zu einem gewissen Grade verloren gegangen, und weil man eben nicht verstanden hat, aus dem Bereich der künstlerischen Mittel einer Kunst herauszuarbeiten, hat sich das naturalistische Prinzip immer mehr und mehr eingeschlichen, dieses naturalistische Prinzip, das dann, weil es aber ja in irgend einer Kunst doch nur wiederum innerhalb der künstlerischen Mittel auftreten

kann, Unnatürliches, Unlebendiges künstlerisch zum Vorschein bringt.

Wenn wir z. B. die Bühne vor uns haben, so müssen wir uns ja bewusst sein, was auf der Bühne alles vorgeht und dargestellt werden soll im Hinblick auf ein Leben, das ganz anders naturalistisch aufgefasst ist, als was die Bühne darstellen kann. Die Bühne ist eine Art Relief des Lebens, und wir müssen alles auf der Bühne so einrichten, dass dem Rechnung getragen wird, dass wir es mit einem Relief des Lebens zu tun haben. Wir müssen z. B. wissen, dass es etwas bedeutet, wenn ein Spieler in einem Drama von rückwärts nach vorn geht. Das bedeutet durchaus nicht dasselbe auf der Bühne, als wenn ein Mensch in einem Zimmer von rückwärts nach vorne geht, denn wir müssen mit dem ganzen Milieu rechnen, wir müssen den Zuschauerraum mitnehmen, denn das Kunstwerk entwickelt sich zwischen der Bühne und demjenigen, was mit den Zuschauern vorgeht.

Wenn z. B. eine Passage zu sagen ist innerhalb eines Dramas von einem Spieler, die ihrem Inhalte nach besonders intim wirken soll, so werden wir für dieses intime Wirken niemals den Schauspieler dürfen zurückgehen lassen, sondern wir müssen für das intime Wirken den Schauspieler auf der Bühne vortreten lassen. Auf der Bühne bedeutet alles etwas anderes als im allgemeinen. Wenn ein Schauspieler, von der rechten Seite vom Zuschauerraum aus gesehen, nach der Mitte geht, so bedeutet das etwas ganz anderes, als wenn er von der linken Seite, vom Zuschauerraum aus gesehen, nach der Mitte geht usw., usw.

Wir müssen die Mittel, die wir im Bereich der Bühnenkunst haben, beherrschen. Wir müssen mit dem Gang

des Spielers in dieser oder jener Richtung auf der Bühne rechnen. Es ist nicht einerlei, ob wir uns sagen: Was wird ein Mensch tun, der etwas Intimes aussprechen will? Die naturalistische Kunst, die hat in der Regel bloss die Anschauung: Nun, dann werden wir ihn halt hauchen lassen. Das kann unter Umständen für den naiven Zuschauer durchaus nicht dasselbe erreichen, was wir einfach dadurch erreichen, dass wir den Schauspieler bei einer solchen Gelegenheit um drei, vier, fünf Schritte vortreten lassen usw., usw.

Nehmen wir eine andere Kunst, die ja in unserer heutigen Zeit am allerwenigsten richtig angeschaut wird, nehmen wir die Deklamations- und Rezitationskunst. Wenn man in der Deklamations- und Rezitationskunst so sich verhält, wie man glaubt, dass so recht natürlich gesprochen werden soll, so recht naturalistisch pointiert werden soll, dann ist das am wenigsten künstlerisch. Bei der Deklamations- und Rezitationskunst handelt es sich um etwas ganz anderes; da handelt es sich darum, dass man zu studieren weiss: welcher Charakter ist im Vokalisieren, welcher Charakter ist im Konsonantisieren, welche besondere Stimmung liegt in dem Vokale E, in dem Vokale A? Was verändert in der blossen A-Stimmung das M? Was verändert in der blossen A-Stimmung das L? Und dass man dann versteht, solche Stimmungen, die schon im Vokalisieren und Konsonantisieren liegen, solche Stimmungen über die ganze Zeile auszudehnen, ja vielleicht über einen ganzen Monolog auszudehnen, so dass durchaus davon gesprochen werden kann, ein besonderer Monolog könnte in der E-Stimmung, in der A-Stimmung gesprochen werden, das heisst, in derjenigen Stimmung, die insbesondere beim A oder beim E, oder beim M, oder beim L entwickelt werden kann.

Und so ist es durchaus möglich, aus den besonderen Mitteln eine Konfiguration, eine künstlerische Behandlungsart hervorzurufen, welche eigentlich erst die betreffende Kunst ausmacht. Ausserdem handelt es sich bei der Rezitations- und Deklamationskunst darum, dass die epische von der lyrischen und von der dramatischen Stimmung wesentlich unterschieden werde. Es handelt sich weiter darum, dass man gerade bei dieser Kunst ganz besondere Sorgfalt darauf verwendet, wie die naive Aufnahme beim Zuschauer ist, unter der grösstmöglichen Kunstentwicklung, bewussten Kunstentwicklung desjenigen, der zu rezitieren oder zu deklamieren hat.

Das erreicht man niemals durch Naturalismus, das erreicht man nur dann, wenn man versteht, die Laute sowohl wie auch die Sätze und ganze rhetorische Partien zu gestalten, richtig zu gestalten. Deshalb muss ich oftmals sagen in Begleitung der Eurythmie, dass es sich bei der Rezitationskunst und Deklamationskunst durchaus darum handelt, das Musikalische und Imaginative schon in der Sprachbehandlung des Dichters herauszuholen, und dasjenige, was sonst im naturalistischen Leben durch die Pointierung erreicht wird, das ganz durch die Sprachgestaltung zu erreichen.

Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus nun die Eurythmie betrachten, insofern sie eine wirkliche Kunst werden soll, so müssen wir uns fragen: Was hat sie für Kunstmittel? Nun, Sie haben ja Alle Eurythmievorstellungen beigewohnt und wissen daher, dass zunächst bei der Eurythmie das der Fall ist, dass die Bewegung der menschlichen Glieder, namentlich der Arme und Hände, aber auch wenigstens andeutungsweise überall die Bewegung des ganzen menschlichen Körpers zunächst ein Ausdrucksmittel für die Eurythmie ist als Kunst.

Die Bewegung selber also, das ist dasjenige, um was es sich zunächst handelt. Und das Vollkommene der Eurythmie ist erst dann erreicht für den Zuschauer, wenn er etwas erschaut in der Bewegung als solcher, in der Bewegung, die z. B. einem Vokal oder Konsonanten zukommt, resp. in der Gestaltung, die dann infolge der Bewegung eintritt. Das ist das Erste. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass Eurythmie eben eine wirkliche sichtbare Sprache, und als solche ein Seelenausdruck ist, wie die Lautsprache. So dass also dasjenige, was die Eurythmie zur Darstellung bringt, für das Auge so wirken muss lediglich durch ihre Kunstmittel, wie die Lautsprache auf und durch das Ohr wirkt.

Es wäre also durchaus falsch, wenn jemand glauben würde, dass ohne weiteres bei der Eurythmie die gewöhnliche Mimik oder Physiognomie irgend eine Bedeutung hätte. Diese gewöhnliche Physiognomie oder diese gewöhnliche Mimik des Gesichtes hat gar keine Bedeutung, sondern alles dasjenige, was nur zur Bewegung gehört. Der Zuschauer muss also völlig vergessen können über dem Wesen der Bewegung, was in mimischer oder sonstiger Weise der eurythmisch Darstellende für ein Gesicht macht oder hat. Im idealen Sinne kommt es also gar nicht darauf an, ob der Eurythmisierende ein schönes Gesicht oder ein hässliches Gesicht hat. Es muss vollständig die Aufmerksamkeit durch die Bewegung selber auf die Bewegung konzentriert werden können.

Aber Eurythmie ist eben doch als Bewegung Sprache, ist Ausdruck eben der menschlichen Seele. Und niemand wird — sagen wir z. B. als Rezitator oder als Bildhauer — einen Laut oder Lautzusammenhang gestalten können, oder eine Fläche formen können, wenn er nicht ein Ge-

fühl hat: ein Gefühl für die gekrümmte Fläche, für die Gestaltung des Lautes oder des Lautzusammenhanges. Es kommt nicht so sehr darauf an, dass der Darstellende just im Momente seiner Darstellung ein naturalistisches Gefühl davon hat, was im Zuschauer oder Zuhörer und wie es erregt werden soll (dadurch würde er sich nur beirren), sondern es kommt darauf an, dass er just den Lautzusammenhang, die Lautgestaltung fühlt; und es kommt darauf an, dass der Bildhauer die Fläche fühlt. Der Bildhauer hat ein anderes Gefühl, wenn er eine runde oder eine ebene Fläche fühlt. Das ist nicht dasselbe Gefühl, das man darstellen will: das ist das künstlerische Gefühl, das man entwickelt innerhalb des Bereiches der Kunstmittel.

Dieses Gefühl, das kann nun auch bei der eurythmischen Kunst beim Darsteller spielen. Und gerade wenn der Darsteller in dieser Beziehung gegenüber seiner Bewegungsform das richtige Gefühl, die richtige Empfindung hat, wird er es dazu bringen, auf den Zuschauer seelenvoll zu wirken.

Vergegenwärtigen wir uns einmal, was da eigentlich sein kann. Nehmen wir an, die Bewegung würde — sagen wir bei irgend einem Buchstaben auferlegen dem Eurythmisierenden, dass er den Arm in dieser Weise bewegt und kurze Zeit hält . . . (die Bewegung wird ausgeführt), dann ist das zunächst die Bewegung oder dasjenige an Gestaltung, in das die Bewegung hineingegangen ist.

Nun aber wird diese Bewegung erst seelenvoll wirken, wenn der Eurythmisierende ausserdem das Gefühl hat, dass er mit seiner Bewegung diese Bewegung selber so empfindet, als ob er etwa hier oben eine fühlbare Luft hätte, die sich anders anfühlt als die allgemeine Luft

wie wenn er hier eine fühlbare Luft hätte, oder wie wenn er meinetwillen etwas hier um den Arm geschlungen hätte, das er tragen muss. Denken Sie sich, das ist das Gefühl: er bewegt den Arm so, und hat das Gefühl: da ruht etwas ganz leicht ihn Berührendes und Drückendes, oder es zieht auch etwas. Wenn wir uns das darstellen in einer expressionistischen Form etwa, so können wir das so darstellen — sagen wir —, dass wir hier... einen Schleier gestalten; dann sieht der Zuschauer, wenn der Eurythmisierende nun wirklich geschickt den Schleier so gestaltet, dass man's am Schleier sieht: der Schleier ist so gelegt, dass der Eurythmisierende hier... einen leisen Druck und hier... einen leisen Zug verspürt, dann sieht der Zuschauer noch dazu, was der Eurythmisierende fühlt. Und man kann alles Fühlen beim eurythmisierenden Bewegen in die Form des Schleiers giessen.

Das ist natürlich schon eine sehr ideale Sache, die von vornherein nicht gleich erreicht werden kann, aber die mindestens nach und nach angestrebt werden muss. Es war daher durchaus richtig, unserer eurythmischen Darstellung zunächst den Schleier hinzuzufügen. Denn der Schleier ist im wesentlichen ein Unterstützungsmittel für den Zuschauer, um das auch wirklich äusserlich in bewegter Plastik zu sehen, was das fluktuierende Fühlen beim Eurythmisierenden ist. Und wiederum, wenn zusammenwirken in dieser Weise, wie ich's geschildert habe, Bewegung und Gefühl, so haben wir schon einen Teil des Seelischen. Denn statt dem Gedanken haben wir die Bewegung, und das Gefühl haben wir ja direkt. Es wird natürlich eine wesentliche Unterstützung für den Zuschauer noch herauskommen, wenn der Schleier eine bestimmte Färbung hat im Verhältnisse

zum Gewand; denn am Gewand wird ja im wesentlichen die Bewegung zum Ausdrucke kommen, wenn am Schleier das Gefühl sichtbar ist.

So kann man ausserdem noch in schönen expressionistischen Formen das Zusammenstimmen von Bewegung und Gefühl zum Vorschein bringen. Und man kann dann davon sprechen, dass wenn man — sagen wir — dem Gewand eine Farbe gibt, entsprechend etwa dem E-Laut, so wird entsprechend dem E-Laut dann, wenn das Gewand eine bestimmte Farbe hat, der Schleier eine entsprechende andere Farbe haben müssen, so dass aber dann auch beide Farben in demselben Verhältnisse stehen, wie Bewegung und Gefühl.

Das wird man allerdings zunächst bei der eurythmischen Darstellung nicht in solcher Art verwenden können, weil man ja natürlich nicht bei jedem Laut Gewandung und Schleier wechseln kann. Aber ich habe ja schon vorhin gesagt: Wir können sprechen, wenn wir wirklich künstlerisch die Dinge durchdringen, wir können sprechen von gewissen Stimmungen, sagen wir beim E, oder beim U, können das dann übertragen nicht nur auf Zeilen und Strophen, sondern auf ein ganzes Gedicht. Und wenn wir ein Gefühl haben dafür: dieses Gedicht ist auf I, jenes Gedicht ist auf E gestimmt, oder sagen wir, wenn wir das Gefühl haben: in diesem Gedichte bekommen wir eine richtige Stimmung heraus, die dem Gedichte entspricht, wenn wir bei zwei eurythmischen Darstellern die Sache so machen, dass wir durch den Einen eine E-Stimmung charakterisieren durch das Gewand und den Schleier, bei dem Anderen eine I-Stimmung, dann kann wiederum durch das Zusammenwirken dieser beiden Stimmungen in Komplikationen gerade die Stimmung des Gedichtes zum Vorschein kommen.



Solche Versuche sind allerdings schon gemacht worden bei der Zusammenstimmung von Schleier und Gewandung für ganze Gedichte, denn von solchen Dingen muss nämlich ausgegangen werden. Man kann nicht sagen, dass die Dinge auf einer nebulösen Phantasie beruhen können, sondern sie müssen durchaus innerlich künstlerisch erlebt, künstlerisch studiert werden; dann können sie erst in eine solche Wirklichkeit umgesetzt werden, dass der Zuschauer, wenn er von alledem gar nichts weiss, dennoch in ganz naiver Weise den entsprechenden Eindruck hat.

Nun kommt beim Darstellen des Eurythmischen aber noch ein drittes Element in Betracht. Und das ist das willenhafte Element, der Charakter. Sie werden, wenn Sie an irgend einen Laut denken, und daran denken, er soll eurythmisiert dargestellt werden, sich sagen: in der Bewegung stellt sich zunächst etwas dar wie die allgemeine Sprachgestaltung im Rezitieren. Die Art und Weise, wie man bildhaft oder musikalisch die Sprache gestaltet, das drückt sich in der Bewegung aus bei der Eurythmie.

Das Gefühl, das ja der Rezitator auch hineinlegt in sein Rezitieren, das Gefühl, das kommt also zum Ausdruck ganz sichtbarlich in demjenigen, was der Eurythmist in seiner Phantasie selber fühlen muss; da drückt es etwas, da zieht es etwas, — dadurch benimmt er sich in der Bewegung ganz anders; das wird ganz unwillkürlich, ganz instinktiv anders in der Bewegung, indem er sich in dieser Weise oder in anderer Weise fühlt. Dadurch wird das Ganze wirklich beseelt und durchseelt, und es ist gut, wenn der Eurythmist nicht nur die ganz äusserliche Bewegung bezwingt, sondern wenn er auch dieses Gefühl hat: wenn er ein E

macht, so hat er ganz bestimmte, leise Empfindungen da oder dort, wenn er in seiner Phantasie sich diesem leisen Empfinden hingibt. Aber weil er die Bewegung macht, so wird er die Bewegung in einer ganz andern Weise beseelt machen, als wenn er nur ganz mechanisch die Bewegung macht.

Aber auch der Rezitator gibt ja ein Willenselement in das Rezitieren hinein. Er spricht — sagen wir — das eine leise, er steigert, er spricht manches ganz laut. Das ist das Willenselement, das hineingetragen wird. Und dieses Willenselement, das ich nennen möchte den Charakter im Künstlerischen, dieses Willenselement, Sie können es auch hineintragen in die eurythmische Darstellung. Nehmen Sie an, Sie haben für irgend einen Laut den Arm meinetwillen so zu halten (es wird ausgeführt), und da... haben Sie die Hand. Jetzt werden Sie ganz unwillkürlich und instinktiv künstlerisch etwas anderes machen, wenn Sie die Hand ganz schlapp halten, so dass Sie sie ihrer eigenen Schwere überlassen, oder wenn Sie sie strecken. Und Sie werden in bezug auf den Charakter in ganz ähnlicher Weise wie der Rezitator durch stärkere, kräftigere Sprache oder weniger kräftige Sprache Charakter hineinbringen in das Rezitieren und Deklamieren. Sie werden z. B. dem, was Sie mit dem Arm darstellen, einen ganz anderen Charakter geben, wenn Sie als eurythmischer Darsteller sich nicht nur Ihrer Phantasie hingeben, sondern diese Phantasie auch in sich zur Ausführung bringen. Sagen wir, Sie spannen die Stirne an bei irgend einem Buchstaben oder irgend einer Passage, die Sie darstellen; oder Sie fühlen, Sie geben Kraft den Muskeln des Oberarmes bei irgend einer Bewegung; oder Sie fühlen, Sie stellen bewusst, indem Sie auf den Boden drücken, die Füße auf bei irgend einer

Bewegung: das ist das dritte Element, der Charakter, der in das Eurythmische hineinkommen kann. Da haben wir also die Möglichkeit, wirklich das ganze Seelische im Eurythmischen zur Darstellung zu bringen.

Nun sehen Sie, meine lieben Freunde, es ist merkwürdig: wenn man diesen Gedanken, den ich jetzt eben ausgesprochen habe, nun wirklich ausführt, dann kommt man dazu, einfach, indem man die Eurythmie in einer gewissen Weise ausdrückt, die Ansätze zu dem zu schaffen, was heute als eine besondere Kunstform gesucht wird: das Expressionistische der Kunst. Denn die Eurythmie ist nun in gewissem Sinne ganz wirklich expressionistisch. Sie bedient sich nur nicht jener vielfach albernem Mittel, der sich der sogenannte Expressionismus bedient; sie bedient sich derjenigen Kunstmittel, mit denen man wirklich Ausdrucksformen, Expressionen schaffen kann künstlerisch, in der Bewegung des menschlichen Leibes, in dem in die Glieder hineingegossenen Fühlen und in dem in die Glieder hineingegossenen Charakter, so wie ich es eben dargestellt habe.

Und nun ist versucht worden in einigen Darstellungen, die allerdings auch erst im Anfange sind, gerade das, was ich jetzt ausgesprochen habe, zu gestalten, so zu gestalten, dass zunächst wenigstens nach diesen Prinzipien die Laute behandelt worden sind, so behandelt worden sind, dass man jedem Laute gerecht wird in einer gewissen Ausdrucksweise; gerecht wird dadurch, dass da wirklich in einer Farbgebung die Bewegung dargestellt ist, in einer zweiten das Gefühl, das in den Schleier aber hineingelegt ist, von dem man natürlich nur die Farbe zu sehen hat in der Darstellung, und in einer dritten Farbe der Charakter zum Ausdruck kommt, so dass Sie jeden Laut eurythmisch darstellen

können durch die Farbe, nach Bewegung, Gefühl und Charakter.

Dadurch kann vielleicht zweierlei erreicht werden. Erstens, kann gesehen werden, inwiefern das Eurythmische mit seinen Mitteln Künstlerisches erreicht. Denn alles, was künstlerisch erreicht werden soll durch die Eurythmie, was einfach auf der Bühne geschehen soll und verwendet werden soll, das ist dieses: Bewegung, Gefühl, Charakter, in der Form, wie ich's ausgesprochen habe. Geradeso, wie der Bildhauer mit seiner Flächenführung, der Rezitor mit seiner Lautgestaltung, der Musiker mit seinen Tongestaltungen, so muss mit Bewegung, Gefühl und Charakter der Eurythmiker alles dasjenige erreichen, was zu erreichen ist. Das andere darf alles nicht in Betracht kommen. Das ist das Bereich der Mittel für die eurythmische Kunst. Mit diesen Mitteln muss alles erreicht werden.

Die Eurythmie-Figuren.

Bei den figuralen Darstellungen, die hier in der letzten Zeit versucht worden sind, namentlich mit Rücksicht darauf, dass bei den Oxforder Eurythmiedarstellungen gleichzeitig dem Verständnis der Eurythmie geholfen werden sollte durch solche Darstellungen*), und die dasjenige, was das Wesen der Eurythmie ist, noch deutlicher machen sollen, werden Sie nun sehen, wie ich versucht habe, manche Intentionen in dieser Beziehung wenigstens zunächst anzuregen.

Es ist mir da gelungen, solche Darstellungen zu geben, dass in der Darstellung nichts anderes ist, als nur die drei Elemente, von denen ich gesprochen habe. So dass also auf der einen Seite dadurch in das Verständnis der Eurythmie hineingerückt werden kann, aber auf der andern Seite auch der Eurythmist selber ausserordentlich viel an diesen Darstellungen wird lernen können, weil ihm da, indem er die Darstellungen vor sich hat, eben von irgend einem eurythmischen Elemente das Wesentliche gegeben wird.

So ist zunächst nur versucht worden, die Buchstabenreihe eben darzustellen nach diesen Richtungen, von denen ich eben gesprochen habe. Sie werden also hier

*) Diese in Holz geschnitzten und farbig ausgeführten Figuren werden am Goetheanum in Dornach (Schweiz) gefertigt und können käuflich erworben werden. Sie wurden zum erstenmal gezeigt in Oxford anlässlich des Kursus über Erziehungskunst von Rudolf Steiner.

Darstellungen von Menschen sehen, bei denen alles Übrige weggelassen ist, was nicht zur Eurythmie gehört. Also Sie werden nicht etwa erwarten dürfen irgend welche malerischen oder bildhauerischen Darstellungen von Menschen, sondern lediglich eurythmische Menschen, d. h. Menschen, an denen gar nichts anderes ist als Eurythmie, aber diese Eurythmie eben für die einzelnen Laute in höchster Vollständigkeit. Also Gesichter haben die Eurythmie-Figuren nicht, vielmehr sind die Gesichter so, dass angedeutet ist der Charakter, die Form usw.

Wenn Sie der Reihe nach gehen, so haben Sie also: A, E, I, O, U, D, B, F, G, H. Wie dasjenige, was sonst Gesicht ist, geformt ist, das gibt eben die Bewegung, die natürlich nur angedeutet werden kann, aber es ist auch das selbst gut, wenn der Eurythmist die Phantasie sich bildet, dass er so ausschaut. Sie haben dann weiter hier: T, S, R, P, N, M und L.

Nehmen wir z. B. diese Eurythmiefigur hier, die dem h-Erlebnis entspricht. Ja, hier haben Sie die Vorstellung: wohin schaut dieses Gesicht? Man könnte nun fragen: Schaut es hinauf, schaut es gerade aus? Das kommt dabei zunächst gar nicht in Betracht, sondern es kommt etwas anderes in Betracht. Zunächst ist festgehalten in der ganzen Ausgestaltung der Figuren die Bewegung, die bei der Eurythmie ausgeführt wird, also sagen wir z. B. die Bewegung der Arme, der Beine. Und dann ist festgehalten in der Schleierhaltung, wie man, indem man den Schleier irgendwie erfasst, ihn anzieht, ihn wirft, ihn fallen lässt, ihn wellt, die Bewegung, die mehr intellektuell ausdrückt das Seelenleben durch die Eurythmie, durch diese Schleierbewegung gefühlsmässig vertiefen kann.

Es ist immer rückwärts auf den Figuren angegeben, was die einzelnen Farben bei den einzelnen Figuren be-

deuten. Dann ist immer angegeben an gewissen Stellen, wie hier am Kopfe, wo der Eurythmisierende, indem er seine Bewegung ausführt, die Muskeln stärker anspannt, also z. B. diese Bewegung vollzieht bei einem so hinschauenden Gesichte (siehe Eurythmiefigur), wie dieses dann andeutet, dieses Blaue hier: dass hier an der Stirne der Muskel besonders gespannt wird und ebenso im Nacken; währenddem hier die Muskeln freier, lässiger bleiben. Der Eurythmisierende kann ganz genau unterscheiden, ob er einen Arm lässig hinausbewegt, oder ob er den Muskel spannt, den Finger spannt; ob er in der Beugelage spannt dasjenige, was zu der Beugung hintreibt, oder ob er das lässig bloss im Winkel gebeugt sein lässt. Durch diese vom Eurythmisierenden selbst innerlich gefühlte Muskelspannung kommt Charakter in die Bewegung hinein.

Sodass man also sagen kann: in der Gestaltung der Bewegung liegt dasjenige, was mehr — eben bloss der Ausdruck ist für das, was die Seele durch die sichtbare Sprache sagen will. Wie aber die Worte auch ihren Timbre, ihren besonderen Ton haben durch das Gefühl, das da drinnen ist, so auch die Bewegung — durch die Art und Weise, wie z. B. Furcht, wenn sie im Satze zum Ausdrucke kommt, oder Freude, Entzücken von dem Eurythmisierenden in die Bewegung hineingelegt werden. Und das kann er dann, wenn er sich des Schleiers bedient, durch das wellende Bewegen, Heben, Senken usw. des Schleiers zum Ausdrucke bringen. Sodass die vom Schleier begleitete Bewegung die gefühlsmässige Bewegung ist. Und die von der inneren Muskelspannung begleitete Bewegung ist die Bewegung, die den Charakter in sich trägt. Wenn der Eurythmisierende in der richtigen Weise seine Muskeln spannt oder lässig lässt, so geht das in der Empfindung über auf den Zuschauer, und man empfindet tatsächlich

dasjenige, was einem gar nicht interpretiert zu werden braucht: tatsächlich dasjenige, was nach Charakter, Gefühl und Bewegung in der eurythmischen Sprache liegen kann.

Es handelte sich auch in künstlerischer Beziehung bei diesen Figuren sowohl in bezug auf das Ausschneiden, wie auf die Farbengebung darum, das rein Eurythmische ganz loszulösen von dem, was am Menschen nicht eurythmisch ist. In dem Augenblicke, wo der Eurythmisierende sein charmantes Gesicht zeigt, gehört das nicht zum Eurythmisieren, sondern dasjenige, das er an dieser Muskelspannung, von der ich gesprochen habe, aus seinem Gesichte zu machen versteht. Und daher ist es nicht eine rein künstlerische Empfindung, wenn man etwa einen schönen Eurythmisten mehr liebt als einen weniger schönen Eurythmisten. Es kommt bei allen diesen Dingen nicht an auf dasjenige, was der Mensch ist als Mensch in der nicht eurythmischen Attitüde; von dem muss ganz abgesehen werden.

Und so ist gerade bei der Gestaltung dieser Figuren nur so viel fixiert, als am Menschen durch die eurythmische Bewegung selbst zum Ausdrucke kommt.

Es wäre überhaupt gut, wenn man namentlich in der Entwicklung der Kunst auf das sehr viel sehen würde: dass man loslöst von dem, was nicht in den Bereich einer Kunst gehört, dasjenige, was gerade aus den Mitteln dieser Kunst heraus und aus den Motiven dieser Kunst heraus zum Ausdrucke kommen soll. Man muss ja in dieser Beziehung tatsächlich gerade dann, wenn es sich um eine so unmittelbare und so ehrliche und aufrichtige Offenbarung des menschlichen Seelen- und Geisteslebens und auch Körperlebens handelt, wie es bei der Eurythmie ist, wirklich sehen, wie die Offenbarung sich unter-

scheidet von dem am Menschen, was eben nicht Offenbarung ist in der betreffenden Kunst.

Was ich bisher gesagt habe, bezieht sich auf die Eurythmie als Kunst, als reine Kunst. Und als reine Kunst ist sie auch zunächst ausgebildet worden, die Eurythmie. Damals, 1912, als sie entstanden ist, dachte man überhaupt nur an das Künstlerische, sie als Kunst vor die Welt hinzustellen.

Dann, als die Waldorfschule begründet worden ist, hat es sich herausgestellt, dass die Eurythmie auch ein wichtiges Erziehungsmittel sein kann, und wir sind tatsächlich dazu gekommen, die pädagogisch-didaktische Bedeutung der Eurythmie voll würdigen zu können. Wir haben die Eurythmie als einen obligatorischen Lehrgegenstand in der Waldorf-Schule von der untersten bis zur höchsten Klasse für Knaben und Mädchen eingeführt, und es zeigt sich da in der Tat, dass dasjenige, was da als sichtbare Sprache oder Gesang von den Kindern angeeignet wird, tatsächlich von ihnen in einer so selbstverständlichen Weise angeeignet wird, wie in ganz jungen Jahren die Tonsprache oder der Gesang angeeignet werden. Das Kind findet sich ganz von selbst in das Eurythmisieren hinein. Und es zeigt sich dabei, dass die anderen Arten von Gymnastik alle eigentlich gegenüber der Eurythmie etwas Einseitiges haben. Denn die anderen Arten von Gymnastik tragen gewissermassen den materialistischen Vorurteilen unserer Zeit Rechnung und gehen mehr vom Körperlichen aus. Das Körperliche wird durchaus bei der Eurythmie auch berücksichtigt, aber es wirkt bei der Eurythmie zusammen Leib, Seele und Geist, sodass man eine beseelte und durchgeistigte Gymnastik in der Eurythmie hat. Das fühlt das Kind. Es fühlt in jeder Bewegung, die es macht, wie es nicht nur aus einer körperlichen Notwendig-

keit heraus die Bewegung macht, sondern wie es die Bewegung macht, indem es zugleich das Seelische und das Geistige überfliessen lässt in den bewegten Arm, den ganzen bewegten Körper. Das Eurythmische erfasst das Kind im tiefsten Innern der Seele. Und da wir jetzt schon Jahre der Waldorf-Schule hinter uns haben, können wir ja sehen, was da besonders herausgebildet wird. Die Willensinitiative, die ja der Mensch in der Gegenwart so sehr braucht, die wird besonders kultiviert durch die Eurythmie als pädagogisch-didaktisches Mittel in der Schule. Aber man muss durchaus sich klar sein darüber, dass wenn man einseitig bloss die Eurythmie in die Schule hineinstellen würde, sie nicht als Kunst würdigen würde, so würde man ja die Schule missverstehen. Eurythmie gehört zunächst als Kunst in das Leben hinein, wie die anderen Künste. Und wie wir die anderen Künste lehren, wenn sie draussen blühen, so kann auch Eurythmie in der Schule gelehrt werden, wenn sie wirklich als Kunst in der Zivilisation anerkannt und gewürdigt wird.

Dann wiederum, als durch eine grössere Anzahl von Ärzten, die sich innerhalb unserer anthroposophischen Bewegung gefunden haben, die Pflege des Therapeutisch-Medizinischen aus dem Anthroposophischen herauskam, da wurde auch das Begehren rege, diese aus der gesunden Natur des Menschen heraus geholten Bewegungen, wo sich der Mensch tatsächlich so äussert, so offenbart, wie es seinem Organismus angemessen ist, auch in der Therapie, in der Heilkunst zu verwerten. Die Eurythmie ist ja in dieser Beziehung wirklich dasjenige, was aus dem Menschen heraus will. Derjenige, der eine Hand versteht, der weiss doch, dass eine Hand nicht da ist, damit man sie als ruhend anschaut. Die Finger haben gar keinen Sinn, wenn man sie nur als ruhende anschaut; die Finger haben einen

Sinn, wenn sie greifen, umfassen, wenn sie in Bewegung versetzt werden aus ihrer ruhigen Form. Man sieht ihnen schon die Bewegung an. So ist der ganze Mensch; dasjenige, was als Eurythmie aus der Bewegung hervorgehen kann, ist eben das gesunde Überfließen seines Organbaues in die Bewegung. Sodass man, natürlich nicht so, wie sie hier als Kunst auftritt, sondern in umgestalteten, ähnlichen, aber doch wieder anders gearteten Bewegungen diese Eurythmie als Heileurythmie in der Therapie verwenden kann, indem man sie als Hilfsmittel bei der Therapie in der Erkrankung verwendet, wo man weiss, diese Bewegung wirkt zurück in der Gesundheit auf diese oder jene Organe.

Wiederum haben wir gute Erfolge damit bei unseren Kindern in der Waldorf-Schule erzielt. Da ist es allerdings notwendig, dass man eine wirkliche Einsicht in die Kinder-natur-hat. Man hat ein Kind, das ist in einer gewissen Weise schwach, kränklich. Man gibt ihm diejenigen Bewegungen, die es gesund machen. Und da ergeben sich tatsächlich, man kann das in aller Bescheidenheit sagen, die allerglänzendsten Resultate. Aber das alles wird nur mit allen Dependancen bestehen können, wenn die Eurythmie als Kunst voll entwickelt wird.

Die Eurythmie-Holzschnittfiguren sind in einer ganz besonderen Weise ausgeführt. Sie dürfen in diesen Eurythmiefiguren nicht irgendwie plastische Nachbildungen der menschlichen Gestalt und dergleichen sehen. Das gehört in die Plastik, in die Malerei. Hier in diesen Eurythmiefiguren sollte nur dasjenige, was im Menschen eurythmisch wirkt, wirklich dargestellt werden. Es konnte sich also nicht darum handeln, etwa die ruhende Menschengestalt schön plastisch zum Ausdruck zu bringen, sondern den Menschen, der die ganze menschliche Wesenheit in

die gestalteten und gestaltenden Bewegungen übergehen lassen kann.

In diesen Eurythmiefiguren kann Einzelnes aus den eurythmischen Bewegungen, aus der eurythmischen Charakterisierung von Attitüden usw. zur Offenbarung kommen. Diese Eurythmiefiguren sind so gemeint, dass sie nur dasjenige wiedergeben wollen, was für irgend ein eurythmisches Motiv in die wirkliche eurythmische Bewegung übergeht. Sodass also nach drei Richtungen hin das Eurythmische in dieser Figur festgehalten ist: festgehalten ist die Bewegung als solche, festgehalten das Gefühl, das in der Bewegung liegt, und festgehalten der Charakter, der sich aus dem Seelischen heraus in die Bewegung hineinergießt.

Wie stellt sich Eurythmie in die künstlerische Entwicklung der Gegenwart hinein?

Wer mit einer gewissen Empfindung für Formen und für Bildhaftigkeit an die Plastik herantritt, und dann dasjenige, was er empfindet gegenüber Mensch und Menschlichem, sich vorhält durch ein plastisches Kunstwerk, der wird die Empfindung bekommen: der Mensch wird im plastischen Kunstwerke gerade dann in der besten Weise dargestellt, wenn man das Gefühl hat: dies ist der schweigende Mensch, der durch seine ruhende Form spricht.

Und wir wissen ja, wie im achtzehnten Jahrhundert Lessing eine Schrift geschrieben hat über die Grenze der bildenden Kunst — sie heisst nicht so, aber sie handelt davon —, in der er darstellt, wie auch das Plastische durchaus die Ruhe im Menschen offenbaren soll, das Schweigen des Menschen als eines in den Kosmos hineingestellten Wesens; sodass man eigentlich nur dasjenige plastisch ausdrücken kann, was schweigend sich offenbart am Menschen. Und jedesmal, wenn man versucht, durch die Plastik den bewegten Menschen auszudrücken, so kommt man eigentlich in eine künstlerische Verirrung hinein.

Nun ist es dem verflossenen Zeitalter, das aber eigentlich schon endete mit der Renaissance, naturgemäss gewesen, bloss diesen ruhenden Menschen plastisch darzustellen. Denn man kann sagen: dieses Zeitalter, das im alten Griechentum beginnt und in der Renaissance endet, das wendet sich ja vorzugsweise an die Gemütsseele des Menschen. Von den inneren Gliedern der menschlichen Wesenheit, — der Empfindungs-Seele, der Gemüts-Seele und der Bewusstseins-Seele — ist die Gemüts-Seele, also der ganze Umfang des Menschengemütes, der mittlere Teil, und das Gemüt ist eigentlich erfüllt von dem ruhenden Gefühl, das sich in der ruhenden menschlichen Form auch ausspricht.

Heute stehen wir nun in dem Zeitalter, in welchem wir vorrücken müssen von dem Gefühls-Elemente im Menschen zu dem Willens-Elemente; denn im Grunde genommen ist es das Hinuntersteigen in das Willens-Element, das uns heute, wenn wir dieses Hinuntersteigen erkenntnismässig machen können, dazu bringt, spirituelle Einsichten zu bekommen.

Damit aber kommen wir gerade mit unserer spirituellen Anschauung an den bewegten Menschen heran: nicht an den Menschen, der als Ausdruck des Weltwortes sozusagen nicht gesprochen hat und dann schweigt, um in der Form zu ruhen, sondern wir kommen an den Menschen, der im lebendigen Weben des Weltwortes drinnen steht und seinen Organismus im Sinne dieses Drinnenstehens betätigt.

Damit aber kommen wir eben an dasjenige, was sich als Eurythmisches ausleben will. Und man hat, wenn man erfassen will gerade von dem geisteswissenschaftlichen Standpunkte, der der heutigen Zeit angemessen ist den Menschen, man hat immer das Gefühl: man muss die

Form ins Flüssige bringen. — Man sehe sich eine menschliche Hand an. Ihr Schweigen kommt in ihrer ruhenden Form zur Offenbarung. Was hat denn diese ruhende Form für einen Sinn, wenn man den ganzen Menschen betrachtet? Sie hat einen Sinn, wenn man das ruhende Element des Gefühls walten lässt, wie es gewaltet hat von der alten Griechenzeit bis zur Renaissance-Zeit. Da, muss man sagen, liegt etwas Bedeutsames darinnen, wenn ich die Hand forme zum Hinweisen auf irgend etwas, und sie dann ruhend lasse. Aber dann erfassen wir doch nicht dasjenige, was heute notwendig ist am Menschen zu sehen, den ganzen Menschen in seiner Totalität.

Und man kann einfach die menschliche Form, wenn man den ganzen Menschen ansieht, nicht ins Seelenauge fassen, wenn man sich nicht bewusst wird, wie jede einzelne ruhende Form am Menschen nur einen Sinn hat dadurch, dass sie in eine bestimmte Bewegung übergehen kann. Was wäre denn die menschliche Hand, wenn sie nur ruhen müsste? Sie hat schon auch als ruhende die Form, die die Bewegung fordert.

Studiert man also mit innerer Beweglichkeit, wie man es heute in der Geisteswissenschaft tun muss, den Menschen, dann offenbart sich einem überall aus der ruhenden Form die bewegte heraus. Und man möchte sagen: derjenige, der heute durch ein Museum geht, wo Plastiken sind, die aus den guten Zeiten des plastischen Schaffens heraus sind, und der diese Plastiken ansieht mit dem Seelenauge der heutigen spirituellen Erkenntnis, für den steigen diese Plastiken herunter von ihren Podien; sie gehen in den Sälen herum, sie begegnen sich, sie werden überallhin beweglich.

Und Eurythmie — nun, Eurythmie entsteht ja selbstverständlich aus der Plastik. Diese Aufgabe haben

wir auch. Es stört heute den in sich beweglichen spirituellen Menschen, wenn er die ruhende griechische Statue längere Zeit ansehen muss. Er muss sich zwingen. Man kann ja das, und man muss es auch, um die griechische Statue natürlich nicht in der eigenen Phantasie zu verderben. Aber daneben besteht überall der Drang, diese ruhende Form in Bewegung zu bringen. Dadurch entsteht jene bewegte Plastik, die die Eurythmie ist. Da ist das Weltenwort das Bewegende. Da schweigt der Mensch nicht mehr, sondern erzählt durch seine Bewegung unendliche Weltengeheimnisse.

Und das ist ja überhaupt so, dass der Mensch durch seine eigene Wesenheit unendliche Weltengeheimnisse erzählt. Man kann noch ein anderes kosmisches Gefühl haben. Für denjenigen, der lebendig auffasst das, was sich z. B. für die kosmische Entwicklung in meiner „Geheimwissenschaft“ findet, für den ist es ja von vorneherein klar, dass es eigentlich mit der heutigen menschlichen Gestalt so ist, als ob man ein an sich Bewegliches hätte vertrocknen lassen, erstarren lassen. Einst war der Mensch ganz in Metamorphose begriffen. So fest bestimmte Organe, wie sie der Mensch heute hat, das hat es in Urzeiten noch nicht gegeben. Es haben die damals beweglichen Formen erst gefrieren müssen. Dem Urmenschen wären die gegenwärtigen Menschen wie gefrorene, nicht bewegliche, sich metamorphosierende Wesenheiten erschienen. Und dasjenige, was wir mit Eurythmie leisten, indem wir sie zu einer sichtbaren Sprache machen, das ist einfach das, dass wir die eingefrorene Menschengestalt wiederum in Flüssigkeit bringen.

Dazu gehört ein Studium, das wirklich nur künstlerisch sein kann. Alles Nachdenken, das ist auf diesem Gebiete eigentlich von grossem Schaden. Künstlerisch muss es sein.

Was aus der Eurythmie werden muss, das ist eine neu geschaffene bewegte Plastik. Zur bewegten Plastik muss man natürlich den Menschen selbst verwenden; da kann man nicht Plastilin oder Marmor verwenden. Damit aber gelangt man in ein Kunstgebiet, das sich zu gleicher Zeit im tiefsten Sinne ebenso berührt mit der Wirklichkeit, wie sich die Plastik entfernt von der Wirklichkeit. Die Plastik gibt dasjenige vom Menschen, was tot ist, was wenigstens im Tode erstarrt ist. Die Eurythmie gibt dasjenige im Menschen, was aus allen Elementen heraus Leben ist. Daher kann man durch Eurythmie fühlen, wie das allgemein kosmische Leben den Menschen erfasst hat und hineingestellt hat in seine irdische Aufgabe. Vielleicht kann man bei keiner Kunst in einer so intensiven Art das Hineingestelltsein des Menschen in den Kosmos verspüren, empfinden, als bei der eurythmischen Kunst. Deshalb musste diese eurythmische Kunst, weil sie auf das Ätherische im Menschen geht, in einer Zeit auftreten, in der gerade die heutige Geisteswissenschaft gesucht wird. Und sie musste aus dieser heutigen Geisteswissenschaft heraus eigentlich geboren werden.

Die Stellung der Eurythmie in der Reihe der Künste.

Dornach, 21. Juli 1923.

Meine sehr verehrten Anwesenden!

Dass die Eurythmie hervorgegangen ist aus der anthroposophischen Bewegung, das ist nicht irgend einer Willkür entsprechend, trotzdem vielleicht die unmittelbare Veranlassung fast wie ein Zufall aussieht. Aber die Entwicklung der Eurythmie ist ja so geschehen, dass im Grunde genommen der eigentliche Charakter derselben erst im Laufe der Jahre entstanden ist, und so entstanden ist, wie er eigentlich nur aus der anthroposophischen Bewegung als der für die neuere Zeit gedachten, für die Gegenwart und nächste Zukunft gedachten Bewegung hervorgehen muss.

Wir haben es in der Eurythmie zu tun mit einer ganz bestimmten Kunst, mit derjenigen Kunst, die entsteht, indem eine Äusserung des Menschen selbst, eine Offenbarung der menschlichen Natur durch den einzelnen Menschen in seinen Gliedern oder auch durch die Menschen im Raume, im künstlerischen Sinne verwendet wird.

Ich habe oftmals genannt dasjenige, was da **auftritt** als eine Äusserung des Menschen, eine sichtbare **Sprache**. Eine sichtbare Sprache ist das insofern, als in ganz **gesetzmässiger** Weise durch die menschliche Bewegung **zur** Offenbarung kommt, ebenso wie in **gesetzmässiger** Weise durch die Sprache oder durch den Gesang **zur** Offenbarung kommt das, was **dichterisch** oder **musikalisch**, also **künstlerisch** geschaffen werden kann. Das wirklich **Künstlerische** ist immer hervorgegangen aus den **Grundlagen**, die in der **geistigen** Welt gesucht werden. Wir müssen uns nur klar darüber sein, dass z. B. die **Architektur** aus einem ganz bestimmten **übersinnlichen** Gesichtspunkte hervorgegangen ist. Wir können an die äussere **Tatsache** anknüpfen, dass ja gerade **Monumentalbauten**, je weiter wir zurückkommen, im wesentlichen **errichtet** worden sind über **Grabstätten**. Und wenn wir uns den **Gedanken**, der verknüpft ist mit einem solchen **Monumentalbau** als **Grabstätte**, vor die **Seele** rufen, so nimmt er sich etwa so aus.

Wir müssen uns sagen: der Mensch ist seinem ganzen **Wesen** nach mit seinem irdischen **Dasein** nicht vollendet. Er verlässt mit seiner eigenen **Wesenheit** den irdischen **Körper**, indem er durch die **Pforte** des **Todes** tritt. Er setzt gewissermassen sein **Dasein** über das **Erdendasein** hinaus fort.

Wer in der **Lage** ist, dieses menschliche **Geheimnis** als **Imagination** zu schauen, **imaginativ** die **Frage** sich zu beantworten: wie will der Mensch eigentlich **aufgenommen** sein von dem **Weltenall**, wenn er seinen **physischen** **Leib** verlässt? dann bekommt man aus der **Beantwortung** dieser **Frage** die **Formen** der **monumentalen** **Grabbauten**.

Es nimmt sich dann aus dasjenige, was als **monumentaler** **Bau** **aufgeführt** wird über einer **Grabstätte** so, als

ob es die Linien bergen würde, längs welcher die Seele sich, den Körper verlassend, hinaus in die Weiten des Kosmos schwingen wollte. Und der Grabbau antwortet einem auf die Frage: welches sind die Wege der Seele aus dem irdischen Körper hinaus?

Da tritt einem der architektonische Gedanke nur eben in seiner allerextremsten Form entgegen. Denn im Grunde genommen können wir diesen architektonischen Gedanken auch auf die für das Erdenleben bestimmten Utilitätsbauten ausdehnen. Wir können nämlich die Frage auch so stellen, nur nimmt sie sich dann prosaischer aus: wenn der Mensch auf dieser Erde genötigt ist, dasjenige, was er innerhalb des Erdendaseins durch seine Seele zu geben hat, für diese Seele in einer ganz bestimmten abschliessenden Umgebung zu haben, wie muss er dann für dasjenige, was er schon auf Erden zu tun hat, seinen physischen Leib baukünstlerisch umgeben?

Ich kann diese Dinge nur andeuten, aber ich möchte doch damit darauf hinweisen, wie aus übersinnlichem Untergrunde heraus, aus dem Schauen heraus so etwas wie z. B. die Architektur entstanden ist.

Und wiederum, man kann schon nachfragen nach der Plastik, und man wird finden, der Ursprung der Plastik liegt in der Beantwortung der Frage: was haben die Götter an der menschlichen Form gemacht, und was macht der Mensch während seines Erdenlebens aus der menschlichen Form? Was ist an dieser menschlichen Form Göttergabe? Was bringt der Mensch durch seine seelischen Bewegungen in die Göttergabe hinein?

Dasjenige, was der Mensch durch sein Seelenleben in die Göttergaben hineinbringt, lässt als etwas nicht zur Kunst gehöriges der Bildhauer weg. Dasjenige, was Götter-

gabe an der menschlichen Form ist, ist ursprünglich dasjenige, was durch die plastische Kunst verwirklicht wird.

Und ebenso, wie aus dem Zeitalter, in dem man namentlich nachgedacht hat darüber: welche Wege geht die Seele nach dem Tode? die eigentliche monumentale Architektur entstanden ist, — Sie können es den katholischen Kirchen noch ansehen, wo der Altar das Grabdenkmal ist, und selbst die gotische Kirche über dem Grabdenkmal errichtet ist —, so wie der architektonische Kulturgedanke herausgeboren ist aus einem übersinnlichen Schauen, so ist aus einem Zeitalter, wo man mehr daran gedacht hat, wie der menschliche Leib eine Göttergabe ist, der plastische Gedanke entstanden.

Und ebenso können wir für jede einzelne Kunstform hinweisen, wie in der betreffenden Zeitepoche der Ursprung der Kunstform sich aus der Erhebung der Menschen in übersinnliche Welten ergeben hat. Und alles dasjenige, was für die einzelnen Künste nach dem Naturalismus hinneigt, was nicht Erbgut von dem Übersinnlichen ist, wie das dann Dekadenzkunst ist, der Abstieg der Kunst ist.

Daraus kann aber eben ersehen werden, wie nur aus dem Übersinnlichen heraus ein Ursprung eines Künstlerischen geführt werden kann.

Wenn man nun unsere heutige Zeit frägt, so spricht sie ja in vieler Beziehung von dem Unterbewussten oder Unbewussten, das im Menschen geistig-seelisch wallt und webt. Aber die meisten Zeitgenossen lassen eben dieses Unbewusste unbewusst sein. Früher hat man gesagt von denjenigen, die sich einer gewissen Seelenstimmung hingegeben haben, sie lassen dann Gott einen guten Mann sein, das heisst, sie kümmern sich nicht um ihn. Heute kann man sagen von den meisten, die vom Unbewussten

reden, sie lassen eben das Unbewusste das Unbewusste sein, sie kümmern sich nicht weiter darum. Dagegen eine anthroposophische Geisteserkenntnis hat die Aufgabe, gerade dieses Unbewusste heraufzuholen, es mit dem Überbewussten zusammenzubringen und dasjenige, was im Menschen unmittelbar lebt als Geistig-Seelisches, das zu erfassen in seinem Zusammenhalt mit dem höheren Geistigen.

Für das aber, was in dieser Beziehung menschliche Äusserung ist, ist die menschliche Sprache zunächst nur — ich möchte sagen — eine partielle Offenbarung. Die menschliche Sprache nimmt vor allen Dingen den Gedanken auf. So wie sie den Gedanken gerade innerhalb unserer heutigen Zivilisation aufnimmt, hat das sogar schon dazu geführt, dass wir über dem Gedanklichmachen der Dichtung die Dichtung verloren haben. Es zeigt sich das ja am meisten darinnen, dass, obzwar auch dagegen schon wiederum Reaktionen mit Recht sich geltend gemacht haben, wir heute nicht mehr in künstlerischer Art rezitieren und deklamieren können. Frau Dr. Steiner hat eben mit grosser Mühe jahrelang das Deklamieren und Rezitieren wiederum zurückgeführt zu seiner wahren Gestalt.

Gerade die richtige Kunst des Rezitierens und Deklamierens, sie zeigt, wo eigentlich das Wesen der Dichtung liegt. Denn das Wesen der Dichtung findet nur derjenige, der mit vollem inneren Verständnis mit dem Dichter zu sagen weiss: Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr. Wenn die Seele auf die Lippen kommt, in unsere Worte hinein, die längst ihren Zusammenhang mit dem Wesenhaften der Welt verloren haben, dann haben wir Prosa, dann haben wir nicht mehr Dichtung. Wir finden erst die Dichtung wiederum, wenn wir zurück-

gehen zu der Art und Weise, wie sich — ich möchte sagen — in grossen und kleinen Wellen, in schwingenden Wellen und in eckigen Wellen die Laute und die Worte im Vers, in der Strophe bewegen, wie sich die Imagination durch den Jambus oder den Trochäus oder dergleichen hindurchzieht, wenn wir das Bild, die Imagination gewinnen, oder wenn wir gewinnen, wie der wirkliche Dichter sucht, durch Takt, Rhythmus, durch das melodische Thema aus der Sprache Musik herauszuschlagen; dann sind wir zu dem, was über den Worten liegt, gekommen, was in den Worten künstlerisch gestaltet, während man heute im Rezitieren und Deklamieren vielfach eine blosser Prosa-pointierung sucht; wenn auch — wie gesagt — schon eine Reaktion eintritt.

Aber im ganzen müssen wir festhalten daran, dass man eine dichterische Schöpfung eigentlich nur dann voll vor sich hat, wenn man folgendes berücksichtigt.

Der Rezipitor, der Deklamator, er ist nur in der Lage, Worte auszusprechen. Alles Künstlerische kommt darauf an, wie er die Worte ausspricht. Dann muss in demjenigen, der nun wirklich mit künstlerischem Ohr auf die Rezipitation und Deklamation hinzuhorchen versteht, entweder ein Imaginatives oder ein Musikalisches entstehen, ein Bild, entweder in Lautgestaltung oder ein Bild in Tongestaltung, etwas, was weit höher ist als der Gedanke.

Der Gedanke bildet das Sinnliche ab. Wir steigen ins Übersinnliche hinauf. Wenn wir durch die Sprache den Gedanken zum Ausdruck bringen, dann ruft der Gedanke auf dasjenige, was, indem der Gedanke in dem Atem lebt, sich mit dem Atem verbindet. Mit dem Atem verbindet sich der Blutpuls.

In dem Blutpuls, wenn auch nur in ganz geringen Schwankungen des Blutpulses, drückt sich aus dasjenige,

was die Seele fühlt und empfindet, drückt sich das Seelenleben aus. Wer in diesen Dingen die richtige Einsicht hat, der weiss, wenn wir aussprechen ein Wort wie „klingen“, dann ist die Blutpulsation bei der ersten Silbe „kling“, das zum *i* geht, eine andere, als bei der zweiten Silbe „en“, das zum *e* geht. Wir rufen auf, indem wir den Gedanken mit Hilfe des Atems in das Wort strömen lassen, die Blutpulsation, die innere Bewegung des Menschen.

Das tun wir, solange wir beim Gedanken bleiben. Geht uns das Bild für den Gedanken auf, — und das kann es beim Worte — dann haben wir eine andere Aufgabe, als bloss die Pulsation des Blutes aufzurufen zur Bewegung.

Sprechen wir ein *i* aus, wir sprechen es heute aus — ich möchte sagen — mit äusserstem Phlegma. Es ist halt ein *i*, es ist halt der Buchstabe, der in so und so vielen Worten drinnen ist.

Aber so ist es nicht ursprünglich gewesen, als das *i* innerhalb der Menschheit entstanden ist, so ist es nicht, indem das *i* sich wirklich losringt aus dem Wesen des Menschen.

Wer das *i* fühlt, fühlt, wie es durch den Atem geht, und wie der Atem sich vergeschwistert mit der Blutpulsation, der weiss, dass, indem das *i* ausgesprochen wird, der Mensch seine Wesenheit selber in den Raum hineinstellt. Während, wenn er das *e* ausspricht, er das Gefühl hat, Geistiges geschieht in ihm. Wenn er das *o* ausspricht, muss er das Gefühl, das Bild haben: Geistiges offenbart sich vor ihm. Jeder einzelne Laut gestaltet sich um vor demjenigen, der die Sprache fühlen kann, zum Bilde, zum Bilde, das in ganz bestimmter Gestalt vor einem dasteht.

Die Sprache selber ist voller Gefühl, indem man von dem einzelnen Laut zu dem anderen übergeht. Wir haben nur im Laufe der Zivilisation verloren jenes innerliche Jauchzen, das wir bei gewissen Worten haben sollten. Es ist still geworden, gleichgültig geworden. Der Mensch ist gewissermassen in seinem Seelenwesen sauer geworden.

Daher hat man auch, wenn die Zivilisation der Gegenwart spricht, zumeist das Gefühl, dass man etwas wie aus Salz und Essig gemischt auf die Zunge bekommt. Gerade die zivilisiertesten Sprachen schlagen einem eigentlich, wenn gesprochen wird, wenn das alles namentlich so nach den Quetschlauten hin sich nähert, die schlagen einem so etwas wie eine Mischung von Salz und Essig an die Zunge. Aber die ursprüngliche Sprache der Menschheit ist eigentlich fließender Honig, ist eigentlich etwas ungemein Süßes, ist dasjenige, wodurch sich das menschliche Wesen schon durch den Laut äussert. Und die Dichtung sucht heute krampfhaft nach der Gestaltung des Gefühles, weil wir verloren haben das Gefühl schon in der Sprache.

Aber wenn man heute dieses Gefühl wiederum erwecken will, dann muss man die ganze Sprache — ich möchte sagen — auf ein höheres Niveau heben, dann muss man für alles dasjenige, was der Mensch sprechen kann, etwas sehen wie einen Himmel über dem Sprechen, in dem sich in mächtigen Gestalten auslebt eigentlich dasjenige, was in den menschlichen Seelen lebt.

Und wenn man dazu kommt, dasjenige nun zu schauen, wovon die Sprache wie eine Abschattung ist, dann ergibt sich einem eine imaginative Sprache, wo die Imaginationen ausgedrückt werden können durch dasjenige, was nun Mikrokosmos ist, was eine kleine Welt ist, was der Mensch ist, der alle Geheimnisse durch seine eigene Gestalt als Raumeswesen zum Ausdrucke bringen kann.

Wenn man jene Imaginationen kennt, die sich ergeben für die einzelnen Formen der Sprache, dann kann man auch übergehen zu den einzelnen Formen des Gesanges. Wenn man die hineinträgt in die menschlichen Bewegungen, dann bekommt man diese Eurythmie. Und man möchte sagen: es gibt eine imaginative Offenbarung der Sprache. Unsere Sprache ist heute intellektualistisch geworden. Gehen wir wiederum zum Imaginativen der Sprache zurück — und das müssen wir, weil wir auf allen Gebieten zum Geistigen zurückgehen müssen — dann fordert das heute von uns, dass wir in die Sprache Imagination hineinbringen durch dasjenige, was im Menschen als Raumbewegung, räumliche Bewegung an ihm selbst als an dem bedeutendsten künstlerischen Elemente zum Ausdruck kommen kann. Dann aber haben wir, wenn wir das, was als Tieferes der Sprache zu Grunde liegt, was wir nicht mehr bloss durch die Blutbewegung, die sich in Zusammenhang stellt mit dem Atem, beim Sprechen ausdrücken können, sondern wenn wir einen Zusammenhang zwischen dem, was gewissermassen über dem Haupte schwebt, über dem Gedanken, über der abstrakten Sprache, wenn wir das, was als Imagination der Sprache entspricht, wenn wir das ausdrücken wollen, dann brauchen wir nicht nur die Blutbewegung, die ausgeführt wird, wenn wir stillstehen und sprechen, dann brauchen wir dasjenige, wo die Blutbewegung übergeht in den sichtbarlich bewegten Menschen. Und dann bekommen wir für dasjenige, was sonst bloss Luftgeberde ist, wenn wir sprechen — denn wir prägen die Imagination unbewusst in die Luftgeberde hinein — dann bekommen wir für das sichtbare Geberden. Und diese sichtbaren Geberden sind eben Eurythmie.

Damit geht die Eurythmie hervor aus einer Vertiefung unseres Zeitalters, aus derjenigen Vertiefung unseres Zeitalters, die gerade eben diesem Zeitalter notwendig ist. Und wie man nachweisen kann für jedes einzelne Zeitalter, warum gerade diesem Zeitalter die Architektur, die Plastik, die Malerei, die Musik entspringen musste, so wird man einstmals einsehen, dass unserem Zeitalter diese Eurythmie, diese Menschenbewegungskunst entspringen musste.

Schriften-Verzeichnis.

Werke von Dr. Rudolf Steiner.

- Die Geheimwissenschaft im Umriss.**
16.—20. Tausend Fr. 10.—, gb. 12.50, Hlbl. 15.—
- Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?**
28.—37. Tausend Fr. 4.50, gb. 6.—
- Ein Weg zur Selbsterkenntnis des Menschen.**
6.—13. Tausend Fr. 2.50
- Die Schwelle der geistigen Welt.**
6.—10. Tausend Fr. 2.50
- Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen Faust und durch das Märchen „Von der Schlange und der Lilie.“**
11.—13. Tausend Fr. 2.20
- Anthroposophischer Seelenkalender.**
Leder Fr. 6.—
- Die Pforte der Einweihung (Initiation).** Ein Rosenkreuzermysterium.
8.—11. Tausend Fr. 3.—
- Die Prüfung der Seele.** Scenisches Lebensbild als Nachspiel zur „Pforte der Einweihung“.
5.—9. Tausend Fr. 3.—
- Der Hüter der Schwelle.** Seelenvorgänge in scenischen Bildern. Fortsetzung der Lebensbilder „Die Prüfung der Seele“.
5.—9. Tausend Fr. 3.—
- Der Seelen Erwachen.** Seelische und geistige Vorgänge in scenischen Bildern. Fortsetzung von „Hüter der Schwelle“.
5.—9. Tausend Fr. 3.—
- Die Erziehung des Kindes.**
20.—24. Tausend Fr. 1.20
- Goethe als Vater einer neuen Ästhetik.** Vortrag gehalten im Wiener Goethe-Verein am 9. November 1888.
9.—13. Tausend Fr. —.70



- Die Aufgabe der Geisteswissenschaft und deren Bau in Dornach.**
 Ein mit Vor- und Nachwort versehener Vortrag vom
 11. Januar 1915. 7.—16. Tausend Fr. 1.20
- Das Wesen der Künste.** 7.—11. Tausend Fr. —.70
- Mein Lebensgang.** 1.—5. Tausend Hblb. Fr. 16.—
- Die Methodik des Lehrens.** 1.—5. Tausend Fr. 2.50
- Wahrpruchworte.** 1.—5. Tausend Lbd. Fr. 7.—
- Sprachgestaltung und dramatische Kunst.**
1.—5. Tausend Hblb. Fr. 17.50
- Wege zu einem neuen Baustil** (mit 12 Bildern des ersten Goethe-
 anums). 1.—3. Tausend gb. Fr. 19.—

Werke anderer Autoren.

- Marie Steiner.** Aphoristisches zur Rezitationskunst.
1.—3. Tausend br. Fr. —.50
- Dr. Kurt Piper.** Zwischen Welt und Geist. Schwellenbilder
 als Totenamt für Rudolf Steiner. Glucbd. Fr. 7.50

Neu-Erscheinungen.

- Rudolf Steiner.** Wendepunkte des Geisteslebens.
1.—3. Tausend br. Fr. 4.—
- Gegenwärtiges Geistesleben und Erziehung.
 14 Vorträge (Ilkley 1923). 1.—5. Tausend br. Fr. 6.—

Soeben erschienen:

- Rudolf Steiner.**
- Eurythmie als sichtbare Sprache, Dornach 1924.
- Eurythmie als sichtbarer Gesang, Dornach 1924.
- Anthroposophie. Eine Einführung, Dornach 1924.

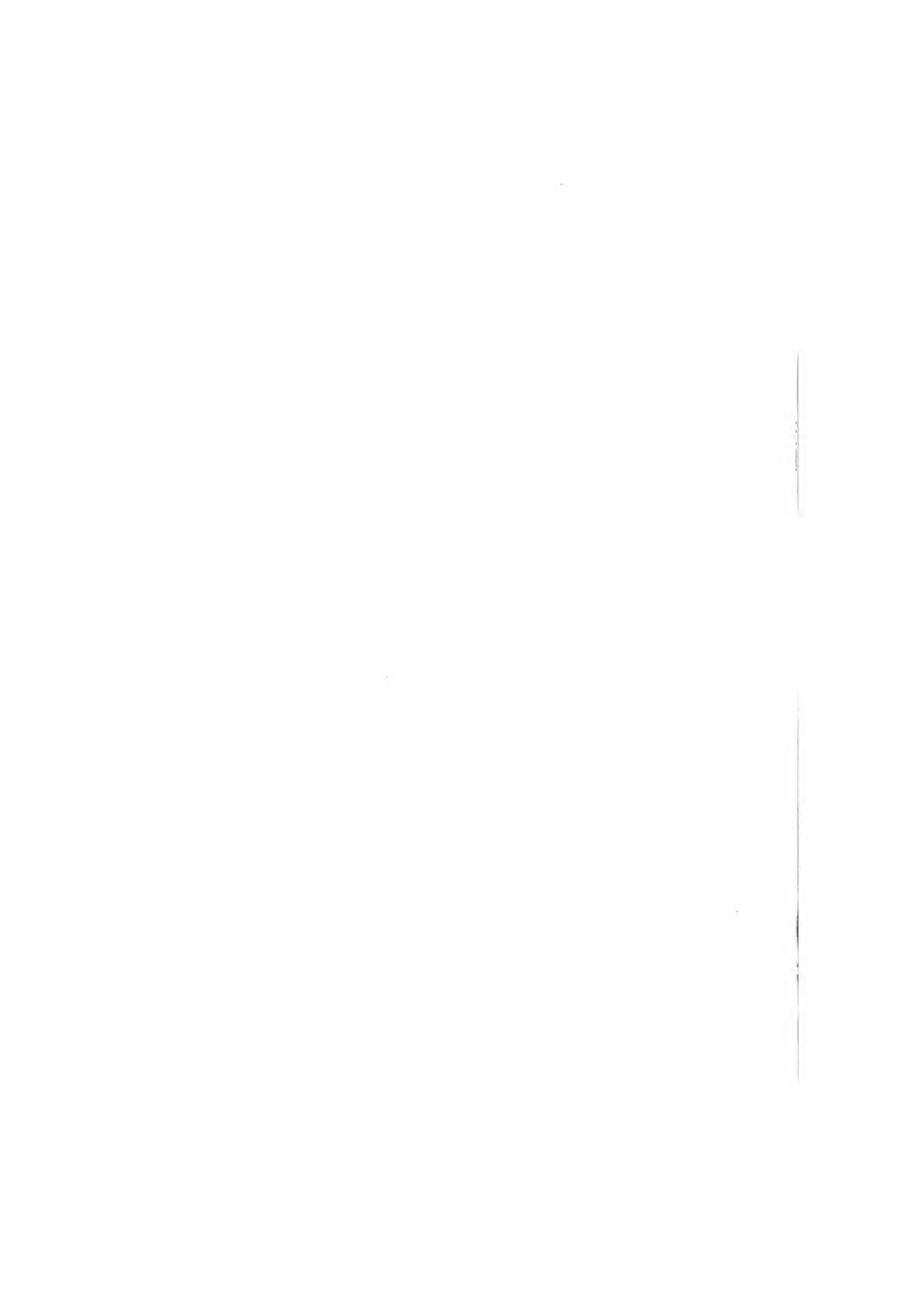
Im Druck:

- Die Kunst der Rezitation und Deklamation.

68696247

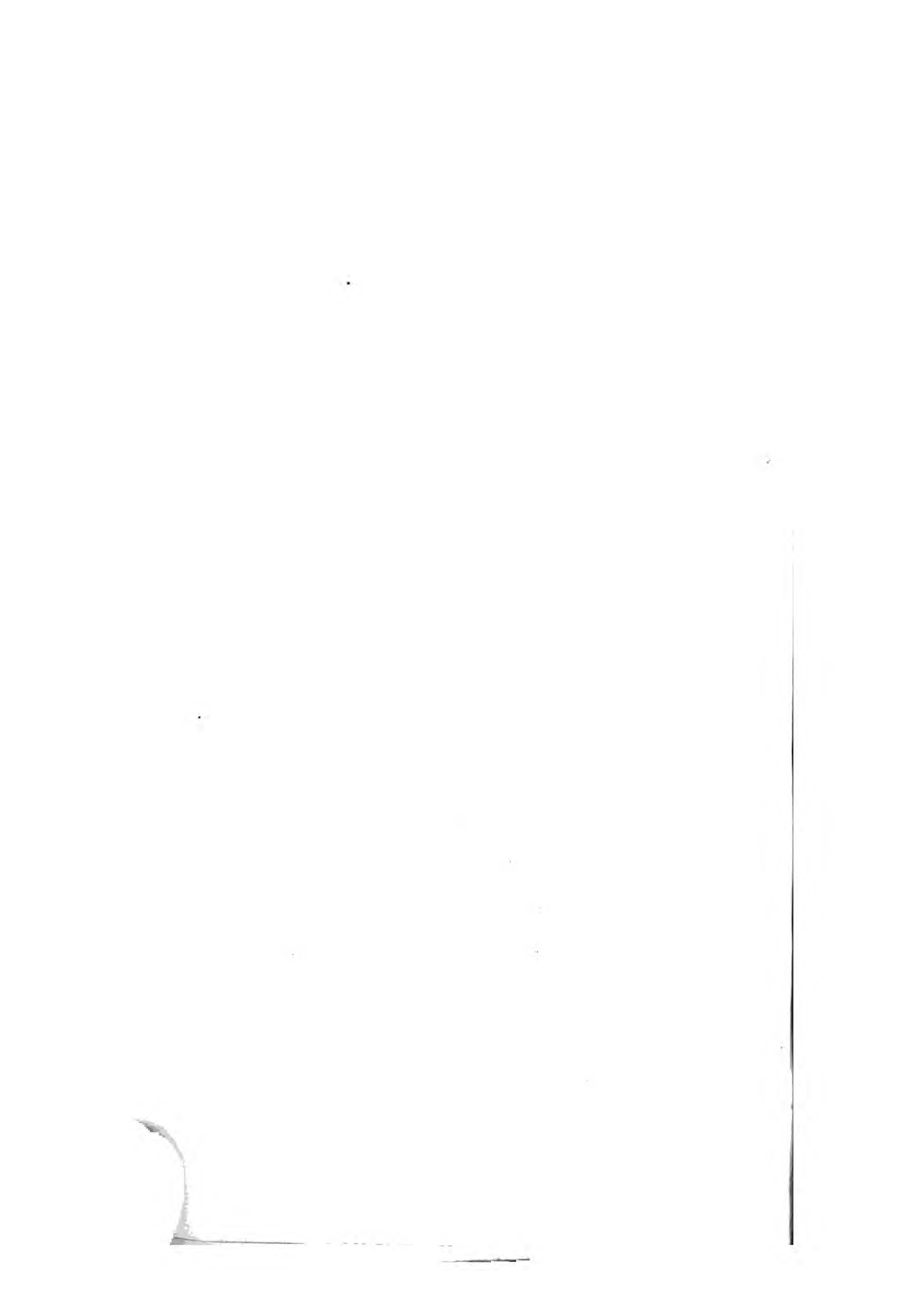
Bettina (Briefw. m. d. Gündereode):

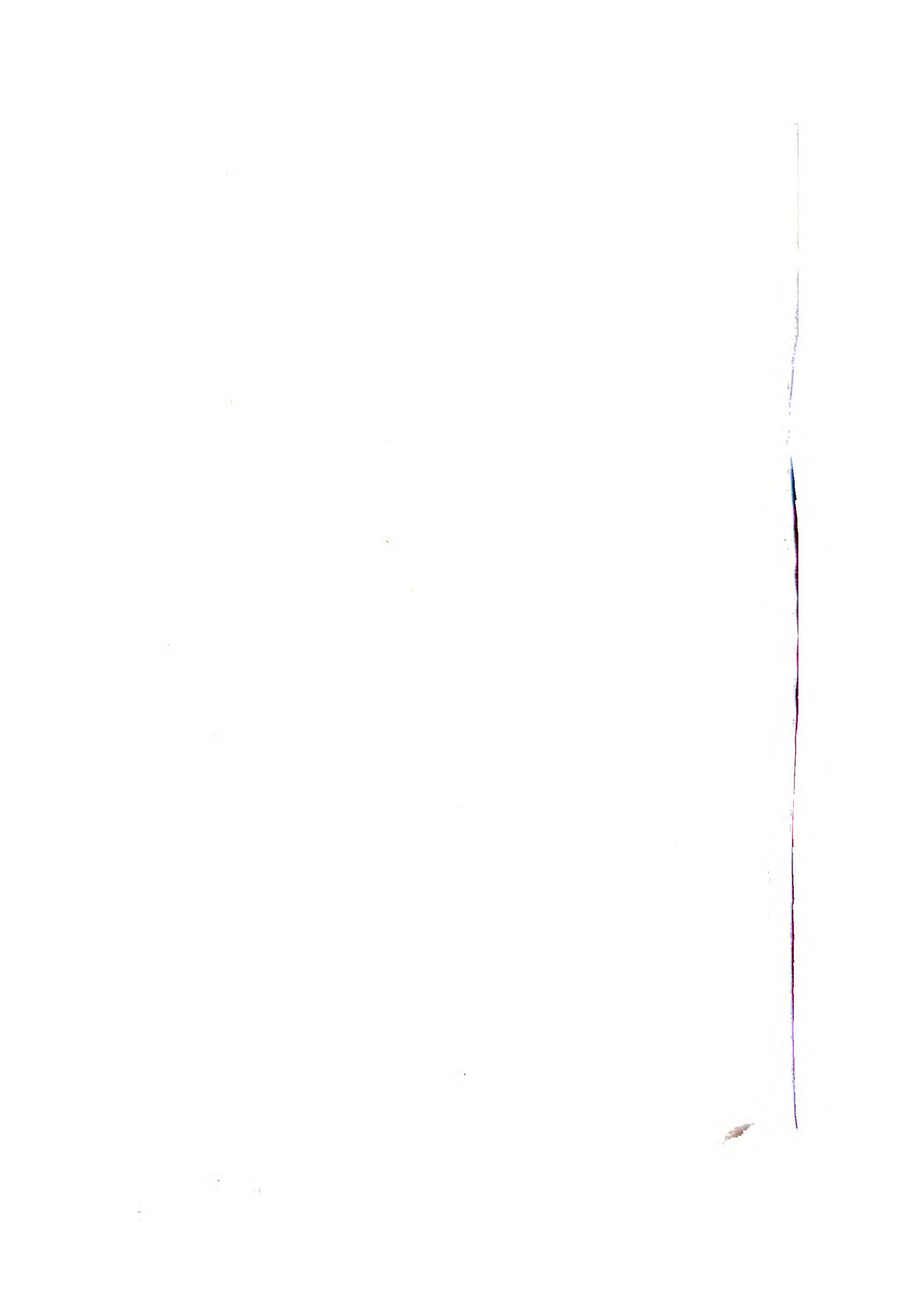
Sprache u. Rhythmus sd. nicht nur
Werkzeuge, sondern selbstschaffen-
de Mächte u. Melodien gottge-
schaffener Wesen, die in sich fort-
leben, jeder Gedanke aus der
Seele hervor lebendig; ~~die~~ ^{die} ~~menschen~~
~~erzeugt~~, die ~~Gedanken~~ nicht, die Gedanken er-
zeugen den Menschen."



1

2





Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header, which is mostly illegible due to blurring and fading.

1

Vertical handwritten text on the left side of the page, possibly a list or index, which is mostly illegible.

Vertical handwritten text on the right side of the page, possibly a list or index, which is mostly illegible.

