

RUDOLF STEINER

## Eurythmie – die Offenbarung der sprechenden Seele

*Eine Fortbildung der goetheschen  
Metamorphosenanschauung im Bereich der  
menschlichen Bewegung*

Vorträge an verschiedenen Orten zwischen 1918 und 1924

## INHALT

### DAS PRINZIP DER EURYTHMIE UND WIE SIE ENTSTANDEN IST

Wien, 2. Juni 1918

### DER GRUNDGEDANKE DER EURYTHMISCHEN KUNST

Dornach, 13. März 1919

### DIE IMAGINATIVE OFFENBARUNG DER SPRACHE

1. Vortrag, Dornach, 27. Juli 1923

2. Vortrag, Dornach, 22. Juli 1923

### Drei Ansprachen

#### I. EURYTHMIE ALS BEWEGTE PLASTIK

Dornach, 26. Dezember 1923

#### II. DIE STELLUNG DER EURYTHMIE INNERHALB DER KÜNSTE

Dornach, 28. Dezember 1923

#### III. EURYTHMIE, DIE SPRACHE DES GANZEN MENSCHEN

Dornach, 30. Dezember 1923

### DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN LAUTSPRACHE UND BEWEGUNG

Dornach, 2. Februar 1924

### PÄDAGOGISCHE EURYTHMIE

Bern, 14. April 1924

### DIE BEWEGUNG ALS SPRACHE DER SEELE

Dornach, 27. April 1924

## DAS PRINZIP DER EURYTHMIE UND WIE SIE ENTSTANDEN IST

WIEN, 2. JUNI 1918

Die Veranlassung, diese sogenannte Eurythmie in unserem Kreis zu betreiben, ist eigentlich wie eine Art Schicksalsfügung gekommen, wie wir überhaupt nicht eine agitatorische Bewegung sind, sondern bei unseren Maßnahmen immer darauf sehen, was in der Zeit sich notwendig von da- oder dorthier ergibt. Programm-Macher sind wir nicht. So kam es, dass ein Mitglied unserer Gesellschaft mich eines Tages fragte, ob vielleicht, gerade mit Rücksicht auf die jüngeren und älteren Mitglieder, die dafür besonderes Interesse finden könnten, eine Art Tanzkunst in unserem Kreis inszeniert werden könnte. Das führte dazu, dass diese Eurythmie in unseren Kreis eingeführt worden ist. Sie ist bis jetzt noch immer im Anfangsstadium, und es wird bedeutsam sein, dieses Anfangsstadium zu verfolgen, denn die Eurythmie ist etwas Neukünstlerisches, aber im Anfangsstadium.

Als diese Frage an mich herantrat, musste ich mir selbst sagen, innerhalb unseres Kreises kann nicht das, was man sonst bisher gerade als Tanzkunst verstanden hat, besonders gepflegt werden, da man heute hinlänglich auf dem Gebiete der Tanzkunst die mannigfaltigsten Versuche sieht. Man musste sich erinnern, dass die Bewegung im Grunde genommen als künstlerisches Wirken und Schaffen von der Menschheit ausgegangen ist, alle geistige Bewegung. Im Beginne einer gewissen Zeit, die sich sogar, ich möchte sagen, historisch mit unseren geistigen Mitteln zurückverfolgen lässt, wär es so, dass die geistigen Strömungen aus einer Quelle flossen. Im Ursprung waren die Erkenntnis, das religiöse und das künstlerische Leben aus einer Quelle geflossen. Man stellte etwas dar im alten mythischen Leben, das man begreifen wollte durch gewisse Verrichtungen, durch Kultushandlungen und dergleichen; man stellte denselben Inhalt dar für die

menschliche Andacht, für die menschliche Verehrung, für die Offenbarung. Im schönen Schein stellte man dasselbe künstlerisch dar. Es war damals noch durchsichtig durch die drei Äste desselben Baumes, dass eine Quelle zugrunde liegt. Die Kunst als solche ist auch wieder aus einer Quelle entsprungen und beweist das instinktiv, indem in unserer Zeit die berechtigte Tendenz besteht, was dann in getrennten Strömen geflossen ist, zusammenzubringen. Wenn eine einzelne Kunst auftritt, muss diese selbstverständlich hervorgehen aus dem Bewusstsein, worauf das Künstlerische in seiner Totalität überhaupt beruht, und da war denn die Frage, wenn man den menschlichen Organismus durch Tanzkunst in Bewegung zu bringen hat, worauf das heute beruhen kann. Nichts Willkürliches sollte geschaffen werden, nicht etwas, was bloß aus den persönlichen Absichten eines Menschen hervorgeht. Programm-Macher sind wir nicht.

Es handelte sich zunächst darum, Tanzkunst zu schaffen als Begleiter des Wortes. Sie wird auch ausgebildet werden als Begleiter des Tones. Heute handelt es sich um die Tanzkunst als Begleitung des Wortes. Wie erhält man etwas Objektives auf diesem Gebiete? Hier muss ich selbstverständlich auf die geisteswissenschaftlichen Ergebnisse hinweisen, wenn ich dieses Objektive zum Bewusstsein bringen will.

Wenn der Mensch spricht, ist die Tendenz vorhanden, dass der ganze Organismus des Menschen, nicht nur der physische in Bewegung ist. Gerade das, was gesprochen wird, kommt aus dem ganzen menschlichen Organismus heraus; der ganze Ätherleib, Bildekräfteleib des Menschen ist in Bewegung. Dass der Mensch spricht, dass er Worte hervorbringt, wie man es gewöhnt ist, beruht darauf, dass gerade die Bewegungen des Bildekräfteleibes zurückgehalten und lokalisiert werden in der Gegend der Brust, des Kehlkopfes und der Nachbarorgane, der Zunge und so weiter. Durch das Lokalisieren der Bewegungsvorgänge, die den ganzen Organismus ergreifen, wird vom Ätherleib aus der Kehlkopf und seine Nachbarorgane in jene Bewegungen versetzt, welche das Wort und das Wortgefüge

hervorbringen. Die Kehlkopfbewegung ist eine organische Bewegung unseres ganzen Ätherleibes. Wir können das aber zurücknehmen in den ganzen Leib. Was wir Eurythmie nennen, ist im Grunde von jedem Menschen ausgeführt, wenn er spricht. Es sind solche Bewegungen, welche von irgendeinem Organ des Kehlkopfs und seiner Nachbarorgane im Organismus beim gewöhnlichen Sprechen ausgeführt werden. Was lokalisiert ist im Kehlkopf, wird physisch übertragen vom Äther-leib aus auf ein Organ. Der ganze Mensch wird zum Kehlkopf gemacht. Derjenige, der ganz genau bekannt ist mit dem, worauf Eurythmie beruht, wird nicht zu hören brauchen im allgemeinen ein Gedicht, sondern würde lesen können dasjenige, was der Inhalt eines Gedichtes ist, aus den Bewegungen. Wir sind im allgemeinen nicht so weit, haben auch nicht so viele Kräfte zur Verfügung, so dass die Bewegungen nicht vollständig sind, sondern nur angedeutet werden.

Wir gehen so vor, dass das Gedicht gesprochen wird und von den Bewegungen, die über den Organismus ausgebreitet sind, begleitet wird. Eurythmie ist eine expressionistische Kunst. Es wird Eurythmie von jedem Menschen hervorgebracht und wird nur übertragen auf den ganzen Organismus. Wir haben im Anfange versucht, eigentlich nur die Bewegung zu begleiten. Da hat sich uns gezeigt, dass es vielleicht stören kann unrezitativ die Bewegungen zu begleiten, und da die Eurythmie eine expressionistische, die Rezitation eine impressionistische Kunst ist, ergänzen sich diese, wie ich glaube. Man hat zwei Pole, und man bekommt heute durch Verbindung der Eurythmie mit der Rezitation etwas heraus, das uns als besondere künstlerische Spezialität vorschwebt. Die Übertragung der Kehlkopfbewegungen und derjenigen der Nachbarorgane auf den ganzen Organismus bezieht sich hauptsächlich auf die Bewegung des einzelnen Menschen.

Wir machen Bewegungen, welche im Raume ausgeführt werden, und auch Gruppentänze, was wir nur primitiv vorführen können. Wenn bei diesen Tänzen, welche im Raum ausgeführt

werden, die Arme bewegt werden, ist das die Ausführung der Kehlkopfbewegungen. Das, was im Raume vollführt wird, wo der ganze Organismus sich im Raume bewegt, wo sich Gruppen bewegen, schließt das ein, was sonst verhalten wird. Wir sprechen niemals bloß mit unserer Kehle. Wir sprechen uns mit dem ganzen Organismus, wenigstens im Rumpforganismus, physisch aus. Diese Bewegungen geben nur den Grundton des Sprechens. Das Timbre, man fühlt das durch, sind verhaltene Bewegungen; diese lösen wir auf, führen sie im Raume aus. Dazu gehört das, was im Rhythmus, im Reime liegt. Was gesprochenes Wort ist, tritt im Rhythmus auf; was im Raume ausgeführt wird, das Verhaltene, bleibt nur ein Grundton, die Grundstimmung; wenn ein Satz mit Wärme gesagt wird, oder sonst von Gemütsstimmung durchzogen wird, so kommt das durch die Bewegung im Raume zustande. Wir lösen die verhaltene Bewegung auf. Nichts ist Willkür. Alles Pantomimische, alle Mimik wird strenge vermieden. Alle Bewegungen sind fest bestimmt und fügen sich nach Gesetzen zusammen wie bei der Musikkunst. Das Individuelle kommt nur so weit in Betracht, als jemand eine Sonate nach seiner Auffassung so, der andere anders spielen kann. Das, was zugrunde liegt, ist im strengsten Sinne eine in sich geregelte Kunst. Aber wir sind im Anfangsstadium. Das ist, was uns unterscheidet von dem, was sonst ausgeführt wird, wo instinktiv Unwillkürliches, Gefühltes in willkürliche Bewegung umgesetzt wird. Wenn etwas Willkür darin liegt, kommt es nur durch die Auffassung hinein.

Das wollte ich vorausschicken, um Sie auf das Prinzip aufmerksam zu machen.

DER GRUNDGEDANKE DER EURYTHMISCHEN KUNST

Dornach, 13. März 1919

*(anlässlich der ersten Eurythmie-Aufführung im Goetheanum)*

Gestatten Sie, dass ich unserer Eurythmik, eurythmischen Ausführung einige Worte voranschicke. Es wird dies um so mehr gerechtfertigt erscheinen, als Sie ja gebeten werden, Ihre Aufmerksamkeit nicht etwas in sich Abgeschlossenem, Vollkommenem zuzuwenden, sondern einer künstlerischen Bestrebung, mit der eigentlich zunächst auch nach der Ansicht derer, die sie ausführen, noch nicht ein Ziel erreicht ist, sondern vorläufig erst etwas gewollt wird, vielleicht könnte ich sogar sagen: mit dem der Versuch gemacht wird, etwas zu wollen. Es ist naheliegend, dass dasjenige, was wir hier als eurythmische Kunst darbieten, in Parallele gezogen wird mit mancherlei ähnlichen Bestrebungen der Gegenwart, bewegungskünstlerischen, tanzkünstlerischen Bestrebungen und dergleichen, und es muss gesagt werden, dass auf diesen Gebieten in der Gegenwart vieles und auch außerordentlich in sich Vollkommenes geleistet wird. Wenn Sie aber denken würden, dass wir mit diesen gewissermaßen Nachbarkünsten konkurrieren wollen, dann würden Sie unsere Absichten verkennen. Nicht darum handelt es sich, sondern es handelt sich darum, eine besondere, neue Kunstform zu entwickeln, die allerdings, soweit wir mit ihr gekommen sind, durchaus nur an ihrem Anfange steht.

Dasjenige, was dieser Bestrebung zugrunde liegt, ist im Grunde in derselben Richtung gehalten wie andere unserer Bestrebungen: eine Fortsetzung desjenigen, was in der Goetheschen Welt- und Kunstauffassung beschlossen liegt. Hier ist es im besonderen ein ganz bestimmtes Gebiet, in dem wir versuchen, die Goethesche Kunstauffassung zur Ausgestaltung zu bringen, wie es moderneren künstlerischen Anschauungen und Empfindungen entsprechen kann.

Goethe hat den das Wesen der Kunst - vielleicht doch tiefer als mancher andere - treffenden Ausspruch getan: Die Kunst ist eine Offenbarung geheimer Naturgesetze, die ohne ihre Betätigung niemals würden geoffenbart werden können. - Goethe konnte in dem künstlerischen Gestalten und Schaffen etwas sehen, was wie eine Offenbarung geheimer Naturgesetze ist, solcher Naturgesetze, die nicht mit dem nüchternen, trockenen, wissenschaftlichen Verstande zur Offenbarung kommen, weil er durch seinen umfassenden Welt-blick eine tiefe Anschauung gerade von der Natur und ihren geheimnisvollen Wesenheiten erhalten hat Nur, ich möchte sagen, einen kleinen Ausschnitt von dieser gewaltigen, umfassenden Goetheschen Naturanschauung erhält man, wenn man die allerdings für diese Naturanschauung bezeichnende, bedeutungsvolle Abhandlung Goethes über das Werden und Weben des pflanzlichen Organismus auf sich wirken lässt, wovon dann Goethes Anschauung und Gedanken über das Werden und Weben des Lebendigen in der Welt überhaupt ausstrahlt.

Nur kurz kann ich erwähnen, wie Goethe der Anschauung ist, dass jedes einzelne Glied eines Lebewesens in einer geheimnisvollen Art wie ein Ausdruck des ganzen Lebewesens ist und wiederum wie ein Ausdruck jedes anderen einzelnen Gliedes. Goethe betrachtet die werdende Pflanze, wie sie wird, Blatt für Blatt, bis hinauf zur Blüte und zur Frucht. Er ist der Anschauung, dass dasjenige, was wir als farbiges Blumenblatt bewundern, nur eine Umgestaltung ist des grünen Laubblattes, ja, dass sogar die feineren Blütenorgane, die in der äußeren Gestalt sehr unähnlich einem gewöhnlichen grünen Laubblatt sind, doch nur eine Umwandlung dieses grünen Laubblattes sind. In der Natur ist überall Metamorphose. Darauf beruht gerade die Gestaltung des Lebendigen, dass überall Metamorphose ist. Und so ist auch jedes einzelne Glied, jedes einzelne Blatt ein Ausdruck des Ganzen. Goethe sieht in dem einzelnen Laubblatt, in dem einzelnen Blütenblatt, in dem einzelnen Staubgefäß eine ganze Pflanze. Das aber ist angewendet auf alles Lebendige, vor allen Dingen auf das Urbild alles Lebendigen, auf die menschliche



Gestaltung und auf die menschliche Bewegung, auf die menschliche lebendige Tätigkeit selbst. Und das sollte eben in dieser eurythmischen Kunst zum Ausdruck kommen. Da sollten gerade geheimnisvolle Naturgesetze der menschlichen Wesenheit selber zum sichtbaren Ausdruck kommen.

Gedacht ist das so. Aber das Gedachte ist dabei nicht die Hauptsache, sondern die Hauptsache ist, dass der Versuch gemacht worden ist, diese Goethesche Anschauung von dem Weben und Wesen des Organismus in künstlerische Empfindung wirklich aufzulösen und umzusetzen. Der Mensch spricht, indem er die Laut- und die Tonsprache an seine Umgebung offenbart, mit einem einzelnen Gliede seiner organischen Gestaltung, mit dem Kehlkopf; er singt mit dem Kehlkopf und mit den Nachbarorganen. So wie das einzelne Blatt eine ganze Pflanze ist, so ist gewissermaßen das, was Kehlkopf und Nachbarorgane sind, was Grundlagen der menschlichen Lautsprache sind, der ganze Mensch. Und wiederum der ganze Mensch kann aufgefasst werden nur wie eine komplizierte Metamorphose des Kehlkopfes.

Dieser Versuch ist einmal gemacht worden, den ganzen Menschen in eine solche Bewegung und in solche Stellungen zu bringen, dass, wie durch den Kehlkopf lautlich, tönend gesprochen und gesungen wird, so einmal sichtbar durch den ganzen Menschen gesprochen und Musikalisches zur Geltung gebracht wird.

Dies soll aber durchaus nicht bedeuten, dass man in irgendeiner spintisierenden Weise die Bewegungen, die gemacht werden, aus-deuten soll; sondern nur, wenn - wie es bei der musikalischen Kunst selber ist, wo alles gesetzmäßig verläuft und doch alles elementar empfunden wird - die Bewegungen der eurythmischen Kunst so wie die musikalische Harmonie und Melodie selber empfunden werden in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit, ohne dass man auf das eben Erwähnte zurückgeht, dann wird sich das Künstlerische dieses Eurythmischen ergeben.

Was in der menschlichen Seele lebt, wie es sonst ausgedrückt ist durch das Organ des menschlichen Sprechens, durch den Kehlkopf, soll ausgedrückt werden durch den ganzen Menschen, durch seine Bewegungen, durch seine Stellungen. Der ganze Mensch soll gewissermaßen als Kehlkopf sich vor dem Zuschauer entwickeln.

Nun ist aber in der menschlichen Sprache nicht bloß das enthalten, was sonst in Lauten und Lauffolgen zum Ausdrucke kommt, sondern es spricht sich das Ganze der menschlichen Seele aus: Gefühl, innere Wärme, Empfindung, Stimmung und so weiter. Daher ist unsere eurythmische Kunst auch bestrebt, dieses alles, was durch das Medium der Sprache zur Anschaulichkeit kommt, zum Ausdruck kommt, auch sichtbarlich darzustellen.

Wir haben es also mit einer Bewegungskunst zu tun, mit Bewegungen des einzelnen Menschen, aber auch mit Bewegungen von Gruppen, mit Bewegungen, die Stimmungen, Empfindungen, Wärme auszudrücken haben, welche die Sprache durchglühen und durchziehen.

Alles, was gewissermaßen die Nachbarschaft des Kehlkopfes zum Ausdruck bringt, ist wiederum durch unsere Gruppenstellungen und -bewegungen zum Ausdruck gebracht. Reim, Rhythmus, wodurch das Dichterische, das Künstlerische in der Sprache erreicht wird, ist durch diese Bewegungen von Gruppen, durch die gegenseitigen Stellungen der tanzenden Menschen und so weiter zu erreichen gesucht.

Das ist das Charakteristische dieser eurythmischen Kunst, sehr verehrte Anwesende, wodurch sie sich von allen Nachbarkünsten unterscheidet, dass nicht die augenblickliche Gebärde, nicht das augenblicklich Pantomimische gesucht wird, geradesowenig wie in der Musik in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit irgend etwas als augenblicklicher Ausdruck gesucht wird - dann wäre es ja Musikmalerei -, ebenso wenig wird in der eurythmischen Kunst bewusstes Mimisches durch augenblickliche Geste angestrebt. Nicht dasjenige, was augenblicklich in der Seele lebt, wird, wie

es in Nachbarkünsten der Fall ist, durch augenblickliche Geste, durch augenblickliche Pantomime zum Ausdruck gebracht, sondern so ist es, dass dem Ganzen eine innere Gesetzmäßigkeit wie der Musik selbst zugrunde liegt. So dass allerdings, wenn zwei Eurythmiker dasselbe darstellen, die Verschiedenheit nur so sein wird, wie wenn zwei Klavierspieler ein und dieselbe Beethoven-Sonate nach ihrer subjektiven Auffassung wiedergeben. Größer wird der Unterschied nicht sein. Alles ist objektiviert. Und wo Sie noch sehen werden, dass ein Pantomimisches, dass ein Mimisches, dass Augenblicksgesten auftreten, da ist eben die Sache noch unvollkommen, da werden wir noch manches, gerade um unseren Anschauungen gerecht zu werden, zu überwinden haben.

So wird erreicht, dass man tatsächlich auf der einen Seite die gesprochene Dichtung wird hören können, oder auch das Musikalische, und auf der anderen Seite umgesetzt diese Dichtung, dieses Musikalische in der Weise in menschliche Bewegung und in Bewegungen von Gruppen von Menschen sehen wird, so dass dasjenige, was in diesen Bewegungen, in diesen Stellungen zum Ausdrucke kommt, so unmittelbar wirken soll wie die Luftschwingung, wie die Luftbewegung, die ja auch als eine wirkliche Bewegung aus dem menschlichen Kehlkopf hervorkommt. Man wendet ja die Aufmerksamkeit den zu hörenden Lauten und nicht der Bewegung, die unsichtbar bleibt, zu.

Mit unseren künstlerischen Bewegungen, mit unserer Eurythmie soll im Raume gesehen werden, was der Mensch gleichsam im Raume nicht sieht, weil er sein Ohr nur dem zuwendet, wie gesprochen wird, und nicht zuwenden kann irgendein Organ dem, was sich im Kehlkopf als Fortsetzung der Eigenbewegung des Kehlkopfes in Luftschwingungen, in Rhythmen, in Harmonie und so weiter entwickelt.

Das ist der Grundgedanke unserer eurythmischen Kunst. Darinnen sind wir natürlich durchaus mit unseren Bestrebungen im Anfange stehend, und ich bitte Sie, dies zu berücksichtigen. Sie werden etwas Unvollkommenes dargeboten finden, aber etwas,

was ein Anfang sein soll zu einer weitergehenden Entwicklung nach dieser Richtung hin. Und wenn Sie die Güte und Freundlichkeit haben, dasjenige, was heute noch unvollkommen dargeboten werden kann, in dieser Unvollkommenheit sich anzusehen, so werden sich uns aus Ihrer Aufmerksamkeit selbst ganz gewiss weitere Impulse zur Vervollkommnung dieser Kunst, die sich unter andere Künste hineinstellen will, ergeben. Jedenfalls aber möchten wir, dass immer mehr und mehr empfunden werde, dass die Formen des Künstlerischen noch nicht abgeschlossen sind. Der Stil eurythmischer Kunst wird insbesondere in seinem Wesentlichen eingesehen werden, wenn man gerade auf die gesunde Goethesche Anschauung zurückgeht, die er mit den Worten ausdrückt: Der Stil beruht auf den tiefsten Grundlagen der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, dieses Wesen der Dinge in sichtbaren und greiflichen Gestalten darzustellen. - Und Goethe ist es selbst, der alles, was man in der Kunst darstellen kann, zuletzt auf das bezieht, was durch den Menschen selbst zur Anschauung kommen kann. In seinem schönen Buche über Winckelmann will Goethe das Wesen der Kunst dadurch zum Ausdrucke bringen, dass er sagt: Im Menschen spiegelt sich die ganze Welt, im Menschen kommen die geheimsten Naturgesetze zur Offenbarung, und gerade indem er sie in sich und durch sich darstellt, stellt er einen Gipfel des Wesens und Werdens aller Dinge dar. - Goethe sagt: Indem der Mensch sich zu dem Gipfel der Natur erhebt, wird er in sich vollkommen und bringt seinerseits selber wiederum einen Gipfel hervor. Er versucht, in sich zu haben alle Vollkommenheiten, die sonst über einzelnes in der Natur ausgebreitet sind; er versucht Ordnung, Harmonie in sich zu vereinen, um so sich zuletzt zur Produktion des Kunstwerkes zu erheben.

Ein Versuch, aber wie gesagt, ein Versuch, der seine Vollkommenheit suchen wird, ist das, was wir Ihnen heute im Anfange darbieten wollen. Wenden Sie diesem Versuch als einem Anfange Ihre Aufmerksamkeit zu, denn wir haben die Überzeugung, dass in dem, was jetzt noch im Anfange steht, die Keime zu einem Vollkommeneren liegen, gleichgültig, ob dieses Voll-

kommene noch durch uns selbst erreicht wird, oder ob andere das, was wir begonnen haben in dieser Kunstrichtung, fortsetzen werden. Es erscheint denen, die mit diesem einzelnen Kunstzweige verbunden sind, als eine Grundlage tiefster Überzeugung: entweder wir noch selber oder andere nach uns werden aus den kleinen Anfängen, aus dem Unvollkommenen, das man jetzt noch vor sich haben kann, einstmals gerade einen wirklich in die Tiefen der menschlichen Wesenheit und ihre Möglichkeit hineinführenden Kunstzweig finden, der sich neben andere Kunstzweige hinstellen kann.

## DIE IMAGINATIVE OFFENBARUNG DER SPRACHE

*Zwei Ansprachen anlässlich der internationalen Delegiertenversammlung der Anthroposophischen Gesellschaft*

### 1. VORTRAG

DORNACH, 27. JULI 1923

Dass die Eurythmie aus der anthroposophischen Bewegung hervorgegangen ist, ist nicht irgendeiner Willkür entsprechend, trotzdem vielleicht die unmittelbare Veranlassung fast wie ein Zufall aussieht. Aber die Entwicklung der Eurythmie ist 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 geistigen Bewegung hervorgehen muss.

Wir haben es in der Eurythmie mit einer ganz bestimmten Kunst zu tun, welche 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.

Nun, ich habe oftmals das genannt, 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 es zur Offenbarung kommt -, was dichterisch oder musikalisch, also künstlerisch geschaffen werden kann. Das wirklich Künstlerische ist immer hervorgegangen aus Grundlagen, welche in der geistigen Welt gesucht wurden. Wir müssen uns

nur klar darüber sein, dass zum Beispiel die Architektur aus einem ganz bestimmten übersinnlichen Gesichtspunkte hervorgegangen ist. Wir können an die äußere Tatsache anknüpfen, dass gerade Monumentalbauten, je weiter wir zurückkommen, im wesentlichen über Grabstätten errichtet worden sind. Und wenn wir uns den Gedanken, der mit einem solchen Monumentalbau als Grabstätte verknüpft wurde, vor die Seele rufen, so nimmt er sich etwa so aus, dass wir uns sagen müssen, 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 Weltall, wenn er seinen physischen Leib verlässt? - bekommt dann aus der Beantwortung dieser Frage die Formen der monumentalen Grabbauten.

Es nimmt sich das, was als monumentaler Bau über einer Grabstätte aufgeführt wird, so aus, 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 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 so stellen, nur nimmt sie sich dann prosaischer aus: Wenn der Mensch auf dieser Erde genötigt ist, das, 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 Untergrund heraus, aus dem Schauen heraus so etwas wie zum Beispiel die Architektur entstanden ist.

Und wiederum kann man schon nachgehen der Plastik und wird finden, der Ursprung der Plastik liegt in der Beantwortung der Fragen:

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 sein Seelenleben in die Göttergabe hinein? - Was der Mensch durch sein Seelenleben in die Göttergaben hineinbringt, lässt als etwas nicht zur Kunst Gehöriges der Bildhauer weg. Was Göttergabe an der menschlichen Form ist, ist ursprünglich das, was durch die plastische Kunst verwirklicht wird. Und ebenso wie aus dem Zeitalter, in dem man namentlich darüber nachgedacht hat, welche Wege die Seele nach dem Tode geht, die eigentlich 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 aus einem übersinnlichen Schauen herausgeboren ist, so ist aus einem Zeitalter, wo man mehr daran gedacht hat, wie der menschliche Leib eine Göttergabe ist, der plastische Gedanke entstanden.

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 wie alles das, was für die einzelnen Künste nach dem Naturalismus hinneigt, abrückt von dem Übersinnlichen, Dekadenzkunst ist, der Abstieg der Kunst ist. Daraus kann aber ersehen werden, wie nur aus dem Übersinnlichen heraus ein Ursprung eines Künstlerischen gesucht werden kann.



Wenn man nun unsere heutige Zeit fragt, so spricht sie in vieler Beziehung von dem Unterbewussten oder Unbewussten, das im Menschen geistig-seelisch wellt und webt. Aber die meisten Zeitgenossen lassen dieses Unbewusste unbewusst sein. Früher hat man von denen gesagt, die sich einer gewissen Seelenstimmung hingeeben haben, sie lassen dann Gott einen guten Mann sein, das heißt, sie kümmern sich nicht um ihn. Heute kann man von den meisten sagen, die vom Unbewussten reden, sie lassen das Unbewusste das Unbewusste sein, sie kümmern sich nicht weiter darum. Dagegen hat eine anthroposophische Geisteserkenntnis die Aufgabe, gerade dieses Unbewusste heraufzuholen, es mit dem Überbewussten zusammenzubringen und das, was im Menschen unmittelbar als Geistig-Seelisches lebt, in seinem Zusammenhang mit dem höheren Geistigen zu erfassen.

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 am meisten darinnen, obzwar auch dagegen schon wiederum Reaktionen mit Recht sich geltend gemacht haben, dass wir heute nicht mehr rezitieren und deklamieren können. Frau Dr. Steiner hat mit großer Mühe jahrelang das Deklamieren und Rezitieren wiederum in seiner wahren Gestalt gesucht. Gerade die richtige Kunst des Rezitierens und Deklamierens zeigt, wo eigentlich das Wesen der Dichtung liegt. Das Wesen der Dichtung findet nur derjenige, welcher mit vollem innerem 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, haben wir Prosa, nicht mehr Dichtung. Wir finden erst die Dichtung wiederum, wenn wir zu der Art und Weise zurückgehen,

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, wie der wirkliche Dichter durch Takt, Rhythmus, durch das melodiose Thema sucht, 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 bloße Prosapointierung sucht. Wenn auch, wie gesagt, schon eine Reaktion eintritt. Aber im ganzen müssen wir daran festhalten, dass man eine dichterische Schöpfung eigentlich nur dann voll vor sich hat, wenn man folgendes berücksichtigt.

Der Rezipient, der Deklamator 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 Rezitation 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 das auf, 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 das aus, was die Seele fühlt und empfindet, drückt sich das seelische Leben aus. Wer in diesen Dingen die richtige Einsicht hat, der weiß, wenn wir ein Wort wie «klingen» aussprechen, dann ist die Blutpulsation bei der ersten Silbe « kling», die zum i geht, eine andere als bei der zweiten Silbe «en», die zum e geht. Wir rufen auf, indem wir den Gedanken mit Hilfe des Atems in das Wort einströmen lassen, die Blutpulsation, die

innere Bewegung des Menschen. Das tun wir, solange wir beim Gedanken bleiben.

Geht in 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 zur Bewegung aufzurufen. 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 Wörtern darinnen 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 aus dem Wesen des Menschen losringt. Wer das I fühlt, fühlt, wie es durch den Atem geht, und wie der Atem sich verschwivert 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, welcher die Sprache fühlen kann, zum Bilde, das in ganz bestimmter Gestalt vor einem dasteht.

Die Sprache selber ist voller Gefühl, indem man von dem einzelnen Laut zum anderen übergeht. Wir haben nur im Laufe der Zivilisation jenes innerliche Jauchzen verloren, das wir bei gewissen Worten haben sollten. Der Mensch ist still geworden, gleichgültig geworden; er ist gewissermaßen in seinem Seelenleben sauer geworden. Daher hat man auch, wenn die Zivilisation der Gegenwart spricht, zumeist das Gefühl, dass man etwas wie aus Salz und Essig Gemischtes auf die Zunge bekommt. Gerade die zivilisiertesten Sprachen schlagen einem schon, wenn gesprochen wird, wenn das alles namentlich so nach den Quetschlauten hin sich nähert, so etwas wie eine Mischung von Salz und Essig an die Zunge. Aber die ursprüngliche Sprache der Menschheit ist eigentlich fließender Honig, ist 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 Gefühls, weil wir das Gefühl schon in der Sprache verloren haben.

Aber wenn man heute dieses Gefühl wiederum erwecken will, dann muss man die ganze Sprache, ich möchte sagen, auf ein höheres Niveau gehoben sehen, dann muss man für alles das, was der Mensch sprechen kann, etwas wie einen Himmel über dem Sprechen sehen, in dem sich in mächtigen Gestalten eigentlich das auslebt, was in den menschlichen Seelen lebt. Und wenn man dazu kommt, das nun zu schauen, wovon die Sprache wie eine Abschattung ist, dann ergibt sich einem etwas wie eine imaginative Sprache, wo die Imaginationen ausgedrückt werden können durch das, was nun Mikrokosmos ist, was eine kleine Welt ist, was der Mensch ist, der alle Geheimnisse durch seine eigene Gestalt als Raumeswesen zum Ausdruck bringen kann.

Wenn man jene Imaginationen kennt, die sich für die einzelnen Formen der Sprache ergeben, dann kann man auch zu den einzelnen Formen des Gesanges übergehen. Wenn man sie in die menschlichen Bewegungen hineinprägt, 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 zurückkehren müssen, dann fordert das heute von uns, dass wir in die Sprache Imagination hineinbringen, in das, 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 zugrunde 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 Haupt schwebt, über dem Gedanken, über der abstrakten Sprache, was als Imagination der Sprache entspricht, ausdrücken wollen, dann haben wir nicht nur die Blutbewe-

gung, die ausgeführt wird, wenn wir stillstehen und sprechen, dann brauchen wir das, wo die Blutbewegung in den sichtbarlich bewegten Menschen übergeht. Dann bekommen wir für das, was sonst bloß Luftgebärde ist, wenn wir sprechen, denn wir prägen die Imagination unbewusst in die Luftgebärde hinein, sichtbare Gebärden. Und diese sichtbaren Gebärden sind eben Eurythmie. Damit geht die Eurythmie hervor aus einer übersinnlichen Vertiefung unseres Zeitalters, die gerade diesem Zeitalter notwendig ist. Und wie man für jedes einzelne Zeitalter nachweisen kann, 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 Menschen-Bewegungskunst entspringen musste.

Deshalb, wenn man auch immer wieder und wieder betont, dass die Eurythmie erst im Anfange ist, so muss doch gesagt werden: Wer den Ursprung, die Quelle der Eurythmie kennt, weiß, dass sie einer unermesslichen Vervollkommnung fähig ist, dass sie schon einstmals in die Reihe der Künste, solcher Künste wie Malerei, Plastik, Musik, Deklamation und so weiter - ich rechne sogar die in unserer Zeit so furchtbar maiträtierte Bekleidungskunst zu den Künsten -, dass die Eurythmie sich in die Reihe der Künste als eine vollberechtigte jüngere gegenüber den vollberechtigten älteren Künsten hineinstellen wird.

## 2. VORTRAG

DORNACH, 22. JULI 1923

Ich möchte diesmal, nachdem ich gestern mehr von der Kunstanschauung einige allgemeine Einleitungsworte gesprochen habe, heute anlässlich der so sehr wichtigen Tatsache, dass zahlreiche anthroposophische Freunde zum Teil aus sehr fernen Gegenden da sind, einiges unserer eurythmischen Vorstellung vorausschicken über das Hervorgehen - ich erwähnte es schon gestern - des Eurythmischen aus einer solchen Geistesanschauung, wie sie die Anthroposophie liefern kann. Ich möchte das noch tiefer veranschaulichen. Daher möge man es mir heute nachsehen, wenn ich auf anthroposophische Voraussetzungen baue und über Eurythmie rein anthroposophisch ein paar Worte spreche.

Dasjenige, was aus der menschlichen Wesenheit herauskommt, seien es die Gedanken, Gefühle, Willensimpulse, sei es aber auch die sprachliche oder gesangliche oder die rezitatorische und deklamatorische Leistung, das alles stammt nicht aus irgendeinem Partiellen, sondern durchaus aus einem Ganzen der Menschennatur. Und einsehen, wie sich der Mensch auf die eine oder andere Weise offenbart, kann man eigentlich nur, wenn man den Anteil prüft, welchen die verschiedenen Glieder der Menschennatur, der Menschenwesenheit an einer solchen Offenbarung des Menschen haben.

Nun müssen wir aus einer Erkenntnis heraus, die so exakt ist wie nur irgendeine andere Erkenntnis des heutigen wissenschaftlichen Lebens, ja, wohl noch viel exakter, wenn wir von der menschlichen Wesenheit sprechen, so sprechen, dass wir sagen: Der Mensch gliedert sich nach seinem physischen Leibe, nach dem ersten übersinnlichen Teil seiner Wesenheit, nach dem sogenannten ätherischen oder Bildekräfteleib, dann nach demjenigen, was schon zusammenhängt mit dem inneren See-

lenleben selber, nach dem astralischen Leib, und dann nach der Ich-Organisation. Wir haben zunächst die gesamte menschliche Wesenheit vor uns, wenn wir die vier Glieder dieser Wesenheit uns vor das Seelenauge stellen.

Diese vier Glieder sind nun je nach ihren verschiedenen Grundkräften und Grundelementen an jeder menschlichen Offenbarung beteiligt, und es kommt nur darauf an, wie sie beteiligt sind. Nun kann ich natürlich dasjenige, was ich zu sagen habe, nur andeutend sagen, aber da es sich, wie gesagt, um eine Versammlung der Anthroposophen eigentlich aus der ganzen Welt handelt, so möchte ich einmal über die Eurythmie ganz anthroposophisch sprechen. Man kann ja populäre Erörterungen bei anderen Eurythmie-Aufführungen besprechen.

Ich möchte zunächst darauf aufmerksam machen, wie dasjenige, was wir Ich-Organisation und astralischen Leib nennen, jedesmal, wenn der Mensch im Schlafzustand ist, sich getrennt hat von dem physischen Leib und dem Äther- oder Lebensleib, Bildkräfteleib. Dadurch aber stehen zu den Dingen und Vorgängen der Erde das Ich und der astralische Leib in einem Verhältnis in einer zunächst für den Menschen unbewussten Art. Wir stehen mit unserem Inneren in Wahrheit - also mit unserem Ich und astralischen Leib - zu der Außenwelt nicht in jenem innigen Verhältnisse, in welchem wir unbewusst stehen, wenn wir uns im Schlafzustand befinden, denn wir nehmen die Außenwelt, wenn wir uns im Wachzustand befinden, nur wahr mit Hilfe des physischen Leibes und seiner Organe, mit Hilfe des ätherischen Leibes und seiner Organe. Dadurch nun, dass das Ich und der astralische Leib während unseres gesamten Erdenzustandes jedesmal in den Schlafzuständen nähere Verbindungen mit der Außenwelt eingehen, stehen sie in der Tat, ich möchte sagen, in einem ganz intimen Verhältnis zur Außenwelt und können dadurch auch dasjenige vermitteln, was in den Offenbarungen der Menschenwesenheit als Unbewusstes sich in das Bewusste hineinbegibt.

Denken wir also daran, wir sprechen. Wir sprechen in Vokalen, wir sprechen in Konsonanten. Dann ist das Sprechen zunächst für diejenige Anschauungsweise, welche man in der Gegenwart fast allein gelten lassen will, für die Anschauungsweise der Sinne und des die Sinneseindrücke kombinierenden Verstandes, an den physischen Leib gebunden. Es ist das Sprechen der Ausdruck eines Formens gewisser Organe, und es kann selbstverständlich dasjenige, was da mit dem physischen Leib geschieht, mehr oder weniger genau dargestellt werden. Aber die übrigen übersinnlichen Glieder der Menschennatur sind durchaus an diesem Sprechen beteiligt.

Nun müssen wir bedenken, was eigentlich dieser dem physischen Leib am nächsten stehende Äther- oder Bildekräfteleib, der sich auch in der Nacht beim Schläfe nicht vom physischen Leib trennt, für den Menschen bedeutet. Dieser ätherische oder Lebens- oder Bildekräfteleib ist der Träger des Gedankenlebens, der Träger aller derjenigen Kräfte, welche im Menschen den Gedanken formen. Es ist in Wahrheit so, dass wir den Gedanken mit Hilfe des physischen und Ätherleibes formen, und dass wir im Schlafzustande nur deshalb vom Gedanken fern sind - ihn gewissermaßen nur treffen, aber in einer chaotischen Weise träumend beim Aufwachen oder Einschlafen -, es ist ja nur deshalb so, weil wir im Schlafzustande mit unserem eigenen Inneren, mit unserem Ich und Astralleib, auch von dem Teil getrennt sind, der unser Gedankenleben enthält. Wir denken in Wahrheit die ganze Nacht, nur wissen wir nichts davon. So dass also das Gedankliche lebt in dem Äther- oder Lebensleib. Und das macht es auch, dass wichtiger, als man eigentlich meint, für die Art und Weise, wie der Mensch denkt, die Erziehung ist, welche der Mensch durchmacht in bezug auf seinen physischen, aber auch in bezug auf seinen Äther- oder Bildekräfteleib. Wird ein Mensch in bezug auf die Handhabung seiner Organisation, wenn ich mich so ausdrücken darf, schlampig erzogen, dann drückt sich das auch in der schlampigen Handhabung seiner Gedanken aus. Wie ein Mensch innerlich organisiert ist, wenn eben in diese Organisation einbezogen wird der Bildekräfteleib,



so ist er in seinem Denken. Und was als Gedanken in die Sprache oder selbst in das Singen einfließt, rührt also von dem physischen Leib und von dem Äther-oder Bildekräfteleib her. Aber in die Sprache - reden wir hauptsächlich von der Sprache - fließen ein tatsächlich die Elemente der Außenwelt. Wir müssen in unserer Sprache wiedererkennen dasjenige, was von Ich und Astralleib auf dem Umwege durch die Atmung und Blutzirkulation in unser Sprechen und auch in unser Singen hineinkommt. Dasjenige, was in unser Sprechen und in unser Singen auf dem Umwege durch die Atmung und Blutzirkulation hineinkommt, rührt vom Ich und Astralleib her, welche die Gelegenheit haben, sich immer wieder und wieder mit der Innenwelt intim zu verbinden, wenn sie von der Außenwelt getrennt sind.

Suchen wir zum Beispiel nach jener eigentümlichen Gestaltung, welche, sagen wir, der menschliche Lippenapparat annimmt, um gewisse Konsonanten zu formen, so kann man nicht beim Menschen stehenbleiben, wenn man dieses, ich möchte fast sagen, geheimnisvolle Gestalten von Lippe, Zunge und so weiter kennenlernen will. In dieser Beziehung ist unser heutiges sogenanntes wissenschaftliches Zeitalter außerordentlich äußerlich.

Sie wissen, es gibt zwei Arten von Sprachtheorien, die vielleicht heute schon weniger, aber einmal recht viel Aufsehen gemacht haben. Man nennt die eine die Bim-Bam-Theorie und die andere die Wau-Wau-Theorie. Nun, die Dinge sind von gelehrten Leuten vertreten worden, und Sie können natürlich das, was dazu beigetragen hat, bei Max Müller, dem Oxforder Professor, genauer nachlesen, als was ich Ihnen jetzt sage. Aber im wesentlichen nimmt die Bim-Bam-Theorie an, dass bei dem Glockenschlag etwas von dem Inneren des äußeren Dinges ertönt, und es so ist, nun jetzt nicht immer durch das Hören, aber für die Wahrnehmung der anderen Sinne, für die Vorgänge und Dinge der Außenwelt, dass der Mensch in der Lage ist, sich in sie hineinzusetzen. Nun ist das nicht so äußerlich, wie es die Bim-Bam-Theorie darstellt, sondern es kommt das zustande durch die innerliche intime Gemeinschaft, welche Ich und Ast-

ralleib immer eingehen, wenn sie getrennt sind von der Außenwelt. Geradeso wie wir im gewöhnlichen Leben eine Erinnerung haben, wirken astralischer Leib und Ich nach, sie wirken nach. Wenn wir uns auch nicht bewusst sind dieses Nachwirkens, so darf man doch sagen, wenn es auch paradox klingt, wir schlafen nicht umsonst. Das Verhältnis, welches die Außenwelt eingeht, wirkt nach, und das Ich und der astralische Leib tragen uns herein die intimen inneren Eigenschaften der Außendinge.

Wir passen uns auch nicht so äußerlich an die Tierlaute an, wie es die Wau-Wau-Theorie annimmt, aber wir erleben gerade durch unser Ich und den astralischen Leib die Außendinge. Und man wird jene wunderbare Gestaltung von Lippen, Zunge und Gaumen und so weiter bis hinab zu allen möglichen Sprachorganen erst verstehen, wenn man diese Tatsache richtig ins Auge fasst, dass nicht nur etwa von innen heraus, was durch Physiologie etwa zu ergründen wäre, sondern von außen in den Menschen herein Zunge, Lippen, Gaumen und so weiter geformt werden, dass die Dinge der Außenwelt wirklich in den Gestaltungen der Organe, welche der Sprache zugrunde liegen, leben. Wäre das nicht so, die Menschen hätten niemals zur Sprache kommen können. Denn in der Sprache ist nicht etwa bloß eine Offenbarung desjenigen vorhanden, was der Mensch in dem Inneren, das heißt, innerhalb seiner Haut erlebt, sondern in den Sprachen ist das vorhanden, was in den Geheimnissen der irdischen Dinge um uns herum lebt, und das wir dadurch gewahr werden, dass eben unser Ich und astralischer Leib abgetrennt ist vom physischen und Ätherleib. Die Sprache ist es, was wir in der Außenwelt lernen. Bis zu den Stimmbändern hinauf, da vibriert, da wellt, da wirkt nach dasjenige, was in intimer Bekanntschaft mit dem Äußeren das Ich und der astralische Leib erfahren. Und da ist es so, dass in der Tat in unseren zivilisierten Sprachen schon ganz abgeschliffen ist dasjenige, was in einer ungeheuer intimen Weise das Sprachliche verbindet mit der Außenwelt. Daher ist es nicht zu unterschätzen, wenn aus einer tieferen Erkenntnis heraus, als die heutige materialistische Physiologie oder dasjenige, was sich auf dieser Grundlage aufgebaut

sehen kann, vertritt, gesagt wird: Ja, wenn wir zum Beispiel ein I oder ein E oder ein U aussprechen, so ist das nicht bloß eine Äußerung der Menschennatur, sondern das ist durchaus etwas, was der Mensch in seiner ganzen Wesenheit mit der äußeren Umwelt erlebt. Man braucht nur einzugehen auf die Gestaltungen, welche sich einem sofort als Imagination vor das Seelenauge zaubern, wenn man die Beziehung eines I oder eines U zu den Dingen der Außenwelt kennenlernt. Wer ein I aber nachzuempfinden vermag, der weiß: In diesem I liegt etwas, was - richtig gefühlt und empfunden - so etwas ist, was uns aus der Außenwelt unsere eigene Existenz verleiht. - Daher geben alle Sprachen, welche das I in dem Ich haben, einfach durch die Sprache dem Menschen ein Existenzgefühl, welches solche Sprachen dem Menschen nicht geben können, die das I nicht in dem Ich haben. Das U stellt sich so vor die Seele hin, wie etwa, wenn zweierlei Elemente der Außenwelt, die übersinnlich sind, miteinander in Berührung kommen, sich berühren, und der Mensch aufmerksam sein muss auf diese Berührung.

So gibt es entweder musikalische oder plastische Bilder, welche sich uns vor die Seele hinstellen, wenn wir in die Intimitäten der Sprache hineingehen wollen. Und wenn wir diese Bilder verstehen, dann kommen wir erst dazu, jene wunderbare Verbindung zu durchschauen, die zwischen unserem ganzen Seelenleben, unserem ganzen Gemütsleben und der Sprache besteht. Und wir lernen erst erkennen, wie im Grunde genommen das gewöhnliche Sprechen auf der einen Seite im Menschen bis zum Denken geht, auf der anderen Seite aber physisch hinuntergeht bis zur Blutzirkulation. Denn wenn auch selbstverständlich es nicht so ist, dass man am Puls grob abfühlen kann, wie dieser Puls sich verändert beim I- und beim U-sprechen, so ist die Veränderung dennoch im kleinen vorhanden. Man könnte geradezu von einer mikroskopischen - Sie wissen, es ist das bildlich gemeint - Veränderung des Pulses sprechen, wenn der Mensch ganz das durchfühlt, was im Verlaufe eines Wortes, eines Satzes die Seele erlebt, indem sie in die Intimitäten der Sprachlaute oder der Gesangstöne hinein sich lebt. Wir müssten

jene Bewegungen suchen, die entsprechen dem gewöhnlichen Sprechen oder Singen, die also den Gedanken, der eigentlich ein unkünstlerisches Element ist, in sich tragen, wir müssten suchen diese menschliche Bewegung im menschlichen Blute.

Gehen wir aber von der Sprache zu den Imaginationen - seien sie musikalisch, seien sie plastisch, seien sie malerisch - hinauf, dann finden wir die Möglichkeit, dasjenige, was in der Sprache liegt, ganz so gesetzmäßig, wie es sich in der Sprache selber verhält, durch wirkliche sichtbare Raumbewegungen der einzelnen menschlichen Glieder oder des ganzen Menschen im Raume zum Ausdruck zu bringen und bekommen dadurch eine wirklich sichtbare Sprache, welche dasjenige offenbaren kann, was in der hörbaren Sprache nur geoffenbart werden kann durch das Wie, durch die Behandlung der Sprache. Ist man in der Lage, den einen Laut durch den anderen im Verlaufe des Redens zu kolorieren, ist man in der Lage, bei der dichterisch-künstlerisch behandelten Sprache in der richtigen Weise Takt, melodiöses Thema zu verkörpern, dann kommt man allmählich in die Geheimnisse der Rezitation und Deklamation hinein. Frau Dr. Steiner hat das durch Jahre hindurch versucht zu studieren, um hinauszukommen über dasjenige, was in einer unkünstlerischen Zeit, wie die unsrige, mehr im prosaischen Pointieren gesucht wird, um das in der wirklichen Rezitation und Deklamation, das heißt in der Behandlung desjenigen, was aus der Sprache heraus künstlerisch-dichterisch gestaltet ist, zu erreichen.

Diese geheime Eurythmie, welche schon in der Sprachbehandlung liegt, ist eigentlich bei jedem wahren Dichter schon vorhanden. Aber wahre Dichter sind wirklich nicht ein ganzes Prozent von denjenigen, die heute als Dichter genommen werden. Wir können rundweg sagen: neunundneunzig Prozent von denjenigen, die heute dichten, sind nicht wirklich dichterische Künstler. Damit aber, dass man eingeht auf dasjenige, was das Wie ist in der Sprachbehandlung, wie dieses Wie der Sprachbehandlung in viel höherem Maße die Möglichkeit gibt, irgend

etwas Seelisches auszudrücken als der Prosainhalt des Wortes - denn der Prosainhalt des Wortes drückt eigentlich das Unkünstlerische aus, das Wie drückt das Künstlerische aus -, muss man immer durch eine Art Divination das Künstlerische erst erlösen aus demjenigen, was einem einzig und allein bei der Mitteilung des Gedichts auf dem Umwege durch den Druck gegeben werden kann.

Der Dichter empfindet den ganzen Menschen, indem er sich sprachlich auslebt. Und immer wieder und wieder muss ich erinnern an das schöne dichterische Wort: Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.

Das gilt für diejenige Sprache, bei der es hauptsächlich auf den Prosagehalt der Sprache abgesehen ist. Diejenige Sprache, welche da lebt in dem Plastisch-Koloristischen, welches der Laut dem Laute geben kann, welches die Lautbehandlung geben kann, diejenige Sprache, die da lebt in dem musikalischen Elemente der Sprache, von der kann gesagt werden : Spricht dadurch die Seele, so versucht gerade die Seele das zu sagen, was sie durch die schon prosaisch gewordene, unkünstlerisch gewordene Sprache nicht zu sagen vermag. - Das aber gerade ist möglich herauszuholen aus Sprache und Gesang durch die Eurythmie, da die ausdrucksvollsten menschlichen Glieder in Bewegung gebracht werden, nicht wie beim Tanz, welcher die weniger ausdrucksvollen menschlichen Glieder, die Beine und Füße, in Bewegung bringt. Die Eurythmie ist kein Tanz, denn sie bringt nicht diese Glieder hauptsächlich in Bewegung, obwohl sie das auch tun muss, aber dadurch keine Verwandtschaft mit dem Tanz hat.

Und ist man imstande, aus einer solchen Einsicht in die Menschennatur, wie ich sie nur andeuten konnte, für jeden Finger, für jede Armbewegung, für jede Veränderung des menschlichen Organismus im Raume, einen so gesetzmäßigen Ausdruck zu finden, wie sie die Natur und ihr Geist selbst gefunden haben, indem sie aus dem Unbewussten des Menschen heraus während der Kinderzeit uns die Sprache und den Gesang in naiver Weise

erlernen lassen, ist man imstande, in so gesetzmäßiger Weise eine solch sichtbare Sprache zu schaffen, dann ist diese sichtbare Sprache eben, ich möchte sagen, etwas, was auf einem anderen Instrumente dasselbe spielt, was Gesang oder Deklamation oder Rezitation auf der einen Seite spielen. Man bekommt wirklich eine Art orchestralen Zusammenwirkens zwischen demjenigen, was auf der Bühne vorgeht, und demjenigen, was an Musikinstrumenten angeschlagen wird, oder was durch die menschliche Stimme rezitatorisch oder deklamatorisch ertönt.

Man hat so die Möglichkeit, aus den Quellen, die ich erst gestern genannt habe, herauszuholen eine Kunst, welche bisher von der Menschheit eben aus dem einfachen Grunde noch nicht gefunden worden ist, weil jede Kunst aus den besonderen Kulturvoraussetzungen heraus erst geschaffen werden kann, welche in den aufeinanderfolgenden Zeitepochen innerhalb der Menschheitsentwicklung gegeben sind. Man bekommt in der eurythmischen Kunst eine neuartige Kunst, welche sich des Menschen selbst noch mehr als die mimische Kunst als eines Instrumentes bedient. Und da der Mensch schon einmal alle Geheimnisse der Welt wie ein Mikrokosmos gegenüber dem Makrokosmos in sich enthält, so darf wohl, trotzdem heute noch die verehrten Zuschauer immer um Nachsicht gebeten werden müssen - wir sind selbst unsere strengsten Kritiker, wissen, dass wir ganz im Anfang mit der Eurythmie sind -, gesagt werden, dass gerade durch die besondere Art, wie man hier sich des Menschen bedient, der alle Geheimnisse der Welt in sich als ein Mikrokosmos gegenüber dem Makrokosmos enthält, dass man gerade dadurch hoffen darf, dass Eurythmie einmal das werden wird, was sie heute noch nicht sein kann : eine vollberechtigte jüngere Kunst neben den vollberechtigten älteren Künsten.

DREI ANSPRACHEN

I. EURYTHMIE ALS BEWEGTE PLASTIK

DORNACH, 26. DEZEMBER 1923

Das Wesen der Eurythmie ist ja vor den verschiedensten Gruppen unserer Freunde wiederholt besprochen worden, zuletzt auch in verschiedenster Art im «Goetheanum» dargestellt worden, und ich habe wohl bei diesen Vorstellungen, die ausschließlich vor unseren Freunden stattfinden, nicht notwendig, über dieses Grundwesen, über die Grundprinzipien, die alle kennen, zu sprechen. Doch möchte ich von einem gewissen Gesichtspunkte aus immer wieder und wieder die Art charakterisieren, wie sich Eurythmie auf der einen Seite in die künstlerische Entwicklung der Gegenwart hineinstellt und wie ihre Stellung in der Reihe der Künste überhaupt ist.

Heute will ich ein paar Worte darüber sprechen, wie Eurythmie ja in der Tat gewissermaßen naturgemäß aus der menschlichen Wesenheit herausgeholt werden muss von einer spirituellen Weltanschauung, welche gerade aus den Zeichen der Zeit heraus in unserer Gegenwart sich geltend macht. Sehen wir auf eine andere Kunst, welche den Menschen darstellt, auf die Kunst der Plastik, die ihn darstellt in seiner ruhenden Form. Derjenige, der mit einer gewissen Empfindung für Formen und für Bildhaftigkeit an die Plastik herantritt und dann dasjenige sich vorhält, was er gegenüber Mensch und Menschlichem durch ein plastisches Kunstwerk empfindet, 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 nur durch seine ruhende Form spricht. Wir wissen, wie im 18. Jahrhundert Lessing eine Schrift geschrieben hat über die Grenze der bildenden Kunst und der redenden Kunst - sie heißt nicht so, aber sie handelt

davon -, in welcher er darstellt, wie auch das Plastische durchaus die Ruhe im Menschen offenbaren soll, das Schweigen des Menschen als eines in den Kosmos hineingestellten Wesens, so dass man eigentlich auch 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, welches aber eigentlich schon mit der Renaissance endete, naturgemäß gewesen, bloß diesen ruhenden Menschen plastisch darzustellen. Denn man kann sagen, dieses Zeitalter, welches im alten Griechentum beginnt und in der Renaissance endet, wendet sich vorzugsweise an die Gemütsseele des Menschen. Ich habe es oftmals ausgesprochen, von den inneren Gliedern der menschlichen Wesenheit : der Empfindungsseele, der Gemütsseele und der Bewusstseinsseele, ist die Gemütsseele, also der ganze Umfang des Menschengemütes, der mittlere Teil, und das Gemüt ist eigentlich erfüllt von dem ruhenden Gefühl, welches sich in der ruhenden menschlichen Form auch ausspricht.

Indem wir nun in dem Zeitalter stehen, in welchem wir vorrücken müssen von dem Gefühlselemente im Menschen zu dem Willenselemente, ist es im Grunde genommen das Hinuntersteigen in das Willenselement, welches uns heute, wenn wir dieses Hinuntersteigen erkenntnistmäßig 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, welcher als Ausdruck des Weltenwortes sozusagen gesprochen hat und dann schweigt, um in der Form zu ruhen, sondern wir kommen an den Menschen heran, welcher im lebendigen Weben des Weltenwortes darinnensteht und seinen Organismus im Sinne dieses Darinnenstehens betätigt.

Damit aber kommen wir an dasjenige, was sich als Eurythmisches ausleben will. Und man hat, wenn man den Menschen gerade von dem geisteswissenschaftlichen Standpunkte erfassen



will, welcher der heutigen Zeit angemessen ist, 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.

Also, hat denn diese ruhende Form 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 Renaissancezeit. Da muss man sagen, liegt etwas Bedeutsames darinnen, wenn ich die Hand forme zum Hinweisen auf irgend etwas, und sie dann ruhend lasse. Aber damit 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 anschaut, nicht ins Seelenaug 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, welche 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 Form heraus. Und man möchte sagen, derjenige, welcher heute durch ein Museum geht, wo die Plastiken sind, die aus den guten Zeiten des plastischen Schaffens heraus sind, und der diese Plastiken ansieht mit dem Seelenaug 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 entsteht 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 das und man muss es auch, um die griechische Statue na-

türlich 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, welche die Eurythmie ist. Da ist das Weltenwort das Bewegende. Da schweigt der Mensch nicht mehr, sondern erzählt durch seine Bewegungen unendliche Weltengeheimnisse.

Und das ist 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 Sie zum Beispiel für die kosmische Entwicklung in meiner «Geheimwissenschaft im Umriss» finden, für den ist es von vornherein klar, dass es eigentlich mit der heutigen menschlichen Gestalt so ist, als ob man ein an sich Bewegliches hätte vertrocknen lassen, erstarren lassen. Man denke nur zurück an die alte Mondenzeit. Da war der Mensch ganz in Metamorphose begriffen. So eine fest bestimmte Nase, so fest bestimmte Ohren, wie sie der Mensch heute hat, das hat es damals noch nicht gegeben. Dazu hätten die damals beweglichen Formen erst gefrieren müssen. Derjenige, der sich mit seiner Anschauung in der alten Mondenzeit bewegen kann, dem erscheinen manchmal die gegenwärtigen Menschen wie gefrorene, nicht bewegliche, sich metamorphosierende Wesenheiten. Und dasjenige, was wir mit Eurythmie leisten, indem wir sie zu einer sichtbaren Sprache machen, ist einfach das, dass wir die eingefrorene Menschengestalt wiederum in Flüssigkeit bringen. Dazu gehört ein Studium, welches wirklich nur künstlerisch sein kann. Alles Nachdenken ist auf diesem Gebiete eigentlich von großem Schaden. Künstlerisch muss es sein.

Bedenken Sie nur einmal, dass man so eine eurythmische Form, wie Sie sie manchmal hier bei Gedichten, die zum Beispiel wirklich von solcher Tiefe sind der Empfindung und der Gestaltung, wie die Steffenschen, dass eine solche Form eigentlich am besten gefunden wird, wenn man sich, sagen wir zehn oder zwölf Menschen der Gegenwart vorstellt. Sie sind alle individuell verschieden in bezug auf ihre äußere Gestalt, aber man kann von

jedem Menschen - gleichgültig ob er einen runden oder langen Kopf hat, eine spitze oder eine stumpfe Nase hat - sagen, wie er sich bei einem Gedichte seinem Ätherleib nach bewegen will. Und es wäre einmal interessant, so eine Sitzreihe zu nehmen und nun darzustellen, wie ein jeder hier Sitzende sich bei einer Gedichtreihe aus seiner Gestalt heraus bewegen würde, wenn das ganz nach der individuellen Eigentümlichkeit des Menschen gehen würde. Da sitzen zum Beispiel acht Menschen in dieser Reihe. Ganz verschiedene Formen würden aus der menschlichen Gestalt dadurch herauskommen. Sehr interessant wäre es. Man muss viele Menschen sich anschauen, um sich zu sagen, wie würde sich der Mensch bewegen bei : «Und es wallet und woget und brauset und zischt.» - Nun, dann kommt man darauf, wie die Formen notwendig sind.

Also Eurythmie ist ganz herausgeboren aus der bewegten Menschengestalt. Aber man muss, wenn man gefragt wird, warum eine Form für ein Gedicht so und so ist, sagen können : Ja, es ist halt so. - Wenn einem jemand abfordert nach dem Verstande, man solle ihm eine solche Form rechtfertigen, dann wird man unwillig, weil das eigentlich unkünstlerisch ist. Eurythmie ist eben ganz aus dem Gefühl heraus geschaffen und kann auch nur durch das Gefühl verstanden werden.

Gewiss, man muss einiges lernen - Buchstaben muss man lernen und so weiter, aber schließlich, wenn Sie einen Brief anfangen zu schreiben, so denken Sie ja auch nicht daran, wie ein I oder ein B ist, sondern Sie schreiben, weil Sie das schon können. Und so ist auch dasjenige nicht zu genießen, was der einzelne Eurythmist als ABC lernen muss, sondern dasjenige, was zuletzt daraus wird. Und das ist, so unvollkommen es heute noch ist, eine neugeschaffene bewegte Plastik. Nur natürlich muss man zur bewegten Plastik den Menschen selbst verwenden. Da kann man nicht Bronze oder Marmor verwenden, da muss man den Menschen selbst verwenden. Damit aber gelangt man in ein Kunstgebiet, welches sich zu gleicher Zeit im tiefsten Sinne ebenso berührt mit der Wirklichkeit, wie sich die Plastik ent-

fernt 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 allgemeine 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 wie bei der eurythmischen Kunst. Deshalb musste diese eurythmische Kunst, weil sie auf das

Ätherische im Menschen geht, in einer Zeit auftreten, in welcher gerade die heutige Geisteswissenschaft gesucht wird. Und sie musste aus dieser heutigen Geisteswissenschaft heraus eigentlich geboren werden.

Einiges andere werde ich mir dann erlauben bei der nächsten Eurythmievorstellung anzufügen.

## II. DIE STELLUNG DER EURYTHMIE INNERHALB DER KÜNSTE

DORNACH, 28. DEZEMBER 1923

Als wir das letzte Mal vorgestern Ihnen hier Eurythmie vorführen durften, erlaubte ich mir einige Bemerkungen vorauszuschicken über das Verhältnis dieser gewissermaßen bewegten Plastik zur altgewohnten ruhenden Plastik. Nun ist aber Eurythmie eine Kunst, die mit dem bewegten Menschen so rechnet, dass sie in der Organisation des Menschen veranlagte Bewegungen sinngemäß als Sprache hervor-holt. Es ist mit der Eurythmie ein künstlerisches Element gegeben, welches sich in der mannigfaltigsten Weise erweitern, ergänzen lässt, aber auch, sein inneres Wesen offenbarend, an die anderen Künste anschließt, oder mit ihnen in diesen oder jenen bedeutungsvollen Gegensatz tritt.

Konnte man darauf hinweisen, wie in der Eurythmie eine bewegte Plastik vorliegt, so kann man aber auch auf die Eurythmie in der folgenden Art hinweisen. Wenn man diejenigen Künste, welche dem sprachlichen Ausdruck des Menschen naheliegen, aufsuchen will, so kann man dazu kommen, sich zu sagen : Musik, das Gesanglich-Musikalische, ist dasjenige, was von der Sprache mehr nach dem Inneren des Menschen zu gelegen sein muss. - Und in der Tat, wenn sich die Seele hingibt an Melodien, Harmonien, an all dasjenige, was musikalisches Element ist, dann wird man finden, dass dieses Musikalische gerade dadurch seine große menschliche Bedeutung hat, dass es noch nicht in solch bestimmter Weise auf irgend etwas hindeutet wie das sprachliche Element. Man kann schon sagen : In einem gewissen Sinne ist jener bewusste Weg, den man durchmacht von dem Musikalischen zu dem Sprachlichen, ein solcher des bis zu einem gewissen Grade Aufwachens. - Im Sprechen kann man sich aufgewacht fühlen gegenüber dem musikalischen Elemente.

Allein auf der anderen Seite kann gar nicht geleugnet werden, dass Wachen und Schlafen relative Begriffe sind. Derjenige, der gar kein Erlebnis von der geistigen Welt zunächst hat und allmählich an ein solches Erlebnis herankommt, empfindet zunächst das geistige Erleben gegenüber dem, was Tagesleben ist, wie ein Schlafen. Herr Stuten hat heute morgen etwas ähnliches erwähnt. Derjenige, welcher einfach hinübergeht in die andere Welt vom gewöhnlichen Tagesbewusstsein aus mit voller Besonnenheit, erlebt in dem, was für den anderen Schlaf ist, ein höheres Erwachen. Und so kann man auch sagen : Derjenige, welcher anfängt, jene, ich darf sagen ausgespannteren Bedeutungen, Weltbedeutungen, die im Musikalischen gegeben sind, zu erleben gegenüber der bloßen Sprache, der kann wiederum dieses Erleben im Musikalischen als Erwachen ansehen. Denn man denke sich, dass eine Melodie immer mehr und mehr zusammen-geschoben wird, der Zeit nach zusammengeschoben wird, dann kann bei einer gewissen Intensität des Zusammenschiebens ein Vokal oder Konsonant herauskommen. Da nimmt man nicht mehr das Musikalische wahr, was im Laute liegt, aber der Laut ist zuletzt zusammen-gedrängtes Melodisches oder Harmonisches. Und so, wie man das objektiv an dem Musikalischen und Sprachlichen empfinden kann, so kann man auch wiederum sagen: Das Musikalische liegt dem menschlichen Gefühle nahe; das Dichterische liegt dem menschlichen Vorstellen nahe. Und der Ausdruck des Vorstellens ist für die Dichtung dasjenige, was im sprachlichen Elemente gelegen ist.

Aber man kann auch dasjenige, was Wahrnehmung, Sinnesorganisation selber ist, was also noch mehr als die Vorstellungen am Menschen nach außen liegt, auch ins künstlerische Element erheben. Im Musikalischen lebt man wie in einem webenden Geistmeer. Im Sprachlichen ist es schon so, wie wenn man in diesem webenden Geistmeere ans Ufer käme, überall ans Ufer. Und die Vorstellungen sind ja dasjenige, was am Ufer von dem liegt, was zwischen Wasser und Erde ist, am Ufer. Aber wenn man nun aus dem Wasser herauskommt, sich wirklich ganz der Sinneswelt hingibt und dennoch das Geistige der äußeren Welt

wahrnimmt, dann kommt man an dasjenige, was nun nicht durch Sprache mehr, sondern nur noch durch das Zeichen, das am Menschen selber lebt, vergegenwärtigt werden kann: an die Eurythmie.

Wie ich also vorgestern sagen konnte, die Eurythmie ist eine bewegte Plastik, so kann ich heute sagen, ganz im Inneren des Menschen webt das Musikalische. Das Musikalische ist die künstlerische Ausgestaltung der Gefühlswelt. Etwas weiter nach der Peripherie des Menschen lebt das Dichterische. Es ist die sprachlich-künstlerische Ausgestaltung der Vorstellungswelt. Außerhalb der Vorstellungswelt, wenn der Mensch schon aus sich herausgeht, lebt er im Wahrnehmen. Dasjenige aber, was im Wahrnehmen nun nicht sinnlich, sondern geistig erlebt wird, ist in der Eurythmie gegeben. Daher müsste man, indem man die Bewegungen des Eurythmikers wahrnimmt, wirklich überall eigentlich Natur wittern. Und derjenige, der Natur wittert, aber Geist in der Natur, der nimmt Eurythmie in der richtigen Weise wahr.

Denken Sie einmal, wenn jemand zum Beispiel sagen kann : Da sehe ich eine eurythmische Bewegung, das gemahnt mich daran, wie einmal bei einem Waldesspaziergang eine Tanne einen Eindruck auf mich gemacht hat. Eine Tanne, welche etwas im Winde bewegt war, oder auch nicht im Winde bewegt war. - Wenn man aber dann nicht bei dieser Empfindung stehenbleibt, sondern wenn der Betreffende dazu kommt, sich zu sagen: Ja, jetzt klärt mich die Eurythmie eigentlich erst über die Tanne auf, denn die Tanne steht nicht da, um bloß das zu sein, was sie ist, die Tanne ist ein Buchstabe in demjenigen, was durch die Welt wallt und webt, in dem urewigen, unendlichen Weltensprache. Und Eurythmie klärt mich darüber auf, wie die Tanne spricht. - Eurythmie kann mich auch aufklären, wie die Quelle spricht, Eurythmie kann mich auch aufklären, wie der Blitz spricht und so weiter.

In unserer Zeit nennt man ja Erklärung von einer Sache nur das, was man in Ideen oder in abstrakten Begriffen geben kann. Aber

so arm, so greulich schattenhaft wie unsere abstrakten Begriffe, ist die Natur nicht. Und man soll nur der Natur gegenüber nicht glauben, dass man sie irgendwie trifft, wenn man sie in diese Spinnengewebe von Begriffen zwingen will, durch die man sie zu beschreiben heute glaubt. Die Natur ist ja unendlich reich. Die Natur an sich ist überall intensiv reich, nicht bloß extensiv reich. Die Natur ist nicht bloß quantitätenreich, die Natur ist qualitätenreich. Und wir müssen uns schon stärker anstrengen als bloß in unserem Kopfe, wenn wir der Natur nahekommen wollen. Dasjenige, was unser Kopf an Ideen allein über die Tanne zu sagen hat, ist eben wenig, und wir müssen unseren Organismus in Bewegung bringen, alles, was in uns ist, wenn wir das Geheimnis der Geistnatur in jedem einzelnen Ding und jedem einzelnen Vorgange lebend hinstellen wollen aus uns selbst heraus. Nur dann, wenn wir imstande sind, aus der Natur heraus etwas zu schaffen durch uns selber, vor dem wir dann in einer gewissen Weise eine Empfindung haben des Erstaunens über dasjenige, was das Weltall durch uns, mit uns, in uns bildet, dann ranken wir uns zu dem eigentlich Künstlerischen, zu demjenigen Künstlerischen empor, aus dem eigentlich weltgeschichtlich jede Kunst erwachsen ist. Aus einer solchen Stimmung heraus werden wir auch das richtige Aufschauen zu einer neuen Kunst gewinnen wie zu der Eurythmie.

Es muss einem gerade auf anthroposophischem Boden so sehr daran liegen, dass das Künstlerische und insbesondere ein neues Künstlerisches, wie es die Eurythmie ist, wirklich verstanden werde, empfindend verstanden werde, denn das Künstlerische hat in der neueren Zeit gar sehr gelitten. Es ist in einer gewissen Weise deshalb, weil der Mensch nur auf die trockenen, nüchternen Begriffe als Erkenntnis noch Wert legt, die Kunst immer mehr und mehr zum Lebensluxus geworden. Dann aber, wenn die Kunst zum Lebensluxus wird, erzeugt sich das schreckliche Philisterium über die Erde, und dann würde dies unbedingt dazu führen, dass die Philisterei Zukunft der Erdenmenschheit würde, wenn nicht gerade aus noch unerschlossenen künstlerischen Quellen heraus wirklich neues Künstlerisches geschaffen



würde. Das haben wir versucht, meine lieben Freunde, eben gerade mit der Eurythmie auf unserem Gebiete. Und ein richtiges Empfinden dieses Eurythmischen als Künstlerischem ist dasjenige, was man so sehr herbeisehnen möchte innerhalb der Anthroposophischen Gesellschaft! Dann aber muss man sich darüber klar werden, dass das Künstlerische in sich selber schöpferisch ist, und dass man sofort aus dem Künstlerischen herauskommt, wenn man illustrativ wird.

Sehen Sie, Sie können dasjenige, was gesprochen wird, was gesprochen wird rezitativ, deklamatorisch als Wiedergabe der Dichtung, in Rezitation geben begleitet von Eurythmie, denn beides ist zueinander gehörig : Eurythmisches, der in Bewegung begriffene menschliche Organismus, und Sprachlich-Rezitatorisches oder -Deklamatorisches, was der Mensch zu sagen hat konzentriert auf eine bestimmte Organreihe. Und jede der beiden Künste hat die Möglichkeit, für sich wesentlich zu leben. Und dann wirkt eine mit der anderen zusammen, so wie im menschlichen Organismus Herz und Kopf zusammenwirken, weil sie richtig voneinander verschieden, aber füreinander organisiert sind.

Sie können weiter das Instrumental-Musikalische, das da offenbart wird durch das objektive, vom Menschen abgesonderte Musikinstrument, begleiten mit dem Eurythmischen. Wir haben diese Toneurythmie wiederum selbst gefunden. Sie können aber nicht eurythmisieren, wenn gesungen wird. Denn denken Sie doch nur, wenn Sie das Gesungene noch eurythmisieren, so illustrieren Sie ja bloß den Gesang in seinem musikalischen Inhalte. Das aber ist etwas eminent Unkünstlerisches. Eine bloße Illustration ist eminent unkünstlerisch, so dass es sich also handeln wird einmal später, wenn man schon will, neben dem Gesang oder meinetwillen auch den vom Instrumente begleiteten Gesang, ein Eurythmisches hinstellen, so muss das etwas ganz anderes sein als irgendwie unsere heutige Toneurythmie oder Lauteurythmie. Gewiss, die Künste können zusammenwirken, aber man muss sich über folgendes ganz klar sein. Ich sage das,

weil diese Dinge da oder dort aufgetaucht sind, man nun die Sehnsucht hat, auch zu Musikalisch-Gesänglichem zu eurythmieren. Ich sage das ausdrücklich, denn gerade derjenige, der versteht, wie in unserer Toneurythmie in Bewegungen gesungen wird, also das schon ein Singen ist - sagen wir zu dem oder jenem Instrumente oder auch zum Orchester-, wird nicht verlangen können, dass man zweimal singt! Das ist es, um was es sich handelt.

Nun habe ich wieder versucht, einiges von dem zu sagen, was vielleicht geeignet sein kann, auf das Wesen der Eurythmie etwas hinzudeuten. Ich möchte eben anstreben gelegentlich solcher Aufführungen, gerade dann, wenn unsere lieben Freunde zu solch festlicheren Gelegenheiten versammelt sind wie diesmal, auch in dieser Richtung einiges zur Pflege, zur Würdigung und zur Förderung desjenigen, was aus unseren Quellen erwächst, beizutragen.

### III. EURYTHMIE, DIE SPRACHE DES GANZEN MENSCHEN

DORNACH, 30. DEZEMBER 1923

Wir haben schon eine Reihe von Eurythmievorstellungen hier während Ihrer Anwesenheit gehabt, und ich konnte gelegentlich derselben in ein paar einleitenden Worten von der Stellung der Eurythmie innerhalb des Systems der Künste sprechen, und namentlich konnte ich darauf hinweisen, wie Eurythmie eigentlich doch mit einer gewissen Notwendigkeit aus einer den Zeichen der Zeit streng folgenden spirituellen Bewegung hervorgehen musste. Denn jede neue künstlerische Impulsivität, jeder neue Anstoß im Künstlerischen im Laufe der Menschheitsentwicklung ist immer dann gekommen, wenn irgendwie ein neues Gebiet spirituell den Menschen erschlossen worden ist, oder wenn irgend etwas schon Erschlossenes auf eine neue Art an die Menschheit herangetreten ist. Man wird natürlich sehr leicht gegen die Eurythmie den Einwand erheben können, sie will eine Sprache sein, eine Sprache, die durch aus der menschlichen Organisation herausgeholte Gebärden sich offenbart. Diese Gebärden verstehen zunächst die Menschen nicht, aber darauf kommt es nicht an, sondern darauf kommt es an, dass dasjenige, was als solche Gebärde auftritt, den ästhetischen Sinn befriedigt, und dass aus der Befriedigung des ästhetischen Sinnes dann ein ebensolches Empfindungsverständnis für die Dichtung hervorgeht, wie aus der richtig orientierten Deklamation und Rezitation ein Verständnis der Dichtung hervorgeht.

Von dem, was eigentlich der ganzen Eurythmie zugrunde liegt, hat die gegenwärtige Wissenschaft nur ein kleines Stückchen. Man weiß, dass diejenige Partie des zentralen Nervensystems, des Gehirnsystems, welche vorzugsweise mit der Sprache zusammenhängt, auf der linken Seite des Gehirnes ist, und man weiß, dass die rechte Gehirnhälfte, die rechte Seite, die sym-

metrische Partie des Gehirnes, eigentlich nicht so konfiguriert ist, dass man in gleichem Sinne davon sprechen kann, dass auch dort auf der rechten Seite ein Sprachzentrum wäre. Aber die Sache ist sofort anders bei sogenannten Linkshändern. Menschen, welche als Linkshänder geboren werden, bei denen also die rechte Hand verhältnismäßig untätig bleibt gerade bei den intelligenten Verrichtungen, bei denen die linke Hand schreiben will, nähen will, häkeln will, bei denen liegt das Sprachzentrum auf der rechten Seite. Daraus hat mit Recht die Wissenschaft geschlossen, dass ein Zusammenhang besteht zwischen demjenigen, was als Bewegungsmöglichkeit, Bewegungsfähigkeit im menschlichen Arm, in der menschlichen Hand liegt, und der Sprache; dass die Sprache gewissermaßen das in einem gewissen Organsystem festgelegte Bewegen der Glieder der Menschen ist, das sinnvolle Bewegen der Glieder der Menschen. Das Verspüren desjenigen, was draußen in der Welt vorgeht, und das Ausdrücken dieses Verspürens durch die Sprachorgane ist etwas, was zeigt, dass eigentlich das Gliedmaßensystem des Menschen es ist, aus dem die Sprache herausgeboren wird.

Aber das ist in einem ganz umfänglichen Sinne der Fall. Nur weiß man heute nicht viel von diesen geheimnisvollen Zusammenhängen. Man weiß zum Beispiel nicht, wie gewisse in den Konsonanten liegende, namentlich in den Gaumenlauten zum Ausdruck kommende Rundungen, Hartungen im Sprachlichen zusammenhängen mit der Art und Weise, wie der Mensch mit dem Fußballen oder mit der Ferse auftritt. Aus der Sprache kann man deutlich einen Ausdruck der ganzen Gestenfähigkeit des Menschen durch seine Gliedmaßen hindurch finden. Und wer einen Sinn dafür hat, wird sehen können, wie eigentlich aus der Art und Weise, wie ein Mensch geht, wie ein Mensch greift, wie ein Mensch springt, ganz erklärlich ist, wie er spricht. Es ist also nur ein ganz kleines Stück, welches die heutige Wissenschaft in dem Zusammenhange der rechten Hand und des linksseitigen Sprachzentrums hat.

Die Sprache kommt durchaus aus dem ganzen Menschen heraus; wenn man daher den physischen Leib des Menschen verfolgt, so sieht man, wenn er dieses oder jenes durch die Sprache offenbart, gewisse Teile, gewisse Partien in Bewegung. Wenn aber der Mensch seinem ätherischen Leibe nach beobachtet wird, dann ist der ganze ätherische Leib bei irgendeinem Laut, bei irgendeiner sprachlichen Äußerung in einer bestimmt konfigurierten Bewegung. Dasjenige, was sprachlich sich äußert, kommt immer aus dem ganzen Menschen. Und daher kann man auch den Weg wiederum von der Sprache in die Bewegung hinein zurückmachen. Das Kind macht die Bewegungsmöglichkeit durch, projiziert gewissermaßen dasjenige, was die Gliedmaßen erfüllen, in der Bewegung draußen erleben, auf seine Sprachorgane und schafft im Sprechen ein Abbild dieser Bewegungsfähigkeiten. Dann kann man aber umgekehrt wiederum aus der Sprache zurückgehen in die Bewegungsmöglichkeiten, welche sowohl dem einzelnen Laute, den Lautverbindungen, den Lautbetonungen und so weiter entsprechen. Man kann die ganze Sprache wiederum in den bewegten Menschen übersetzen und dadurch jene bewegte Plastik herausbringen, von der ich schon gesprochen habe.

Ich wollte, wie gesagt, immer ein paar Gesichtspunkte hinstellen beim Ausgangspunkte unserer Vorführungen, damit, was eigentlich sehr gut geschehen kann, diese Eurythmie, welche auf eine so naturgemäße Weise aus der Anthroposophie hervorgeht, von den verschiedensten Seiten aus beleuchtet wird.

Sie werden gerade bei dem heute im zweiten Teile nach der Pause vorgeführten Olaf Ästeson sehen, wie sich Eurythmie selbstverständlich dann ergibt, wenn die Dichtung den Menschen in eine höhere, in eine geistige Sphäre hinaufhebt. Man kann wirklich mit einer gewissen Selbstverständlichkeit so etwas wie Olaf Ästeson eurythmisieren, weil die Geistigkeit, welche in den eurythmischen Bewegungen liegt, sich wirklich am besten Vorgängen in der geistigen Welt anschließt. Olaf Ästeson ist ein wunderbares, im Norden gefundenes Gedicht

aus älterer norwegischer Literatur, in welchem ursprüngliche volkstümliche Kunst, die eigentlich immer verbunden ist mit volkstümlichem Schauen, volkstümlichen Imaginationen, zur Offenbarung kommt. Wie gesagt, dieser Olaf Ästeson wird dann nach der Pause eurythmisiert, wird heute gerade eine Darbietung sein, welche in der weihnachtlichen Zeit und unserer weihnachtlichen Tagung besonders angemessen sein muss.

## DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN LAUTSPRACHE UND BEWEGUNG

DORNACH, 2. FEBRUAR 1924

Die Eurythmie will eine wirkliche Sprache, eine sichtbare Sprache sein, eine Sprache, welche durch Bewegungen des Menschen an sich zum Ausdrucke kommt, oder auch durch die Bewegung von Menschen im Raume. Die Lautsprache besteht ja darinnen, dass wir die Luft in Bewegung bringen, die dann an das Ohr des anderen heran-dringt, und dass die Luftbewegung, die auch eine Art von Geste - eben eine in Luft ausgedrückte Geste - ist, das vermittelt, was die Seele des einen Menschen zu der Seele des anderen Menschen hin offenbaren will. Nun geht das heutzutage durch eine bestimmte Beziehung zwischen menschlicher Bewegung und der Lautsprache.

Das ist, ich möchte sagen, ein kleines Stück, ein ganz kleines Stück von dem, was dann in ausführlicherer Art erkannt, zu der eurythmischen Kunst führen kann.

Man weiß heute, dass das Sprachzentrum auf der linken Seite des Gehirns liegt. Wenn dieses Sprachzentrum verletzt ist, kann der Mensch diese Lautgebärden, welche dann in ihrer Schnelligkeit Lautsprache werden, nicht ausführen. Dass aber das Sprachzentrum auf der linken Seite der dritten Gehirnwindung liegt, ist bei den meisten Menschen vorhanden, bei der überwiegend großen Anzahl von Menschen, weil diese Rechtshänder sind. Und das Merkwürdige ist, dass bei Linkshändern das Sprachzentrum auf der rechten Seite ist.

Daraus geht diese wichtige Erkenntnis hervor, dass dasjenige, was das Kind hineingießt als Erlebnisse seiner Seele, von Impulsen seiner Seele in die Gebärden des rechten Armes, der immer mehr sich bewegt als der linke, in einer inneren Verbindung steht mit dem, was sich in der linken Gehirnhälfte ausbildet.

Während das entsprechende Organ der rechten Gehirnhälfte beim normalen Menschen auch Windungen zeigt, aber unausgebildet im physischen Sinne.

Man könnte dann wiederum zu irgendeinem Laut zurückgehen: I, U, L, M, N oder Laute zu Worten oder Sätzen zusammenfügen, oder, da eine rhythmische oder taktmäßige Gestaltung von Lauten oder Worten eine umgesetzte Bewegung ist, so muss man sie auch wiederum zurückverwandeln können in die Bewegung. Der Mensch tut das, indem er seinen Laut mit den gewöhnlichen Gebärden, wenn er etwas lebhafter wird, in der Sprache begleitet. Aber, was da als Unterstützung des lautlich Gesprochenen im gewöhnlichen Leben zustande kommt, das verhält sich zu unserer Eurythmie wie das Lallen des Kindes zur vollständig artikulierten Sprache.

Wenn man nämlich mit dem, was hier als Anthroposophie oder Geisteswissenschaft dargestellt wird, den Zusammenhang zwischen der menschlichen Bewegung und der Sprache weiter verfolgt, so findet man, dass alles in der Sprache sein Gegenbild in der Bewegung hat.

Wir haben in der Sprache die Verstärkung des Lautes, die Betonung des Lautes. Diese Betonung des Lautes tritt ein, wenn wir aus unserem Charakter heraus, aus dem, wie wir eine Sache wichtig nehmen, Gewicht darauf legen, wenn wir ein Wort, einen Teil eines Satzes ganz besonders betonen. Das, was so die Betonung ist, drückt sich insbesondere aus in dem, was unsere Beine und Füße machen. Und man kann durch die Art der Aufstellung der Füße, durch die Bewegung der Beine dasjenige, was in die Sprache hineingeheimnisst ist, ich möchte sagen als eine geheime Eurythmie, in der Bewegung in dieser sichtbaren Sprache zum Ausdrucke bringen.

Man kann in Bewegungen des Kopfes dasjenige zum Ausdrucke bringen, was insbesondere in die Sprache hineingeheimnisst wird, sagen wir als Ironie der Sprache, als Lachen der Sprache oder auch als Ernst der Sprache.



Das tiefe Seelische aber, es wird in der taktmäßigen, in der rhythmischen Bewegung zum Ausdruck kommen.

## PÄDAGOGISCHE EURYTHMIE

Bern, 14. April 1924

Vor kurzer Zeit durften wir hier in Bern im Theater Proben der eurythmischen Kunst aufführen, welche vom Goetheanum aus gepflegt wird. Damals handelte es sich vorzugsweise darum, Eurythmie als Kunst vorzuführen. Die Eurythmie ist eine Kunst, welche mit heute noch ungewohnten Kunstmitteln arbeitet, in heute noch ungewohnten künstlerischen Formen spricht, und über die vielleicht daher ein paar Worte der Verständigung im voraus notwendig sind.

Der Mensch offenbart dasjenige, was in seiner Seele lebt, durch das Gesanglich-Musikalische und durch die Sprache. Beides, sowohl das Gesanglich-Musikalische wie die Sprache, gehen hervor aus demjenigen, was der Mensch in sich erlebt. Aber sie sind gewissermaßen konzentriert auf ein gewisses Organ, ein organisches System, auf die Sprach- und Gesangsorgane. Nun sehen wir schon im gewöhnlichen Leben, wenn wir sprechen, wie wir so häufig das Bedürfnis haben, dasjenige, was wir durch die Sprache zum Ausdruck bringen, möglichst zu unterstützen durch allerlei Gebärden. Und wir vermeinen, wenn wir uns das auch nicht immer klar machen, dass die Gebärde geeignet ist, den Anteil des Seelischen an dem, was wir da aussprechen, größer zu gestalten, als wenn wir die Sache bloß aussprechen. Das ist das eine, was als eine Beobachtung aus dem gewöhnlichen Leben hergenommen werden kann, und woraus wir dann sehen werden, wie es sich zum Eurythmischen verhält.

Ein anderes ist ein kleines Stück von einer Erkenntnis, welche die heutige Wissenschaft schon hat, während eine ganze Erkenntnis dar-aus werden kann. Die heutige Wissenschaft weiß, dass das Sprachzentrum, das gewöhnliche Sprechzentrum des Menschen, in der linken Hirnhälfte liegt, dass da ein ganz bestimmtes Organ ist, aus Hirnwindungen bestehend, ohne welches der Mensch unfähig ist zu sprechen; nicht deshalb, weil

seine Sprachorgane in irgendeiner Weise unfähig wären, die können ganz intakt sein, der Mensch kann doch nicht, wenn dieses Gehirnorgan nicht in Ordnung ist, sprechen und singen, weil er nicht in diese Sprachlaute Sinn hineinlegen könnte. Nun ist das Merkwürdige dieses, dass die meisten Menschen dieses Sprachzentrum in der linken Hirnhälfte haben. Die rechte Hirnhälfte in ihren Windungen zeigt dieses Sprachzentrum gewöhnlich bei den Menschen nicht. Da ist das Gehirn nicht in den Formen, in denen es geformt ist in der linken Seite des Gehirnes. Nur die wenigen linkshändigen Menschen haben die Sache umgekehrt; sie haben auf der linken Seite einen ungeformten Teil und auf der rechten Seite das geformte Sprachzentrum des Gehirns. Daraus kann man sehen, dass die Bewegung des Armes und der Hand etwas zu tun hat mit dem Sprechen. Das Kind führt zunächst das, was aus seiner Seele sich herausleben will, in den Handbewegungen aus, und wir haben die Handbewegungen dazu veranlagt, ausdrucksvolle Gesten zu bilden, ausdrucksvolle Gebärden zu formen. Bei demjenigen Menschen, dessen rechte Hand und rechter Arm dazu veranlagt sind, ausdrucksvoll zu werden, Sprache zu werden, bei ihm geht durch eine geheimnisvolle innere Organisation dieser Impuls aus Arm und Hand über auf die linke Seite des Kopfes. Und man kann durchaus davon sprechen, dass es bei den Linkshändern auf die rechte Seite des Kopfes übergeht. Also muss die Sprache mit der Veranlagung von Arm und Hand etwas zu tun haben.

Anthroposophische Geisteswissenschaft, wie wir sie in Dornach treiben, ist nun imstande, diese Sache, die nur ein kleines Stück Weg bekannt ist, weiter auszubilden, und da sieht man zuletzt, dass alles, was im Menschen organisch veranlagt ist, etwas zu tun hat mit der Fähigkeit zu sprechen. Wer das durchschauen kann, braucht nur zu sehen, wie ein Mensch auftritt, wie er ein Bein vor das andere setzt im Gehen. Er kann aus diesem heraus sehen, ob dieser Mensch eine Sprache hat, auch wenn er nie sprechen gelernt hat, in scharfer Abgrenzung, ob er einzelne Laute betont oder alles gleich sagt. Wenn man einen Menschen anschaut, wie er Arme und Beine bewegt, bekommt man eine

Anschauung vom Rhythmus seiner Sprache; das Mienenspiel des Gesichtes deutet das Melos der Sprache, ihre Melodie an. Der Mensch bildet das im Verlaufe seines Lebens nicht aus, sonst würden wir alle merkwürdige Betrachtungen fortwährend machen, wenn wir die Seele im Ausdruck der Sprache zur Offenbarung kommen lassen. Wir unterdrücken die Begleitscheinungen, welche unser Organismus ausführen will für die Sprache. Sie können sogar sehen, wie es die Angehörigen der einen Nation mehr tun als die Angehörigen der anderen Nation. Die Engländer stecken die Hände in die Hosentaschen, wenn sie reden; die Italiener bekräftigen das, was sie sagen wollen, was sie auf der Seele haben, mit allerlei Gebärden. Man kann wirklich, wenn man ein exaktes Anschauen von diesen Dingen hat, jeden Sprachlaut zurückführen auf eine Bewegung des menschlichen Organismus. So wie sich die Bewegung, die sich aber im Leben unterdrückt, in die Sprache verwandelt, so kann man die Sprache zurückverwandeln in Bewegung. Dieses gibt dann Eurythmie. Diese Eurythmie gibt das, was wir in meistens nicht sehr ausdrucksvollen Bewegungen, mit denen wir unsere Sprache begleiten, zeigen. Wie sich das unartikulierte Lallen des Kindes verhält zur ausgebildeten Sprache der Menschen, so verhält sich die Gebärde der gewöhnlichen Sprache zur Eurythmie. Das, was der Mensch hat als Unterstützung seiner Sprache, ist ein Lallen seiner Gebärden. Hier in der Eurythmie sehen Sie die ausgebildete Bewegungssprache, eine sichtbare Sprache, die aber ausdrucksvoller ist, die kunstvoll ist, weil sie nicht der Konvention unterliegt wie die gewöhnliche Sprache.

Was den Gesang betrifft, so kommt in ihm das zum Ausdruck, was im Menschen, man kann schon sagen, als Musikalisches lebt. Da ist die Sache noch viel interessanter. Wenn der Mensch nämlich dasjenige in sich erlebt, was ihn über das Tier hinaushebt, dann wird das im Menschen unterbewusst erlebt als das Musikalische. Daher haben wir für die anderen Künste überall Vorbilder in der Natur, weil in den Reichen der Natur das da ist, was in den anderen Künsten gepflegt wird. Für die Musik haben wir kein Vorbild der Natur. Wenn jemand musikalisch kompo-

nieren will, kann er nicht die Natur nachahmen. Derjenige, der den Menschen mit musikalischer Anschauung betrachten kann, findet in dem, was der Mensch innerlich durch Atmung, durch Blutzirkulation und wiederum durch dasjenige, was mit Atmung und Blutzirkulation in seiner Gestaltung zusammenhängt, ein lebendes, ein fortwährend bewegliches musikalisches Instrument. Ach, es ist so trostlos pedantisch und philiströs, wenn wir nur mit der gewöhnlichen Anatomie und Physiologie den Menschen beschreiben. Dieses wunderbare Gefüge von Nerven, das im Menschen verläuft und aufgefädelt ist, möchte ich sagen, auf dem Rückenmark, das da ausläuft in das Gehirn, dieses ganze Nervensystem angeschaut, ist eigentlich eine wunderbare Abstufung von musikalischen Wirkungen, welche von der Atmung übergehen durch die Blutzirkulation in das Nervensystem, welche im Nervensystem sich als die wunderbarste im Menschen lebendige Musik absetzt. Was musikalisch erlebt wird, überträgt sich wieder in die Gestalt des menschlichen Organismus. Gerade so wie die Handbewegung, die Beinbewegung, das Fußaufstellen, wie das in der Sprache lebt, so lebt das, wie der Mensch innerlich rhythmisch veranlagt ist, in dem Musikalischen, in dem, was er gesänglich hervorbringt. So wie das Gehirn nach den Bewegungen sich zum Mittelpunkt der Sprache macht, des sinnvollen Sprechens, so macht sich ein anderer Teil des Gehirnes zum Mittelpunkt dessen, was nicht äußerlich erscheint in Bewegung, sondern was innerlich in Blutzirkulation erscheint. Wir lernen das Innere des Menschen kennen, wenn wir diejenige Bewegung, die eigentlich im Inneren des Menschen verläuft, als musikalische Bewegung des Gesanges in die äußere Gebärde übersetzt, kennenlernen. Dadurch entsteht die Toneurythmie. Sie ist eine Darstellung dessen, was aus dem rhythmischen Menschen heraus ist. So entsteht sichtbare Sprache und sichtbarer Gesang, welche ebenso ausdrucksvoll sind wie die Lautsprache und der Tongesang selber. Nun, das alles kann künstlerisch ausgestaltet werden, ist künstlerisch ausgestaltet und tritt als Kunst zu den anderen Künsten hinzu.

Nun stellt sich noch ein anderes heraus. Wir haben in der Waldorfschule in Stuttgart durch die ganze Volksschule hindurch und weiter die Eurythmie als obligatorischen Lehrgegenstand neben dem Turnen eingeführt. Sie ist ein geistig-seelisches Turnen. Wenn man das Turnen, das eigentlich heute etwas überschätzt wird, ansieht, dann entsteht es so in der Zeit des Materialismus als ein Bewegen des Menschen auf Grundlage der Anschauung seiner Körperlichkeit. Ein sehr berühmter, gar wohl bekannter Physiologe der Gegenwart, der einmal einer Eurythmievorstellung beigewohnt hat und diese Worte von mir gehört hat, als ich sagte, das Turnen ist etwas Einseitiges und sollte durch solche geistig-seelische Eurythmie ergänzt werden, sagte von seinem Physiologenstandpunkt aus - also nicht ich, sondern er sagte das, und wenn ich seinen Namen nennen würde, würden Sie einen Schreck bekommen -, er sagte: Ich nenne das Turnen eine Barbarei; es ist gar kein Erziehungsmittel. - Jedenfalls möchte ich nicht so weit gehen. Aber in der Waldorfschule führen wir das, was nun ebenso naturgemäß aus dem menschlichen Organismus heraus eine Sprache und einen Gesang entfalten lässt, im Unterricht als ein geistiges Bewegungsspiel ein und als solches werden Sie es hier sehen, ausgeführt durch die Schülerinnen von unserer Fortbildungsschule am Goetheanum in Dornach. Man kann dabei sagen, dass sich Eurythmie vom sechsten, siebenten Lebensjahr ab durch alle Schulklassen zieht. Man kann sie in allen Lebensaltern treiben. Ich werde oftmals gefragt, wann man aufhören soll damit. Ich sage dann gewöhnlich: Jedenfalls nicht vor dem achtzigsten Lebensjahr. - Aber eigentlich sollte man sie bis zum Tode treiben. Es ist immer etwas, was in so harmonischer Weise aus dem Organismus herauskommt. Die Kinder finden sich mit demselben inneren Wohlgefallen, mit derselben inneren Behaglichkeit in die Eurythmie hinein, wie sie sich hineinfanden als viel kleinere Kinder in Sprache und Gesang. Daraus sieht man schon, dass die Eurythmie mit Notwendigkeit herauskommt aus der ganzen menschlichen Organisation.

Und als drittes haben wir die Eurythmie entwickelt als Heileurythmie, wo sie, weil sie hervorgeht aus der gesunden Bewegung des menschlichen Organismus, in der therapeutischen Entwicklung wesentlichen Krankheitsprozessen entgegenarbeiten kann und anderen therapeutischen Methoden als Hilfsmittel dienen kann. Wohl gemerkt, im Anthroposophischen wird man nicht einseitig. Die Dinge werden so genommen, wie sie sich gegenseitig im Leben darbieten. Es fiel dem niemals ein, der Anthroposophie kennt, ein Allheilmittel in eurythmischer Therapie zu sehen. Aber sie wird manchen Heilprozess wesentlich unterstützen, und die Heileurythmie ist deshalb eingeführt als ein wesentlicher Teil der Therapie. Nur so, wie ich es gesagt habe, ist am Klinisch-Therapeutischen Institut, das Frau Dr. Wegman in Arlesheim in Verbindung mit dem Goetheanum leitet, Heileurythmie eingeführt. Da zeigt sich auch die ganze Bedeutung der Heileurythmie. Schon daraus sieht man, wie Eurythmie aus dem hervorgeht, was der gesunde Organismus will. Da musste sie etwas abgeändert werden. Nicht das, was Sie hier sehen, und was Sie im Theater als Eurythmische Kunst gesehen haben, ist Heileurythmie. Eurythmie muss abgeändert werden, so dass ihre Wirkung so gestaltet wird, dass sie auf den kranken Organismus wirkt.

Heute werden wir uns bemühen, das vorzuführen, was ich an zweiter Stelle genannt habe: den pädagogischen Teil der Eurythmie, der sich dadurch bewährt, dass er den Menschen so ausbildet, dass dabei Geist, Seele und Leib gleichermaßen zur Geltung kommen. Aber es zeigt sich dabei allerlei. Nur eines möchte ich erwähnen. Die Dinge, die man beim Erziehen und Unterrichten als Waldorflehrer findet, sind manchmal sehr im Verborgenen der menschlichen Entwicklung gelegen. Es zeigt sich, dass pädagogische Eurythmie entgegenwirkt der Lügenhaftigkeit der Kinder. Es ist auch eine Erfahrung, dass nicht ganz wahrhaftige Kinder die einzigen sind, welche Eurythmie nicht lieben. Die anderen Kinder treiben sie als etwas Selbstverständliches. Die Menschen haben es nur gelernt, etwas unwahrhaftig zu nennen, was durch die Sprache ausgedrückt wird. Wenn man

aber Lügenhaftigkeit auch durch die Bewegung offenbaren kann, kann man die Lüge wieder aus der Seele zurückdrängen, so dass für die Erziehung zur Wahrhaftigkeit die Eurythmie ein ganz ausgezeichnetes Heilmittel ist.

Wir wissen es alle, denn wir sind die strengsten Kritiker unserer selbst, dass die Eurythmie erst im Anfange der Entwicklung steht. Sie wird sich weiter auf den drei genannten Gebieten nach und nach einfügen. Immerhin darf ich sagen, dass wir uns bewusst sind, einen Anfang zu haben. Und ich glaube, dass es reizvoll ist, etwas, was eine bedeutsame Zukunft hat, im Anfang zu sehen. Nach und nach wird sich Eurythmie schon hineinstellen in die ganze menschliche Zivilisation, in alles, was künstlerisch, pädagogisch und auch therapeutisch angesehen wird, für die ganze menschliche Entwicklung sowohl in Erziehung wie auch in der Kultur.



## DIE BEWEGUNG ALS SPRACHE DER SEELE

DORNACH, 27. APRIL 1924

In der Eurythmie, von der wir nunmehr wieder eine Darstellung vor Ihnen zu unternehmen uns erlauben, wird versucht, aus den Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Organismus heraus, die dann übertragen werden auf die Bewegungen von Menschengruppen auch, dasjenige zu schaffen, was zunächst sich ausnimmt wie entwickelte Gebärden des Menschen. Und Sie werden auf der Bühne an dem bewegten Menschen, der bewegten Menschengruppe dasjenige sehen, was als Gebärde zunächst sich offenbart. Allein in dieser Eurythmie wird die Gebärde zu einer wirklichen Sprache. Nicht wahr, wir haben am Kinde zunächst, bevor es dazu kommt, in der Formung der Sprachlaute dasjenige auszudrücken, was in der Seele lebt, eine Art von Lallen, das erst einlaufen muss in die artikulierte Sprache. Und dann haben wir im gewöhnlichen Leben am Menschen, wenn er sich genötigt fühlt, mehr Innigkeit zu geben seiner Lautsprache, die Tatsache, dass er mit der Gebärde versucht, die Lautsprache zu begleiten, wodurch er sie persönlicher, inniger, seelenhafter macht.

Wenn wir dann diese einfach aus einem gewissen unwillkürlichen Fühlen hervorgehenden Gebärden nehmen als eine Art von Lallen durch Bewegung, so können sie aber weiter fortgeführt werden. Geradeso wie das Lallen des Kindes zur wirklichen Seelenoffenbarung wird, so kann das Fortführen der Gebärde, welche man bei verschiedenen Menschen oder Völkern, je nachdem sie wirken wollen, persönlicher oder unpersönlicher, auch verschieden stark angewendet findet, auch weiter ausgebildet werden bis zur wirklichen Sprache.

Das kann man nun nicht etwa in Willkür so machen, dass man einfach irgendeinen Inhalt nimmt, um diesen dann, so wie man glaubt, in Bewegungen auszudrücken, dann sich einfach seiner

Bewegung überlässt - so wird das niemals eine wirkliche ausdrucksvolle Bewegung. Es wäre gerade so, wie wenn man die Sprache der Willkür überließe und sich gestatten würde, da, wo nun einmal in der Sprache nach dem Ausdrucke der Seele ein A sein soll, dafür ein I zu setzen oder dergleichen, sondern es handelt sich darum, dass man genauso wie jeder Laut - sei es ein Vokal oder sei es ein Konsonant - zur Offenbarung dasjenige bringt, was die Seele erlebt, so kann auch diese oder jene Bewegung zur Offenbarung bringen, was die Seele erlebt. Man muss sich nur klar sein darüber, dass in den zivilisierten Sprachen das Sprechen sich sehr weit von seinem Ursprunge entfernt hat, und es ist gerade dies der Grund, dass wir eine Vielheit von Sprachen haben, weil sich die Sprachen allmählich von ihrem Ursprunge entfernten. Bei den einfachen Lauten kann noch überall gesehen werden, wie sie Ausdruck von gewissen Seelenerlebnissen sind.

Das A oder Ach bleibt einmal Ausdruck von Verwunderung, das E bleibt einmal Ausdruck des Gestörtseins und so weiter. Und wenn wir dann in den Vokalen durch den Ausdruck von inneren seelischen Erlebnissen Gefühle empfinden, Skalen von Gefühlen und Empfindungen, so haben wir in den Konsonanten überall dasjenige, was äußerlich Geschehendes oder äußerlich Daseiendes nachahmt. Unsere Sprache ist in dieser Beziehung wirklich ein fortwährendes Ineinander-weben desjenigen, was wir in den Konsonanten von außen nachahmen, mit demjenigen, was wir aus unserer Empfindung dazu tun bei äußeren Ereignissen, welche uns so oder so, sympathisch, antipathisch oder was dazwischen liegt, berühren.

Nun entspricht wirklich genauso wie Laut, Satz, dann die Satzwendungen, Fragesatz, Ausrufesatz, gewöhnlicher Behauptungssatz oder in der Dichtung der Reim, das Metrum und so weiter, so wie in der Sprache das dem seelischen Erlebnis entspricht, so kann genau in derselben Weise ein Bewegungsausdruck des menschlichen Organismus gefunden werden, und zwar so, dass dieser Bewegungsausdruck so eindeutig ist wie der

Laut selber. Das ist die eine Seite der Eurythmie, die Lauteurythmie.

Die andere Seite ist die Toneurythmie. Da wird die Bewegungsmöglichkeit des menschlichen Organismus zum sichtbaren Gesang. Da haben wir, so wie wir die Laute der Lauteurythmie, in welcher der Mensch oder Menschengruppen sich bewegen, begleitet haben von der Rezitation oder Deklamation, auf der anderen Seite den sichtbaren Gesang, die Toneurythmie, begleitet von der Instrumentalmusik. Und ebenso wie jeder Laut, jede Lautverbindung, jede Ausgestaltung des Satzes, jede Form des Satzes, so dass der Satz ein Ausdruck des Seelischen ist, wie all das in der Lautsprache zum Ausdruck kommt, so kann wiederum jeder Ton, jede Musikphrase, jede Melodie, der Rhythmus in der Musik, die Harmonie, alles das kann als ein sichtbarer Gesang zum Ausdruck kommen. Und man bekommt auf diese Weise tatsächlich in einer besonderen Formensprache eine Kunst, welche sich des Menschen selber als ihres Instrumentes bedient, und zwar so, dass man dabei alles das, was der Mensch als ruhende Form enthält, dieser ruhenden Form gemäß in Bewegung bringt.

Nun studieren wir die ruhende Form in ihrer inneren Ausdrucksmöglichkeit und kommen dabei zur Bildhauerei, zur Plastik. Wenn man eine unbefangene Empfindung hat, so schaut man in demjenigen, was man plastisch-räumlich gestaltet, die schweigende Seele. Und eigentlich ist jede Plastik, welche nicht das Dauernde der Seele ausdrücken will, Temperament, Charakter, die ganze innere Seelensituation des Menschen, kurz, alles dasjenige, was in der Seele zu einer labilen Ruhe gekommen ist, dann, wenn sie die augenblickliche Bewegung der Seele ausdrücken will, eigentlich keine Plastik mehr. Es ist ein vollkommener Widerspruch zwischen dem, dass das plastische Kunstwerk in sich ruht im Raume, und etwas anderes ausdrücken sollte als die schweigende Seele, die in sich ruhende Seele.

Wenn wir aber die in sich sprechende Seele zur Darstellung bringen wollen, dann müssen wir den Menschen selber als unser Instrument, als unser Werkzeug verwenden. Und dann müssen wir uns klar sein, dass jedes, was am Menschen Form ist, eigentlich fortwährend in Bewegung übergehen will.

Denken Sie doch nur einmal, dass eine menschliche Hand, wenn sie die ruhende Form ist, im Grunde genommen ein Widerspruch ist in sich. Die Form der menschlichen Hand zeigt, dass diese menschliche Hand in ihrer Form übergeführt werden soll in die Bewegung. Die gehaltene Hand trägt in sich schon wie embryonal die greifende, die weisende, die zeigende, die winkende Hand. In dem Augenblicke aber, wo die ruhende Hand übergeht in die winkende Hand, in die greifende Hand, in diesem Augenblicke wird die Bewegung des Menschen zum Ausdruck der sprechenden Seele wie die Werke der Bildhauerkunst der schweigenden Seele.

Nun ist es so, dass der Mensch eigentlich in sich das ganze Weltenall enthält. Wir sind ja, wenn wir nur die irdischen Verhältnisse betrachten, mit unserer Betrachtung außerordentlich arm. Da schauen wir hinaus in die Welt, da ist vieles um uns herum. Dann ist in uns die Summe unserer Gedanken, unserer Vorstellungen, an die sich die Empfindungen anranken. Und man könnte jetzt einmal folgendes sagen: Ich nehme einen Menschen, der viel von der Welt erfahren hat, der ein aufmerksamer Beobachter war seiner ganzen Umgebung. Nun schaue ich auf die Umgebung. Und dann, wenn ich in der Lage wäre, durch irgendeinen Vorgang in dieses Menschen Seele hineinzuschauen, so würde ich eine seelische Photographie der Umgebung finden. Dasjenige, was im menschlichen Gedanken lebt, ist eine seelische Photographie der Umgebung.

Nun ist aber im Menschen - das ist ein scheinbarer Widerspruch, dennoch ist es so - noch vieles andere als seine Gedanken. Er ist eine Organisation, der Mensch. Es scheint zunächst physisch, aber kommt es denn vielleicht auf das Physische gar nicht zu stark an beim Menschen? In unserer heutigen materia-

listischen Zeit meinen wir, dass es auf das Physische ankommt. Aber wenn wir meinen, dass es auf das Physische ankommt, dann ist es so, wie wenn ich dahin gehe, dieses Bild - das Oster-Eurythmieprogramm - mir anschau und sage: Ich untersuche dort die violette Farbe, die bräunlich-violette Farbe, ich untersuche alle Einzelheiten. Ich beschreibe dann, wie die blaue Farbe über der violetten Farbe ist, die gelbe Farbe unter der grünen Farbe. Ich beschreibe das alles. Aber das ist nicht das Wesentliche, sondern das Wesentliche ist, was da zum Ausdruck kommt. Das Materielle ist nicht das Wesentliche.

Und so, sehen Sie, ist es, wenn ich den physischen Menschen betrachte. Es ist tatsächlich eine recht kindlich naive Betrachtung, welche durch die heutige Wissenschaft gemacht wird. Diese Organisation des Menschen drückt aus, wenn man sie als Bild fasst, das ganze Weltenall. Allein gerade unsere seelischen, sogenannten geistigen Vorstellungen drücken die physische Umwelt aus, und das, was wir physisch in uns tragen, wenn wir es nur richtig betrachten können, drückt das ganze Weltall aus. Denn der Mensch ist ein Mikrokosmos. Das ist die Form. Und bringt er nun diesen Mikrokosmos in Bewegung, drückt er alles dasjenige, was in der Form lebt, aus, indem er es in Bewegung übergehen lässt, dann spricht in der Tat das ganze göttlich-geistige Weltenall durch das Instrument des Menschen, so dass man sagen kann: Der Mensch ist gegenüber dem Makrokosmos, der großen Welt, ein Mikrokosmos, eine kleine Welt. - Die Kunst ist überhaupt, wenn wir sie nun in ihrer Tätigkeit betrachten, gegen-über dem großen Schaffen, der großen Schöpfung, eine kleine Schöpfung, und im eminentesten Sinne kann man die kleine Schöpfung vollziehen, wenn man sie durch das Instrument vollzieht, das alle Weltengeheimnisse und alle Weltengesetze in sich konzentriert enthält: das ist der Mensch.

Daher kann man schon durch die Eurythmie, wenn man loslöst von der ruhenden menschlichen Form, welche die schweigende Seele ausdrückt, wenn man das herausbekommt, wenn man die Form in die Bewegung übergehen lässt, alle Weltengeheimnisse

zum Ausdruck bringen. Will der wirkliche Dichter die wirklichen Weltengeheimnisse zum Ausdruck bringen, so legt er schon eine Art geheimer Eurythmie in seine Sprache.

Begleitet man die Eurythmie durch Deklamation und Rezitation, so muss man das so tun, wie es hier geschieht, dass tatsächlich nicht der Prosainhalt der Dichtung pointiert wird und auch nicht so rezitiert wird, dass man in künstlicher Weise, nicht in künstlerischer, sondern in künstlicher Weise Gefühle hineinpumpen will in Rezitation und Deklamation. Das ist dasjenige, was eine unkünstlerische Zeit, wie sie die heutige ist, so gern tut im Rezitieren, Gefühl in den Inhalt, in den Prosainhalt hineinpumpen, oder auch Begeisterung hineinpumpen. Aber in den Inhalt der Dichtung kann man das nicht, wenn es bei der Kunst bleiben soll, hineinpumpen, sondern man kann nur verstehen, wie auf der einen Seite wirklich in den Lauten Imaginationen durch den Dichter dargestellt werden, wie in der Behandlung der Sprache ein Musikalisches oder ein Plastisches liegen. Das muss in der Rezitation zum Ausdruck kommen. So wird dasjenige, was zum Beispiel im wirklichen, richtigen schnellen Rhythmus verläuft, von selbst dasjenige zum Ausdruck bringen, was mit einem Gefühle geoffenbart werden soll; dasjenige, was im langsamen Rhythmus verläuft, wird etwas anderes. Wenn das Melos in die Sprache hineingreift, so wird die ganze Skala der Gefühle in der Behandlung der Sprache, nicht in dem künstlichen Hineinpumpen der Gefühle bestehen. In der Art und Weise, wie der Dichter die Sprache behandelt, ist schon eine geheime Eurythmie vorhanden. Die muss auch durch das Rezitieren und Deklamieren zum Ausdruck kommen. Und so handelt es sich darum, dass durch Eurythmie ein wirklicher sichtbarer Gesang und eine sichtbare Sprache geschaffen werden sollen.

Man kann gerade, indem hier in Begleitung der Instrumentalmusik die Toneurythmie auftritt, den Unterschied sehen, kann sehen, was für ein Unterschied ist zwischen dem Tanz und dem, was toneurythmisch, das heißt, bewegt gesungen, nicht getanzt,

zum Ausdruck kommt. Lernt man unterscheiden die Eurythmie und unterscheiden die Toneurythmie vom Tanz, dann wird man schon begreifen, was eigentlich Toneurythmie will, und dann wird man schon auch den Übergang hinüber finden zum richtigen Verstehen dessen, was die Lauteurythmie will.

Aber es ist durchaus begreiflich, dass in unserer Zeit noch, wo man so sehr abweisend und ablehnend gegen alles Neue ist, ein geringeres Verständnis herrscht im allgemeinen sowohl für dasjenige, was Eurythmie will, wie deklamiert und rezitiert werden muss. Wir verstehen das alles, wissen dieses auf der einen Seite, wissen aber doch, dass damit, was hier getan wird, der Anfang gegeben ist zu einer gewissen Entwicklungsströmung in der Kunst, welche in der Zukunft voll herauskommen wird.

Auf der anderen Seite wissen wir sehr genau, dass es sich eben erst um einen Anfang handelt. Darinnen sind wir dann unsere strengsten Kritiker, und was einzuwenden ist, wissen wir eigentlich durchaus selber. Wir beachten es insofern, als wir den Übergang suchen zu immer größerer Vollkommenheit. Erst vor kurzem hat hier innerhalb der Schule ein toneurythmischer Kurs stattgefunden, der wiederum um ein Stück weiterbringen soll.

Aber wenn so leichtherzig gesagt wird, dass man ja in den anderen Künsten das alles schon hätte, was hier versucht wird, man könnte ja einfach bei der Sprache bleiben, beim Anfange bleiben, so zeigt das, dass man doch nicht das richtige Gefühl hat für das Künstlerische. Denn wer dieses richtige Gefühl für das Künstlerische hat, der hat auch zu gleicher Zeit in sich die Sehnsucht nach einer Erweiterung des künstlerischen Feldes. Und wirklich aus dieser Sehnsucht nach Erweiterung des künstlerischen Feldes, das heißt, aus ganz urkünstlerischen Motiven ist dasjenige entsprungen, was hier als Ton- und Lauteurythmie auftreten soll. Und deshalb halten wir uns davon doch überzeugt, dass immer mehr und mehr Verständnis gerade in künstlerisch empfindenden Herzen für diese Eurythmie auftreten wird. Denn es wird schon so sein, wie von echten Künstlern

empfunden wird, wie zum Beispiel Anastasius Grün es so schön zum Ausdruck gebracht hat, wann der letzte Dichter leben wird. Er wird leben, wenn die irdische Welt selber ihrem Untergange entgegengehen wird, denn solange auf der Erde Leben ist, so lange wird es Dichtung geben. - So lange aber wird es auch Kunst geben und künstlerischen Sinn. Und wir sind überzeugt davon, solange es künstlerischen Sinn geben wird, wird es auch die Freude an einer Erweiterung der Kunst geben. Aus diesem Wollen einer Erweiterung der Kunst, aus dieser Freude an einer Erweiterung der Kunst ist die Eurythmie doch hervorgegangen. Deshalb darf man hoffen, dass sie allmählich neben den anderen Künsten sich auch in die künstlerische Entwicklung der anderen Künste einleben dürfte.