

Rudolf Steiner-Archiv
am Goetheanum

Manuskript.
Nicht durchgesehen.

Vervielfältigen, abschreiben,
weitergeben nicht gestattet.-

Für die Angehörigen der Allgemeinen
Anthroposophischen Gesellschaft. -

✓ gedruckt

E u r h y t h m i e .

V o r t r a g

von

Dr. R u d o l f S t e i n e r

gehalten am 26. August 1923 in P e n m a e n m a w r .

I.

Meine sehr verehrten Anwesenden !

Die Eurhythmie 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, einen Beruf, der nun aus der anthroposophischen Bewegung hervorgeholt werden sollte. Und da ergab sich denn nach mancherlei Absichten, die man nach diesem oder jenem gehabt hat, dass eine Art von Raumbewegungskunst, die es ja 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 Eurhythmie aus der Unterweisung jener jungen Dame heraus.

Es gehört damit gerade diese Eurhythmie unter diejenigen

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 - ich habe das vor einigen Tagen hier an einem Abend auseinandergesetzt - 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 ja 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 herausarbeiten, 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 Eurhythmie 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 Eurhythmie ist, ist eigentlich erst seit jener Zeit zu den ersten, 1912 gegebenen Prinzipien dazugekommen. Und wir arbeiten ja fortwährend, denn dasjenige, was heute Eurhythmie

ist, ist ja ein Anfang -, wir arbeiten fortwährend 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 irgend einem Gebiete so oder so nachzuahmen, sondern sie sind immer entstanden, wenn Herzen, menschliche Herzen sich gefunden haben, die Impulse erhalten konnten aus der geistigen Welt, und diese Impulse sich genötigt fanden^{sich} zu verkörpern, zu realisieren, durch diesen oder jenen äusseren Stoff.

Man kann für jede der einzelnen Künste, Baukunst, Plastik oder Bildhauerei, Malerei, Musik usw., 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 gaben die Künste.

Gewiss, die Künste sind dann in ihrer Entwicklung zumeist so fortgefahren, dass sie naturalistisch geworden sind, dass die ursprünglichen Impulse verloren gegangen sind und eine Art äusserer Nachahmung eintrat. Also bei dieser äusseren Nachahmung liegt eben niemals der Ursprung der Künste.

Heute - ich will nur beispielsweise dies anführen - denkt man ja zunächst daran, wenn man z. B. 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 Aetherleib, von diesem Aetherleib, der die eigentlich gestaltenden- und Wachstumskräfte des Menschen enthält. In der besten Griechenzeit ^{fühlte} findet der Mensch, was es heisst, mit Hilfe des Aetherleibes einen Arm und eine Hand in eine gewisse Attitüde zu bringen, und er empfand die Muskelhaltung und Muskelstellung bei dieser Attitüde. Er erlebte innerlich gewissermassen 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, nicht äusserlich mit den Augen angeschaut: da geht diese Linie, diese Fläche - was man dann in den Ton oder in das Plastilin hineinschmierte, sondern es war tatsächlich sein 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 anderen Epochen herunterkommt aus den geistigen Welten, in denen sozusagen die Menschen aufgefordert werden, durch die Fenster, die in das Spirituel-

le 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 Eurhythmie wie ein Schicksalsvogel hereingeflogen war in die anthroposophische Bewegung, diese Eurhythmie immer weiter und weiter auszubilden. Denn anthroposophische Bewegung will ja für die Gegenwart diesen spirituellen Impuls, der gerade unserer Gegenwart angemessen ist, zur Geltung bringen, 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 auch ausdrücken durch eine besondere Kunstform, in die er hineinströmt. Und diese besondere Kunstform ist eigentlich in der Eurhythmie gegeben. Das wird man immer mehr und mehr einsehen.

In Bezug auf andere Kunstformen wird Anthroposophie berufen

sein, Vertiefung, Erweiterung, Belebung herbeizuführen. Die Eurhythmie 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 kund gibt, das 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 Aeusserere oder das zeitlich Aeussere zu ihrem Vorwurf nehmen, hinzuge treten zu allen Zeiten, entsprechend den einzelnen Zeitaltern, gewissermassen die verschiedenen Künste begleitend, die Kunst, die 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 anderen Künste, denn sie kann die anderen Künste in ihren Formen in sich aufnehmen. Man kann davon sprechen, dass die Dichtkunst, die Sprachkunst ist, bei dem einen Dichter mehr plastisch, bei dem andern Dichter mehr musikalisch wirkt. Ja, man kann auch von einer malerisch wirkenden Dichtkunst sprechen usw.

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 heraus geholt. Wir kommen sogar, wenn wir unbefangen diese Entwicklung verfolgen zu Ursprachen, die sich äusserten fast wie ein Singen, aber so, dass der Mensch lebendig be-

gleitet 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, selbst~~ver~~ständig Leben gewinnen kann. Man kommt nämlich dann darauf, dass die Gebärde, die durch Arme und Hände ausgeführt wird, in künstlerischer Beziehung nicht nur gerade so ausdrucksvoll, sondern sogar viel ausdrucksvoller sein kann, als die Sprache.

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

Nun 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 z. B. 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 ja über ihn manches geschrieben, aber ich möchte auch noch einen anderen Aufsatz einmal schreiben, auf das folgende gehend.

Wenn Franz Brentano den Katheder bestieg, sich hinstellte aufs 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 sagen kann, kam zum Ausdruck 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, gewissermassen zugleich durch das Blatt wie etwas Wichtiges, und doch wieder wie etwas Gleichgiltiges in die Gebärde hinein strömen zu lassen. Sodass man sah, wie - ich möchte sagen, - 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. Darinnen weicht er von allen anderen Psychologen, Spencer, Stuart Mill und anderen, dadurch ab, 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 haben ja furchtbare Konzessionen an die Konvention gemacht. Sie

wirkt auf mich so überzeugend, wie die Art und Weise, ^{wie} er nun das Blatt hielt, und in dem Augenblicke, wie er nun die Handgebärde, die Armgebärde machte, aus seiner ganzen Philosophievertretung der Wille entschwand, während das Gefühl und die Idee sich in mächtiger Weise entfalteten, 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 gehaltener Weise über die Sache zu sagen weiss. Wer sich eben in dieses unbefangenen vertieft, der kommt darauf, meine sehr verehrten Anwesenden, dass ja zum Schluss dasjenige, was wir als Ausatemungsluft durch unsere Atmungsorgane, die Sprach- und Gesangsorgane, treiben, was wir herausstossen, wenn es vokalisiert wird, was wir durch Lippen, Zähne, Gaumen formen im Herausstossen, dass das ja auch 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 Raume 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 Trpcháen 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 sinnlich-übersinnliches Schauen, durch Arme und Hände nachahmen, 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 Bewegung ausführt, die eigentlich der Sprach- und Sing-Organismus immer ausführt. Und dadurch entsteht die sichtbare Sprache, der sichtbare Gesang. Diese sind eben die Eurhythmie.

Weiter will ich sie charakterisieren, nachdem dieses übersetzt ist.

II.

Meine sehr verehrten Anwesenden! Wenn man die Sprache selbst betrachten kann mit künstlerischem Sinn, so stellt sich Ihnen gewissermassen für die einzelnen Aeusserungen 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 redete

man ja eigentlich, ohne dass man mit seinem menschlichen Wesen in der Sprache noch drinnen steckt.

Die Sprache ist ja ganz aus dem ganzen menschlichen Wesen heraus geboren. Nehmen wir irgend einen Vokal. Er drückt immer aus dasjenige, was die Seele im Umfange ihres Fühlens erlebt. Entweder der Mensch will dasjenige ausdrücken, was im Staunen lebt: A, oder er will dasjenige ausdrücken, was eine Art Sichhalten gegen einen Widerstand offenbart: E; oder er will ausdrücken seine Selbstbehauptung, sein Sichhineinstellen 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 ja aus verschiedenen 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 usw. 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 ja 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; es gibt 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 Laute-Nachahmen, dem "Bimbam" der Glocke, hat man diese Theorie die Bimbam-Theorie genannt. Wenn man "wave" sagt, ahmt man die Bewegung der Welle nach, was ja in der Tat so ist.

Die andere Theorie, 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 irgend einer Seite her etwas Wahres enthalten. Es sind ja niemals die wissenschaftlichen Theorien ganz falsch. Es ist das an ihnen bemerkenswert, dass sie immer eine Viertels- oder Achtels- oder Sechzehntels- oder eine Hundertstels-Wahrheit enthalten, die

dann die Leute in suggestiver Weise gefangen nimmt. 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 Ausatemungsluft 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 Gestossen-Werden 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. Und wir können, indem wir uns durch ein Wort durchwinden, so wie das Wort ursprünglich aus der ganzen Menschenwesenheit hervorgegangen ist, so können wir an einem Worte alles mögliche erleben, himmelhochjauchzend, zu Tode betrübt, den ganzen Menschen,

hinauf- und hinuntergehend die Skalen der Gefühle, die Skalen der Anschauung der äusseren Dinge.

Das alles kann ja in Imaginationen hinaufgehoben werden, wie die Sprache auch ursprünglich aus Imaginationen hervorgegangen ist. Und so empfindet derjenige, der solche Imaginationen haben kann, wie ein *i* immer sich in einem solchen Bilde vor die Seele hinstellt, dass das Bild eine Selbstbehauptung ausdrückt, das Gewahrwerden des gestreckten Muskels im Arm z. B. 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 *i* zum Ausdruck kommt.

E stellt sich so hin, dass, wenn wir schon die ausgeatmete Luft zum Vorbilde nehmen in der *e*-Bewegung, dass etwas wie gekreuzte Ströme sich als Imagination vor uns hinstellen. Daher das e in der Eurhythmie. 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 ja auch sagen: Seine Freiheit wird gehemmt dadurch, dass er englisch oder in einer anderen 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 eurhythmischen Bewegung kann erst dadurch geschaffen werden, dass die Eurhythmie erst da ist. Die Freiheit wird gar nicht dadurch beeinträchtigt. Diese Einwände entstammen eben durchaus der Einsichtslosigkeit.

Und so wurde die Eurhythmie 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 also 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 anderen Gliedmassen des Menschen.

Der Aetherleib, - ich kann ja zu Ihnen nach den Vorträgen vom Vormittag vom Aetherleib immer sprechen - der Aetherleib spricht niemals mit dem Munde, er spricht immer mit den Gliedmassen. Und nur dasjenige, was der Aetherleib 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 Aetherleib macht umso lebendigere Bewegungen, weil er dagegen protestiert !

Und so sehen Sie, wie tatsächlich auf eine so natürliche Weise aus der menschlichen Organisation diese Eurhythmie ~~wie~~ hervorgeholt wird, ^{wie} 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 Uebersinnliche. 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 Pro-

Prosainhalt der Worte. Der ist ja 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 so, dass man das Prosaische gern pointiert. Es glaubt jeder, rezitieren und deklamieren zu können, der überhaupt reden kann, im Grunde genommen heute. Aber Rezitation und Deklamation ist ebenso eine Kunst, wie die anderen Künste, denn es handelt sich darum, dasjenige, was in einer schon geheimen Eurhythmie, was in der Gestaltung, in der imaginativen, in der plastisch malerischen Gestaltung der Worte, in der musikalischen rhythmischen, taktvollen, melodiösen Gestaltung der Worte liegt, dass das 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 Eurhythmie in der Sprachbehandlung, Sprachgestaltung lag.

Schiller 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 sei-

nem 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 eurhythmisch-sichtbaren Sprache zum Ausdrucke kommt mit demjenigen, was nun schon in der Sprachbehandlung eurhythmisch durch das Sprechen, durch das Rezitieren und Deklamieren selber zum Ausdrucke kommt. So dass man auf der einen Seite die sichtbare Eurhythmie hat, und auf der anderen Seite die nicht ^{hört} nun im Tone allein, sondern in der Sprachbehandlung liegende geheime Eurhythmie. 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 anderen Tempo: der Vogel singt. Auf diese Gestaltung kommt es an. Und das ist gerade dasjenige, was nun auch in die Eurhythmie, in die eurhythmische Behandlung übergehen kann.

Daher kann man eben als Ideal anstreben dieses orchestrale Zusammenwirken dieses eurhythmisch sichtbar Dargestellten und des

in der Rezitation und Deklamation Auftretenden.

Mit der prosaischen Rezitation und Deklamation, wie sie heute vielfach beliebt werden, kann man die Eurhythmie nicht begleiten; danach würde man nicht eurhythmisieren 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 Eurhythmie begleiten kann, so kann man eben auch das am Instrument musikalisch-Angeschlagene begleiten. Nur muss man sich klar sein, dass die Eurhythmie nicht ein Tanz ist, sondern ein bewegtes Singen ist, etwas anderes ist, als ein Tanz. Die Leute kommen natürlich zur Eurhythmie, sehen einen bewegten Menschen, - ich habe sogar schon einen Journalisten, nicht persönlich kennen lernen, sondern von ihm lesen können, der gesagt hat: Ja, wenn man die Eurhythmie auf der Bühne anschaut, es bewegen sich die Menschen, es muss doch Tanz sein, also muss man's auch als Tanz beurteilen können! - Ja, nicht wahr, es ist eben gerade an demjenigen, was hier auftritt als Toneurhythmie, als Begleitung der Instrumentalmusik, zu sehen, wie man das Tanzen von dem unterscheiden kann, was dieser sichtbare Gesang, die Eurhythmie, ist. Es ist ein Singen durch Bewegen des einzelnen Menschen oder von Menschengruppen, nicht ein Tanzen. Und wenn auch die anderen Glieder, Beine usw., meinetwillen auch der Kopf, oder wie vorhergesagt, die Nase, meinetwillen die Ohren, neben der Bewegung der Arme und der Hände in Betracht kommen, so ist es wie zu einer Art von Unterstützung, wie wenn wir ja auch das Sprachliche, das gewöhnliche Sprachliche unterstützen. Wenn wir einen Jungen ermahnen, so sprechen wir die Er-

mahnung 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 Eurhythmischen, 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 Eurhythmie 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 Eurhythmie, der hat natürlich von seinem Standpunkte aus recht. Man hat ja 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 Eurhythmie als ein Kunstmittel ergibt, so hat derjenige, der eine künstlerische Natur ist, ich möchte sagen, den intensiven Enthusiasmus, die Kunst wirklich auch auf die-

ses Terrain hin zu verbreiten.

III.

Manches noch auf die Einzelheiten der Bewegung Deutende, können Sie ansehen, meine sehr verehrten Anwesenden, aus diesen Eurhythmiefiguren. Ich möchte nur andeutend hinweisen darauf, wie in diesen Eurhythmiefiguren Einzelnes aus den eurhythmischen Bewegungen, aus der eurhythmischen Charakterisierung von Attitüden usw. zur Offenbarung kommen kann. Diese Eurhythmiefiguren sind so gemeint, dass sie nur dasjenige wiedergeben wollen, was für irgend ein eurhythmisches Motiv in die wirkliche eurhythmische Bewegung übergeht. So dass also nach drei Richtungen hin das Eurhythmische 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 hineingiesst.

Nur sind diese Eurhythmiefiguren in einer ganz besonderen Weise eben ausgeführt. Sie dürfen in diesen Eurhythmiefiguren nicht irgendwie plastische Nachbildungen der menschlichen Gestalt und dergleichen sehen. Das gehört in die Plastik, in die Malerei. Hier in diesen Eurhythmiefiguren sollte nur dasjenige, was im Menschen wirkt? schon eurhythmisch wird, wirklich dargestellt werden. Es konnte sich also nicht darum handeln, etwa die ruhende Menschengestalt schön plastisch zum Ausdruck zu bringen. Wer glaubt, in der Eurhythmie sehen zu müssen ein schönes Menschengesicht, der gibt sich einem Irrtum gegenüber der Eurhythmie hin. Man kann ebenso gut ein

hässliches Menschengesicht sehen in der Eurhythmie, denn es kommt nicht darauf an, ob das Menschengesicht schön ist oder hässlich, jung oder alt usw. usw., sondern es kommt darauf an, wie dieser Mensch, der eurhythmisiert, seine ganze menschliche Wesenheit in die gestalteten und gestaltenden Bewegungen übergehen lassen kann.

So dass also z. B. dieses hier (Eurhythmiefigur h) dem h-Erlebnis entspricht; ja, hier haben Sie die Vorstellung, wohin schaut dieses Gesicht? Man könnte nun fragen; schaut es hinauf, schaut es gerade aus? Das kommt dabei zunächst gar nicht in Betracht, sondern es kommt etwas anderes in Betracht. Zunächst ist festgehalten in der ganzen Ausgestaltung der Figuren die Bewegung, die bei der Eurhythmie ausgeführt wird, also, sagen wir z.B., die Bewegung der Arme, der Beine . Und dann ist festgehalten in der Schleierhaltung, indem man den Schleier irgendwie erfasst, ihn anzieht, ihn wirft, ihn fallen lässt, ihn wellt, man kann dadurch die Bewegung, die mehr intellektuell ausdrückt das Seelenleben durch die Eurhythmie, man kann durch diese Schleierbewegung die Bewegung vertiefen gefühlsmässig.

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 Eurhythmiesierende, indem er seine Bewegung ausführt, die Muskeln stärker anspannt. Wenn also z. B. diese Bewegung bei einem so hinschauenden Gesichte (siehe Eurhythmiefigur) ausgeführt wird, dann deutet dieses Blaue hier an, dass hier an der Stirne der Muskel besonders gespannt wird, und ebenso im Nacken; währendem hier die Muskeln freier, lässiger bleiben. Der Eurhythmiesierende kann ganz genau unterscheiden, ob er einen Arm lässig hinausbe-

wegt, 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 Eurhythmisierenden 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 eben bloss der Ausdruck ist für das, was die Seele durch die sichtbare Sprache sagen will. Wie aber die Worte auch ihren Timbre, ihren besondern Ton haben durch das Gefühl, das da drinnen ist, so wird die Bewegung durch die Art und Weise, wie Furcht, wenn sie im Satze zum Ausdrucke kommt, Freude, Entzücken zum Ausdrucke kommt, so wird das von dem Eurhythmisierenden in die Bewegung hineingelegt. Und das kann er dann, wenn er sich des Schleiers bedienen kann, durch das wellende Bewegen, Heben, Senken usw. des Schleiers zum Ausdrucke bringt. 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 Eurhythmisierende 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 eurhythmischen 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. Sie können von Miss Maryon in Dornach im Goetheanum bezogen werden.

Es handelte sich auch in künstlerischer Beziehung bei diesen Figuren sowohl in Bezug auf das Ausschneiden, wie auf die Farbengebung darum, das rein-Eurhythmische ganz loszulösen von dem, was am Menschen nicht eurhythmisch ist. In dem Augenblicke, wo der Eurhythmisierende sein charmantes Gesicht zeigt, gehört das nicht zum Eurhythmisieren, sondern dasjenige, was 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 Eurhythmisten mehr liebt, als einen weniger schönen Eurhythmisten. Es kommt bei allen diesen Dingen nicht an auf dasjenige, was der Mensch ist als Mensch in der nicht eurhythmischen 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 eurhythmische Bewegung selbst zum Ausdrucke kommt.

Es wäre überhaupt gut, wenn man namentlich in der Entwicklung der Kunst auf das sehr viel sehen würde, dass man los löst von dem, was nicht in das Bereich einer Kunst gehört, dasjenige, was gerade aus den Mitteln dieser Kunst heraus und aus den Motiven dieser Kunst heraus zum Ausdrucke kommen soll. Man muss ja in dieser Beziehung tatsächlich gerade dann, wenn es sich um eine so un-mittelbare und so ehrliche und aufrichtige Offenbarung handelt des menschlichen Seelen- und Geisteslebens und auch Körperlebens, wie es bei der Eurhythmie 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 kann man sein, wenn man eurhythmisieren will? ich habe immer gesagt: eine Altersgrenze gibt es nicht; von drei Jahren anfangen, bis neunzig Jahre kann man durchaus in der Eurhythmie seine Persönlichkeit stellen, denn es kann jedes Lebensalter, wie ja sonst auch seine Schönheiten offenbaren, so auch durchaus in der Eurhythmie seine Schönheiten offenbaren.

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

Dann, als die Waldorf-Schule begründet worden ist, hat es sich herausgestellt, dass die Eurhythmie auch ein wichtiges Erziehungsmittel sein kann, und wir sind tatsächlich dazu gekommen, die pädagogisch-didaktische Bedeutung der Eurhythmie voll würdigen zu können. Wir haben die Eurhythmie als einen obligatorischen Lehrgegenstand in der Waldorf-Schule von der untersten bis zur Höchsten Klasse für Knaben und Mädchen eingeführt, und es zeigt sich da in der Tat, dass dasjenige, was da als sichtbare Sprache oder Gesang von den Kindern angeeignet wird, tatsächlich von ihnen in einer so selbstverständlichen Weise angeeignet wird, wie in ganz jungen Jahren die Tonsprache oder der Gesang angeeignet werden. Das Kind findet sich ganz von selbst in das Eurhythmisieren hinein. Und es zeigt sich dabei, dass die anderen Arten von Gymnastik alle eigentlich gegenüber der Eurhythmie etwas einseitiges haben. Denn die anderen Arten von Gymnastik tragen gewissermassen den materialistischen Vorurteilen unserer Zeit Rechnung und gehen mehr vom Körper-

lichen aus. Das Körperliche wird durchaus bei der Eurhythmie auch berücksichtigt, aber es wirkt bei der Eurhythmie zusammen Leib, Seele und Geist, so dass man eine beseelte und durchgeistigte Gymnastik in der Eurhythmie 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 Eurhythmische erfasst das Kind im tiefsten Innern der Seele. Und da wir jetzt schon Jahre der Waldorf-Schule hinter uns haben, können wir ja sehen, was da besonders herausgebildet wird: die Willensinitiative, die ja der Mensch in der Gegenwart so sehr braucht, die wird besonders kultiviert durch die Eurhythmie als pädagogisch-didaktisches Mittel in der Schule. Aber man muss durchaus sich klar sein darüber, dass wenn man einseitig bloss die Eurhythmie in die Schule hineinstellen würde, sie nicht als Kunst würdigen, so würde man ja die Schule missverstehen. Eurhythmie gehört zunächst als Kunst in das Leben hinein, wie die anderen Künste. Und wie wir die anderen Künste lehren, wenn sie draussen blühen, so kann auch Eurhythmie in der Schule nur gelehrt werden, wenn sie wirklich als Kunst der Zivilisation anerkannt und gewürdigt wird. Ist in einer gewissen Weise schwach, kränklich. Man

Dann wiederum, als durch eine grössere Anzahl von Aerzten, die sich innerhalb unserer anthroposophischen Bewegung gefunden haben, die Pflege des Therapeutisch-Medizinischen aus dem Anthroposophischen herauskam, da wurde auch das Begehren rege, diese aus der gesunden Natur des Menschen heraus geholten Bewegungen, wo

sich der Mensch tatsächlich so äussert, so offenbart, wie es seinem Organismus angemessen ist, auch in der Therapie, in der Heilkunst zu verwerten. Die Eurhythmie 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 Eurhythmie aus der Bewegung hervorgehen kann, ist eben das gesunde Ueberfliessen seines Organbaues in die Bewegung. So dass man, natürlich nicht so, wie sie hier als Kunst auftritt, sondern in umgestalteten, ähnlichen, aber doch wieder anders gearteten Bewegungen diese Eurhythmie als Heileurhythmie in der Therapie verwenden kann, indem man sie als Hilfsmittel bei der Therapie in der Erkrankung verwendet, wo man weiss, diese Bewegung wirkt zurück in der Gesundheit auf diese oder jene Organe.

Wiederum haben wir gute Erfolge damit bei unseren Kindern in der Waldorf-Schule erzielt. Da ist es allerdings notwendig, dass man eine wirkliche Einsicht in die 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 allergeglänzendsten Resultate. Aber das alles wird nur mit allen Dependancen bestehen können, wenn die Eurhythmie als Kunst voll entwickelt wird. Da muss allerdings gestanden werden: wir sind im Anfange. Aber ein Stückchen weit haben wir es doch ge-

bracht mit der Eurhythmie, und wir suchen sie immer weiter auszubilden. Anfangs gab es z. B. nicht die stummen Formen am Anfang und Ende eines Gedichtes, die wiedergeben das, was in bezug auf das Einleitende gegeben werden kann, und wiederum der Ausklang gegeben werden kann. 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 Licht-Eurhythmie ergeben. Nicht darauf kommt es an, wie der eine Lichteffect zu dem gerade stimmt, was im einzelnen Moment auf der Bühne vorgeht, sondern die ganze Licht-Eurhythmie, das Spielen des einen Lichteffectes in den anderen hinein, das ergibt selber eine Licht-Eurhythmie, 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 Eurhythmie 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 Eurhythmie, bis ich dann gleich mit dem morgigen Vormittags-Vortrag fortsetzen könnte. Allein ich denke, das würde Ihnen doch nicht gut bekommen, und den anwesenden Eurhythmisten auch nicht gerade. Denn das wird doch die Hauptsache sein, dass man 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.
