

Wiederholung oder Erneuerung?

Untersuchungen zur Entstehungszeit der Eurythmie – und Rückschlüsse auf die heutige Situation.

Von Hans Fors

«Moderner Tanz bleibt ein Mysterium. Er ist, in der einen oder anderen Form, in der ganzen Welt bekannt und existiert seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Dennoch hat ihn bislang niemand genau definieren können. Er ist ebenso rätselhaft wie einzigartig, und er hat eine wunderbare Fähigkeit zur Selbsterneuerung bewiesen.»¹

Entstehung und Entwicklung der verschiedenen Tanzkünste zu Beginn des 20. Jahrhunderts führten auch zu einer Erweiterung des Tanzbegriffs: Rätselhaftes und Ungreifbares gehörten dazu. Einige Künstler wollten ihre Kunst nicht einfach «nur» Tanz nennen, da das Wort nach wie vor an Gesellschafts- oder Unterhaltungstanz erinnerte, wobei Arme und Beine sich bedingt durch Rhythmen und Klänge der Musik bewegten. Viele wollten sich davon – und voneinander – unterscheiden, indem sie ihrer Kunst andere Namen gaben: Bewegungskunst, Tanzkunst, Freier Tanz, Absoluter Tanz, Rhythmischer Tanz, Interpretativtanz, Barfußanz, Art Dance, Ausdruckstanz und so weiter. Der Begriff «Moderner Tanz» umfaßt heute alle diese Verschiedenheiten und Stile.²

Das Ballett wurde zur dieser Zeit nicht als «modern» betrachtet. Deutlich und mit Emphase distanzieren sich die Bewegungskünstler von den steifen, toten und leeren Bewegungen des Balletts. Um sich vom Alten zu befreien, suchte man nach Bewegungsqualitäten wie Vitalität, Dynamik, Freiheit, Geistigkeit und Ausdruck – und am liebsten wollte man alles gleichzeitig.³

Zu Beginn des Jahrhunderts verbreiteten sich unter den Künstlern die ersten Bilder griechischer Vasen mit ihren tanzenden Mänaden. Der Kontrast zwischen der Körperlichkeit der Griechinnen und den Korsetten der Zeitgenössinnen konnte kaum deutlicher sein. Das Griechische hatte eine enorme Durchschlagskraft innerhalb des europäischen Kulturlebens. Ein neues Ideal wurde geboren: Griechisch war gleichbedeutend mit Natürlichkeit. Eine gebräuchliche Wendung dieser Zeit lautete: «*Greek, everything must be greek.*»

Auf dem Gebiet des Tanzes kann man zwei Reformen unterscheiden: das griechische Modell und das exotische. Daß das griechische einen so ungeheuren Einfluß gerade auf den Tanz hatte, hängt also mit dem damaligen Ideal der Körperlichkeit zusammen (vor allem bei Frauen?). Es waren die Frauen, die die Tanzbühnen beherrschten, und es waren die Frauen selbst, die sich entschlossen, das Korsett abzulegen. Man befreite sich von enganliegenden Kostümen; man wollte atmen und «natürlich» sein.⁴ Um in aller Kürze nur einen Namen für viele zu nennen: Wer würde hier nicht an Isadora Duncan denken?



Eurhythmik und Eurythmie

Aber es gab auch andere. Etwa Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), der 1906 mit seiner «Eurhythmik», einer Art rhythmischer Gymnastik, zahlreiche Anhänger gewann. Zwar handelte es sich bei diesen Anhängern in erster Linie um Musiker, doch trainierten sie ein erstaunliches Koordinierungsvermögen von Armen, Beinen und Kopf.⁵

DALCROZE

Dalcroze meinte, die Wiedererweckung der Bedeutung des Rhythmus würde den Menschen als soziales Wesen erheben und damit zu einer höheren Gesellschaftsentwicklung führen. Dalcroze war ein hingebungsvoller Bewunderer antiker Kunst und ließ seine Schüler in griechischen, bodenlangen Kleidern Aufstellung nehmen, indem sie klassische Reliefs imitierten. Viele Eltern dieser Schüler

reagierten heftig auf die weite Bekleidung mit ihren freigelegten Öffnungen zum Zentrum des Körpers. Die Kostümierung wurde als <gezwungen> oder <gefährlich> betrachtet.

Das Wort <Eurhythmie> oder <Eurythmie> florierte reichlich unter den Künstlern dieser Zeit. Dalcroze war der erste, der eine Bewegungskunst mit diesem Namen bezeichnete, der ursprünglich ein architektonischer Begriff ist. Vermutlich beeinflusste er auch den <Eurhythmie>-Begriff des Schweizer Malers Ferdinand Hodler.⁶ Übrigens läßt sich bemerken, daß Dalcroze versucht, die geistige Erziehung einer neuen Zeit durch Musik und Bewegung zu formulieren.

Sechs Jahre später, 1912, tauft Rudolf Steiner eine neue Bewegungskunst. Auch sie trägt den Namen <Eurythmie> – in dieser Schreibweise. Allerdings ist es Marie Steiner, die den Namen verkündet, ohne daß Rudolf Steiner irgendwelche Einwände hätte. Daß dabei die Schrift *Eurythmie* des Belgiers Emile Sigogne einen großen Einfluß ausübte, steht außer Zweifel.⁷ Auch diese ersten Eurythmisten waren vom Zeitgeist geprägt: Ihre Kostüme zeigten einen griechischen Stil.

In gewisser Weise kann es schwierig sein zu verstehen, warum Steiner diese Bewegungskunst so stark vom Griechischen beeinflussen ließ. Es gibt Anzeichen, die darauf schließen lassen, daß Steiner <die griechische Woge> für unzeitgemäß hielt.⁸ Insgesamt folgt Steiner dennoch Stil und Mode der Zeit. Und seine Eurythmie erfüllt mehrere Kriterien, die für die avantgardistische Kunst seiner Zeit gelten: Sie bedeutet einen radikalen Bruch mit der Tradition; sie markiert eine Distanzierung von der vorherrschenden Ästhetik; und sie reflektiert über ihre eigene Position als Bewegungskunst, etwa in Form von Vorträgen, die die Eurythmie und die hinter ihr stehende Weltanschauung erklären.⁹

Auch Steiner hat ein Erziehungsideal für werdende Eurythmisten. Man sollte über Allgemeinbildung verfügen und über Kunst und Ästhetik wohl unterrichtet sein. Man sollte vertiefte Kenntnisse der Anthroposophie und der übersinnlichen Wesensglieder des Menschen haben. Das Menschbild steht deutlich im Zentrum: Leib, Seele, Geist – Denken, Fühlen, Wollen.¹⁰

Eurhythmie, Laban und Perrottet

Monte Verità, Ascona, Juli 1913. Durch die bedeutendste Dalcroze-Schülerin, Suzanne Perrottet (1889-1983), erhält Rudolf Laban (1879-1958) eingehende Kenntnis von der <Eurhythmik>. Beide waren einander bereits im Vorjahr begegnet. Perrottet hatte seit 1906 mit Dalcroze gearbeitet, war höchst musikalisch und offensichtlich begabt für Bewegung und Tanz. Ohne sie wäre die <Eurhythmik> kaum denkbar, denn Dalcroze probierte alle seine Ideen an ihr aus. Nach fünf, sechs Jahren bei Dalcroze fällt ihr immer mehr auf, daß sie sich nicht als Bewegungskünstlerin entwickelt, da sie stets von außen durch die Musik gesteuert wird. Sie will größere Freiheit erfahren. Die findet sie bei Laban.¹¹

Laban war Ungar und zog zwischen Frankreich, der Schweiz, Deutschland und schließlich England umher. Er war ein Sucher: Freimaurer (OTO), Rosenkreuzer, mehr oder weniger Okkultist. Für die Entwicklung des modernen Tanzes haben seine Theorien über Bewegung und die Dimensionen des Raumes eine gewisse Rolle gespielt.

Laban interessierte sich für Steiners Ideen vom Geistigen, von den künstlerischen Dimensionen des Lebens und der Erziehung des Menschen. Er fand auch Steiners Eurythmie interessant, den Rhythmus in der Atmung und im Wort. Doch brauchte für ihn eine Bewegung nicht eine im Voraus bestimmte Spiegelung von etwas anderem zu sein – und als eine solche Spiegelung faßte er die Eurythmie auf. Er suchte eher nach einer Erneuerung körperlichen Ausdrucks.¹²

Labans Biographin Valerie Preston-Dunlop schreibt, daß sein <religiöses Konzept>, seine Idee vom Geistigen aus drei Richtungen komme: Sufismus, Rosenkreuzertum und Anthroposophie. Bereits im Sommer 1913 macht Laban seine ersten Experimente mit Wort, Gesang und Bewegung. 1915 eröffnet er die «Schule der Bewegungskunst, mit Unterricht in Wort, Ton, Tanz und Form».

Verschiedene Versuche, Musik und/oder Sprache zu visualisieren, lebten gleichzeitig bei mehreren neuschaffenden Künstlern: Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Dalcroze, Laban, Steiner und andere.

<Schule für Eurhythmie>

Den meisten ist nicht bekannt, daß Suzanne Perrottet 1918 in Zürich eine <Schule für Eurhythmie> gründete. In ihrer Autobiographie schreibt sie: «Jetzt war es also meine Schule, und ich nannte sie jetzt <Schule für Eurhythmie>. Das Wort <Eurhythmie> hatte schon der Dalcroze verwendet, aber auch der Laban gebrauchte das Wort für unsere Arbeit. Mir schien es genau das richtige Wort für das, was ich machen wollte: Bewegung – Zeichnen – Sprache.»¹³

Schaut man sich die Dokumentation des Programms der Schule an, kann man folgendes lesen: «Unter dem Namen «eurhythmische Erziehung» fassen wir die Ausbildung, Regelung und Harmonisierung derjenigen Talente und Bestrebungen des jungen Menschen zusammen, die ihn veranlassen, sich auf die eine oder andere Weise künstlerisch betätigen zu wollen. Der Wunsch, Musik zu treiben oder seinen Gedanken poetischen Ausdruck zu geben, ebenso wie das Zeichnen, Malen und Modellieren und auch die Neigung zur künstlerischen Gymnastik, entspringt dem Drange, das Innenleben und seine Ausdrücke harmonisch zu gestalten im Sinne des Rhythmus und der Schönheit.»

Das Ideal der Harmonie ist sowohl bei Laban als auch bei Perrottet stark vorherrschend. Bemerkenswert ist auch die Anwendung des Wortes «Gymnastik»: Bei Dalcroze haben wir «rhythmische Gymnastik», bei Steiner «seelische Gymnastik» und bei Laban/Perrottet «künstlerische Gymnastik».

Perrottet: «Die Ausatmung wird mit Lautbildung geübt und bildet die Basis zu klarer, klangschöner Sprache, und weiterhin Gesang.» Laban hatte bereits im Sommer 1913 seine ersten Versuche mit einer Art «Sprachgestaltung» durchgeführt. Seine Experimente mit sichtbarer Sprache und sichtbarem Gesang sind andersartig als zum Beispiel Steiners. Bei Laban durfte die «Eurhythmistin» selbst sowohl sprechen als auch singen – und gleichzeitig, aus gefühlsmässiger Einlebung, nach der Bewegung suchen. Bei Steiner sind es eher lebende Bilder, die steuern, und das Gefühl versucht hineinzupassen.

Laban arbeitete viel mit Naturlauten, einer Art «dadaistischer» Onomatopoesie, sowie mit Naturtönen: Rauschen des Windes, Gesang der Vögel, Tönen der Vokale.

Perrottet: «Es ist hierzu neben praktischer Übung die Kenntnis der Anatomie, der mechanischen und Psychischen Bewegungslehre und anderer allgemeiner Kenntnisse notwendig.» Hinter «Psychischer Bewegungslehre» verbergen sich interessante Ideen über «Seelenstimmungen».

Im September 1920 veröffentlicht Perrottet in der Zeitschrift *Pro Helvetia* eine noch nuanciertere Programmklärung. «Über Eurhythmie: Der Mensch hat bei seiner Geburt viele verschiedene Gaben erhalten, tausend Fähigkeiten des Denkens, des Fühlens und des Wollens. [...] Hier liegt die heilige Aufgabe jedes Geschöpfes: indem er reagiert, sein «Ich» auszudrücken, sein innerstes Wesen auszustrahlen, daß es durch die eigene Schale und darüber hinaus leuchtet. Es ist diese Fähigkeit, sich auszudrücken, welche wir im Schüler stärken wollen. Wir wollen ihm helfen, Gleichgewicht selbst zu schaffen, die Harmonie zwischen den Forderungen seines Geistes, seiner Seele und seines Körpers herzustellen. Darum wendet sich unsere Erziehungsmethode an sein Denken, sein Fühlen und sein Wollen. [...] Unsere pädagogischen Mittel, diese Ausdruckskraft zu entfalten, sind die Mittel der Kunst: die Bewegung, der Ton, das Sagen, die Linie und die Farbe. [...] Diese Mittel lehren uns die Gesetze der Kraft, der Zeit und des Raumes, sie lehren uns ihren harmonisch-rhythmischen Zusammenhang, denn sie sind Ausdruck des einen großen rhythmischen Geschehens, das sich in jedem einzelnen Wesen neu offenbart.»¹⁴

Auf diese Weise verschiedene Trinitätsbegriffe zu verwenden, war nichts Neues. François Delsarte (1811-1871) hat ein detailliertes Dreigliederungssystem von Körper, Seele und Geist des Menschlichen entwickelt.¹⁵ Delsarte soll auch die Sprachlaute nach diesem Dreierprinzip gegliedert haben. Unklar ist, ob Laban und Perrottet diese Begriffe von Delsarte, von Steiner oder von beiden übernommen haben. Kannte Steiner Delsarte?

Die letzte Zeit der Eurhythmie

In einem Brief von Laban an Perrottet ahnt man Perrottets Verwirrung über eine andere Eurythmiegruppe, die durch Europa reist. Im Februar und Oktober 1919 zeigt Steiner in Zürich zum ersten Mal öffentlich seine Eurythmie. Hat Perrottet diese Vorführungen gesehen?

Im Brief vom 19. April 1920 schreibt Laban: «Die Gedankengänge über «Eurhythmie» habt ihr ja noch nicht ganz klar. Eurhythmie ist ein altgriechisches Wort, das schon Lucian in seinem «Dialog über den Tanz» gebraucht. Herr Steiner hat es nicht erfunden und auch nicht gepachtet, am allerwenigsten aber richtig ausgelegt.» Laban schreibt, daß er einen Essay über das Wort «Eurhythmie» publizieren will. Er fügt hinzu: «Ich selbst bin jetzt ganz in der Bühnenkunst, die mit Eur. eigentlich nichts zu tun hat.»

Perrottets «Schule für Eurhythmie» lebt weiter, mit unzähligen Kursen und interessanten Vorträgen. Sie vertieft sich auch in die Farben, um durch die Bewegung zum rechten Ausdruck zu kommen – nicht ganz unähnlich gewissen Übungen, die heute in Steinerschen Eurythmieschulen vorgenommen werden.

Am Ende gibt es zu viele Verwechslungen zwischen ihrer – und Labans – «Eurhythmie» und Steiners «Eurythmie». 1924 verschickt ihre Schule folgenden Brief: «Da der Name «Eurhythmie» durch die Verwendung bei Rudolf Steiner eine ganz bestimmte Färbung erhalten hat, die in keiner Beziehung mit unserer Arbeitsrichtung steht, haben wir uns entschlossen, den bisherigen Namen unserer Schule «Schule für Eurhythmie» umzuändern in «Bewegungs-Schule Suzanne Perrottet». Wir hoffen, damit jede weitere Verwechslung unserer Bestrebung mit dem System von Rudolf Steiner verhindert zu haben.»

Mit dem Namen verschwindet allmählich auch die Schule, und damit auch das Wort «Eurhythmie». Laban selbst benutzt das Wort nicht mehr. Auch Dalcroze hört auf, diesen Terminus zu verwenden, wenn er seine Kunst bezeichnet.

Tanzkostüm und Schleier

Nicht nur das griechisch inspirierte Kostüm, sondern auch der Schleier war äußerst verbreitet unter den Tänzern dieser Zeit. Der Schleier wurde «erfunden», weil man «eine harmonische Verbindung von Leichtigkeit und Schönheit im Material» suchte, «die der Bewegung größte Freiheit bot».¹⁶ Der Schleier wurde ein Erfolg, und nahezu jeder Tänzer besaß einen.

Es ist nicht erstaunlich, daß diese ersten «neuen» Tanzimpulse sich vor allem in der Kunst der Armbewegung äußerten. Zwar kamen auch Sprünge und Hüpfen vor, aber hauptsächlich zeigten die Tänzerinnen strömende und wogende Armbewegungen mit dem Schleier. Ein rhythmisch formendes Leben wurde durch die Leichtigkeit des Schleiers offenbart.

Eine Künstlerin, die wirklich mit dem Schleier ihren Durchbruch schaffte, war Loïe Fuller (1862-1928). Sie versuchte, den physischen Leib durch Wogen, Spiralen, Kreise, S-Formen und rollende Formen zu entmaterialisieren. Eine farbige Beleuchtung verwandelte sie effektiv in ein zauberhaftes, übersinnliches Wesen. Ihr Serpentine-Tanz diente Max Reinhardt als Vorbild für den Erdgeist in seiner *Faust*-Inszenierung 1902.¹⁷

Einen weiteren Aspekt des Tanzes als Armbewegungskunst bietet die Delsarte-Methode, bei der Bewegungen von den Schultern aufwärts dem Geistigen im Menschen entsprechen sollten. (Vom Nabel abwärts, durch die Beine, entsprach der Verbindung mit dem Physischen. In der Mittenpartie lebte das Seelische oder Emotionale.) Kein Wunder, daß sich diese Tänzer nur von der Mitte an aufwärts bewegten.¹⁸



FULLER (1902)

Schaut man sich Steiner Eurythmiefiguren an, bekommt man den Eindruck, daß die Schleier einen mehr oder weniger eigenständigen Wert haben. Welcher Eurythmist könnte seinen Schleier eine Form annehmen lassen, die diesen Figuren entspricht? (Vgl. im *Goetheanum* Nr. 1/2 vom 31. Dezember 2000 den Schleier der Eurythmistin, die *f* macht. Der Schleier bewegt sich überhaupt nicht und wird damit zur bloßen Dekoration.)

In der Welt des Tanzes lebt der Schleier ungefähr bis in die zwanziger Jahre; dann verschwindet er. Laban hingegen nähert sich weder dem Griechischen, noch dem Schleier. Er findet eine Art von neutralem, eher praktischem Kostüm.

Wer Texte, Fotos und Filme des «neuen» Tanzes aus der Zeit von 1900 bis 1920 studiert, sieht selbst, wie nah die «neuen» Richtungen miteinander verwandt waren. Das gilt auch für Steiners

Eurythmie. Der Aufbau des Programms, auch die Wahl der Musikstücke war äußerst ähnlich. Ebenso die Bühnenauskleidung und die dramatischen Effekte der farbigen Beleuchtung. Daß jemand neben oder hinter der Bühne stand und Poesie rezitierte, während die Tänzerinnen auftraten, war völlig zeittypisch. Es handelte sich um etwas <Neues>, das vielerorts ausprobiert wurde. Es gibt alte Filmeinspielungen von Dalcrozés Schule in Hellerau, die deutlich die Verwandtschaft zu Steiners Eurythmie zeigen. Von Laban sind unter anderem Kostüme dokumentiert, die den Kostümen aus Steiners Mysteriendramen sehr stark ähneln.

Handelt es sich aber um denselben Impuls? Nein, sicher nicht, obwohl es ähnliche Ideen über die <Menschheitserziehung> sind und obwohl die drei Eurythmie-Impulse von einer neuen Geistigkeit sprechen. Nein, denn sie distanzieren sich voneinander und wollen nicht verwechselt werden. Jeder Künstler betrachtete seinen Impuls als einen höchst eigenen: Daher all die verschiedenen Tanzbezeichnungen, die einleitend erwähnt wurden. Dennoch liegen gerade diese Impulse *äußerlich* einander sehr nahe. Jede knüpfte an ihre eigene Zeit an.



STANISLAUSKY 1908

Während Eurythmik und Eurhythmie sich verwandelten oder unterwegs verschwanden, vollzog sich fast keinerlei Veränderung bei <Steiners> Eurythmie.

Ein solches Phänomen dürfte in der abenländischen Kunstgeschichte keine Entsprechung haben. Was ich für ein <Urbild> hielt, war lediglich aus Stil und Ästhetik der ersten zwanzig Jahre des Jahrhundert herzuleiten. Diejenigen, die dieses Bewahren von Vergangenen verteidigen, empfinden vielleicht, daß diese Ästhetik ihnen eine andere Art Schönheitserlebnis schenkt.

Zukunft und Eurythmie

Sämtliche äußere Charakteristika oder <künstlerische> Konzepte, die die Eurythmie bislang getragen hat – teils als Tradition, teils als <kodierten> Stil mit seinen äußeren Hilfsmitteln –, finden wir also bereits bei einer Reihe von anderen Bewegungskünstlern und Suchern. Und sämtliche genannten Einzelheiten haben eben diese Bewegungskünstler, aus unterschiedlichen Anlässen und in verschiedenen Perioden, hinter sich gelassen: als Stadien, die man rein künstlerisch als Sackgassen erkannt hat. Alles Reden von der heutigen Eurythmie als einer zeitgenössischen und modernen Bühnenkunst verblaßt entschieden vor dem Hintergrund der Geschichte. Stattdessen ist sie an vielen Stellen zu einem reinen Anachronismus verfallen und außerdem in einem steifen Konformismus gefangen, den einige Eurythmisten heute, mit unterschiedlichem Erfolg, aufzubrechen suchen. Es handelt sich dabei um eine einigermaßen verbreitete Erscheinung innerhalb der Bühneneurythmie, wo der Aufbruch nicht auf allen Ebenen gleichzeitig, sondern nur teilweise geschieht. Daß eine bedeutende Mehrheit einen solchen Prozeß unmöglich akzeptieren oder ihn sich nicht einmal vorstellen kann, wird die Vollziehung von Entwicklung und Veränderung nicht verhindern können. Indem heute Eurythmisten Interesse an zeitgenössischen Strömungen und Fragestellungen zeigen, schrauben sie an einem siebzig bis achtzig Jahre alten Credo. Eine sich selbst erneuernde Kunstart bedeutet nicht in erster Linie, daß sie sich selbst reproduziert. Es bedeutet, daß sie sich verwandelt und neue Möglichkeiten sucht, indem sie die <Rahmen> nach außen und innen verschiebt. Heutzutage zu versuchen zu trennen und festzulegen, was richtige Eurythmie sei und was nicht, erscheint eher wie eine desperate Grimasse angesichts der Strömungen und des Freiheitsideals unserer Zeit.

Wenn alle äußeren Hilfsmittel wegfallen und der authentische Eurythmist mit seinen Versuchen dasteht, sich bewegen zu wollen als sei er ein Ätherleib, dann weiß jeder, daß das keine einfache Sache ist. Einerseits ist der Ätherleib ein facettenreiches Wesensglied mit einer Menge von Eigenschaften und Möglichkeiten, andererseits stellt der Ausdruck <als ob> eine erkenntnismässig und künstlerisch komplizierte Fragestellung dar, die den Rahmen dieses Textes sprengt. Äußerungen

Steiners über den Ätherleib weisen auf einen *inneren* Qualitätsunterschied und haben daher nur wenig mit dem Äußeren zu tun. Alle äußeren Hilfsmittel und Effekte um die <Illusion> eines Übersinnlichen zu schaffen, haben keine Bedeutung *für sich selbst*. Als <Dialogpartner> in einem größeren künstlerischen Zusammenhang *können* sie eine Bedeutung haben. Wenn Eurythmisten, auf die eine oder andere Weise, durch das Bewußtsein einen Direktkontakt mit diesem Ätherleib besitzen, bekommt auch die Bewegung einen Eigenwert.

Wenn ich Eigenwert sage, spreche ich von der Urkraft in den Bewegungen selbst und von deren – noch nicht ausgenutzten – Variationsreichtum. Ich spreche nicht vom synchronisierten Visualisierungsprinzip. Das Verhältnis zu diesem Eigenwert hebt sogar, wenn man so will, alle äußeren Vorlagen auf, alle äußere Akustik, denn der Eigenwert der Bewegungen steht in Verbindung zu einer inneren schöpferischen Vorlage. Wenn der Eigenwert durch die Individualität gestärkt ist, spielt es keine Rolle mehr, ob die Bewegungen exakt denjenigen eines anderen gleichen, mit oder ohne äußere Hilfsmittel. Die Bewegungen besitzen einen so starken Eigenwert, daß sie ihren eigenen Ursprung und ihr eigenes Wesen hervorbringen, ohne ihre Originalität zu verlieren. Kein Konformismus kann herrschen. Alle äußere <Normalität>, aus Tradition oder Konvention, fällt ab und wird völlig uninteressant. Interessanter wird es zu beobachten und zu verfolgen, wie *zeitgenössische* Eurythmisten sich entwickeln durch ihr Engagement und ihr Interesse für die Fragestellungen ihrer Zeit. Die Gefahr des Anachronismus sinkt.

Ich denke, daß es in der nächsten Zukunft wichtig wird, die Eurythmie nicht mehr übertrieben zu idealisieren durch sich selbst überschätzenden Sprachgebrauch und Bedeutungsinhalt. Die Eurythmie muß erst ihre künstlerische und szenische Selbständigkeit beweisen.

Hans Fors, geboren 1953, ist Eurythmist und war von 1979 bis 1999 Lehrer an der Eurythmieschule in Järna, Schweden. Zurzeit ist er freischaffend in Deutschland, England und Schweden tätig. Hans ist Mitgründer der Academy of Living Movement Vienna

(Aus dem Schwedischen von Jürgen Vater)

¹ Jack Anderson: *Art Without Boundaries*, London 1997, S. xi.

² Der heutige Tanzbegriff ist derart großzügig, daß auch die Eurythmie darin Platz findet. Vgl. Anm. 1, S. 4f

³ vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, Frankfurt/M 1995, S. 34, 59, 66ff

⁴ ebenda, S. 61f

⁵ vgl. Rudolf Steiner: *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, (GA 277a), Gespräch mit Lory Smits über die Dalcroze-Methode.

⁶ vgl. *Okkultismus und Avantgarde*, Frankfurt/M1995, S. 606f

⁷ ebenda, S. 608

⁸ vgl. den Schluß des fünften Vortrags des Toneurythmiekurses (GA 278).

⁹ vgl. Anm. 3, S. 37

¹⁰ Alice Fels: *Vom Werden der Eurythmie*, Dornach1986, S. 71

¹¹ vgl. Suzanne Perrottet: *Ein bewegliches Leben*, Weinheim, Berlin1995, S. 76 und 87

¹² vgl. Valerie Preston-Dunlop: *Rudolf Laban*, London 1998, S. 19f

¹³ Perrottet, a.a.O. S. 155

¹⁴ ebenda, S. 161-166

¹⁵ vgl. Ted Shawn: *Every Little Movement*, 1963. Vgl. auch Anm. 6, S. 600ff

¹⁶ vgl. Anm. 3, S. 131

¹⁷ vgl. Gabriele Brandstetter: *Loïe Fuller*, Freiburg 1989, S. 117

¹⁸ vgl. Suzanne Shelton: *Ruth St. Denis*, Austin 1990, S. 12