

RUDOLF STEINER

ÜBER DIE EURYTHMISCHE KUNST

Dornach, 4, August 1922

Ich möchte Ihnen heute einige Andeutungen machen über unsere eurythmische Kunst. Wir müssen uns ja bewußt sein, daß jede Kunst zu arbeiten hat im Bereiche derjenigen Mittel, die ihr als ihre Kunstmittel zur Verfügung stehen. Und eine Kunst wird nur dann eine wirklich lebensvolle sein können, wenn sie sich dazu durchringt, dasjenige, was erreicht werden soll, einzig und allein durch die betreffenden Kunstmittel, die ihr zur Verfügung stehen, zu erreichen.

Nehmen wir einmal als Beispiel die plastische Kunst. Die plastische Kunst, die Bildhauerkunst, sie hat als Kunstmittel die Form, das Flächenhafte, das gerundete Flächenhafte, und sie muß nun, wenn sie zum Beispiel darstellt eine Tiergestalt oder eine Menschengestalt, das Gerundete, Flächenhafte, so ansetzen, daß auch alles andere, was am Menschen ist oder am Tier ist, in diesem gerundeten Flächenhaften durch die entsprechende Technik zum Ausdruck kommt.

Nehmen wir also an, wir wollen ein Tier darstellen, das glatt behaart ist, so werden wir den Marmor oder die Bronze oder das Holz in einer andern Weise in seiner Oberfläche behandeln müssen, als wir es behandeln, wenn wir darzustellen haben ein Tier, das wollig behaart ist. Wir werden immer dasjenige, was nicht im Bereiche der betreffenden Kunstmittel liegt, durch diese Kunstmittel zum Ausdruck bringen müssen. Also zum Beispiel werden wir uns in der Bildhauerkunst dazu durchringen müssen, in der Flächenbehandlung der Hautoberfläche zugleich dasjenige zum Ausdruck zu bringen, was am wirklichen Menschen die Farbe, das Inkarnat darstellt. Es würde daher falsch sein, wenn jemand versuchen wollte, statt eines Bildhauerwerkes von einem Menschen einen Gipsabdruck irgendwie darzustellen. Der würde zwar in der Form mit dem Menschen vollständig übereinstimmen, aber es wäre ja nur dasjenige wie-

dergegeben, was eben naturalistisch menschliche Form ist. Es würde eine solche Darstellung niemals den Eindruck machen können des wirklichen Menschen. Denn der wirkliche Mensch wirkt erstens durch sein Inkarnat, durch seine Farbe - er wirkt durch manches andere noch, er wirkt durch seinen Ausdruck. Das alles können wir in die Bildhauerkunst nicht hineinbringen. Wir müssen daher die Fläche anders gestalten, als wir sie am Menschen naturalistisch haben, wenn wir das Gesamtmenschliche zum Ausdruck bringen wollen. Und so zum Beispiel müssen wir in der Kunst der Malerei, wo wir wiederum auf einer Fläche arbeiten müssen, durch die Behandlung der Farbe dasjenige zum Ausdruck bringen, was die Gestalten, die wir darstellen, in der naturalistischen Wirklichkeit durch ihre Formung mit zum Ausdruck bringen können und so weiter. In der neueren Zeit ist diese künstlerische Einsicht doch bis zu einem gewissen Grade verlorengegangen, und weil man eben nicht verstanden hat, aus dem Bereich der künstlerischen Mittel einer Kunst heraus zu arbeiten, hat sich das naturalistische Prinzip immer mehr und mehr eingeschlichen, dieses naturalistische Prinzip, das dann, weil es aber doch nur in irgendeiner Kunst wiederum innerhalb der künstlerischen Mittel auftreten kann, Unnatürliches, Unlebendiges künstlerisch zum Vorschein bringt.

Wenn wir zum Beispiel die Bühne vor uns haben, so müssen wir uns bewußt sein, was auf der Bühne alles vorgeht und dargestellt werden soll im Hinblick auf ein Leben, das ganz anders naturalistisch aufgefaßt ist, als was die Bühne darstellen kann. Die Bühne ist eine Art Relief des Lebens, und wir müssen alles auf der Bühne so einrichten, daß dem Rechnung getragen wird, daß wir es mit einem Relief des Lebens zu tun haben. Wir müssen zum Beispiel wissen, daß es etwas bedeutet, wenn ein Spieler in einem Drama von rückwärts nach vorn geht. Das bedeutet durchaus nicht dasselbe auf der Bühne, als wenn ein Mensch in einem Zimmer von rückwärts nach vorne geht, denn wir müssen mit dem ganzen Milieu rechnen, wir müssen den Zuschauerraum mitnehmen, denn das Kunstwerk entwickelt sich zwischen der Bühne und demjenigen, was mit den Zuschauern vorgeht.

Wenn zum Beispiel eine Passage zu sagen ist innerhalb eines Dramas von einem Spieler, die ihrem Inhalte nach besonders intim wirken soll, so werden wir für dieses intime Wirken niemals den Schauspieler dürfen zurückgehen lassen, sondern wir müssen für das intime Wirken den Schauspieler auf der Bühne vortreten lassen. Auf der Bühne bedeutet alles etwas anderes als im allgemeinen. Wenn ein Schauspieler, von der rechten Seite vom Zuschauerraum aus gesehen, nach der Mitte geht, so bedeutet das etwas ganz anderes, als wenn er von der linken Seite, vom Zuschauerraum aus gesehen, nach der Mitte geht und so weiter.

Wir müssen die Mittel, die wir im Bereich der Bühnenkunst haben, beherrschen. Wir müssen mit dem Gang des Spielers in dieser oder jener Richtung auf der Bühne rechnen. Es ist nicht einerlei, ob wir uns sagen: Was wird ein Mensch tun, der etwas Intimes aussprechen will? Die naturalistische Kunst, die hat in der Regel bloß die Anschauung : Nun, dann werden wir ihn halt hauchen lassen. Das kann unter Umständen für den naiven Zuschauer durchaus nicht dasselbe erreichen, was wir einfach dadurch erreichen, daß wir den Schauspieler bei einer solchen Gelegenheit um drei, vier, fünf Schritte vortreten lassen und so weiter.

Nehmen wir eine andere Kunst, die in unserer heutigen Zeit am allerwenigsten richtig angeschaut wird, nehmen wir die Deklamations- und Rezitationskunst. Wenn man in der Deklamations- und Rezitationskunst so sich verhält, wie man glaubt, daß so recht natürlich gesprochen werden soll, so recht naturalistisch pointiert werden soll, dann ist das am wenigsten künstlerisch. Bei der Deklamations- und Rezitationskunst handelt es sich um etwas ganz anderes; da handelt es sich darum, daß man zu studieren weiß: Welcher Charakter ist im Vokalisieren, welcher Charakter ist im Konsonantisieren, welche besondere Stimmung liegt in dem Vokale e, in dem Vokale a? Was verändert in der bloßen o-Stimmung das m? Was verändert in der bloßen a-Stimmung das l? Und daß man dann versteht, solche Stimmungen, die schon im Vokalisieren und Konsonantisieren liegen, solche Stimmungen über die ganze Zeile auszudehnen, ja vielleicht über einen ganzen Monolog auszudehnen, so daß durch-

aus davon gesprochen werden kann, ein besonderer Monolog könnte in der a-Stimmung, in der o-Stimmung gesprochen werden, das heißt in derjenigen Stimmung, die insbesondere beim a oder beim e oder beim m oder beim l entwickelt werden kann.

Und so ist es durchaus möglich, aus den besonderen Mitteln eine Konfiguration, eine künstlerische Behandlungsart hervorzurufen, welche eigentlich erst die betreffende Kunst ausmacht. Außerdem handelt es sich bei der Rezitations- und Deklamationskunst darum, daß die epische von der lyrischen und von der dramatischen Stimmung wesentlich unterschieden werde. Es handelt sich weiter darum, daß man gerade bei dieser Kunst ganz besondere Sorgfalt darauf verwendet, zu sehen, wie die naive Aufnahme beim Zuschauer ist, unter der größtmöglichen bewußten Kunstentwicklung desjenigen, der zu rezitieren oder zu deklamieren hat.

Das erreicht man niemals durch Naturalismus, das erreicht man nur dann, wenn man versteht, die Laute sowohl wie auch die Sätze und ganze rhetorische Partien zu gestalten, richtig zu gestalten. Deshalb muß ich oftmals sagen in Begleitung der Eurythmie, daß es sich bei der Rezitationskunst und Deklamationskunst durchaus darum handelt, das Musikalische und Imaginative schon in der Sprachbehandlung des Dichters herauszuholen, und dasjenige, was sonst im naturalistischen Leben durch die Pointierung erreicht wird, das ganz durch die Sprachgestaltung zu erreichen.

Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus nun die Eurythmie betrachten, insofern sie eine wirkliche Kunst werden soll, so müssen wir uns fragen: Was hat sie für Kunstmittel? Nun, Sie haben ja alle Eurythmievorstellungen beigewohnt und wissen daher, daß zunächst bei der Eurythmie das der Fall ist, daß die Bewegung der menschlichen Glieder, namentlich der Arme und Hände, aber auch wenigstens andeutungsweise überall die Bewegung des ganzen menschlichen Körpers zunächst ein Ausdrucksmittel für die Eurythmie ist als Kunst.

Die Bewegung selber also, das ist dasjenige, um was es sich zunächst handelt. Und das Vollkommene der Eurythmie ist erst dann erreicht für den Zuschauer, wenn er etwas erschaut in der

Bewegung als solcher, in der Bewegung, die zum Beispiel einem Vokal oder Konsonanten zukommt, beziehungsweise in der Gestaltung, die dann infolge der Bewegung eintritt. Das ist das erste. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß Eurythmie eben eine wirkliche sichtbare Sprache und als solche ein Seelenausdruck ist wie die Lautsprache. So daß also dasjenige, was die Eurythmie zur Darstellung bringt, für das Auge so wirken muß lediglich durch ihre Kunstmittel, wie die Lautsprache auf und durch das Ohr wirkt.

Es wäre also durchaus falsch, wenn jemand glauben würde, daß ohne weiteres bei der Eurythmie die gewöhnliche Mimik oder Physiognomie irgendeine Bedeutung hätte. Diese gewöhnliche Physiognomie oder diese gewöhnliche Mimik des Gesichtes hat gar keine Bedeutung, sondern alles dasjenige, was nur zur Bewegung gehört. Der Zuschauer muß also völlig vergessen können über dem Wesen der Bewegung, was in mimischer oder sonstiger Weise der eurythmisch Darstellende für ein Gesicht macht oder hat. Im idealen Sinne kommt es also gar nicht darauf an, ob der Eurythmisierende ein schönes Gesicht oder ein häßliches Gesicht hat. Es muß vollständig die Aufmerksamkeit durch die Bewegung selber auf die Bewegung konzentriert werden können.

Aber Eurythmie ist eben doch als Bewegung Sprache, ist Ausdruck der menschlichen Seele. Und niemand wird - sagen wir zum Beispiel als Rezitator oder als Bildhauer - einen Laut oder Lautzusammenhang gestalten können, oder eine Fläche formen können, wenn er nicht ein Gefühl hat, ein Gefühl für die gekrümmte Fläche, für die Gestaltung des Lautes oder des Lautzusammenhanges. Es kommt nicht so sehr darauf an, daß der Darstellende just im Momente seiner Darstellung ein naturalistisches Gefühl davon hat, was im Zuschauer oder Zuhörer und wie es erregt werden soll - dadurch würde er sich nur beirren -, sondern es kommt darauf an, daß er just den Lautzusammenhang, die Lautgestaltung fühlt; und es kommt darauf an, daß der Bildhauer die Fläche fühlt. Der Bildhauer hat ein anderes Gefühl, wenn er eine runde oder eine ebene Fläche fühlt. Das ist nicht dasselbe Gefühl, das man darstellen will, das ist das künst-

lerische Gefühl, das man entwickelt innerhalb des Bereiches der Kunstmittel.

Dieses Gefühl, das kann nun auch bei der eurhythmischen Kunst beim Darsteller spielen. Und gerade wenn der Darsteller in dieser Beziehung gegenüber seiner Bewegungsform das richtige Gefühl, die richtige Empfindung hat, wird er es dazu bringen, auf den Zuschauer seelenvoll zu wirken.

Vergegenwärtigen wir uns einmal, was da eigentlich sein kann. Nehmen wir an, die Bewegung würde, sagen wir, bei irgendeinem Buchstaben dem Eurythmisierenden auferlegen, daß er den Arm in dieser Weise bewegt und kurze Zeit hält (Zeichnung 1). Dann ist das

zunächst die Bewegung oder dasjenige an Gestaltung, in das die Bewegung hineingegangen ist. Nun wird aber diese Bewegung erst seelenvoll wirken, wenn der Eurythmisierende außerdem das Gefühl hat, daß er mit seiner Bewegung diese Bewegung selber so empfindet, als ob er etwa hier oben eine fühlbare Luft hätte, die sich anders anfühlt als die allgemeine Luft, oder wenn er meinetwillen etwas hier um den Arm geschlungen hätte, das er tragen muß (Zeichnung 2). Denken Sie sich, er bewegt den Arm so und hat das Gefühl, da ruht etwas ganz leicht ihn Berührendes und Drückendes, oder auch es zieht etwas. - Wenn wir uns das darstellen in einer expressionistischen Form etwa, so können wir das so darstellen, daß wir hier einen Schleier gestalten. Dann sieht der Zuschauer, was der Eurythmisierende fühlt, wenn dieser nun wirklich geschickt den Schleier so gestaltet, so legt, daß man sieht, der Eurythmisierende verspürt hier einen leisen Druck und hier einen leisen Zug. Und man kann alles Fühlen beim eurythmisierenden Bewegen in die Form des Schleiers gießen.

Das ist natürlich schon eine sehr ideale Sache, die von vornherein nicht gleich erreicht werden kann, aber die mindestens nach und nach angestrebt werden muß. Es war daher durchaus richtig, unserer eurhythmischen Darstellung zunächst den Schleier hinzuzufügen, denn der Schleier ist im wesentlichen ein Unterstützungsmittel für den Zuschauer, um das auch wirklich äußerlich in bewegter Plastik zu sehen, was das fluktuie-

rende Fühlen beim Eurythmisierten ist. Und wiederum, wenn zusammenwirken in dieser Weise, wie ich es geschildert habe, Bewegung und Gefühl, so haben wir schon einen Teil des Seelischen. Denn statt dem Gedanken haben wir die Bewegung, und das Gefühl haben wir ja direkt. Es wird natürlich eine wesentliche Unterstützung für den Zuschauer noch herauskommen, wenn der Schleier eine bestimmte Färbung hat im Verhältnisse zum Gewand, denn am Gewand wird im wesentlichen die Bewegung zum Ausdruck kommen, wenn am Schleier das Gefühl sichtbar ist.

So kann man außerdem noch in schönen expressionistischen Formen das Zusammenstimmen von Bewegung und Gefühl zum Vorschein bringen. Und man kann dann davon sprechen, daß wenn man, sagen wir, dem Gewand eine Farbe gibt, entsprechend etwa dem *£*-Laut, so wird entsprechend dem *<?*-Laut dann, wenn das Gewand eine bestimmte Farbe hat, der Schleier eine entsprechende andere Farbe haben müssen, so daß aber dann auch beide Farben in demselben Verhältnisse stehen wie Bewegung und Gefühl.

Das wird man allerdings zunächst bei der eurhythmischen Darstellung nicht in solcher Art verwenden können, weil man natürlich nicht bei jedem Laut Gewand und Schleier wechseln kann. Aber ich habe ja schon vorhin gesagt: Wir können sprechen, wenn wir wirklich künstlerisch die Dinge durchdringen, von gewissen Stimmungen, sagen wir beim *e* oder beim *u*, können das dann übertragen nicht nur auf Zeilen und Strophen, sondern auf ein ganzes Gedicht, Und wenn wir ein Gefühl haben dafür: dieses Gedicht ist auf *i*, jenes Gedicht ist auf *e* gestimmt, oder sagen wir, wenn wir das Gefühl haben: in diesem Gedichte bekommen wir eine richtige Stimmung heraus, die dem Gedichte entspricht, wenn wir bei zwei eurhythmischen Darstellern die Sache so machen, daß wir durch den einen eine *^*-Stimmung charakterisieren durch das Gewand und den Schleier, bei dem andern eine *i*-Stimmung, dann kann wiederum durch das Zusammenwirken dieser beiden Stimmungen in

Komplikationen gerade die Stimmung des Gedichtes zum Vorschein kommen.

Solche Versuche sind allerdings schon gemacht worden bei der Zusammenstimmung von Schleier und Gewandung für ganze Gedichte, denn von solchen Dingen muß nämlich ausgegangen werden. Man kann nicht sagen, daß die Dinge auf einer nebulo- sen Phantasie beruhen können, sondern sie müssen durchaus innerlich künstlerisch erlebt, künstlerisch studiert werden; dann können sie erst in eine solche Wirklichkeit umgesetzt werden, daß der Zuschauer, wenn er von alledem gar nichts weiß, den- noch in ganz naiver Weise den entsprechenden Eindruck hat.

Nun kommt beim Darstellen des Eurythmischen aber noch ein drittes Element in Betracht. Und das ist das willenshafte Ele- ment, der Charakter. Sie werden, wenn Sie an irgendeinen Laut denken und daran denken, er soll eurythmisiert dargestellt wer- den, sich sagen: In der Bewegung stellt sich zunächst etwas dar wie die allgemeine Sprachgestaltung im Rezitieren. Die Art und Weise, wie man bildhaft oder musikalisch die Sprache gestaltet, die drückt sich in der Bewegung aus bei der Eurythmie.

Das Gefühl, das der Rezipient auch hineinlegt in sein Rezitieren, das Gefühl, das kommt also zum Ausdruck ganz sichtbarlich in demjenigen, was der Eurythmist in seiner Phantasie selber füh- len muß; da drückt es etwas, da zieht es etwas, dadurch be- nimmt er sich in der Bewegung ganz anders. Das wird ganz un- willkürlich, instinktiv anders in der Bewegung, indem er sich in dieser Weise oder in anderer Weise fühlt. Dadurch wird das Ganze wirklich beseelt und durchseelt, und es ist gut, wenn der Eurythmist nicht nur die ganz äußerliche Bewegung bezwingt, sondern wenn er auch dieses Gefühl hat, wenn er ein e macht, so hat er ganz bestimmte, leise Empfindungen da oder dort, wenn er in seiner Phantasie sich diesem leisen Empfinden hin- gibt. Aber weil er die Bewegung macht, so wird er die Bewe- gung in einer andern Weise beseelt machen, als wenn er nur mechanisch die Bewegung macht.

Aber der Rezipient gibt ja auch ein Willenselement in das Rezi- tieren hinein. Er spricht, sagen wir, das eine leise, er steigert, er spricht manches ganz laut. Das ist das Willenselement, das hin-

eingetragen wird. Und dieses Willenselement, das ich nennen möchte den Charakter im Künstlerischen, dieses Willenselement, Sie können es auch hineintragen in die eurhythmische Darstellung. Nehmen Sie an, Sie haben für irgendeinen Laut den Arm in einer bestimmten Stellung zu halten. Jetzt werden Sie unwillkürlich und instinktiv künstlerisch etwas anderes machen, wenn Sie die Hand ganz schlapp halten, so daß Sie sie ihrer eigenen Schwere überlassen, oder wenn Sie sie strecken. Und Sie werden in bezug auf den Charakter in ähnlicher Weise wie der Rezipient durch stärkere, kräftigere Sprache oder weniger kräftige Sprache Charakter hineinbringen in das Rezitieren und Deklamieren. Sie werden zum Beispiel dem, was Sie mit dem Arm darstellen, einen ganz andern Charakter geben, wenn Sie als eurhythmischer Darsteller sich nicht nur Ihrer Phantasie hingeben, sondern diese Phantasie auch in sich zur Ausführung bringen. Sagen wir, Sie spannen die Stirne an bei irgendeinem Buchstaben oder irgendeiner Passage, die Sie darstellen; oder Sie fühlen, Sie geben Kraft den Muskeln des Oberarmes bei irgendeiner Bewegung; oder Sie fühlen, Sie stellen bewußt, indem Sie auf den Boden drücken, die Füße auf bei irgendeiner Bewegung. Das ist das dritte Element, der Charakter, der in das Eurhythmische hineinkommen kann. Da haben wir also die Möglichkeit, wirklich das ganze Seelische im Eurhythmischen zur Darstellung zu bringen.

Es ist merkwürdig, wenn man diesen Gedanken, den ich eben ausgesprochen habe, nun wirklich ausführt, dann kommt man dazu, einfach indem man die Eurythmie in einer gewissen Weise ausdrückt, die Ansätze zu dem zu schaffen, was heute als eine besondere Kunstform gesucht wird: das Expressionistische der Kunst. Denn die Eurythmie ist nun in gewissem Sinne wirklich expressionistisch. Sie bedient sich nur nicht jener vielfach albern Mittel, deren sich der sogenannte Expressionismus bedient; sie bedient sich derjenigen Kunstmittel, mit denen man wirklich Ausdrucksformen, Expressionen künstlerisch schaffen kann, in der Bewegung des menschlichen Leibes, in dem in die Glieder hineingegossenen Fühlen und in dem in die Glieder hineingegossenen Charakter, so wie ich es eben dargestellt habe.

Und nun ist versucht worden in einigen Darstellungen, die allerdings auch erst im Anfange sind, gerade das, was ich jetzt ausgesprochen habe, so zu gestalten, daß zunächst wenigstens nach diesen Prinzipien die Laute behandelt worden sind. Und zwar so behandelt worden sind, daß man jedem Laute gerecht wird in einer gewissen Ausdrucksweise, daß da wirklich in einer Farbgebung die Bewegung dargestellt ist, in einer zweiten das Gefühl, welches in den Schleier aber hineingelegt ist, von dem man natürlich nur die Farbe zu sehen hat in der Darstellung, und in einer dritten Farbe der Charakter zum Ausdruck kommt, so daß Sie jeden Laut eurhythmisch darstellen können durch die Farbe nach: Bewegung, Gefühl und Charakter.

Dadurch kann vielleicht zweierlei erreicht werden. Erstens kann gesehen werden, inwiefern das Eurythmische mit seinen Mitteln Künstlerisches erreicht. Denn alles, was künstlerisch erreicht werden soll durch die Eurythmie, was einfach auf der Bühne geschehen soll und verwendet werden soll, das ist dieses: Bewegung, Gefühl, Charakter, in der Form, wie ich es ausgesprochen habe. Geradeso wie der Bildhauer mit seiner Flächenführung, der Rezitator mit seiner Lautgestaltung, der Musiker mit seinen Tongestaltungen, so muß mit Bewegung, Gefühl und Charakter der Eurythmiker alles dasjenige erreichen, was zu erreichen ist. Das andere darf alles nicht in Betracht kommen. Das ist der Bereich der Mittel für die eurhythmische Kunst. Mit diesen Mitteln muß alles erreicht werden.

Bei den figuralen Darstellungen, die hier gegeben worden sind, namentlich mit Rücksicht darauf, daß bei den Oxforder Eurythmiedarstellungen gleichzeitig dem Verständnis der Eurythmie geholfen werden sollte durch solche Darstellungen, und die dasjenige, was das Wesen der Eurythmie ist, noch deutlicher machen sollen, werden Sie nun sehen, wie ich versucht habe, manche Intentionen in dieser Beziehung wenigstens zunächst anzuregen, und die Darstellungen sind dann in den letzten Zeiten durch den Fleiß von Miss Maryon zustande gekommen.

Es ist mir da gelungen, solche Darstellungen zu geben, daß in der Darstellung nichts anderes ist als nur die drei Elemente, von denen ich gesprochen habe. So daß man also auf der einen Seite dadurch in das Verständnis der Eurythmie hineingeführt werden kann, aber auf der andern Seite auch der Eurythmist selber außerordentlich viel an diesen Darstellungen wird lernen können, weil ihm da, indem er die figuralen Darstellungen vor sich hat, eben von irgendeinem eurhythmischen Elemente das Wesentliche gegeben wird.

Indem ich Ihnen diese Darstellungen zeige, bitte ich, zuallererst beachten zu wollen, daß sie in keiner Weise kopiert werden sollen und in keiner Weise nachgeahmt werden sollen: «Nachdruck strengstens verboten.» Das ist das erste. Und das zweite ist, wenn ich sie Ihnen nun zeige, daß Sie sie nicht umstoßen und alle durcheinander laufen.

So ist zunächst nur versucht worden, die Buchstabenreihe nach diesen Richtungen darzustellen, von denen ich eben gesprochen habe. Sie werden also hier Darstellungen von Menschen sehen, bei denen alles übrige weggelassen ist, was nicht zur Eurythmie gehört. Also Sie werden nicht etwa erwarten dürfen irgendwelche malerischen oder bildhauerischen Darstellungen von Menschen, sondern lediglich eurhythmische Menschen, das heißt Menschen, an denen gar nichts anderes ist als Eurythmie, aber diese Eurythmie eben für die einzelnen Laute in höchster Vollständigkeit. Also Gesichter haben die Eurythmiefiguren nicht, vielmehr sind die Gesichter so, daß angedeutet ist der Charakter, die Form und so weiter.

Wenn Sie der Reihe nach gehen, so haben Sie also: a, e, i, o, u }
 d, b, f, g, h. Wie dasjenige, was sonst Gesicht ist, geformt ist, das gibt eben die Bewegung, die natürlich nur angedeutet werden kann, aber es ist auch das selbst gut, wenn der Eurythmist die Phantasie sich bildet, daß er so ausschaut. Sie haben dann weiter hier: t, s, r, p, n, m und /.

Ich bitte jetzt, sich etwas näher zu begeben. (Rudolf Steiner zeigte darauf die einzelnen Figuren.)

RUDOLF STEINER

Über die eurhythmische Kunst

RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV

<http://anthroposophie.byu.edu>

4. Auflage 2010

RUDOLF STEINER

Über die eurhythmische Kunst
