

RUDOLF STEINER

EURYTHMIE, WAS SIE IST UND WIE SIE ENTSTANDEN IST

Penmaenmawr, 26. August 1923

Die Eurythmie ist uns eigentlich auf dem Boden der anthroposophischen Bewegung wie eine Schicksalsgabe zugewachsen. Es war im Jahre 1912, da verlor eine anthroposophische Familie den Vater, und die Tochter suchte einen Beruf, der nun aus der anthroposophischen Bewegung hervorgeholt werden sollte. Und da ergab es sich aus mancherlei Absichten, die man nach diesem oder jenem gehabt hat, daß eine Art von Raumbewegungskunst, die es damals noch nicht gab, gerade bei dieser Gelegenheit inauguriert werden konnte. Und so wuchsen denn eigentlich die allerersten, allerdings nur diese allerersten Prinzipien und Formen der Eurythmie aus der Unterweisung jener jungen Dame heraus.

Es gehört damit gerade diese Eurythmie zu denjenigen Konsequenzen der anthroposophischen Bewegung, die eigentlich immer so zugewachsen sind, daß man die ersten Anfänge wie eine Schicksalswendung genommen hat und dann ungefähr so davorgestanden hat, wie ich vor den Säulenformen im Goetheanum stand, die sozusagen durch das künstlerische Schaffen ein eigenes Leben gewannen, noch etwas ganz anderes hatten als dasjenige, was ursprünglich hineingelegt worden ist.

So ist es immer, wenn man sich für das künstlerische Schaffen oder überhaupt für das menschliche Schaffen hingibt an die schaffenden Kräfte der Natur. Wie die schaffenden Kräfte der Natur selber gleichsam aus einem Unendlichen heraus arbeiten, so daß man immer viel mehr herausfinden kann aus dem, was entsteht, als dasjenige ist, was man zunächst hineingelegt hat, so ist es, wenn man sich beim künstlerischen Schaffen mit den schöpferischen Kräften und Mächten der Natur verbindet. Man führt dann nicht nur engbegrenzte Impulse aus, sondern man

kommt dazu, daß man zuletzt eine Art von Werkzeug wird für die schöpferischen Mächte der Welt und daß eben viel mehr aus der Sache herauswächst, als man ursprünglich beabsichtigen konnte.

Es wurde dann auch diese Eurythmie zunächst in sehr kleinen Kreisen getrieben und unterrichtet. Dann nahm sich ihrer Frau Dr. Steiner im Beginne der Kriegszeit an, und dadurch gewann sie gewissermaßen immer mehr und mehr an Ausdehnung, aber auch an Inhalt. Dasjenige, was heute die Eurythmie ist, ist eigentlich erst seit jener Zeit zu den ersten, 1912 gegebenen Prinzipien dazugekommen. Und wir arbeiten fortwährend - denn dasjenige, was heute Eurythmie ist, ist ja ein Anfang - an der Ausgestaltung, an der Vervollkommnung. Sie trägt aber, ich möchte sagen, unbegrenzte Vervollkommnungsmöglichkeiten in sich. Und deshalb wird sie ganz zweifellos, wenn wir längst nicht mehr dabei sind, ihre weitere Ausbildung und ihre weitergehende Vervollkommnung finden und sich dann als eine jüngere Kunst neben die älteren Künste hinstellen können.

Künste sind niemals bloß entstanden aus verstandesgemäß gefaßten menschlichen Absichten, sind auch niemals entstanden aus dem Prinzip heraus, die Natur auf irgendeinem Gebiete so oder so nachzuahmen, sondern sie sind immer entstanden, wenn Herzen, menschliche Herzen sich gefunden haben, welche Impulse erhalten konnten aus der geistigen Welt, und sich genötigt fanden, diese Impulse zu verkörpern, zu realisieren durch diesen oder jenen äußeren Stoff.

Man kann für jede der einzelnen Künste: Baukunst, Plastik oder Bildhauerei, Malerei, Musik und so weiter, überall nachweisen, wie gewisse spirituelle Impulse aus höheren Welten zu den Menschen kamen, wie besonders geeignete Naturen diese Impulse aufgenommen haben, und dasjenige, was gewissermaßen sich abgeschattet hat von höheren Welten in das menschliche Schaffen in der physischen Welt, das gab die Künste. Gewiß, die Künste sind dann in ihrer Entwicklung zumeist so fortgefahren, daß sie naturalistisch geworden sind, daß die ursprünglichen Impulse verlorengegangen sind und eine

Art äußerer Nachahmung eintrat. Aber bei dieser äußeren Nachahmung liegt eben niemals der Ursprung der Künste.

Heute - ich will nur beispielsweise dies anführen - denkt man zunächst daran, wenn man zum Beispiel als Bildhauer oder Maler das menschliche Selbst wiederzugeben hat, wie man diese Wiedergabe nach dem Modell besorgt. Es ist durchaus nachweisbar, daß die Bildhauerkunst auf ihrer Höhe innerhalb Griechenlands nicht dadurch entstand, daß man nach einem Modell arbeitete, also gewissermaßen den äußeren Sinnenschein nachahmte, sondern innerhalb desjenigen Zeitalters, in dem gerade die Blüte der griechischen Plastik entstanden ist, fühlte der Mensch noch etwas in sich von seinem Ätherleib, der die eigentlich gestaltenden und Wachstumskräfte des Menschen enthält. In der besten Griechenzeit entdeckt der Mensch, was es heißt, mit Hilfe des Ätherleibes einen Arm und eine Hand in eine gewisse Attitüde zu bringen, und er empfindet die Muskelhaltung und Muskelstellung bei dieser Attitüde. Er erlebte gewissermaßen innerlich die Weite des Armes, die Streckkraft des Armes, die Streckkraft der Finger. Und dieses innerliche Erlebnis, das gab er durch seinen Stoff, durch die äußere Materie wieder.

Es war also dasjenige, was der griechische Plastiker der Materie anvertraute, innerliches Erlebnis; es war das, was man dann in den Ton oder in das Plastilin hineindrückte, nicht äußerlich mit den Augen angeschaut - so geht diese Linie, diese Fläche -, sondern es war tatsächlich ein inneres Erlebnis, das nachgeschaffen war den schaffenden Kräften der Natur und das anvertraut wurde dem äußeren Stoff.

Und so ist es bei jeder Art Kunst in dem Augenblick, wo innerhalb der Menschheitsentwicklung diese Kunst auf der Höhe steht. Und es gibt ja in der Menschheitsentwicklung auf der Erde immer solche Epochen, in denen das Spirituelle mehr als in andern Epochen herunterkommt aus den geistigen Welten, in denen sozusagen die Menschen aufgefordert werden, durch die Fenster, die in das Spirituelle hineingehen, hineinzublicken und dasjenige, was in spirituellen Welten lebt, hinunterzutragen auf die Erde.

Damit nehmen die Künste ihren Anfang. Es folgen dann immer mehr naturalistisch geartete Zeitalter. In denen entwickelt sich das Epigonenhafte der Künste manchmal zu größerer äußerer formeller Vollkommenheit als die betreffende Kunst bei ihrem Ausgangspunkte hatte; aber bei ihrem Ausgangspunkte hat die Kunst den lebendigeren, kraftvolleren, enthusiastischeren spirituellen Impuls. Da hat sie ihre wahre Realität, ihre wahre, aus dem ganzen Menschen herauskommende Praktik, die nicht bloß eine Praktik sein kann des äußerlichen formellen Schaffens, sondern wie eine Praktik sein muß des Physischen, Seelischen und Geistigen.

Daß in der Menschheitsentwicklung dies immer so war, konnte einem den Mut geben, nachdem schon einmal, ich möchte sagen, diese Eurythmie wie ein Schicksalsvogel hereingeflogen war in die anthroposophische Bewegung, sie immer weiter und weiter auszubilden. Denn anthroposophische Bewegung will ja für die Gegenwart diesen spirituellen Impuls, der gerade unserer Gegenwart angemessen ist, zur Offenbarung bringen.

Sie ist tatsächlich in aller Bescheidenheit der Ansicht, daß ein solcher spiritueller Impuls gerade jetzt wiederum in die Menschheit kommen müsse. Daher kann dieser spirituelle Impuls nicht anders, als sich ausdrücken durch eine besondere Kunstform, in die er hineinströmt. Und diese besondere Kunstform ist eigentlich in der Eurythmie gegeben. Das wird man immer mehr und mehr einsehen.

In bezug auf andere Kunstformen wird Anthroposophie berufen sein, Vertiefung, Erweiterung, Belebung herbeizuführen. Die Eurythmie konnte geradezu nur auf anthroposophischem Boden erwachsen, konnte nur durch dasjenige ihre Impulse erlangen, was eben aus unmittelbarer anthroposophischer Anschauung auch hervorgehen kann.

Diejenige Offenbarungsart, durch die der Mensch sein Wesen nach außen für andere Menschen kundgibt, ist ja die Sprache. Durch die Sprache offenbart sich der Mensch am allerinnerlichsten. Und so ist denn zu denjenigen Künsten, die mehr entweder das räumlich Äußere oder das zeitlich Äußere

zu ihrem Vorwurf nehmen, hinzugetreten zu allen Zeiten, entsprechend den einzelnen Zeitaltern - gewissermaßen die verschiedenen Künste begleitend -, die Kunst, welche sich durch die Sprache zur Offenbarung bringt: die Dichtung.

Diese Kunst der Sprache - ich nenne die Dichtung ausdrücklich, wir werden nachher sehen, daß dies berechtigt ist, eine Kunst der Sprache -, sie ist universeller als die andern Künste, denn sie kann die andern Künste in ihren Formen in sich aufnehmen. Man kann davon sprechen, daß die Dichtkunst die Sprachkunst ist, die bei dem einen Dichter mehr plastisch, bei dem andern Dichter mehr musikalisch wirkt. Ja, man kann auch von einer malerisch wirkenden Dichtkunst sprechen und so weiter.

Die Sprache ist in der Tat ein universelles Ausdrucksmittel der menschlichen Seele. Und derjenige, der unbefangen in Urzeiten der Menschheitsentwicklung auf Erden hineinschauen kann, der kann sehen, daß in gewissen alten Ursprachen tatsächlich ein tief künstlerisches Element in der Menschheitsentwicklung waltete. Nur waren diese Ursprachen viel mehr als die heutigen Zivilisationssprachen aus dem ganzen Menschen herausgeholt. Wir kommen sogar, wenn wir unbefangen diese Entwicklung verfolgen, zu Ursprachen, die sich äußerten fast wie ein Singen, aber so, daß der Mensch lebendig begleitet dasjenige, was er spricht, mit Bewegungen seiner Beine, mit Bewegungen seiner Arme, so daß eine Art von Tanzen dann zum Sprechen hinzutrat bei gewissen Ursprachen, wenn irgend etwas in gehobener Form oder in beabsichtigt kultusartiger Form zum Ausdrucke gebracht werden sollte.

Man empfand die Begleitung des aus der Kehle dringenden Wortes mit der menschlichen Gebärde gerade in Urzeiten der Menschheitsentwicklung als etwas wie Selbstverständliches. Und richtig beurteilen wird man das, was da waltete, nur dann, wenn man sich Mühe gibt, darauf hinzuweisen, wie in der Tat dasjenige, was sonst nur als begleitende Gebärde beim Sprechen auftritt, selbständig Leben gewinnen kann. Man kommt nämlich dann darauf, daß die Gebärde, die durch Arme und Hände ausgeführt wird, in künstlerischer Beziehung nicht nur gradeso

ausdrucksvoll, sondern sogar viel ausdrucksvoller sein kann als die Sprache.

Ich will schon zugeben, daß man nicht immer und überall ganz vorurteilslos sich diesen Dingen hingibt. Es gibt zum Beispiel da oder dort gewisse Antipathien gegen die das Sprechen begleitenden Gebärden, und ich habe schon gesehen, daß es Leute gibt, die es sogar für etwas Unvornehmes halten, wenn irgend jemand seine Rede mit besonderen Gebärden begleitet, so daß manchmal auch heute schon die Attitüde eingerissen ist, während des Redens seine Hände so in die Taschen zu stecken. Mir war das immer eine höchst unsympathische Attitüde. Ich habe mir daher niemals hier Taschen machen lassen, damit ich das gar nicht machen kann!

Es ist tatsächlich dasjenige, was durch Arme und Hände sich ausdrücken kann, etwas, was in ungemein hohem Grade das Innere des Menschen offenbaren kann. Ich muß zum Beispiel sagen, es juckt mich manchmal förmlich in den Fingern, einen Aufsatz zu schreiben über einen mir sehr lieben, vor einigen Jahren verstorbenen Philosophen, Franz Brentano. Ich habe über ihn manches geschrieben, aber ich möchte auch noch einen andern Aufsatz einmal schreiben, auf das Folgende gehend:

Wenn Franz Brentano den Katheder bestieg, sich hinstellte auf das Podium, da war die ganze Philosophie, die man sonst bei Brentano in ihrer geistvollen Weise bewundern konnte, die man durch Begriffe ausdrücken konnte, die man schildern konnte eben mit philosophischen Abstraktionen, diese Philosophie war viel wunderschöner als alles dasjenige, was Brentano selber sagte; und dasjenige, was er über sie hätte sagen können, war zum Ausdruck gebracht durch die Art und Weise, wie er seine Arme und Hände bewegte, wenn er sprach, wie er das Blatt, das sein Konzept enthielt, hinhielt. Es war eine ganz besondere Art der Bewegung, die immer darauf hinging, durch das Halten des Blattes gewissermaßen zugleich wie etwas Wichtiges und doch wieder wie etwas Gleichgültiges in die Gebärde hineinströmen zu lassen. So daß man sah, wie die ganze Philosophie sich ausdrückte in dieser Gebärde, die

während einer Vortragsstunde die mannigfaltigsten Formen annahm.

Dieser Franz Brentano ist besonders dadurch bemerkenswert, daß er eine Psychologie begründet hat, in welcher er von allen andern Psychologen, von Spencer, Stuart Mill und andern, dadurch abweicht, daß er unter die psychologischen Kategorien nicht den Willen rechnet. Nun, ich kenne alle Beweise und Auseinandersetzungen, die Franz Brentano über diese seine Theorie gegeben hat. Keine wirkt auf mich so überzeugend als die Art und Weise, wie er nun das Blatt hielt, und in dem Augenblicke, wo er die Handgebärde, die Armgebärde machte, aus seiner ganzen Philosophievertretung der Wille entschwand, während das Gefühl und die Idee sich in mächtiger Weise entfalteten, wie der Wille entschwand. Dieses Präponderieren der Idee und des Gefühles und das Entschwinden des Willens, das lag in jeder Handbewegung, die er machte. So daß ich wirklich gar nicht anders können werde, als den Aufsatz zu schreiben: Die Philosophie Franz Brentanos, sich offenbarend aus seiner Armbewegung, aus seiner ganzen Geste. Denn da scheint sie mir viel mehr drinnen zu liegen als in alledem, was man sonst auf philosophisch gehaltene Weise über die Sache zu sagen weiß. Wer sich in dieses unbefangen vertieft, der kommt darauf, daß das, was wir als Ausatemungsluft durch unsere Atmungsorgane, durch die Sprach- und Gesangsorgane treiben, was wir herausstoßen, wenn es vokalisiert wird, was wir durch Lippen, Zähne, Gaumen formen im Herausstoßen, daß das ja schließlich nichts anderes ist als die Luftgebärde. Nur wird die Luftgebärde in einer solchen Weise in den Raum hineingestellt, daß man sie durch dasjenige, was sie im Räume erzeugt, eben für das Ohr hören kann.

Wenn man nun durch wirkliche sinnlich-übersinnliche Schau sich hineinversetzen kann in diese Luftgebärde, in dasjenige, was der Mensch macht, indem er Vokale ausspricht, indem er Konsonanten ausspricht, indem er Sätze ausspricht, indem er Reime formt, Jamben oder Trochäen formt, wenn man sich in diese Luftgebärde hineinzusetzen vermag, so sagt man sich: Ach, die zivilisierten Sprachen haben ja furchtbare Konzessionen an die Konvention gemacht. Sie sind schließlich

Ausdrucksmittel geworden für die wissenschaftliche Erkenntnis, Ausdrucksmittel für das, was man sich im Leben mitteilen will. Ihre ursprüngliche Seelenhaftigkeit haben sie verloren. Es gilt eigentlich für die zivilisierte Sprache schon das, was der Dichter so schön sagt: «Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.»

Man kann aber nun dasjenige, was man lernen kann an den Luftgebärden, was man schauen kann an den Luftgebärden durch sinnlichübersinnliches Schauen, nachahmen durch Arme und Hände, durch die Bewegung des ganzen Menschen nachahmen. Dann entsteht sichtbar ganz dasselbe, was in der Sprache wirkt. Und dann kann man den Menschen hinstellen so, daß er jene Bewegungen ausführt, die eigentlich der Sprach- und Singorganismus immer ausführt. Und dadurch entsteht die sichtbare Sprache, der sichtbare Gesang. Diese sind eben die Eurythmie.

Wenn man die Sprache selbst betrachten kann mit künstlerischem Sinn, so stellt sich gewissermaßen für die einzelnen Äußerungen der Sprache ein Imaginatives hin vor die Seele. Man muß nur hinweg können von dem abstrakten Charakter, den die Sprache in der Tat gerade bei den vorgerückteren Zivilisationen in der Gegenwart schon erlangt hat. Da redet man eigentlich, ohne daß man mit seinem menschlichen Wesen in der Sprache noch drinnen steckt.

Die Sprache ist ja aus dem ganzen menschlichen Wesen heraus geboren. Nehmen wir irgendeinen Vokal. Er drückt immer aus dasjenige, was die Seele im Umfang ihres Fühlens erlebt. Entweder der Mensch will dasjenige ausdrücken, was im Staunen lebt: a, oder er will dasjenige ausdrücken, was eine Art Sich-Halten gegen einen Widerstand offenbart: e, oder er will ausdrücken seine Selbstbehauptung, sein Sich-Hineinstellen in die Welt: i. Er will ausdrücken sein Staunen oder wohl auch sein Anschmiegen an irgend etwas: ei.

Das wird sich natürlich für die verschiedenen Sprachen verschieden gestalten, weil die verschiedenen Sprachen aus verschieden geartetem Empfindungsleben hervorgehen. Aber alles Vokalische drückt ursprünglich ein seelisches Fühlen aus,

das sich nur verbindet mit dem Gedanken, der aus dem Kopfe kommt und dann ins Sprachliche übergeht.

Und wie das bei den Vokalen in der Sprache ist, so ist es bei dem Tönen im Musikalischen. Es drückt immer das gefühlsmäßige Erleben der Seele der Sprachton, der Sprachbuchstabe, die Sprachwendung, die Gestaltung, die Formung des Satzes und so weiter aus. Und ebenso beim Singen drückt der Ton das Leben der Seele aus.

Studieren wir die Konsonanten. Wir finden bei den Konsonanten, daß sie Nachahmungen desjenigen sind, was äußerlich um uns herum ist. Der Vokal stammt aus dem Inneren, will das Innere, gewissermaßen die volle Seele nach außen ergießen. Der Konsonant stammt aus dem Erfassen der Dinge; wie wir sie umgreifen, auch nur mit den Augen umgreifen, das wird in den Konsonanten hinein geformt. Der Konsonant malt, zeichnet die äußere Form der Dinge. Ursprünglich liegt in der Tat im Konsonanten eine Art imaginativen Nachmalens dessen, was draußen in der Natur vorhanden ist.

Diese Dinge kommen bei manchen Sprachforschern immer in ganz einseitiger Weise zum Vorschein. Es gibt in bezug auf die Entstehung der Sprache, von denjenigen aufgestellt, die ganz außerhalb des Erkennens der Sprache eigentlich leben, aber eben diejenigen sind, die wissenschaftliche Theorien machen, zwei berühmte Sprachtheorien, die Bimbam-Theorie und die Wauwau-Theorie. Die Bimbam-Theorie, die nimmt an, daß, so wie in der Glocke ganz im Extrem, so in jedem Ding innerlich eine Art Laut liegt, der dann vom Menschen nachgeahmt wird. Es soll alles in diese Nachahmungstheorie hineinkommen, und nach dem auffälligsten Lautenachahmen, dem Bimbam der Glocke, hat man diese Theorie die Bimbam-Theorie genannt. Wenn man «Welle» sagt, ahmt man die Bewegung der Welle nach, was ja in der Tat so ist.

Die andere Theorie, die Wauwau-Theorie, könnte auch heißen: Muhmuh-Theorie; diese glaubt wiederum, daß die Sprache durch Umgestaltung, Vervollkommnung der Tierlaute

entstanden ist. Und weil ein auffälliger Tierlaut der ist: Wauwau -, so hat man diese Theorie die Wauwau-Theorie genannt.

Nun, alle diese Theorien zeichnen sich darinnen aus, daß sie von irgendeiner Seite her etwas Wahres enthalten. Es sind ja niemals die wissenschaftlichen Theorien ganz falsch. Es ist das an ihnen bemerkenswert, daß sie immer eine Viertel- oder Achtel- oder Sechzehntel- oder eine Hundertstelwahrheit enthalten, die dann die Leute in suggestiver Weise gefangennimmt. Aber das Wahre ist, daß der Vokal immer aus dem Seelenleben entspringt, der Konsonant immer in dem Erfühlen, Nachbilden des äußeren Gegenstandes ist. Man bildet nach dasjenige, was der äußere Gegenstand tut, indem man die Ausatemluft mit den Lippen hält, oder mit den Zähnen oder mit der Zunge gestaltet, oder mit dem Gaumen formt; indem da die Konsonanten gebildet werden, also diese Luftgebärde geformt wird, wird bei den Vokalen das Innere nach außen strömen gelassen.

Die Konsonanten, die bilden dann plastisch in Gestaltungen dasjenige nach, was eben ausgedrückt werden soll. Und so, wie sich der einzelne Laut formt, der einzelne Buchstabe, so formen sich dann die Sätze, so formt sich in der dichterischen Sprache dasjenige, was eben wirkliche Luftgebärde wird. Wir können heute schon an der Dichtung bemerken, wie der Dichter eigentlich kämpfen muß gegen das Abstrakte in der Sprache.

Ich habe schon gesagt, wir reden, ohne daß wir eigentlich noch mit unserer Seele in die Sprache selber hineinströmen, ohne daß wir aufgehen in der Sprache. Wer fühlt denn noch dieses Verwundern, dieses Erstaunen, dieses Perplexwerden, dieses Sich-Aufbäumen bei den Vokalen! Wer fühlt das sanfte rundliche Umweben eines Dinges, das Gestoßenwerden eines Dinges, das Nachahmen des Eckigen, das Ausgeschweifte, das Samtartige, das Stachelige bei den einzelnen Konsonanten ! Und doch ist das alles in der Sprache enthalten. Indem wir uns durch ein Wort durchwinden, können wir, so wie das Wort ursprünglich aus der ganzen Menschenwesenheit hervorgegangen ist, an einem Worte alles mögliche erleben; himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt, den ganzen

Menschen, hinauf- und heruntergehend die Skalen der Gefühle, die Skalen der Anschauung der äußeren Dinge.

Das alles kann in Imaginationen hinaufgehoben werden, wie die Sprache auch ursprünglich aus Imaginationen hervorgegangen ist. Und so empfindet derjenige, der solche Imaginationen haben kann, wie ein / immer sich in einem solchen Bilde vor die Seele hinstellt, daß das Bild eine Selbstbehauptung ausdrückt, das Gewahrwerden des gestreckten Muskels im Arm zum Beispiel. Wenn jemand mit der Nase besonders geschickt ist, kann er dasselbe auch mit der Nase machen. Man kann es auch mit dem Sehstrahl machen; aber man macht es natürlich, weil die Arme und Hände das Ausdrucksvollste sind, wirklich künstlerisch mit den Armen. Aber darauf kommt es an, daß dieses Streckgefühl, dieses Hineinstoßen bei dem ausgestreckten Glied bei dem / zum Ausdruck kommt.

E stellt sich so hin, daß, wenn wir schon die ausgeatmete Luft zum Vorbilde nehmen in der ^-Bewegung, etwas wie gekreuzte Ströme sich als Imagination vor uns hinstellen. Daher das e in der Eurythmie. Alle diese Bewegungen sind ebensowenig willkürlich, wie willkürlich sind die Sprachlaute oder die Gesangstöne selbst.

Es gibt Leute, die sagen: Ja, wir wollen doch nicht, daß da etwas so Abgezirkeltes uns gegeben wird, daß da in der Bewegung der eine Laut wie der andere so ausgedrückt werden muß. Wir wollen Gebärden haben, die spontan aus dem Menschen herauskommen. -Man kann ja die Lust haben zu solchen Sachen, aber dann soll man nur auch gleich die Lust haben, daß es keine deutsche, französische oder englische Sprache geben kann, damit der Mensch in seiner Freiheit nicht gestört wird, daß jeder sich in einem andern Laut ausdrücken kann, wie er will. Er kann auch sagen, seine Freiheit wird gehemmt dadurch, daß er in der englischen oder in einer andern Sprache reden muß!

Die Freiheit wird eben gar nicht gehemmt. Aber die Schönheit in der Sprache kann erst dadurch geschaffen werden, daß der Mensch da ist; die Schönheit in der eurythmischen Bewegung kann erst dadurch geschaffen werden, daß die Eurythmie da ist.

Die Freiheit wird gar nicht dadurch beeinträchtigt. Diese Einwände entstammen durchaus der Einsichtslosigkeit.

Und so wurde die Eurythmie tatsächlich geschaffen, geschaffen als eine Sprache durch, ich möchte wirklich sagen, die ausdrucksvollsten menschlichen Organe, Arme und Hände.

Das könnte man heute sogar schon wissenschaftlich einsehen. Nur weiß die Wissenschaft von dieser Sache - obwohl sie eigentlich mit nicht wenigem, was sie weiß, auf dem richtigen Weg ist -, sie weiß ungefähr so viel von der Sache, als derjenige von einem Kalbe vor sich hat, der einen Kalbsbraten auf dem Teller hat, nämlich einen ganz kleinen Teil. Die Wissenschaft weiß, daß das Sprachzentrum in der linken Gehirnhemisphäre liegt und daß das zusammenhängt mit demjenigen, was das Kind sich aneignet in der Bewegung des rechten Armes. Linkshänder haben ihr Sprachzentrum in der rechten Gehirnhälfte. Man kennt also nicht das ganze Kalb, aber den Braten. Man kennt einen Teil des Ganzen, einen kleinen Teil des Zusammenhangs zwischen den Vorgängen, den Lebensvorgängen in dem einen Arm und der Entstehung der Sprache.

In Wahrheit entsteht überhaupt die ganze Sprache durch die zurückgehaltene Bewegung der menschlichen Gliedmaßen. Und wir hätten keine Sprache, wenn nicht während der naiven, selbstverständlich elementarisch kindlichen Entwicklung das Kind in sich die Tendenz hätte, namentlich Arme und Hände zu bewegen. Diese Bewegung wird zurückgehalten, wird konzentriert in die Sprachorgane, die ein Abbild sind desjenigen, was sich eigentlich äußern will in den Armen und Händen und als Begleitung in den andern Gliedmaßen des Menschen.

Der Ätherleib spricht niemals mit dem Munde, er spricht immer mit den Gliedmaßen. Und nur dasjenige, was der Ätherleib ausführt, indem der Mensch spricht, das wird auf den physischen Leib übertragen. Sie können schon ohne Gebärde, mit den Händen in der Tasche meinetwillen, beim Reden dastehen, wie wenn Sie Starrkrampf bekommen hätten und

reden würden, aber Ihr Ätherleib macht um so lebendigere Bewegungen, weil er dagegen protestiert.

Und so sehen Sie, wie tatsächlich auf eine so natürliche Weise aus der menschlichen Organisation diese Eurythmie wie hervorgeholt wird, die Sprache durch die Natur selbst aus dieser menschlichen Organisation.

Der Dichter muß gegen die konventionelle Sprache kämpfen, um aus ihr wiederum dasjenige herauszuholen, was die Sprache zu einer Hindeutung machen könnte auf das Übersinnliche. Und ebenso ist es beim Gesang. Und so sehen wir denn, daß der Dichter, wenn er ein wirklicher Künstler ist - das sind nicht einmal ein Prozent von denjenigen Leuten, die Gedichte fabrizieren! -, wenn er ein wirklicher Dichter ist, legt er ja nicht den Hauptwert auf den Prosainhalt der Worte. Der ist nur die Gelegenheit, um das eigentlich Künstlerische zum Ausdrucke zu bringen. Wie für den Bildhauer nicht der Ton oder der Marmor die Hauptsache ist, die das Künstlerische macht, sondern dasjenige, was wird durch das Formen, so ist das Dichterisch-Künstlerische dasjenige, was durch die imaginative Gestaltung des Lautes, was durch die musikalische Gestaltung des Lautes entsteht.

Das ist dann dasjenige, was durch Rezitation und Deklamation zum Ausdrucke kommen muß.

In unserem heutigen, etwas unkünstlerischen Zeitalter deklamiert und rezitiert man so, daß man das Prosaische gern pointiert. Es glaubt im Grunde genommen heute jeder, rezitieren und deklamieren zu können, der überhaupt reden kann. Aber Rezitation und Deklamation ist ebenso eine Kunst wie die andern Künste, denn es handelt sich darum, daß dasjenige, was in einer schon geheimen Eurythmie, was in der Gestaltung, in der imaginativen, in der plastisch-malerischen Gestaltung der Worte, in der musikalischen, rhythmischen, taktvollen, melodiösen Gestaltung der Worte liegt, in der Sprachbehandlung zum Ausdrucke kommt. Goethe hat mit seinen Schauspielern seine Jamben-Dramen wie ein Kapellmeister mit dem Taktstock einstudiert, wie ein Kapellmeister seine Musikstücke studiert mit seiner Kapelle,

weil es ihm nicht ankam auf den bloßen Prosagehalt, sondern auf das Herausarbeiten desjenigen, was durch eine geheime Eurythmie in der Sprachbehandlung, Sprachgestaltung lag. Schüler hatte bei seinen berühmtesten Gedichten gar nicht den Prosainhalt im Sinne. Da hätte meinetwillen «Das Lied von der Glocke» entstehen können, aber auch ein ganz anderes Gedicht seinem Inhalte nach; denn zuerst hatte er ein unbestimmtes melodiöses Motiv, das er in der Seele erlebte, etwas Musikalisches, daran wie Perlen um einen Kettenfaden gelegt die Worte. So faßte er die Prosaworte an die musikalischen Motive.

Soweit ist eigentlich nur eine Sprache dichterisch-künstlerisch, als sie entweder plastisch-malerisch gestaltet ist oder musikalisch gestaltet ist.

Frau Dr. Steiner hat in jahrelanger Arbeit diese besondere Art der Rezitations- und Deklamationskunst herauszuarbeiten versucht. Das ist dasjenige, was nun möglich macht, wie man in einem Orchester verschiedene Instrumente verbindet, so wirklich zu orchestralem Zusammenwirken zu verbinden dasjenige, was im Bühnenbilde in der eurythmisch sichtbaren Sprache zum Ausdruck kommt mit demjenigen, was nun schon in der Sprachbehandlung eurythmisch durch das Sprechen, durch das Rezitieren und Deklamieren selber zum Ausdruck kommt. So daß man auf der einen Seite die sichtbare Eurythmie hat und auf der andern Seite die nicht nur im Tone allein, sondern in der Sprachbehandlung liegende geheime Eurythmie. Und für das Künstlerische der Dichtung kommt es nicht darauf an, daß wir sagen: Der Vogel singt -, sondern es kommt darauf an, daß wir an einer bestimmten Stelle mit Enthusiasmus zu sagen haben, nach dem, was vorangeht oder folgt: Der Vogel singt. - Oder daß wir zu sagen haben in zurückgehaltenem Ton mit einem ganz andern Tempo: Der Vogel singt. - Auf diese Gestaltung kommt es an. Und das ist gerade dasjenige, was nun auch in die Eurythmie, in die eurythmische Behandlung übergehen kann. Daher kann man eben als Ideal anstreben dieses orchestrale Zusammenwirken des eurythmisch sichtbaren Dargestellten und des in der Rezitation und Deklamation Auftretenden.

Eurythmie, was sie ist und wie sie entstanden ist

Mit der prosaischen Rezitation und Deklamation, wie sie heute vielfach beliebt werden, kann man die Eurythmie nicht begleiten; danach würde man nicht eurythmisieren können, weil gerade da das Seelenvolle, was der Mensch offenbaren will, sei es durch die hörbare, sei es durch die sichtbare Sprache, zum Ausdruck kommen soll.

Ebenso wie man nun das Rezitatorische und Deklamatorische mit Eurythmie begleiten kann, so kann man auch das am Instrument musikalisch Angeschlagene begleiten. Nur muß man sich klar sein, daß die Eurythmie nicht ein Tanz ist, sondern ein bewegtes Singen ist, etwas anderes ist als ein Tanz. Die Leute kommen zur Eurythmie, meinen dann: Ja, wenn man die Eurythmie auf der Bühne anschaut, da bewegen sich die Menschen - es muß doch Tanz sein -, also muß man es auch als Tanz beurteilen können! - Es ist gerade an demjenigen, was hier auftritt als Toneurythmie als Begleitung der Instrumentalmusik, zu sehen, wie man das Tanzen von dem unterscheiden kann, was dieser sichtbare Gesang, die Eurythmie, ist. Es ist ein Singen durch Bewegen des einzelnen Menschen oder von Menschengruppen, nicht ein Tanzen. Und wenn auch die andern Glieder, die Beine und so weiter, meinetwillen auch der Kopf, die Nase meinetwillen, neben der Bewegung der Arme und der Hände in Betracht kommen, so ist es wie zu einer Art von Unterstützung, wie wenn wir auch das Sprachliche, das gewöhnliche Sprachliche unterstützen. Wenn wir einen Jungen ermahnen, so sprechen wir die Ermahnung aus, machen aber auch das entsprechende Gesicht dazu. Das muß natürlich in dezenter Weise dazu gemacht werden, sonst ist es fratzenhaft. So werden auch diejenigen Bewegungen, die tanzend oder mimisch sind, wenn sie hinzukommen zu dem Eurythmischen, sie werden fratzenhaft, wenn sie aufdringlich sich hinzugesellen, sie werden brutal, oder sie werden in einer gewissen Weise undezent; während dasjenige, was in der wirklichen Eurythmie zum Ausdrucke kommt, eben die reinste Offenbarung der menschlichen Seele ist in der Sichtbarkeit.

Das ist das Wesentliche: in der Sichtbarkeit wird gesungen, wird gesprochen. Und man kann auch sagen, daß dies alles wirklich aus der inneren Organisation des menschlichen Wesens

hervorgehen kann. Derjenige, der sagt: Mir ist Sprache, mir ist die Musik genug, warum soll man noch irgendwie weiter ausdehnen das Künstlerische, ich verlange nach keiner Eurythmie -, der hat natürlich von seinem Standpunkte aus recht. Man hat immer recht, wenn man auch ein Philister ist, von seinem philiströsen Standpunkte aus. Warum denn nicht einen solchen Standpunkt haben? Alles hat seine gewisse Berechtigung, sicher; aber ein künstlerischer Standpunkt, ein wirklich innerlicher Standpunkt ist das nicht; denn derjenige, der eine wirkliche künstlerische Natur ist, hat alles Interesse daran, daß die Kunst so weit reiche wie nur irgend möglich. So wie dem Bildhauer das Erz, der Ton, der Marmor sich ergeben, wie sich dem Maler die Farben ergeben -wenn sich die aus der Natur hervorgeholte, auf natürliche Weise entwickelte Eurythmie als ein Kunstmittel ergibt -, so hat derjenige, der eine künstlerische Natur ist, ich möchte sagen, den intensiven Enthusiasmus, die Kunst wirklich auch auf dieses Terrain hin zu verbreiten.

Manches noch auf die Einzelheiten der Bewegung Deutende können Sie ersehen aus diesen Eurythmiefiguren. Ich möchte nur andeutend darauf hinweisen, wie in diesen Eurythmiefiguren einzelnes aus den eurythmischen Bewegungen, aus der eurythmischen Charakterisierung von Attitüden und so weiter zur Offenbarung kommen kann. Diese Eurythmiefiguren sind so gemeint, daß sie nur dasjenige wiedergeben wollen, was für irgendein eurythmisches Motiv in die wirkliche eurythmische Bewegung übergeht. So daß also nach drei Richtungen hin das Eurythmische in dieser Figur festgehalten ist: festgehalten ist die Bewegung als solche, festgehalten das Gefühl, das in der Bewegung liegt, und festgehalten der Charakter, der sich aus dem Seelischen heraus in die Bewegung hineiner gießt.

Nur sind diese Eurythmiefiguren in einer ganz besonderen Weise ausgeführt. Sie dürfen in diesen Eurythmiefiguren nicht irgendwie plastische Nachbildungen der menschlichen Gestalt und dergleichen sehen. Das gehört in die Plastik, in die Malerei. Hier in diesen Eurythmiefiguren sollte nur dasjenige, was im Menschen eurythmisch wirkt, wirklich dargestellt werden. Es

konnte sich also nicht darum handeln, etwa die ruhende Menschengestalt schön plastisch zum Ausdruck zu bringen. Wer glaubt, in der Eurythmie ein schönes Menschengesicht sehen zu müssen, gibt sich einem Irrtum gegenüber der Eurythmie hin. Man kann ebensogut ein häßliches Menschengesicht sehen in der Eurythmie, denn es kommt nicht darauf an, ob das Menschengesicht schön ist oder häßlich, jung oder alt und so weiter, sondern es kommt darauf an, wie dieser Mensch, der eurythmisiert, seine ganze menschliche Wesenheit in die gestalteten und gestaltenden Bewegungen übergehen lassen kann.

So daß also zum Beispiel diese Eurythmiefigur hier dem ^-Erlebnis entspricht. Ja, hier haben Sie die Vorstellung: Wohin schaut dieses Gesicht? - Man könnte nun fragen: Schaut es hinauf, schaut es geradeaus? Das kommt dabei zunächst gar nicht in Betracht, sondern es kommt etwas anderes in Betracht. Zunächst ist festgehalten in der ganzen Ausgestaltung der Figuren die Bewegung, die bei der Eurythmie ausgeführt wird, also sagen wir zum Beispiel die Bewegung der Arme, der Beine. Und dann ist festgehalten in der Schleierhaltung, wie man, indem man den Schleier irgendwie erfaßt, ihn anzieht, ihn wirft, ihn fallen läßt, ihn wellt, die Bewegung, die mehr intellektuell ausdrückt das Seelenleben durch die Eurythmie, durch diese Schleierbewegung gefühlsmäßig vertiefen kann.

Es ist immer rückwärts auf den Figuren angegeben, was die einzelnen Farben bei den einzelnen Figuren bedeuten. Dann ist immer angegeben an gewissen Stellen, wie hier am Kopfe, wo der Eurythmisierte, indem er seine Bewegung ausführt, die Muskeln stärker anspannt, also zum Beispiel diese Bewegung vollzieht bei einem so hinschauenden Gesichte, wie dieses dann andeutet, dieses Blaue hier: daß hier an der Stirne der Muskel besonders gespannt wird und ebenso im Nacken; währenddem hier die Muskeln freier, lässiger bleiben. Der Eurythmisierte kann ganz genau unterscheiden, ob er einen Arm lässig hinausbewegt, oder ob er den Muskel spannt, den Finger spannt, ob er in der Beugelage spannt dasjenige, was zu der Beugung hintreibt, oder ob er das lässig bloß im Winkel gebeugt sein läßt. Durch diese vom Eurythmisierten selbst innerlich

gefühlte Muskelspannung kommt Charakter in die Bewegung hinein.

So daß man also sagen kann: In der Gestaltung der Bewegung liegt dasjenige, was mehr bloß der Ausdruck ist für das, was die Seele durch die sichtbare Sprache sagen will. Wie aber die Worte auch ihren Timbre, ihren besonderen Ton haben durch das Gefühl, das da drinnen ist, so auch die Bewegung durch die Art und Weise, wie zum Beispiel Furcht, wenn sie im Satze zum Ausdrucke kommt, oder Freude, Entzücken von dem Eurythmisierenden in die Bewegung hineingelegt werden. Und das kann er dann, wenn er sich des Schleiers bedient, durch das wellende Bewegen, Heben, Senken und so weiter des Schleiers zum Ausdrucke bringen, so daß die vom Schleier begleitete Bewegung die gefühlsmäßige Bewegung ist. Und die von der inneren Muskelspannung begleitete Bewegung ist die Bewegung, die den Charakter in sich trägt. Wenn der Eurythmisierende in der richtigen Weise seine Muskeln spannt, oder lässig läßt, so geht das in der Empfindung über auf den Zuschauer, und man empfindet tatsächlich dasjenige, was einem gar nicht interpretiert zu werden braucht, tatsächlich dasjenige, was nach Charakter, Gefühl und Bewegung in der eurythmischen Sprache liegen kann. Die Figuren sind angeregt von Miss Maryon, sie werden auch von ihr ausgeführt. Sie sind aber in der weiteren Gestaltung nach meinen Angaben gemacht.

Es handelte sich auch in künstlerischer Beziehung bei diesen Figuren sowohl in bezug auf das Ausschneiden wie auch auf die Farbengebung darum, das rein Eurythmische ganz loszulösen von dem, was am Menschen nicht eurythmisch ist. In dem Augenblicke, wo der Eurythmisierende sein charmantes Gesicht zeigt, gehört das nicht zum Eurythmisieren, sondern dasjenige, das er an dieser Muskelspannung, von der ich gesprochen habe, aus seinem Gesichte zu machen versteht. Und daher ist es nicht eine rein künstlerische Empfindung, wenn man etwa einen schönen Eurythmisten mehr liebt als einen weniger schönen Eurythmisten. Es kommt bei allen diesen Dingen nicht an auf dasjenige, was der Mensch ist als Mensch in der nichteurythmischen Attitüde; von dem muß ganz abgesehen werden.

Und so ist gerade bei der Gestaltung dieser Figuren nur so viel fixiert, als am Menschen durch die eurythmische Bewegung selbst zum Ausdruck kommt.

Es wäre überhaupt gut, wenn man namentlich in der Entwicklung der Kunst auf das sehr viel sehen würde, daß man loslöst von dem, was nicht in den Bereich einer Kunst gehört, dasjenige, was gerade aus den Mitteln dieser Kunst heraus und aus den Motiven dieser Kunst heraus zum Ausdruck kommen soll. Man muß in dieser Beziehung tatsächlich gerade dann, wenn es sich um eine so unmittelbare und so ehrliche und aufrichtige Offenbarung des menschlichen Seelen- und Geisteslebens und auch Körperlebens handelt, wie es bei der Eurythmie ist, wirklich sehen, wie die Offenbarung sich unterscheidet von dem am Menschen, was eben nicht Offenbarung ist in der betreffenden Kunst.

So habe ich auch immer gesagt, wenn ich gefragt worden bin, wie alt man sein kann, wenn man Eurythmie treiben will: Eine Altersgrenze gibt es nicht; von drei Jahren angefangen bis neunzig Jahre kann man durchaus in der Eurythmie seine Persönlichkeit stellen, denn es kann jedes Lebensalter, wie ja sonst auch, so auch durchaus in der Eurythmie seine Schönheiten offenbaren.

Was ich bisher gesagt habe, bezieht sich auf die Eurythmie als Kunst, als reine Kunst. Und als reine Kunst ist sie auch zunächst ausgebildet worden, die Eurythmie. Damals, 1912, als sie entstanden ist, dachte man überhaupt nur an das Künstlerische, sie als Kunst vor die Welt hinzustellen.

Dann, als die Waldorfschule begründet worden ist, hat es sich herausgestellt, daß die Eurythmie auch ein wichtiges Erziehungsmittel sein kann, und wir sind tatsächlich dazu gekommen, die pädagogischdidaktische Bedeutung der Eurythmie voll würdigen zu können. Wir haben die Eurythmie als einen obligatorischen Lehrgegenstand in der Waldorfschule von der untersten bis zur höchsten Klasse für Knaben und Mädchen eingeführt, und es zeigt sich da in der Tat, daß dasjenige, was da als sichtbare Sprache oder Gesang von den Kindern angeeignet wird, tatsächlich von ihnen in einer so

selbstverständlichen Weise angeeignet wird, wie in ganz jungen Jahren die Tonsprache oder der Gesang angeeignet werden. Das Kind findet sich ganz von selbst in das Eurythmisieren hinein. Und es zeigt sich dabei, daß die andern Arten von Gymnastik alle eigentlich gegenüber der Eurythmie etwas Einseitiges haben. Denn die andern Arten von Gymnastik tragen gewissermaßen den materialistischen Vorurteilen unserer Zeit Rechnung und gehen mehr vom Körperlichen aus. Das Körperliche wird durchaus bei der Eurythmie auch berücksichtigt, aber es wirkt bei der Eurythmie zusammen Leib, Seele und Geist, so daß man eine beseelte und durchgeistigte Gymnastik in der Eurythmie hat. Das fühlt das Kind. Es fühlt in jeder Bewegung, die es macht, wie es nicht nur aus einer körperlichen Notwendigkeit heraus die Bewegung macht, sondern wie es die Bewegung macht, indem es zugleich das Seelische und das Geistige überfließen läßt in den bewegten Arm, den ganzen bewegten Körper. Das Eurythmische erfaßt das Kind im tiefsten Inneren der Seele. Und da wir jetzt schon Jahre der Waldorfschule hinter uns haben, können wir ja sehen, was da besonders herausgebildet wird. Die Willensinitiative, die der Mensch in der Gegenwart so sehr braucht, die wird besonders kultiviert durch die Eurythmie als pädagogisch-didaktisches Mittel in der Schule. Aber man muß durchaus sich klar sein darüber, daß, wenn man einseitig bloß die Eurythmie in die Schule hineinstellen würde, sie nicht als Kunst würdigen würde, so würde man die Schule mißverstehen. Eurythmie gehört zunächst als Kunst in das Leben hinein wie die andern Künste. Und wie wir die andern Künste lehren, wenn sie draußen blühen, so kann auch Eurythmie in der Schule nur gelehrt werden, wenn sie wirklich als Kunst in der Zivilisation anerkannt und gewürdigt wird.

Dann wiederum, als durch eine größere Anzahl von Ärzten, die sich innerhalb unserer anthroposophischen Bewegung gefunden haben, die Pflege des Therapeutisch-Medizinischen aus dem Anthroposophischen heraus kam, da wurde auch das Begehren rege, diese aus der gesunden Natur des Menschen herausgeholt Bewegungen, wo sich der Mensch tatsächlich so äußert, so offenbart, wie es seinem Organismus angemessen ist,

auch in der Therapie, in der Heilkunst zu verwerten. Die Eurythmie ist ja in dieser Beziehung wirklich dasjenige, was aus dem Menschen heraus will. Derjenige, der eine Hand versteht, der weiß doch, daß eine Hand nicht da ist, damit man sie als ruhend anschaut. Die Finger haben gar keinen Sinn, wenn man sie nur als ruhende anschaut; die Finger haben einen Sinn, wenn sie greifen, umfassen, wenn sie in Bewegung versetzt werden aus ihrer ruhigen Form. Man sieht ihnen schon die Bewegung an. So ist der ganze Mensch; dasjenige, was als Eurythmie aus der Bewegung hervorgehen kann, ist eben das gesunde Überfließen seines Organbaues in die Bewegung. So daß man, natürlich nicht so, wie sie hier als Kunst auftritt, sondern in umgestalteten, ähnlichen, aber doch wieder andersgearteten Bewegungen diese Eurythmie als Heileurythmie in der Therapie verwenden kann, indem man sie als Hilfsmittel bei der Therapie in der Erkrankung verwendet, wo man weiß, diese Bewegung wirkt zurück in der Gesundheit auf diese oder jene Organe.

Wiederum haben wir gute Erfolge damit bei unseren Kindern in der Waldorfschule erzielt. Da ist es allerdings notwendig, daß man eine wirkliche Einsicht in die Kindernatur hat. Man hat ein Kind, das ist in einer gewissen Weise schwach, kränklich. Man gibt ihm diejenigen Bewegungen, die es gesund machen. Und da ergeben sich tatsächlich, man kann das in aller Bescheidenheit sagen, die allerglänzendsten Resultate. Aber das alles wird nur mit allen Dependancen bestehen können, wenn die Eurythmie als Kunst voll entwickelt wird. Da muß allerdings gestanden werden: Wir sind am Anfang. Aber ein Stückchen weit haben wir es doch gebracht mit der Eurythmie, und wir suchen sie immer weiter auszubilden. Anfangs gab es zum Beispiel nicht die stummen Formen am Anfang und Ende eines Gedichtes, die wiedergeben das, was in bezug auf das Einleitende gegeben werden kann, und wiederum den Ausklang geben. Anfangs gab es nicht die Beleuchtungen, die auch so aufzufassen sind, daß nicht etwa für die einzelne Situation irgendein Lichteffect zu erfolgen hat, sondern es hat sich selber Lichteurythmie ergeben. Nicht darauf kommt es an, wie der eine Lichteffect zu dem gerade stimmt, was im einzelnen Moment auf der Bühne

RUDOLF STEINER

Eurythmie, was sie ist und wie sie entstanden ist

vorgeht, sondern die ganze Lichteurythmie, das Spielen des einen Lichteufektes in den andern hinein, das ergibt selber eine Lichteurythmie, die denselben Charakter und dieselbe Empfindungsart in sich trägt wie dasjenige, was in der Bewegung der Menschen oder des einzelnen Menschen sonst auf der Bühne zum Ausdruck kommt. Und so wird noch manches in der Ausgestaltung des Bühnenbildes, in der weiteren Vervollkommnung der Eurythmie zu demjenigen kommen müssen, was man jetzt schon an ihr sehen kann.

Ja, meine sehr verehrten Anwesenden, ich könnte noch die ganze Nacht fortsprechen über die Eurythmie, bis ich dann gleich mit dem morgigen Vormittagsvortrag fortsetzen könnte. Allein ich denke, das würde Ihnen doch nicht gut bekommen, und den anwesenden Eurythmisten auch nicht gerade. Denn das wird doch die Hauptsache sein, daß man das alles, was man jetzt als eine Ausführung gehört hat, morgen beim Besuch der Vorstellung verwirklicht vor sich sieht, denn die richtige Anschauung soll in der Kunst die Hauptsache sein.

RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV

<http://anthroposophie.byu.edu>

4. Auflage 2010