

RUDOLF STEINER

DIE ENTSTEHUNG UND ENTWICKELUNG DER EURYTHMIE



RUDOLF STEINER GESAMTAUSGABE

VORTRÄGE ÜBER KUNST
UND VERÖFFENTLICHUNGEN AUS DEM NACHLASS

RUDOLF STEINER

DIE ENTSTEHUNG UND ENTWICKELUNG DER EURYTHMIE

ERSTER KURS · Das dionysische Element
Bottmingen / Basel, 16. – 24. September 1912

ZWEITER KURS · Das apollinische Element
Unterweisungen für die seelische Gestaltung der bewegten Sprachformen
Dornach, 18. August – 11. September 1915

Ansprachen zu Eurythmie-Vorstellungen 1913 – 1925,
mit dazugehörigen Programmen
Ankündigungen für Plakate und Anzeigen

Konferenz im Eurythmeum Stuttgart am 30. April 1924

Sechs Humoresken für die Eurythmie

Ausführungen von Marie Steiner,
Lory Maier-Smits, Erna van Deventer, Tatiana Kisseleff,
Elisabeth Dollfus und Hendrika Hollenbach

1998

RUDOLF STEINER VERLAG
DORNACH / SCHWEIZ

Herausgegeben von der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung
Die Herausgabe besorgten Edwin Froböse und Eva Froböse

1. Auflage, Gesamtausgabe Dornach 1965
- 2., neu durchgesehene Auflage, Gesamtausgabe Dornach 1982
3. Auflage, Gesamtausgabe Dornach 1998

Bibliographie-Nr. 277a

Siegelzeichnung auf dem Einband nach einem Entwurf Rudolf Steiners
Strichzeichnungen im Text von Hedwig Frey

Alle Rechte bei der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz
© 1965 by Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz
Printed in Germany by Greiserdruck, Rastatt

ISBN 3-7274-2775-2

INHALT

ZUR EINFÜHRUNG

Vorbemerkung der Herausgeber	7
Gespräch zwischen Rudolf Steiner und Clara Smits im Dezember 1911 über eine neue Bewegungskunst, mit Worten Rudolf Steiners über das Johannes-Evangelium und einem Gedenkwort von Margarita Woloschin	8

ERSTER TEIL

RUDOLF STEINER Über die eurythhmische Kunst aus «Das Goetheanum in seinen zehn Jahren»	11
LORY MAIER-SMITS Vorbemerkung / Erste Aufgabe, Berlin Mitte Dez. 1911 / Vorarbeiten, Kassel, 29. Januar 1912 (<i>mit zwei Abbildungen: Apollo von Tenea, Apollo Sauraktonos [Der Eidechsenfänger] von Praxiteles</i>) / Erste eurythhmisch-dramatische Szene, München, 24. August 1912 / Erste Lautangaben, München Anfang September 1912	12–18
ERSTER KURS – Das dionysische Element, Bottmingen 16.–24. September 1912, wiedergegeben von Lory Maier-Smits	19–44
LORY MAIER-SMITS Neue Angaben anlässlich einer Vorführung als Resultat der bisherigen Arbeit; Haus Meer – Düsseldorf, 26. April 1913	45
Zweite eurythhmisch-dramatische Darstellung, München 1913	47
Programm der ersten Eurythmie-Vorführung, München, 28. August 1913	49
RUDOLF STEINER Einführende Worte anlässlich der ersten Eurythmie-Aufführung, München 28. August 1913	50
LORY MAIER-SMITS Neue Angaben, München 31. August 1913	51
ELISABETH DOLLFUS-BAUMANN Zur Kölner Aufführung, mit Programm der zweiten Eurythmie-Vorstellung, Köln, 18. Dezember 1913	52

RUDOLF STEINER Ansprache zu eurythhmischen Darbietungen in Berlin am 20. und 21. Januar 1914, mit den Programmen	53
Über den Ursprung des künstlerischen Schaffens in der Menschheitsentwicklung, Dornach, 7. Juni 1914	56
«Das Innere hat gesiegt» – «Das Äußere hat gesiegt», Dornach, 28. Juni 1914	57
Angaben für Tatiana Kisseleff, Dornach 1914 (faksimiliert)	58
LORY MAIER-SMITS Formen für Denken, Fühlen und Wollen. Ergänzungen zu den Angaben von Bottmingen, Bremen, Februar 1915	60
RUDOLF STEINER Einführende Worte über das Wesen der Eurythmie, Dornach, 7. Oktober 1914	61
ZWEITER KURS – Das apollinische Element, Unterweisungen für die seelische Gestaltung der bewegten Sprachformen, Dornach, 18. August–11. September 1915, nach Notizen von Marie Steiner mit Ergänzungen von Erna van Deventer-Wolfram und Lory Maier-Smits	62–99

ZWEITER TEIL

MARIE STEINER Über die Anfänge der eurythhmischen Arbeit, mit acht Tafeln: C.F. Meyer-, Nietzsche- und Morgenstern-Gedichte (faksimiliert). Über die russische Sprache (aus dem Nachlaß)	101–106
RUDOLF STEINER Vita eurythmo-Geometrie, Eintragung in ein Arbeitsheft von Marie Steiner (faksimiliert)	107
Angaben für Tatiana Kisseleff, Dornach 1917 (faksimiliert)	108
TATIANA KISSELEFF Zur Entstehungsgeschichte der Standardformen und über das Rezitieren zur Eurythmie	108
RUDOLF STEINER Über die Eurythmie. Ansprache zu Aufführungen, München, 19. Februar und Stuttgart, 26. Februar 1918	110

Einführende Worte zur ersten öffentlichen Eurythmie-Aufführung in Zürich, 24. Februar 1919, mit Programm (faksimiliert) und Zeitungsnotiz	114/115
Einleitende Worte zur Eurythmie-Aufführung, Dornach, 14. Dezember 1919 «Die Metamorphose der Pflanzen», mit Programm	116
HENDRIKA HOLLENBACH Die ersten Anfänge der Toneurythmie	119
RUDOLF STEINER Ankündigungen zu den Dornacher Aufführungen und Mitteilungen an die Mitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft	121
Aufsatz über Eurythmie anlässlich der Aufführungen währen des West-Ost-Kongresses Wien, Juni 1922, mit drei Programmen	122
Das letzte Programm im ersten Goetheanum, 31. Dezember 1922	124
Autoreferat der Einleitungen zu Eurythmie-Vorstellungen in Ilkley, 14. 8.; Penmaenmawr 26., 27. 8.; London 4. 9. 1923	124
Ankündigungen zu den Dornacher Eurythmie-Aufführungen	127
Ansprache zur Eurythmie-Vorstellung, Dornach, 23. Dezember 1923, mit Programm	128
Ansprache zur Eurythmie-Vorstellung, Dornach, 20. April 1924, «Die Grundsteinlegung», mit Programm	130
Eintragungen aus einem Notizbuch, 1924 (faksimiliert)	131
Die neunzehn Gesten: 1914/1924, mit Notizbuch-Eintragungen (faksimiliert)	132
Die letzte handschriftliche Einführung zur Eurythmie-Vorstellung, Torquay Sommer 1924, mit Programm	136
Das letzte mit Rudolf Steiner besprochene Reiseprogramm, Frühjahr 1925	137
Konferenz im Eurythmeum Stuttgart, 30. April 1924, mit den Lehrerinnen und Dozenten	138
Ankündigung und Entwurf für ein Eurythmie-Diplom	143
Sechs Humoresken mit eurythmischen Formen (faksimiliert)	144–150
Ankündigung zu den Dornacher Eurythmie-Aufführungen	151

DRITTER TEIL

ERGÄNZUNGEN	153–164
Zu dem Gespräch zwischen Rudolf Steiner und Clara Smits, Dornach, 5. September 1924	153
Zum Bottminger Kurs	153–156
Eine zentrale Frage und eine grundlegende Antwort	157
Zu einer Eurythmie-Demonstration, Leipzig, 1. Januar 1914	157
Zu: Dornach, 19. August 1915	157
20. August 1915	158
23. und 24. August 1915, Ansprache 29. Aug.	158
25. August 1915	162
29. und 30. August 1915	162
31. August 1915	162
1. September 1915	162
6. September 1915	162
7.–9. September 1915	162
10./11. September 1915	162
Aus einem Arbeitsheft von Marie Steiner	163
Zum Eurythmie-Diplom	164
Zu dem Stuttgarter Kongreß, August/September 1921	164
ALBERT CZERWINSKI Aus «Brevier der Tanzkunst»	166
LUCIAN Über die Pantomimik	170
Chronologische Übersicht 1911–1925	173
Formen für die Lauteurythmie	191
Formen für die Toneurythmie	203
Beleuchtungsangaben ohne dazugehörige Formen	207
Hinweise der Herausgeber 211 / Sachregister 221 / Gedichte – Texte 222 / Biographische Angaben zu den ersten Eurythmistinnen 223 / Personenregister 225 / Werke zur Eurythmie von Rudolf Steiner 226	

Zeichnungen und Angaben links und rechts stets vom Zuschauer aus gesehen

ZUR EINFÜHRUNG

Vorbemerkung der Herausgeber

Bewußt der Verantwortung, die mit der Veröffentlichung von gesprochenen Texten Rudolf Steiners verbunden ist, sollen zunächst die Umstände geschildert werden, welche zur Herausgabe der hier abgedruckten Kurse und Angaben führten. Es mußte ungefähr ein halbes Jahrhundert verstreichen, ehe es möglich wurde den Versuch zu wagen, die Zeit des Werdens der Eurythmie erstehen zu lassen, durch das aufgefundene Material Etappe um Etappe aufzuzeigen und gleichzeitig zu den Quellen zurückzuführen.

Als Ausgangspunkt und Grundlage dienten eine Reihe von Notiz- und Arbeitsbüchern von Marie Steiner aus der Zeit des «Apollinischen Kurses» vom Jahre 1915, welche sich im Archiv der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung befanden. Diese und ihre Aufsätze über die Eurythmie geben Einblick in ihr unermüdliches Bemühen, die junge Kunst aufzubauen, welche ohne ihren Einsatz, vor allem aber ohne die Ausbildung der Rezitations- und Deklamationskunst für die eurythmischen Darstellungen sonst nicht die Höhe erreicht hätte, zu der sie sich entwickelte. Außerdem lagen faksimiliert die Originaltexte und -zeichnungen zum ersten Eurythmiekurs, für Lory Smits im Jahre 1912 gegeben, vor.

Hinzu kamen eine große Anzahl von Programmen, beginnend in der Zeit, als in der Schreinerei zunächst vor den Vorträgen Rudolf Steiners eurythmische Darbietungen stattfanden, und von Gastspielen in der Schweiz und im Ausland. Sodann ermöglichten es glückliche Umstände, den Aufzeichnungen von Rudolf Steiner aus dem Jahre 1912 einen Begleittext von Lory Maier-Smits, in hingebungsvoller Weise uns jede Stunde, jede Übung, jede Bewegung, jede Nuance miterleben lassend, beifügen zu können.

Die Angaben Rudolf Steiners, die er täglich während des Kurses vom Sommer 1915 auf die Wandtafel schrieb, haben sich leider nicht auffinden lassen. So wurden die vorhandenen Notizen in ihrer aphoristischen Form belassen; sie wirken in ihrer Knappheit besonders charakteristisch und konnten mit Aufzeichnungen von Erna van Deventer-Wolfram verglichen werden, welche seinerzeit Dr. Steiner geprüft hatte. Ergänzungen von ihr, Lory Maier-Smits und Tatiana Kisseleff kamen noch hinzu. Den Inhalt des ganzen Kurses hatte Frau Kisseleff Herrn und Frau Dr. Steiner aufgezeichnet, welchen sie auch Annemarie Dubach-Donath für das Buch «Die Grundelemente der Eurythmie» zur Verfügung gestellt hat. An diesem «Apollinischen Kurs» nahm außer den drei genannten Eurythmistinnen noch Elisabeth Dollfus teil, welche 1947 gestorben ist. Eine stimmungsvolle Schilderung einer Eurythmiedarbietung aus

dem Jahre 1913 von ihr hat sich erhalten und wurde in das Buch aufgenommen. Ferner kamen zu diesem Kurs Alice Fels und Edith Röhrle; später zur Darstellung der «Zwölf Stimmungen» verschiedene Künstler, welche am Goetheanum mitarbeiteten, insgesamt neunzehn Personen.

Im allgemeinen ist der Stoff dieses Kurses bekannt, doch verfolgt man Tag für Tag im einzelnen, was Rudolf Steiner gegeben hat, so wird einem dies zu einem Erlebnis, wie es bisher in einem solchen Maße nicht erfassbar war. Im Laufe der Zeit hat sich vieles weiterentwickelt und es kamen neue Aspekte hinzu, so daß es nur wertvoll sein kann, auch dieses zu verfolgen.

Aus der Natur der Sache ergab es sich ferner, eine Auswahl der charakteristischsten Einleitungen Rudolf Steiners zu Aufführungen mit zum Teil dazugehörigen Programmen einzubeziehen. Sie vertiefen das Bild der stetigen Weiterentwicklung der Eurythmie und ihres Bekanntwerdens in der Welt.

Faksimilierte Wiedergaben von Ausarbeitungen verschiedener Gedichte mit teilweise unbekannten Formen Rudolf Steiners veranschaulichen die Schilderungen Marie Steiners aus dieser Zeit.

Der Aufsatz von Tatiana Kisseleff über die Standardformen erinnert auch an die Entstehung des «Faust» mit den vielen eurythmisch gelösten Szenen, ohne welche sich eine Inszenierung heutzutage nicht mehr denken läßt.

Der Wortlaut von der einzigen Eurythmie-Konferenz in Stuttgart vom 30. April 1924, der durch verschiedene Nachschriften von Teilnehmern verbessert und ergänzt werden konnte, wird vor allem den Eurythmielehrerinnen im In- und Ausland eine Hilfe sein können.

Die Angaben für die Tierkreisstellungen und Planetenvorbewegungen fanden sich mit den dazugehörigen, bisher unveröffentlichten Bemerkungen in einem Notizbuch des Jahres 1914. Näheres siehe Seite 206. Erst im Jahre 1924 jedoch wurden diese Angaben im Lauteurythmiekurs von Rudolf Steiner mitgeteilt.

Viele Ankündigungen der Dornacher Eurythmieaufführungen von Rudolf Steiners Hand, in immer neuen, die Arbeit charakterisierenden, oftmals humorvollen Formulierungen, vergegenwärtigen uns die Zeit unermüdlichen und begeisterten Schaffens der Eurythmistinnen.

Die Humoresken Rudolf Steiners mit Eurythmieformen, entstanden in den zwanziger Jahren, wurden auch faksimiliert dem Band beigelegt. Sie sind auch in GA K 23/1, S. 116–123, enthalten.

Von Bedeutung sind weiter die im Anhang abgedruckten Wortlaute, auf

welche Rudolf Steiner aufmerksam machte: das «Tanzbrevier» von Albert Czerwinski, aus welchem Rudolf Steiner den jungen Eurythmistinnen bestimmte Abschnitte zu lesen gab, mit der Abbildung eines Corybäntentanzes, in welche er erstmalig die Beziehung des Menschen «zur ganzen Welt», «der Menschen untereinander» und «zur Erde» einzeichnete, auch das «leise Revoltieren». Das Kapitel «Über die Pantomimik» aus den Schriften des Lucian hatte Lory Smits auf Anregung von Rudolf Steiner gefunden. Beides diente dem Studium.

Dann ergab es sich, auch eine Chronologie vom Dezember 1911 bis zum Tode Rudolf Steiners im März 1925 dem Buche beizugeben.

Zu den Aufstellungen der Eurythmieformen sei noch bemerkt, daß die Formen für die Ton-Eurythmie zum größten Teil von Rudolf Steiner oder Marie Steiner datiert wurden, oder von der sie ausführenden Eurythmistin. Die Formen für die Laut-Eurythmie konnten durch die vorhandenen Programme, bis auf einige, gleichfalls ihrer Entstehungszeit nach bestimmt werden. Zu den letzten Formen, welche Rudolf Steiner auf seinem Krankenlager für die Eurythmie schuf, gehörte die «Michael-Imagination»; sie gelangte zur Aufführung am 12. April 1925.

Anschließend an diese Vorbemerkungen folgen eine Aufzeichnung von Lory Maier-Smits über das erste Gespräch, das im Dezember 1911 in Berlin zwischen Rudolf Steiner und ihrer Mutter, Clara Smits, stattfand und in welchem der Ausgangspunkt für das Entstehen der Eurythmie liegt, und Rudolf Steiners Ausführungen zu Beginn des Hamburger Zyklus über «Das Johannes-Evangelium» im Mai 1908, die im Zusammenhang mit einem Gespräch zwischen Rudolf Steiner und Margarita Woloschin stehen.

Rückblickend auf die jahrelange Arbeit, die zur endgültigen Fertigstellung der Druckvorlage nötig war, sei allen Beteiligten, welche bei der Durcharbeitung des umfangreichen Materials mitgeholfen haben, aufs herzlichste gedankt.

Dornach, im Frühjahr 1965

GESPRÄCH zwischen Rudolf Steiner und Clara Smits über eine neue Bewegungskunst

Während eines Gespräches, welches meine Mutter, Clara Smits, Mitte Dezember 1911 in Berlin, kurz nach dem Tode meines Vaters, mit Rudolf Steiner haben durfte, fragte dieser plötzlich nach mir und meinen Berufsabsichten. Ohne eine Unterhaltung, die sie, als sie auf das Gespräch mit Dr. Steiner wartete, mit einer bekannten Dame geführt hatte, wäre meiner Mutter in diesen Tagen sicher nicht mein lange gehegter Wunsch eingefallen, irgendeine rhythmische Gymnastik, lieber noch Tanzkunst zu lernen, aber nun konnte sie davon erzählen und auch, daß diese Dame ihr von der Ausbildung und Tätigkeit ihrer eigenen Tochter erzählt habe, die sehr zufrieden und beglückt nach der Mensendieckschen Methode arbeite. Und da antwortete Rudolf Steiner mit dem oft zitierten Ausspruch: «Man kann natürlich ein guter Theosoph sein und nebenbei Mensendiecksche Gymnastik machen, aber das hat nichts miteinander zu tun! Aber man könnte auch eine ganz neue Bewegungskunst inaugurieren, die auf geisteswissenschaftlicher Grundlage aufgebaut ist.» Das gab meiner Mutter die Möglichkeit, Dr. Steiner von einer Idee zu sprechen, die bei einem Vortrag über «Lachen und Weinen», Berlin, 3. Februar 1910, in ihr aufgeleuchtet sei, und zwar: Könnte man nicht durch bestimmte rhythmische Bewegungen über den ätherischen Leib, der ja der Sitz sowohl alles Rhythmischen wie auch von Gesundheit und Krankheit sei, bis in den physischen Leib herein, heilend, stärkend und regulierend wirken? – Nicht nur habe Dr. Steiner diese Möglichkeit lebhaft bejaht, sondern sich spontan bereit erklärt, die dazu notwendigen Anweisungen zu geben, die ich dann mit ihrer Hilfe ausarbeiten könnte.

Meine Mutter hat mir oft und ausführlich erzählt, wie aus diesem Gespräch, das unter dem Schatten eines ihr kaum fälligen, viel zu frühen Todes begann, mehr und mehr zukunftsreiches, hellstes Leben erblühte. Wie Rudolf Steiner davon gesprochen habe, daß er schon lange diese neue, wie sie richtig gefühlt habe, auf ätherischen Bewegungsimpulsen beruhende Bewegungskunst erstrebt habe, weil er sie mehr und mehr für lebensnotwendig für das Ganze der anthroposophischen Erkenntnis halte, aber man sei auf seine Anregungen bisher nicht eingegangen. Und doch brauche er selbst diese neue Bewegungskunst, zum Beispiel dann, wenn Dinge an die Menschen herangebracht werden sollten, die so tief seien, daß man sie überhaupt nicht in Worte fassen könnte, auch solche, die entweder von den Zuhörern eine kaum aufzubringende Konzentrationsfähigkeit oder von ihm selbst lange, umständliche und zeitraubende Ausführungen verlangten. Dann sollte diese neue Kunst einsetzen und an

andere Erkenntnismöglichkeiten appellierend, den Menschen ein Verständnis aus solcher Wahrheiten vermitteln.

«Es wird sich aber um *das Wort*, nicht um Musik handeln!»

Um ihr ein Verständnis für diese damals immerhin ungewohnte Vorstellung zu erleichtern, habe er ihr folgende Stelle aus der «Akasha-Chronik» gezeigt mit Schilderungen gewisser Maßnahmen am Ende der lemurischen Zeit, durch welche eingeweihte Führer eine auserlesene Menschengruppe als Stamm der kommenden atlantischen Rasse herangebildet hätten.

«Die Akasha-Chronik zeigt auf diesem Gebiete schöne Szenen. Es soll eine solche beschrieben werden. Wir sind in einem Walde, bei einem mächtigen Baum. Die Sonne ist eben im Osten aufgegangen. Mächtige Schatten wirft der palmenartige Baum, um den ringsherum die anderen Bäume entfernt worden sind. Das Antlitz nach Osten gewendet, verzückt, sitzt auf einem aus seltenen Naturgegenständen und Pflanzen zurecht gemachten Sitz die Priesterin. Langsam, in rhythmischer Folge strömen von ihren Lippen wundersame, wenige Laute, die sich immer wiederholen. Im Kreise herum sitzt eine Anzahl Männer und Frauen mit traumverlorenen Gesichtern, inneres Leben aus dem Gehörten saugend. – Noch andere Szenen können gesehen werden. An einem ähnlich eingerichteten Platze «singt» eine Priesterin ähnlich, aber ihre Töne haben etwas Mächtigeres, Kräftigeres. Und die Menschen um sie herum bewegen sich in rhythmischen Tänzen. Denn dies war die andere Art, wie «Seele» in die Menschheit kam. Die geheimnisvollen Rhythmen, die man der Natur abgelauscht hatte, wurden in den Bewegungen der eigenen Glieder nachgeahmt. Man fühlte sich dadurch *eins* mit der Natur und den in ihr waltenden Mächten.»

Dann habe Rudolf Steiner weiter gesprochen: «Nicht nur «Seele» kam auf diese Art in die Menschheit; durch diese rhythmischen Tänze, hervorgerufen durch Töne und Rhythmen, die den weisen Priesterinnen auf geheimnisvolle Art von höheren Führern eingefloßt worden waren, wurden die ersten Keime für unseren heutigen Sprachorganismus, für Kehlkopf und Nachbarorgane, in der damals noch nicht sprachbegabten Menschheit veranlagt.»

Lory Maier-Smits

RUDOLF STEINER über das Johannes-Evangelium

Hamburg, 18. Mai 1908

Mit stummen Wesen beginnt unsere Welt, und nach und nach erst zeigen sich Wesen und erscheinen auf unserem Wohnplatz, welche die innersten Erlebnisse nach außen tönen lassen können, die des Wortes mächtig sind. Aber das, was

vom Menschen heraus am spätesten erscheint, sagten sich die Bekenner der Logoslehre, war in der Welt selbst am frühesten da. Wir denken uns, der Mensch war in seiner heutigen Gestalt in früheren Erdzuständen noch nicht da, aber in unvollkommener, stummer Gestalt war er da und hat sich nach und nach bis zum logos- oder wortbegabten Wesen heraufentwickelt. Daß er das konnte, rührt davon her, daß das, was bei ihm zuletzt erscheint, das schöpferische Prinzip, in einer höheren Wirklichkeit von Anfang an da war. Was sich lostingt aus der Seele, das war das göttliche schöpferische Prinzip im Anfang.

Das Wort, das aus der Seele tönt, der Logos, war im Anfang da, und der Logos hat die Entwicklung so gelenkt, daß zuletzt ein Wesen entstand, in dem er auch erscheinen konnte. Was zuletzt in der Zeit und im Raume erscheint, war im Geiste zuerst da. Wenn Sie einen Vergleich nehmen wollen, um sich das klarzumachen, so können Sie ungefähr sagen:

Hier habe ich diese Blume vor mir. Diese Blumenkrone, diese Blumenglocke, was war sie vor einiger Zeit? Es war ein kleines Samenkorn. Darinnen war der Möglichkeit nach diese weiße Blumenglocke. Wäre sie nicht der Möglichkeit nach darinnen gewesen, diese Blumenglocke hätte nicht entstehen können. Und woher kommt das Samenkorn? Es kommt wieder von einer solchen Blumenglocke her. Dem Samenkorn geht die Blüte voran, und so, wie die Blüte der Frucht vorangeht, so hat sich das Samenkorn, aus dem diese Blüte entstanden ist, heraufentwickelt aus einer gleichen Pflanze. So betrachtete der Bekenner der Logoslehre den Menschen und sagte sich: Gehen wir zurück in der Entwicklung, so finden wir in früheren Zuständen den noch stummen Menschen, der nicht des Wortes fähig war. Aber wie der Same von der Blüte herkommt, so kommt der stumme Menschengesamte von dem sprechenden, wortbegabten Gotte im Urbeginn her. Wie das Maiglöckchen den Samen und der Same wieder das Maiglöckchen erzeugt, so erzeugt das göttliche Schöpferwort den stummen Menschengesamten, und als das göttliche Schöpferwort hineinschlüpft in den stummen Menschengesamten, um darin wieder aufzugehen, tönt aus dem Menschengesamten das ursprüngliche göttliche Schöpferwort hervor. Gehen wir zurück in der Menschheitsentwicklung, so treffen wir ein unvollkommenes Wesen, und die Entwicklung hat den Sinn, daß zuletzt als Blüte der Logos oder das Wort, welches das Innere der Seele enthüllt, erscheint. Es erscheint im Anfang der stumme Mensch als Samen des logosbegabten Menschen, und dieser geht hervor aus dem logosbegabten Gotte. Es entspringt der Mensch aus dem nicht wortbegabten, stummen Menschen, aber zuletzt ist *im Urbeginn der Logos* oder das *Wort*.

So dringt derjenige, der die Logoslehre im alten Sinne erkennt, vor zu dem göttlichen Schöpferwort, das der Urbeginn des Daseins ist, worauf der Schreiber des Johannes-Evangeliums im Anfang hinweist.

Aus «Die grüne Schlange», Lebenserinnerungen

Im Mai dieses Jahres 1908 fuhren wir, mein Bruder und ich, nach Hamburg, wo Rudolf Steiner über das Johannes-Evangelium sprechen wollte... Die Vorträge fanden in dem kleinen weißen Saal eines bürgerlichen Hauses statt. Rudolf Steiner sprach an diesem ersten Abend über den Prolog des Johannes-Evangeliums...

Nach dem Vortrag trat er zu mir und fragte: «Könnten Sie das tanzen?» Ich war über diese Frage nicht erstaunt, weil ich von meiner Kindheit an das Bedürfnis hatte, jedes tiefere Erlebnis zu tanzen; und daß Rudolf Steiner «alles weiß», davon war ich überzeugt. Ich antwortete ihm: «Ich glaube, man könnte alles tanzen, was man fühlt.» – «Aber auf das Gefühl kam es doch heute an!» Diesen Satz wiederholte er und blieb eine Weile vor mir stehen, indem er mich

anschaute, als wenn er auf eine Frage wartete. Ich fragte ihn aber nicht. – Im Herbst desselben Jahres, es war in Berlin nach einem Vortrag über die Entsprechungen der Rhythmen im Kosmos und im Menschen, sagte er mir: «Der Tanz ist ein selbständiger Rhythmus, eine Bewegung, deren Zentrum außerhalb des Menschen ist. Der Rhythmus des Tanzes führt zu den Urzeiten der Welt. Die Tänze unserer Zeit sind eine Degeneration der uralten Tempeltänze, durch welche die tiefsten Weltgeheimnisse erkannt wurden.» Und wieder stand er wartend vor mir, und wieder fragte ich nichts. Ich wußte damals nicht, daß die Worte eines Lehrers immer ein Hinweis sein wollen, ohne die Freiheit des Schülers anzutasten.

Worauf er wartete, verstand ich erst vier Jahre später, als er auf die Frage einer seiner Schülerinnen die Grundlage einer neuen Bewegungskunst darlegte. Die Frage mußte von einem Menschen gestellt werden, dann erst antwortete er... Jetzt begriff ich, was Rudolf Steiner damals meinte, als er mich nach dem Vortrag über den Prolog des Johannes-Evangeliums fragte: «Könnten Sie das tanzen?»

ERSTER TEIL

RUDOLF STEINER Über die eurythmische Kunst

Die eurythmische Kunst schien im Goetheanumbau besonders zur Geltung zu kommen. Sie ist sichtbare Sprache oder sichtbares Singen. Der einzelne Mensch führt Bewegungen durch seine Glieder, besonders die ausdrucksvollsten Bewegungen der Arme und Hände aus, oder auch Gruppen von Menschen bewegen sich, oder bringen sich in Stellungen zueinander. Diese Bewegungen sind gebärdenartig. Aber sie sind nicht Gebärden in gewöhnlichem Sinne. Diese verhalten sich zu dem, was in der Eurythmie dargestellt wird, wie das kindliche Lallen zu der ausgebildeten Sprache.

Wenn der Mensch sich seelisch durch die Sprache oder den Gesang offenbart, dann ist er mit seinem ganzen Wesen dabei. Er ist gewissermaßen *in der Anlage* durch seinen ganzen Körper in Bewegung. Aber er bringt diese Anlage nicht zum Ausdruck. Er hält diese Bewegung in der Entstehung fest und konzentriert sie auf die Sprach- oder Tonorgane. Man kann nun durch sinnlich-übersinnliches Schauen – um diesen Goetheschen Ausdruck zu gebrauchen – erkennen, welche Bewegungsanlage des ganzen körperlichen Menschen einem Ton, oder einem Sprachlaut, einer Harmonie, Melodie, einem gestalteten Sprachgebilde zugrunde liegt. Dadurch kann man Menschen oder Menschengruppen Bewegungen ausführen lassen, die genau ebenso auf sichtbare Art das Musikalische oder Sprachliche zur Darstellung bringen wie die Sprach- und Gesangsorgane auf hörbare. Der ganze Mensch, oder Menschengruppen werden zum Kehlkopf; die Bewegungen sprechen oder singen, wie der Kehlkopf tönt oder lautet.

Ebensowenig wie in der Sprache oder dem Gesang beruht in der Eurythmie etwas auf einer Willkür. Aber es hat ebensowenig Sinn zu sagen, Augenblicksgebärden seien der Eurythmie vorzuziehen, wie ein Willkürton oder Willkürlaut seien besser als die in der gesetzmäßigen Sprach- oder Tongestaltung liegenden Laute oder Töne.

Aber Eurythmie ist auch nicht mit Tanzkunst zu verwechseln. Man kann Musikalisches, das gleichzeitig ertönt, eurythmisieren. Dann wird nicht zur Musik getanzt, sondern sichtbar gesungen.

Die eurythmischen Bewegungen sind ebenso gesetzmäßig aus dem ganzen menschlichen Organismus herausgeholt wie die Sprache oder der Gesang.

Wenn eine Dichtung eurythmisiert wird, dann offenbart sich auf der Bühne die sichtbare Sprache der Eurythmie und gleichzeitig ertönt die Dichtung durch Rezitation oder Deklamation. Man kann nun nicht so zur Eurythmie rezitieren oder deklamieren, wie man das oft liebt, durch bloßes Pointieren des Prosa-gehaltes der Dichtung. Man muß die Sprache wirklich als Sprache künstlerisch behandeln. Takt, Rhythmus, melodiose Motive und so weiter oder auch das Imaginative der Lautbildung müssen herausgearbeitet werden. Denn es liegt jeder wahren Dichtung eine verborgene (unsichtbare) Eurythmie zugrunde. Frau Marie Steiner hat diese Art der Rezitation und Deklamation, die parallel der eurythmischen Darstellung gehen, besonders auszubilden versucht. Es scheint, als ob dadurch wirklich eine Art orchestralen Zusammenwirkens des gesprochenen und sichtbar dargestellten Wortes erreicht wäre.

Es erweist sich nämlich als unkünstlerisch, wenn eine Person zugleich rezitiert und eurythmisiert. Es muß auf verschiedene Personen verteilt sein. Das Bild einer Person, die beides an sich offenbaren wollte, zerfiel für den unmittelbaren Eindruck.

Die Ausgestaltung der eurythmischen Kunst beruht auf der sinnlich-übersinnlichen Einsicht in die ausdrucksvolle Bewegungsmöglichkeit des menschlichen Körpers. Für diese Einsicht ist nur eine spärliche Überlieferung – so weit mir bekannt – aus früheren Zeiten vorhanden. Aus Zeiten, in denen dem Menschenkörper das Durchscheinen des Seelisch-Geistigen noch in einem erhöhteren Maße angesehen worden ist als heute. Diese spärliche Überlieferung, die übrigens nach ganz anderen Absichten hinweist, als den in der Eurythmie vorhandenen, wurde selbstverständlich benützt. Doch mußte sie selbständig aus- und umgebildet und vor allem in das Künstlerische ganz und gar umgeprägt werden. Von der Formenbewegung der Menschengruppen, die wir in

der Eurythmie nach und nach ausgebildet haben, ist mir keine Überlieferung bekannt.

Wenn nun diese eurythmische Kunst auf der Bühne des Goetheanums auftrat, so sollte man das Gefühl haben, daß die ruhenden Formen der Innenarchitektur und der Plastik sich auf ganz naturgemäße Art zu den bewegten Menschen verhielten. Die erstern sollten die letztern gewissermaßen wohlgefällig in sich aufnehmen. Bau und eurythmische Bewegung sollten zu einem Ganzen verwachsen. Dieser Eindruck konnte noch erhöht werden, indem die Folge der eurythmischen Gestaltungen begleitet wurde von Lichtwirkungen, die im harmonischen Zusammenstrahlen und harmonischer Folge den Bühnenraum durchfluteten. Was da versucht wird, ist Licht-Eurythmie.

Und wenn die Bauformen der Bühne die eurythmischen Gestaltungen gleichsam als etwas zu ihnen Gehöriges aufnahmen, so diejenigen des Zuschauerraumes die parallel mit der Eurythmie auftretende Rezitation oder Deklamation, die von einem Sitze an der Seite der Bühne, da wo diese mit dem Zuschauerraum zusammenstößt, durch Marie Steiner erklangen. Vielleicht ist es nicht unzutreffend, zu sagen, der Zuhörer sollte in dem Bau selbst einen Genossen im Verstehen des gehörten Wortes oder Tones empfinden. Wenn man nicht mehr behaupten will, als daß eine solche Einheit von Bauform und Wort oder Musik *erstrebt* worden ist, so wird das Gesagte nicht allzu unbescheiden klingen. Denn keiner kann mehr überzeugt davon sein, daß dieses alles nur höchst unvollkommen erreicht worden ist, als ich selbst. Aber ich *habe* versucht, so zu gestalten, daß man fühlen konnte, wie die Bewegung des Wortes längs den Formen der Kapitäle und Architrave naturgemäß dahinlief.

Ich möchte damit nur andeuten, was man für einen solchen Bau *versuchen* kann: daß seine Formen das darin Dargestellte nicht bloß äußerlich umschließen, sondern es in lebendiger Einheit in sich im unmittelbaren Eindrücke *enthalten*.

Und würde ich damit *nur meine* Meinung aussprechen: ich hielte sie doch zurück. Aber ich habe das Gesagte von andern gehört.

Ich weiß ja auch, daß ich die Formen des Baues aus der Seelenverfassung heraus empfindend gestaltet habe, aus der mir auch die Eurythmiebilder kommen.

Daß die Formen der Eurythmie fortlaufend im Erleben dessen gestaltet wurden, was im Zustandekommen der Bauformen erlebt werden konnte, wird nicht als ein Widerspruch gegen das Gesagte empfunden werden können. Denn so ist das Zusammenstimmen beider nicht durch eine verstandesmäßige Absicht erstrebt worden, sondern durch einen gleichgearteten künstlerischen Impuls entstanden. Wahrscheinlich hätte die Eurythmie nicht ohne die Arbeit am Bau gefunden werden können. Vor dem Bagedanken war sie nur in ihren ersten Anfängen vorhanden.

Die Unterweisungen für die seelische Gestaltung der bewegten Sprachformen wurden den Schülern zuerst in dem Saal gegeben, der in den Südflügel des Goetheanums eingebaut war. Die Innenarchitektur besonders dieses Saales sollte eine ruhende Eurythmie sein, wie die eurythmischen Bewegungen darinnen bewegte plastische Formen, aus dem gleichen Geiste gestaltet wie diese ruhenden Formen selbst.

In diesem Saale wurde am 31. Dezember 1922 zuerst der Rauch entdeckt, welcher von dem Feuerkeim herrührte, der in seinem Erwachsen das ganze Goetheanum zerstörte. Man fühlt, wenn man mit dem Bau in Liebe verbunden war, die unbarmherzigen Flammen schmerzend durch die Empfindungen dringen, die in die ruhenden Formen und in die darin versuchte Arbeit sich ergossen haben.

LORY MAIER-SMITS

Vorbemerkung

Anknüpfend an den vorstehenden Aufsatz Rudolf Steiners obliegt es mir, die grundlegenden Anweisungen für die Eurythmie, die mir im Januar und September 1912 von Rudolf Steiner anvertraut wurden, jetzt nach über einem halben Jahrhundert nicht nur den Eurythmisten, sondern alle denen, die sich für Rudolf Steiners Lebenswerk in seiner Ganzheit interessieren und sich damit verbunden haben, weiterzugeben, so ausführlich und getreu es mir nur möglich ist. Zum Teil kommen mir kurze Notizen, sofort nach der eben erlebten Stunde aufgezeichnet, auch spätere, schon ausführlichere Versuche zu Hilfe, aber im Ganzen stehen diese Septembertage so lebendig und gegenwärtig vor mir, daß es eher unmöglich scheint, die damals erlebte Fülle zu bewältigen, als etwa etwas zu vergessen.

Meine Aufgabe ist es also, so über die ersten Angaben für die Eurythmie zu berichten, wie sie damals von Rudolf Steiner gemacht wurden, allerdings in dem Bewußtsein, daß es sich um die allerersten Grundlagen handelt, und daß jeder, der sich ernst mit irgendeinem Gebiet des Gesamtwerkes unseres Lehrers beschäftigt hat, weiß, welche Fülle von Erweiterungen, Modifikationen und neuen Gesichtspunkten selbst solcher Grundlagen im Laufe der Arbeit immer wieder von ihm gegeben wurde.

Weiter möchte ich kurz erzählen, wie wir mit unserer Arbeit begannen, wie

wir Rudolf Steiner nach einem halben Jahr das bis dahin Erreichte zeigen konnten, von ihm neue Anregungen, Aufgaben, vor allem aber durch seine Zustimmung neuen Mut und gesteigerten Enthusiasmus empfangen, und wie die Eurythmie sich in den ersten drei Jahren entwickelte und ausbreitete. In dieser Zeit scheiterte der Plan, den «Johannes-Bau» in München zu errichten, aber schon im September 1913 konnte in Dornach der Grundstein für das erste Goetheanum gelegt werden. Man erlebte den Beginn des ersten Weltkrieges mit all den Erschwernissen und Hemmungen bei der Arbeit am Bau, und doch konnten bereits im August/September 1915 «den Schülern der Eurythmie die Unterweisungen für die seelische Gestaltung der bewegten Sprachformen in dem Saal gegeben werden, der in den Südfügel des Goetheanum eingebaut war...»

Erste Aufgabe

Berlin, Mitte Dezember 1911

Das am Schluß der Einführung geschilderte Gespräch zwischen Rudolf Steiner und Clara Smits fand noch eine kurze Fortsetzung dadurch, daß Rudolf Steiner sogleich eine erste praktische Übung gab: «Sagen Sie Ihrer Tochter, sie solle Alliterationen schreiten; einen kräftigen, etwas stampfenden Schritt auf die alliterierenden Taktteile machen und eine gefällige Armbewegung bei dem oder den Taktteilen, wo der Konsonant fehlt. Und zwar nicht nur vorwärts, sondern auch ebenso energisch rückwärts schreitend. Sie soll aber daran denken, daß Alliterationen ursprünglich nur in nördlichen Ländern angewandt wurden, dort wo Sturm, Klippen und das Brausen und Tosen der Meereswogen einen grandiosen Zusammenklang aller Elemente formten. Sie soll sich selbst wie ein alter Barde erleben, der im Sturm aufrecht am Meere dahinschreitet, die Leier im Arm.» Nicht nur im Kopf sollte dieser Rhythmus registriert werden, um dann leicht und mechanisch dahingeschritten zu werden, der ganze Mensch bis in die Gliedmaßen mußte sich in dieses Geschehen hineingestellt fühlen, um sich Fuß um Fuß stark und bewußt mit jedem Schritt ein neues Stück seines Weges zu erobern.

Vorarbeiten

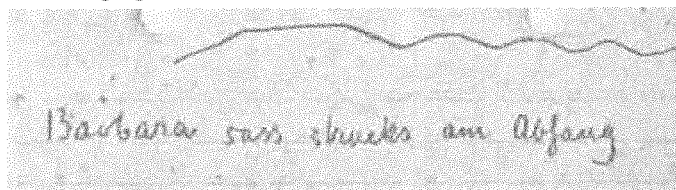
Kassel, 29. Januar 1912

Da Rudolf Steiner gewünscht hatte, mir bald weitere Aufgaben zu geben, fuhr meine Mutter mit mir Ende Januar 1912 zu Vortragsveranstaltungen nach Kassel, wo wir am 29. Januar die versprochenen Aufgaben entgegennehmen durften.

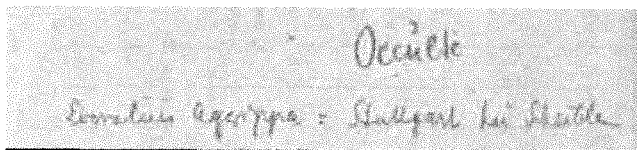
«Ja, nun muß die Kleine allerlei lernen, was sie dann aber wieder vergessen muß!», so begrüßte Rudolf Steiner meine Mutter und mich lächelnd, und dann bekam ich gleich meine Aufgaben.

«Als erstes sollten Sie sich eine ausreichende Kenntnis des menschlichen Körpers mit seinen Knochen, Gelenken, Muskeln und Bändern aneignen.» Er empfahl hierfür einen Anatomischen Atlas für bildende Künstler. «Wenn Sie gerne mehr wissen wollen, auch über Form und Funktion der inneren Organe, dann verschaffen Sie sich den alten Hyrtl, der ist noch ganz lebendig.»

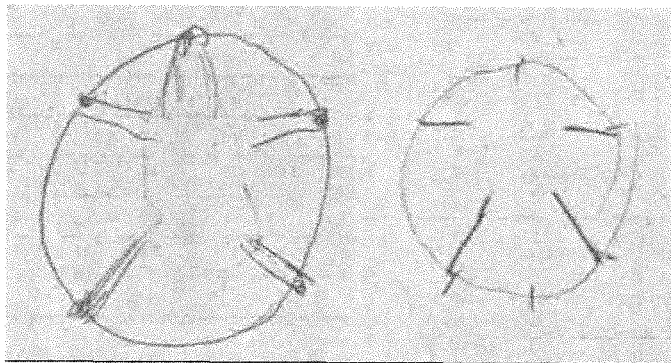
Weiter sollte ich versuchen, so viel und so oft es zu ermöglichen sei, griechische Bildwerke anzusehen, seien es Originale, Kopien oder auch nur Abbildungen. «Aber immer nur anschauen, niemals versuchen diese Stellungen nachzuahmen.» Also nur anschauend und aufnehmend. Auch sollte ich in der griechischen Literatur nachsuchen, was dort über die Tanzkunst geschrieben und niedergelegt sei.



«Bilden Sie sich Sätze, die nur einen Vokal enthalten, zum Beispiel: Barbara saß stracks am Abhang. – Sprechen Sie diese laut und beobachten Sie, was dabei in Ihrer Kehle an Bewegungen und Dynamik vorgeht, und das tanzen Sie dann.» In mein ziemlich fassungsloses Gesicht hinein sprach er nochmals stark akzentuierend «Barbara saß stracks am Abhang», nahm ein Blatt Papier, schrieb den Satz hin und zeichnete die Kurve, indem er Silbe für Silbe charakterisierte: «Bar – das ist ein Ruck nach oben; ba und ra – sind geformte, weniger bewegte Laute; saß – da dehnt es sich weiter in der oberen Ebene; stracks – ist wieder ein Ruck, aber diesmal nach unten fallend; und die drei letzten Silben – am Abhang – sind weiche, wellenförmige Bewegungen oder Impulse.»



In einem Kapitel des Werkes «De philosophia occulta» von Cornelius Agrippa würde ich sechs Zeichnungen der menschlichen Gestalt finden, eingeordnet in verschiedene geometrische Figuren. Diese sechs Stellungen sollte ich genau studieren, und wenn ich die einzelnen gut geübt hätte, sollte ich rasch und leicht von der einen in die andere springen und dabei besonders auf das Verhältnis der Arm- und Beinbewegungen untereinander achten, ob Arme und Beine sich parallel oder gegeneinander bewegen. Alles was sonst auf diesen Zeichnungen sei, Planeten- und Tierkreiszeichen, brauchte nicht beachtet zu werden.



Dann schlug Rudolf Steiner ein Buch auf und zeigte auf die Abbildung einer stark ägyptisch wirkenden Gestalt. Es war der Apoll oder Jüngling von Tenea, also früh archaisch, jedoch noch stark durch ältere, eben ägyptische Anschauung beeinflusst. Besonders in der Fußstellung ganz ägyptisch, das heißt, wie Rudolf Steiner als das Wesentliche hervorhob: das Gewicht des Körpers gleichmäßig mit beiden Füßen tragend, ganz und gar erdgebunden. Und diese vollständige Erdgebundenheit nannte er in diesem Zusammenhang das «rein Menschliche», und «hätte nicht ein anderer Impuls den Menschen ergriffen,

so hätte er wie eine Pflanze immer am gleichen Ort der Erde stehen und sich entwickeln müssen. Aber da ergreift ihn dieser andere Impuls, und läßt ihn revoltieren gegen dieses Erdgebundensein.»

Hier zeigte Rudolf Steiner eine zweite, nun ganz griechische Gestalt. Das war der Apollo Sauroktonos des Praxiteles, der Eidechsentöter. Da machte er darauf aufmerksam, wie dieser andere Impuls die Gestalt ergriffen habe, und nun der hintenstehende Fuß durch ein «Revoltieren gegen das Erdgebundensein» sich so aus der Schwere befreit habe, daß das ganze Gewicht auf den anderen Fuß verlagert sei, er selbst aber sich nun frei bewegen könnte. «Da haben Sie das berühmte griechische Standbein, das aber durch die Aktivität des anderen Fußes entstanden ist, und das nun dem Menschen ermöglicht, denselben ohne Erdgebundenheit in Freiheit zu bewegen.» Nach einer kleinen Pause sagte er lächelnd: «Sie sehen, nicht einmal im Raume ist ein «Fort-Schritt» ohne Luzifer möglich. Denn dieser andere Impuls ist ein luziferischer, der aber hier vollberechtigt ist.»

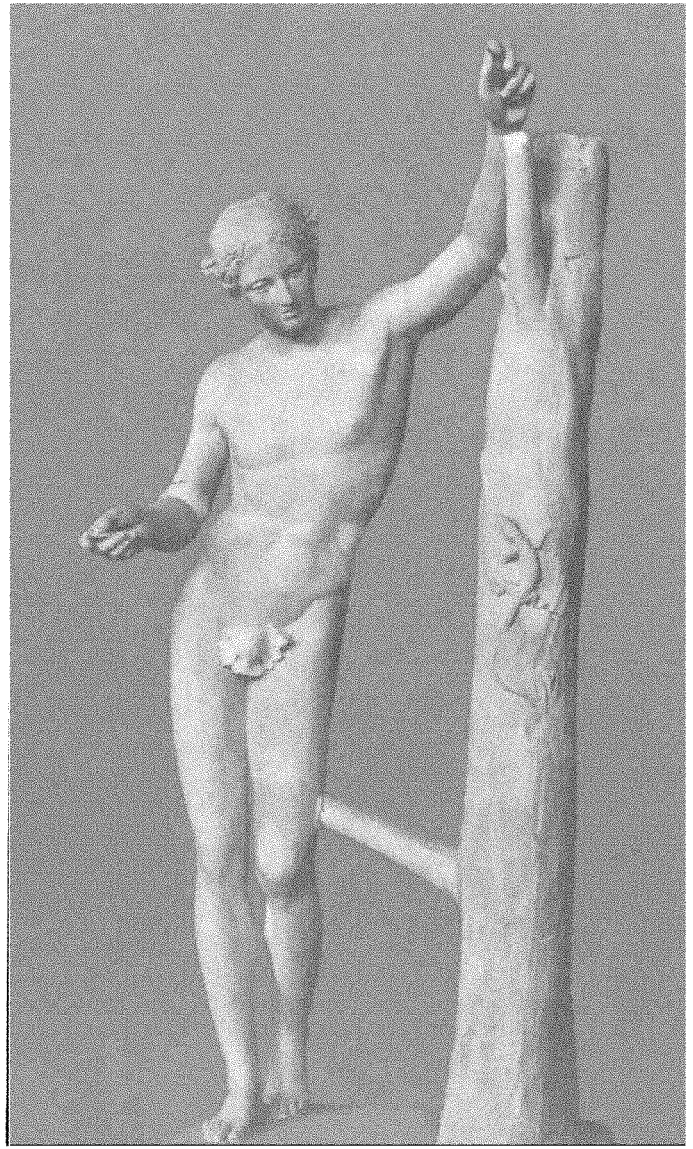
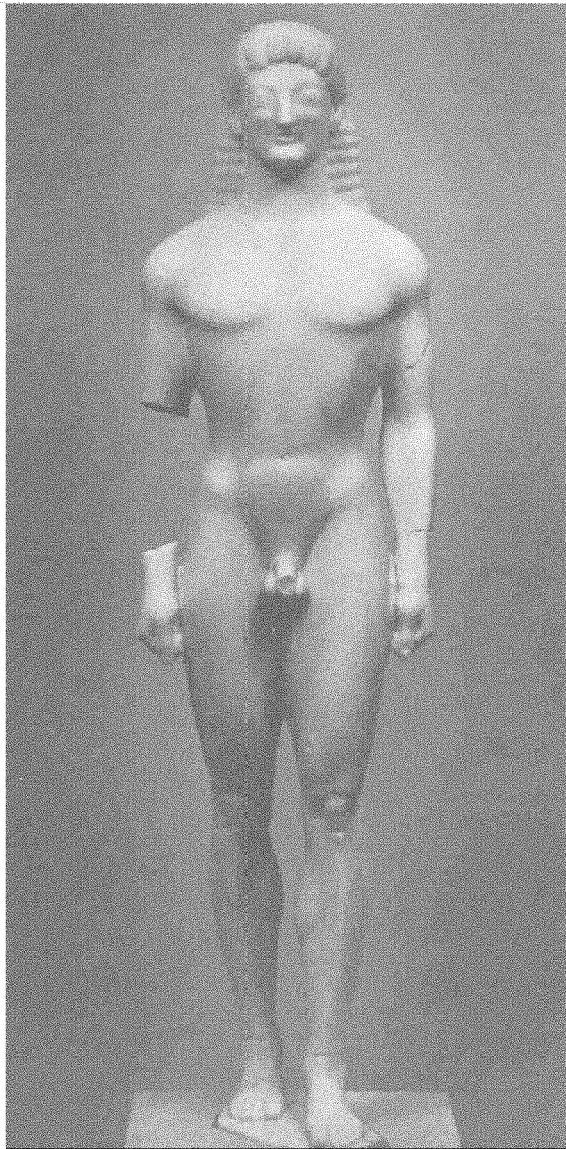
Und dann sollte ich mit den Füßen schreiben lernen. Richtig lesbar, mit einem Stift oder einer Kreide zwischen den Zehen, eben so, daß man das Geschriebene nachher anschauen und so Intensität des Striches, ob Auf- oder Druckstrich und die Form der Buchstaben kontrollieren konnte. Der linke



Fuß sollte aber Spiegelschrift (siehe Bild) schreiben, als organischer und selbstverständlicher für die linke Seite. Das sollte man üben und tun, «um eine richtige und differenzierte Beziehung zur Erde und feine, intime Fußbewegungen zu veranlagern».

Zu den Abbildungen auf der nächsten Seite:

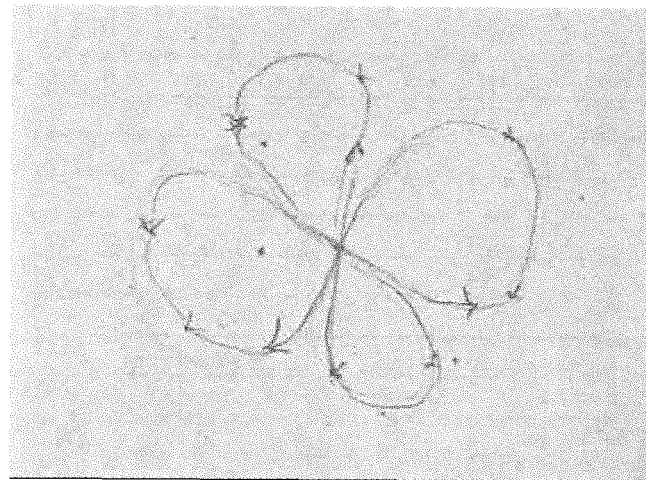
links: Apollo von Tenea, 6. Jahrhundert v. Chr.
rechts: Apollo Sauroktonos (Der Eidechsentöter)
von Praxiteles, um 360 v. Chr.



Als letztes zeichnete Rudolf Steiner noch Formen für zwei Reigentänze, die wir auf irgendeine passende Musik gestalten sollten. Bei dem ersten sollten bis zu sieben große Gestalten feierlich auf der Kreisbahn schreiten, umkreist und begleitet von je einer kleineren Gestalt. Diesen Reigentanz nannten wir dann später Erzengel und Engel und fanden eine sehr schöne passende Bachsche Musik dazu.

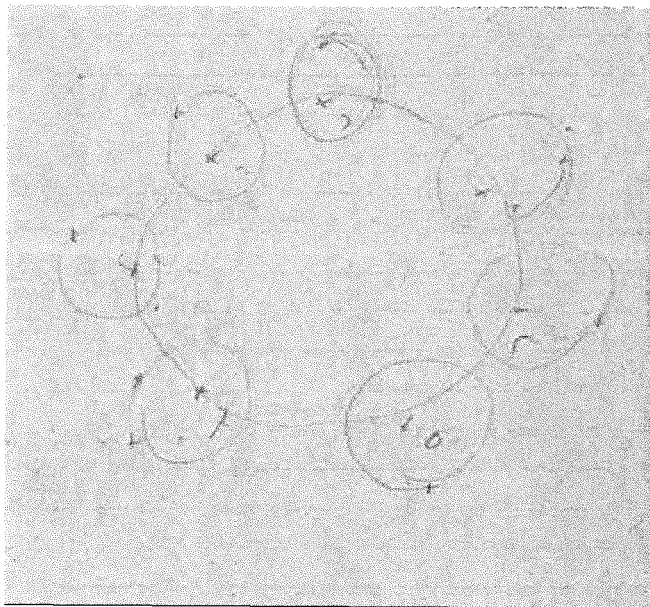
Bei dem zweiten sollten zwei oder auch mehr aufeinanderliegende, in der Mitte sich kreuzende Lemniskaten der Nase nach gelaufen werden. Auf jeder Lemniskate sollten sich zwei Personen bewegen, und «damit es in der Mitte kein Stoßen und Durcheinander gäbe, müßte man eben die einzelnen Lemniskaten etwas hintereinander anfangen, damit immer nur zwei Menschen gleichzeitig im Kreuzungspunkt sich begegneten.»

Zur Fortführung der erhaltenen Aufgaben wurde von Rudolf Steiner vorgeschlagen, im Juli zu den Proben der alljährlich in München stattfindenden Mysterienspiel-Aufführungen zu kommen.



München, 24. August 1912

Nach meiner Ankunft fand ich die Mitteilung vor, mich am nächsten Morgen um ½ 10 Uhr in der Turnhalle einer Schwabinger Schule, in der die Proben stattfanden, einzufinden. Ich sollte bei einer ganz erstaunlichen Sache, die bei den Teilnehmern die größte Überraschung, ja sogar etwas wie Befremden erregte, mitwirken. Die Proben fanden um 10 Uhr statt, aber für diese aus dem Rahmen herausfallende Arbeit sollte bereits eine halbe Stunde vorher geübt werden. Was war es aber? Im sechsten Bild des neuen, dritten Mysterien-dramas «Der Hüter der Schwelle» sollten «Wesen in tanzartiger Weise Bewegungen ausführen, welche Gedankenformen, den Worten Luzifers und Ahrimans entsprechend, darstellen».



LUCIFER (mit breitem Tone jedes Wort hervorhebend):
In deinem Willen wirken Weltenwesen.

(Von der Seite des Lucifer bewegen sich Wesen heran, welche Gedanken darstellen. In tanzartiger Weise führen diese Bewegungen aus, welche Gedankenformen, den Worten Lucifers entsprechend, darstellen.)

AHRIMAN (auch breit sprechend, doch rauh):

Die Weltenwesen, sie verwirren dich.

(Nach diesen Worten bewegen sich von Ahrimans Seite die Gedankenwesen und führen Tanzbewegungen, seinen Worten als Formen entsprechend, aus. Nach diesen werden die Bewegungen von beiden Gruppen zusammen ausgeführt.)

LUCIFER: In deinem Fühlen weben Weltenkräfte.

(Es wiederholen nun die Gedankenwesen auf Lucifers Seite ihre Bewegungen.)

AHRIMAN: Die Weltenkräfte, sie verführen dich.

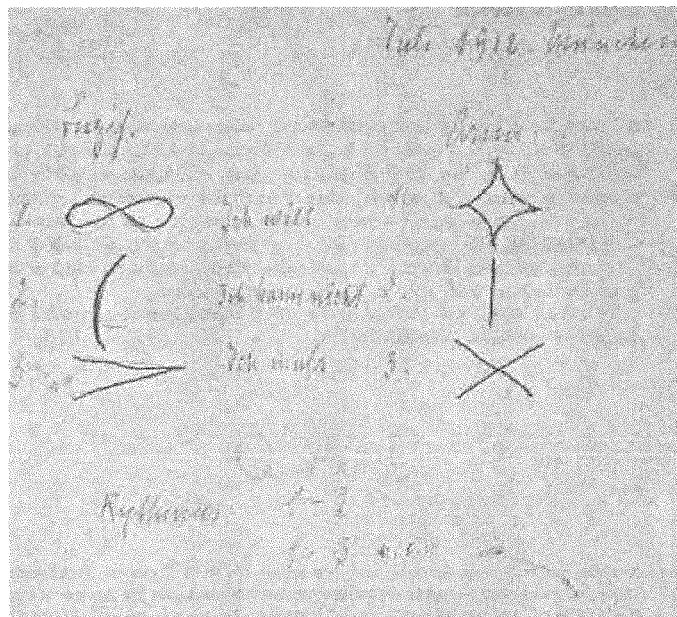
(Es wiederholen die Gedankenwesen auf Ahrimans Seite ihre Bewegungen, dann wieder beide zusammen.)

LUCIFER: In deinem Denken leben Weltgedanken.

(Wiederholung der Bewegungen durch Lucifers Gruppe.)

AHRIMAN: Die Weltgedanken, sie beirren dich.

(Wiederholung der Bewegung durch Ahrimans Gruppe. Dann viermalige Wiederholung der Bewegungen jeder Gruppe einzeln und dreimalige des Zusammenwirkens.)



Es handelt sich in diesem Drama um geistige und seelische Vorgänge und in diesem Bild um ein Erlebnis des Capesius, der bei dieser ersten Aufführung auf der Bühne anwesend blieb.

Rudolf Steiner hatte für beide Gruppen eine Anzahl – je acht bis neun Personen – bestimmt, als Tanzmeister oder Dirigenten Dr. O. Schmiedel bestellt und diesem ganz einfache Formen aufgezeichnet und ihm zu den ersten, also der Lemniskate und dem etwas nach innen gezogenen Viereck, als unausgesprochenen dahinterstehenden Gefühlsinhalt die Worte: «Ich will», zu dem zweiten: «Ich kann nicht» und zu dem dritten: «Ich muß» angegeben. Diese Formen sollten aber nicht gelaufen werden, sondern die Ausführenden sollten in den Formen stehen und wie durch ein gewisses Chaos von der einen in die andere laufen, so daß die Formen in der Ruhe anschaular wurden. Die Aufgabe unseres Dirigenten war, den Übergang von der einen Form in die andere durch Händeklatschen zu veranlassen und zu beobach-

ten, daß die Formen sich klar und genau zusammenfanden. Bei der Aufführung selbst wurde der Tanz von Musik begleitet und die Übergänge durch Lichtsignale unten an der Rampe dirigiert.

Die Wesen trugen gürtellose, die luziferischen rote, die ahrimanischen fahl grau-blaue Kleider mit ganz leichten, etwas dunkleren Chiffonstolen. Sie mußten den vorne hängenden Teil mit der rechten und den hinten hängenden mit der linken Hand halten und so ihre drei verschiedenen Bewegungen ausführen. Zu der ersten Form eine U-hafte und zu zwei und drei zwei verschieden gerichtete I-Bewegungen. Natürlich mußten die luziferischen Wesen ihre Bewegungen möglichst schmiegsam und anmutig gestalten, die ahrimanischen die gleichen Bewegungen hart und ruckhaft. Alles weitere ist aus den Regieangaben zu ershen.

Niemand jedoch, weder Mitwirkende noch Zuschauer, ahnten damals, daß sie die allerersten Manifestationen einer neuen Kunst miterlebt hatten.

Erste Lautangaben

München, Anfang September 1912

Während der Probenzeit war es aber Rudolf Steiner nicht möglich, wie er es ursprünglich vorgehabt hatte, mit der Arbeit fortzufahren. Und so sagte er mir eines Tages, als ich eben den Saal verlassen wollte: «Ja, Kleine, es gehört die Weisheit der ganzen Welt dazu. Ich kann es Ihnen jetzt noch nicht sagen. Hier in diesen Wochen kann ich mir nicht die Zeit nehmen, die ich dazu brauche. Wäre es möglich, daß Sie im September, wenn ich in Basel bin, mit Ihrer Mutter dorthin kommen? Da werde ich Zeit dafür haben.» Aber dann wurden wir ganz überraschend doch noch zu Rudolf Steiner gerufen.

An diesem Abend gab Dr. Steiner die ersten konkreteren Angaben für die drei charakteristischen Vokale, für

I A O

«Stellen Sie sich aufrecht hin und versuchen Sie eine Säule zu empfinden, deren Fußpunkt der Ballen Ihrer Füße und deren Kopfpunkt Ihr eigener Kopf, Ihre Stirne ist. Und diese Säule, diese Aufrechte, lernen Sie empfinden als I.» Während ich mich noch bemühte, rief er noch einmal stark betonend dazwischen: «Das Gewicht ruht auf dem Ballen, nicht auf dem ganzen Fuß!» Dann gelang es besser und führte zu einem ganz starken Erleben, besonders im Gegensatz zu dem ersten, mißglückten Versuch.

«Nun verlegen Sie den Kopfpunkt der Säule hinter den Fußpunkt, und das lernen Sie empfinden als A.» Und als drittes: «Neigen Sie den Kopfpunkt der Säule vor den Fußpunkt und lernen Sie so ein O empfinden.»

Nur diese drei Laute und nur in dieser Form gab Rudolf Steiner an jenem Abend in München. Also noch immer keine Armbewegungen, und doch entstand durch diese drei verschiedenen Orientierungen im Raum der drängende Wunsch, *nein Impuls, Arme und Hände aus dieser Säule herauszulösen, um das Erleben noch deutlicher, noch differenzierter zum Ausdruck bringen zu können.* Außerdem, hatte Rudolf Steiner noch hinzugefügt, müsse man versuchen, die Laute farbig zu erleben.

ERSTER KURS · DAS DIONYSISCHE ELEMENT

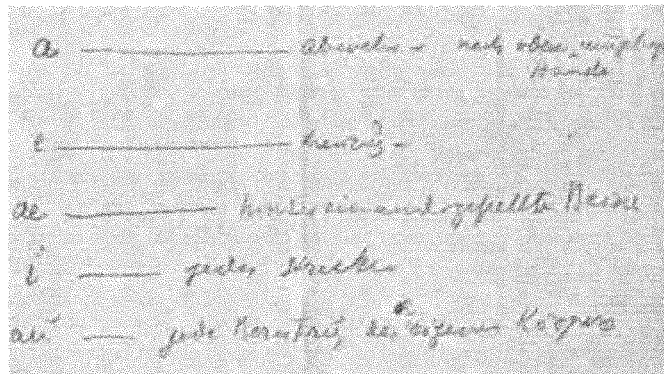
Bottmingen, 16. bis 24. September 1912

ERSTER TAG, 16. September 1912

Rudolf Steiner betonte, ohne auf eine der früher angegebenen Aufgaben Bezug zu nehmen, einleitend einige allgemeine Gesichtspunkte. Zum Beispiel: «Diese neue Bewegungskunst kann nur jemand ausführen, der anerkennt und in der Überzeugung lebt, daß der Mensch aus Leib, Seele und Geist besteht.» Und an die luziferischen und ahirmanischen Wesen erinnernd: «Eine Form in der Ruhe wirkt ästhetisch, in der Bewegung hygienisch.» Auch an den folgenden Satz, vielleicht meiner Jugend angepaßt, erinnere ich mich: «Ein Zweitanz ist natürlich ausgeschlossen.» Und dann, schon das Folgende einleitend: «Sie müssen lernen, das Herz in den Kopf heraufsteigen, nicht umgekehrt, den Kopf in das Herz dringen zu lassen.»

«Und so lernen Sie empfinden A als Abwehr und drücken Sie es durch nach oben umgebogene Hände aus.» Als ich die Bewegung versuchte und unwillkürlich aus der in München angegebenen Haltung heraus bildete, war Rudolf Steiner anscheinend zufrieden, denn er sprach gleich weiter

über den Laut E. «Lernen Sie in jeder, wenn auch nur angedeuteten Kreuzung ein E empfinden, verbunden mit dem Gefühl des Staunens.» Er erinnerte daran, daß er im ersten Bild seines zweiten Mysteriendramas «Die Prüfung der Seele» an einer bestimmten Stelle angegeben habe, Caperius solle seine Arme mit gekreuzten Händen langsam nach unten sinken lassen und in dieser Haltung fast bis zum Schluß des Bildes verharren. Es ist die Stelle, wo Benedictus allen Erkenntniskämpfen und Verzweiflungen, die in Caperius durch die Worte im Lebensbuche des Benedictus als schwerste Seelenkrise ausgelöst worden waren, den Satz entgegenstellt: Ich finde Euch im Glücke! – «Versuchen Sie aber auch alle möglichen anderen Nuancen des Staunens in diesem E zu empfinden, zum Beispiel Ehrfurcht, Furcht, Ekel und so weiter.» Als ich dann mutig wurde, sagte ich lachend: «Ja, natürlich Herr Doktor, wenn bei uns im Rheinland die Marktfrauen sich irgendwelche Neuigkeiten erzählen, dann sagen sie immer: Och nee, Och nee!» Dabei machte ich die Bewegung, die ich oft auf dem Markt beobachtet hatte. Bei dem Och beziehungsweise Och nee heben sie ihre meist recht rundlichen Arme aus den Schultern, fast O-haft herauf und dann bei dem Nee lassen sie sie gekreuzt auf den Leib her-

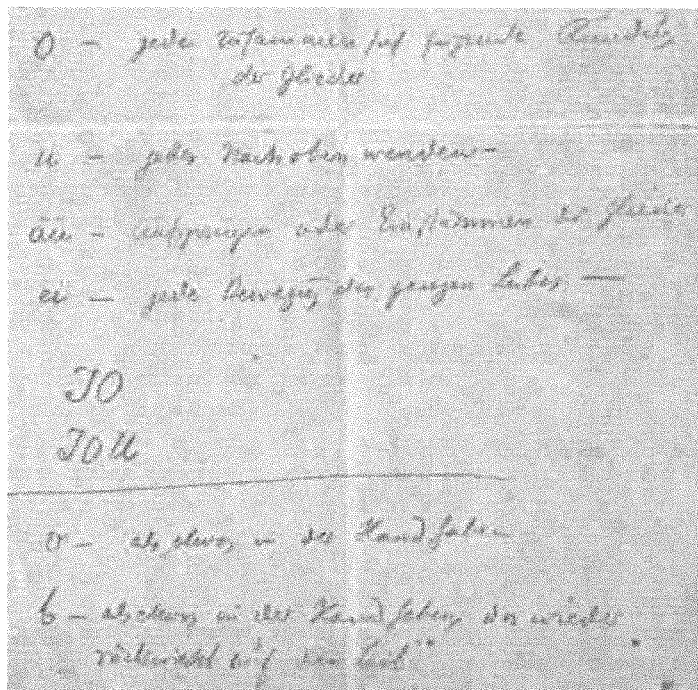


unterfallen. Rudolf Steiner hatte anscheinend Spaß an meiner ziemlich drastischen Darstellung und sagte lachend: «Da sehen Sie es ja, E ist Staunen.»

A: Hintereinandergestellte Beine, überhaupt alles paarweise Hintereinanderstehen, zum Beispiel auch zwei Menschen.

I: Jedes Strecken, wo Sie es nur empfinden, sei es in den Armen, in den Beinen, sei es, wie ich Ihnen schon in München gesagt habe, in der ganzen Gestalt, aber auch im Blick, mit der Nase, der Zunge, oder nur mit einem Finger oder, wenn Sie es können, nur mit einer Zehe. Aber das Streckerlebnis muß es sein. Ein sehr typisches I ist es, wenn Sie den einen Arm seitlich nach oben, und den andern entsprechend nach unten strecken.

AU: Jede Berührung des eigenen Körpers. Das muß man eben fühlen, dann wird man auch da die mannigfachsten Bewegungen finden.



«O: Jede zusammen sich fügende Rundung der Glieder, verbunden mit der Empfindung eines liebevollen Umfangens.» Auch hier sprach Rudolf Steiner über viele Möglichkeiten, ob mit beiden Armen, ob nur mit den Unterarmen, den Händen oder nur mit den Fingern. Sogar mit einem Arm könne man es ausdrücken, zum Beispiel zwischen Hüfte und Arm, Kopf und Arm und so weiter.

«U: Jedes nach oben wenden – seriös durch eine große Armbewegung ausgedrückt, menschlich – zum Beispiel in Lust, Jubel; Juchhe durch einen Sprung oder ein Sprüngehen.» Auf eine Frage nach dem Wörtchen «und» meinte

Rudolf Steiner fast schalkhaft: «Machen Sie doch einfach so», und bewegte bei locker hängendem Arm die Hand sehr rasch und leicht aus dem Handgelenk nach oben.

«ÄU: Aufspringen oder Einstemmen der Glieder. So wie U ein Sprung nach oben ist, so ist ÄU ein Aufspringen auf den Boden, ein Wiederberühren der Erde. Einstemmen der Glieder kann es auch sein, zum Beispiel das in die Hüften Stemmen der Arme, oder das Stemmen des einen Ellbogens in die Hand des anderen Armes, oder das Zurückstemmen der Arme in das Schultergelenk, sogar die Augen können Sie einstemmen.»

«EI: Jede Bewegung des ganzen Leibes. Haben Sie dabei die Empfindung <wie lieb>, so wie Sie erleben, wenn Sie ein Kind streicheln. Das kann man doch mit unbeweglich gehaltenem Körper weder empfinden noch zum Ausdruck bringen.»

Nachdem Rudolf Steiner so die einzelnen Vokale und schon einige Umlaute und Diphthonge erklärt und geschildert hatte, gab er auch noch Hinweise über die Art, wie man üben sollte. Immer wieder jeden Laut einzeln vornehmen, versuchen, immer neue Bewegungen zu finden und nicht zu ruhen, bis jede, auch die kleinste Bewegung wirklich im Herzen erlebt und empfunden sei. Erst dann sollte man versuchen, zwei Laute, zum Beispiel I O, danach drei Laute I O U aneinanderzureihen, beziehungsweise einen Laut in den andern übergehen lassend fast gleichzeitig zu bilden. – Ich möchte jedem Eurythmisten wünschen, er hätte den freudig erwartungsvollen Klang dieser schönen Stimme miterlebt, mit der er den nächsten Satz sprach: «Sie werden sehen, wie schön das dann wird, ein wie differenziertes Erlebnis sich darin ausspricht.»

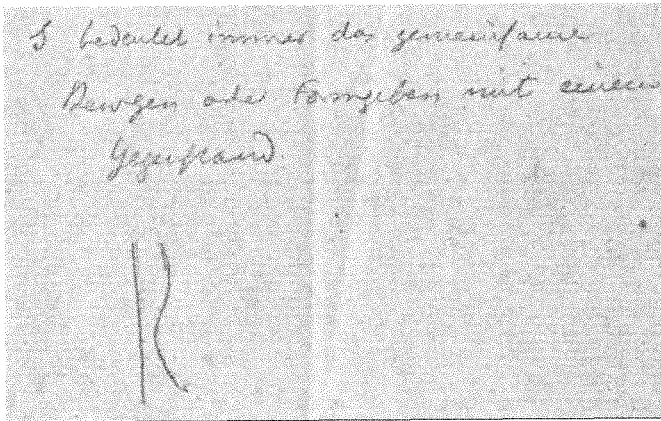
Nach einem kurzen Schweigen ergriff er plötzlich einen sehr großen Bleistift, einen Zimmermannsstift, hielt ihn lose in der Hand und sagte: «Das ist V. Lernen Sie V empfinden als etwas in der Hand haben oder auch nur berühren.»

Dann bewegte er diesen Stab so, daß derselbe auf seine Brust deutete, sie fast berührend. «Lernen Sie B empfinden als etwas in der Hand haben, das wieder zurückwirkt auf den Leib.»

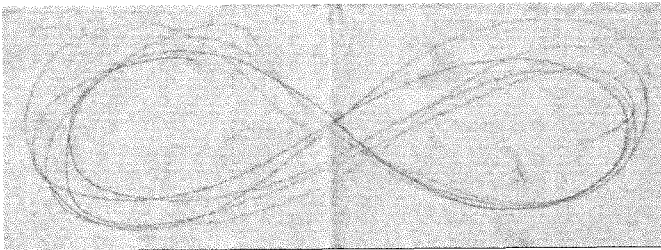
Ein paar Tage später zeigte er mir in einem «Brevier der Tanzkunst» das Bild eines Korybäntentanzes und sagte dazu: «Sehen Sie, diese beiden Krieger machen mit ihren Schilden eine B-Bewegung, denn jeder bezieht die Angriffslust des andern auf sich. Würden sie es nicht tun, so könnten sie ja ihren Schild in einer V-Bewegung ruhig hängen lassen.»

Wieder nahm er den Stab und führte ihn in einer unglaublich energischen, ich möchte sagen strahlenden Bewegung nach oben. «Und da haben Sie ein S,

wenn Sie nämlich Ihren Arm und diesen Stab als eines fühlen. S bedeutet immer das gemeinsame Bewegen und Formgeben mit einem Gegenstand. Das Urbild des S ist der Mensch, der sich an einen Thyrsosstab lehnt. Und nun bedenken Sie, wie verschiedenartig Ihre S-Bewegungen werden müssen, je nach dem Gegenstand, das heißt dem Stück Außenwelt, das Sie in der Hand haben und dessen Charakter entsprechend Sie sich mit ihm bewegen oder sich Form geben müssen.»



Nach einer Pause, die erfüllt war von einem Nachsinnen und Nachklingenlassen des Gehörten und Gegebenen, schon im Aufstehen, stellte meine Mutter eine Frage. Was sollte man mit Kindern, die sehr leicht schwindelig werden, tun beziehungsweise sie machen lassen? Daraufhin ließ Herr Doktor sich seine für mich gemachten Notizen noch einmal geben und zeichnete die liegende



Lemniskate, erst langsam und dann immer schneller, so wie sie das Kind der Nase nach laufen sollte. Und für die Kinder und Personen, die zu stark und einseitig sanguinisch seien, riet er, sie zu veranlassen, aus einem raschen Lauf plötzlich in ein straffes, aufrechtes Stillstehen überzugehen. – Das allein war die Angabe, die dann in der verschiedensten Weise ausgebildet werden konnte und auch wurde.

ZWEITER TAG, 17. September 1912

Am nächsten Tag sprach Dr. Steiner weiter über Konsonanten als Reaktion auf äußeren Einfluß im Gegensatz zu dem ganz im Innern webenden und dieses Innere offenbarende Wesen der Vokale. Er begann an diesem Nachmittag damit, eine bestimmte Außenwelt zu schildern: «Stellen Sie sich eine sehr schöne friedliche Abendlandschaft vor. Nicht grandios, sondern weiche, sanfte Hügelketten. Im Hintergrund geht die Sonne eben zwischen zwei Hügeln unter. Ein paar weiße Wolken stehen ruhig, unbeweglich am Himmel und schauen auf ein liebliches Wiesental herab. Ein kleiner Bach fließt leise wie ein Traum murmelnd dahin, Bäume und Sträucher stehen an seinem Uferrand und spiegeln sich in seinem stillen Wasser, Blumen blühen auf der Wiese, und auf den Hängen der Hügel stehen Obstbäume voll reifender Früchte. Vielleicht arbeitet dort in der Ferne auf einem der Hänge noch ein Mensch still und ruhig, eingehüllt in diesen Abendfrieden. Die Natur ruht ganz in sich geschlossen. Und durch dieses Tal gehen Sie, hingegeben und aufgenommen in diese ruhevolle Stimmung, und mit jedem Ding, sei es ein Baum, sei es die Sonne, die Wolken am Himmel, die Blumen und Sträucher der Wiese, der Bach an Ihrer Seite, der Mensch dort in der Ferne, die Früchte der Obstbäume, mit allem fühlen Sie sich eins und verbunden und grüßen jedes einzelne mit dieser Bewegung.»

Dann machte er eine unaussprechlich sanfte, leise sich senkende Handbewegung mit der nach unten gerichteten Handfläche, mehrmals hintereinander, immer wieder die sich entspannende Hand nach oben hebend, und dann wieder, bis in die Fingerspitzen eher gedehnt als gestreckt nach unten sich senkend. Es war wie ein Blatt, das sich von seinem Zweige gelöst hatte und wie von der Luft getragen, sich sanft zur Erde herabsenkte. «Das ist ein D. Lernen Sie es empfinden als Reaktion auf ruhenden äußeren Einfluß. Üben Sie es aus dieser Stimmung heraus und mit jedem: «Dies durch dich», wenden Sie sich an ein anderes Ding in dieser Außenwelt. Bis in die Füße sollte man

d Reaktion auf intendierten äußeren Einfluß
 Dies durch dich
 f Reaktion auf auffordernden Einfluß
 in hohe Feste
 g abweisende Reaktion
 geringe, genau gemessen [ganz genau gemessen]
 h auffordernde Reaktion
 kein äußeres heiliges heiliges
 i abweisende Reaktion
 keine kräftig können
 k Überwinden des inneren Widerstandes
 leben lang leben (k kann man nie mit
 l sich in den in Stille (k kann man nie mit
 m sich in den in Stille (k kann man nie mit
 n Vorübergehen des Widerstandes
 auf die mein
 o Erfüllung (kann man nie mit
 p Handlung (kann man nie mit
 q Handlung (kann man nie mit
 r Handlung (kann man nie mit
 s Handlung (kann man nie mit
 t Handlung (kann man nie mit
 u Handlung (kann man nie mit
 v Handlung (kann man nie mit
 w Handlung (kann man nie mit
 x Handlung (kann man nie mit
 y Handlung (kann man nie mit
 z Handlung (kann man nie mit

von der eben geschilderten Stimmung erfaßt werden und versuchen, sie in der Art des Schrittes zum Ausdruck zu bringen. »

Zum Schluß erzählte Rudolf Steiner noch von der, von der unseren so verschiedenen Art des orientalischen Erziehers. Ruhig geht er neben oder hinter seinem Zögling, deutet auf alles, was um ihn herum ist, auf Stein, Pflanze und Tier, Berge und Meere, den Himmel mit allen seinen Lichtern und seinen Wolken, läßt ihn Sturm und Gewitter fühlen und erleben, und das einzige, was er tut, ist, er nennt seinem Zögling den Namen aller dieser Dinge. Er selber aber heißt: der Dada. « Und das ist auch ein D. Dies durch dich. »

Dann änderte sich seine Stimme, lebhaft sagte er: « Und nun stellen Sie sich vor, ein heftiger Windstoß stößt plötzlich in diesen Frieden hinein. Die Wolken verdunkeln die Sonne, der Bach schlägt Wellen, Bäume und Sträucher neigen sich tief ins Wasser, die Äpfel prasseln von den Bäumen, der Hut wird Ihnen vom Kopf geweht, und der Mensch dort oben winkt Ihnen aufgeregt zu. Lauter Fragen und Aufforderungen dringen Ihnen aus der eben noch so ruhigen Außenwelt entgegen. « Hebe uns auf, bitten die Äpfel, « hol mich wieder, ruft der Hut, « komm mir nicht zu nahe, warnt der Bach, « sorg, daß du unter ein schützendes Dach kommst, will der Mann mit seinem Winken sagen. Und nun reagieren Sie mit der gleichen Bewegung, aber jetzt ganz energisch und elastisch. » Und wieder machte er die Bewegung vor, nach allen Seiten immer ein kurzes, energisches Herunter- und elastisch wieder Heraufschnellen. « Und so lernen Sie ein F empfinden, eine Reaktion auf auffordernden Einfluß. « Für frohe Feste. » Wieder versuchen Sie auch mit den Füßen zum Ausdruck zu bringen, daß Sie diese Aufforderung verstanden haben. »

Weiter aber sollte ich selbst versuchen, mir eine häßliche, Ablehnung, Abscheu und ekelregende, aber vorerst auch in sich ruhende Außenwelt so bis in alle Einzelheiten auszumalen und vorzustellen, wie er diese erste, schöne, friedevolle, in sich ruhende geschildert habe. Auch in diese sollte man sich hereingestellt erleben, aber nur widerwillig und ungern einen Fuß vor den andern setzend, gegen jede dieser unverhüllt sich darbietenden Häßlichkeiten eine ruhige, aber deutlich abweisende Handbewegung ausführen. « Lernen Sie G empfinden als abweisende Reaktion. »

Und wird auch diese Außenwelt durch irgend etwas aus ihrer Ruhe aufgeschreckt und nimmt eine bössartige, bedrohliche Haltung an, dann muß sich diese Abwehr verstärken, kurz, aus dem G muß dann ein K werden, eine ähnlich zielgerichtete Geste wie vorher bei dem F. K steht zu G wie F zu D.

Doch wenn man wirklich bedrängt und angegriffen würde, dann sollte man sich mit einer energisch abstoßenden Bewegung wehren. Mit einer H-

Bewegung. «Und wenn etwas ganz Luziferisches kommt, dann dürfen Sie auch einmal «so» machen!» Und vergnügt lächelnd vollführte er mit seinem linken Bein einen recht kräftigen Tritt, anscheinend nach irgendeinem vorgestellten Ziel!

Dann klammerte Rudolf Steiner die fünf bis dahin erklärten und kurz notierten Laute D F G K H zusammen und sagte: «Wenn Sie später einmal mit Kindern oder Erwachsenen zu tun haben werden, die aufgeregt, unruhig und nervös sind, dann kann diese Lautfolge D F G K H eine beruhigende und lösende Wirkung ausüben.»

Der nächste Laut hat nun einen ganz anderen Charakter. Bei ihm, dem L, sollte man versuchen, überall draußen in der Natur freie Entfaltbarkeit gewahr zu werden, mitzuerleben und zu versuchen, durch eine Arm- und Handbewegung dieses Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Am deutlichsten sei es natürlich im Pflanzenhaften zu gewahren. Das Greifen und Kräftesammeln in der Region der Wurzeln, das Herausfragen der Säfte durch den Stengel, das allmählich sich immer weiter Entfalten der Blätter, das Aufleuchten der Blüten und endlich auch ein Zurücksinken zur Erde im Welken. «Einen ganzen Jahreslauf mußten Sie in dieser Bewegung zum Ausdruck bringen können.» Aber auch im Wäßrigen, im Luftigen, sogar in den Formationen der Erde, im Auftürmen der Gebirge, in den sanften Wellen der Hügel sollte man diese freie Entfaltbarkeit empfinden lernen. «Nur dürfen Sie diesen Laut nie mit den Fingern ausdrücken wollen.»

Es folgte das M. Da sollte man gewöhnlich vorwärts schreitend seine ganze Aufmerksamkeit, sein ganzes tastendes Empfinden darauf richten, das Etwas zu erfühlen, in welchem man sich bewegt. In Wärme oder Kälte, in Schwüle oder Frische, in Regen oder Nebel. Fühlen wie der Wind am Körper vorbeistreicht, oder auch Wasser verdrängt werden muß, wenn man vielleicht einen Bach durchschreitet. Wie anders man auf ebenem Weg geht als durch hohes Gras, anders über Sand als auf steinigem Boden. Ja, die Hände sollten anfangs nur auf und ab gebeugt werden, um auch noch den Raum über dem eigenen Kopf ertasten zu können. «Sich fühlen in Etwas».

N machte Rudolf Steiner mir vor und ließ es mich nachmachen. Bei dieser Bewegung sei ebenso deutlich wie bei L und M zu erleben, daß es sich oft wirklich um Bewegungen handle, die man in seinem eigenen Kehlkopf und dessen Nachbarorganen beobachten und nachahmend entzaubern könne. Übrigens zog Rudolf Steiner die Hand ebenso flach, aber wohl etwas entspannter zurück, wie er sie von sich weg – wie empfindend etwas berührend – vorgestreckt hatte.

Auch P machte er vor. Sitzend griff er mit beiden Händen nach unten und

zog, wie einen Sternenmantel, eine Fülle von Farbe und Licht um sich herum. Es war eine unnachahmliche Bewegung voller Würde und Größe.

Zu Q sagte er nur noch, man solle es sparsam anwenden, so wie eine Dissonanz in der Musik. Schon in dem kleinen Übungssätzchen kommt dieses heilsame Maß zum Ausdruck: stoßen quer, arbeiten quirlig. Auch diese fünf Laute L M N P Q faßte Rudolf Steiner zusammen und sagte: «Diese Gruppe nun wirkt excitierend, anregend. Die müssen Sie Menschen machen lassen, die müde, abgespannt und schläfrig in Ihre Stunde kommen. Da werden sie wieder wach, angeregt und interessiert.»

Zuletzt sprach er noch über R, über dieses Miterissensein – wenn der Wind davonträgt. Natürlich konnte weder er noch ich es in dem kleinen Raum vormachen oder versuchen. Dr. Steiner betonte aber sehr deutlich, man müsse immer wieder versuchen, «den Moment zu erwischen, wo der Schritt übergeht in den Lauf». R wirkt nun weder beruhigend noch anregend, aber neutral und bekräftigend und sollte darum jedes Mal nach einer solchen Lautfolge gemacht und geübt werden. Denn «es bringt das ganze Vorhergehende in eine richtige Beziehung zu dem, was schon da ist». So hieß dieser Satz wohl wörtlich, über den viel nachzudenken ist, den man aber bei wiederholtem, aufmerksamem Tun doch leise an sich selbst erproben und erleben kann, wenn man nämlich immer wieder versucht, was Rudolf Steiner ganz zu Anfang gesagt hatte, das Herz in den Kopf zu nehmen.

Dann sprach er noch darüber, wie man zu einem realen Erleben der Konsonanten kommen könnte. Man sollte sie wirklich draußen in der Natur, die er an diesem Tage immer wieder angeführt und geschildert hatte, intensiv erleben. Er sagte: «Gehen Sie hinaus und lassen Sie sich wirklich einmal vom Wind im R davontragen. Sehen Sie, wie Schilf oder Getreide, wie Strauch und Baum vom Wind hin- und hergeweht werden. Versuchen Sie, all diese Bewegungen mitzumachen, denn auch stehend kann man Miterissensein erleben. Oder gehen Sie einen steilen Abhang hinunter und spüren Sie, wie Sie ins Laufen kommen. Auch da ist R.

Versuchen Sie im M sich durch tiefen Nebel oder Dunkelheit hindurchzutasten, oder den Unterschied zwischen Sonne und Schatten durch diesen Laut zu empfinden.

Fühlen Sie die Zartheit der einen und das Rauhe der anderen Rinde, den samtigen Schmelz einer Blume, aber auch einmal einen heißen Ofen oder ein Stück Eis in dieser vorübergehenden Verbundenheit des N.

Versuchen Sie ein P zu formen, wenn Sie in eine Hütte oder in einen Wald hineingehen.»

So könnte man erreichen, alle diese Konsonanten innerlich erlebt und erfüllt zu gestalten.

DRITTER TAG, 18. September 1912

An diesem Tage brachte Dr. Steiner ein Buch mit, «Brevier der Tanzkunst». Ich sollte es bis zu einer mit energischen Bleistiftstrichen bezeichneten Stelle lesen, möglichst auch abschreiben. Aber wirklich nur bis dahin, danach würde der Czardas beschrieben, das sollte ich weder lesen noch abschreiben, «denn da wird die Seele aus dem Leib genommen und dem Luzifer in die Hände gespielt». In dem erlaubten Teil findet sich auch das schon erwähnte Bild des Korybantentanzes, an dem Rudolf Steiner nicht nur die B-Geste der die Schilde haltenden Arme noch einmal erklärte, sondern auch zeigte, wie und wo die ganz zu Anfang als Überzeugung geforderte Anerkennung der Dreigliederung des Menschen nach Leib, Seele und Geist an der menschlichen Gestalt selbst abgelesen und gestaltet werden könnte. «Und wenn Sie erst Kopfhaltungen kennengelernt haben, müßten Sie an diesen ablesen können, wer der Sieger in diesem Kampfe sein wird.» Leider hat er die Gestalt des linken Satyrs auf dem zweiten Bild, von der er sagte, es sei eine ganz besonders interessante Stellung, auf die er später noch einmal zurückkommen würde, doch nicht mehr besprochen.

Nach einer kleinen Pause nahm er seinen Bleistift wieder zur Hand und sagte ungefähr das Folgende: «Es ist nicht nur möglich, mit den Armen und Händen die Ihnen schon bekannten Laute zu bilden, auch in Raumbewegungen müssen Sie sie empfinden lernen. Und da ist eine gerade in irgendeine Richtung strebende Linie ebenso wie ein I, wie ein Strecken, eine zweite im Winkel dazu sich bewegende Linie wie ein E zu empfinden. Verlängern Sie nur einmal beide Linien über den Winkel heraus, da sehen Sie es ja mit Augen. Und die dritte Linie, die das gleichseitige Dreieck beschließt, indem sie zum Ausgangspunkt zurückkehrt, ist wie ein U zu empfinden. Jede Rückwärtsbewegung ist so etwas wie ein sich nach oben Wenden. Und so sollten Sie dieses gleichseitige Dreieck I E U wie urbildlich in sich tragen.»

Dann sprach Rudolf Steiner weiter: «Wären Sie in Griechenland*, kurz ehe die Männer in eine Schlacht hätten ziehen müssen, an einem dem Dionysos geweihten Tempel vorbeigekommen, so hätten Sie einen merkwürdigen Ruf aus dem Innern des Tempels heraustönen hören.» Und nun hörten wir zum ersten Mal diesen eindringlichen Ruf: i i I, i i I, e e E – und dann drei Halbtöne

* Hier sei bemerkt, daß ich beim Suchen nach griechischer Literatur in der Schrift «Über die Pantomime» von Lucian auf folgende Formulierungen stieß: «daß man keine einzige Weihe finden kann, die des Tanzes entbehrt», und «daß man von denen, die die Mysterien ausplauderten, gewöhnlich sagt: sie tanzen sie unter die Leute.» Dadurch erhielt mein Suchen nach Hinweisen auf die Tempeltänze einen ziemlich energischen Schlußpunkt.

höher: u u U, u u U – den Rhythmus durch Klopfen mit seinem Bleistift noch intensiver betonend. «Wären Sie aber in den Tempel gegangen, hätten Sie erlebt, wie der Dionysospriester diese selben Männer in feierlichem Zug in das Tempelrund geführt hätte. Jeder trug einen Thyrsosstab, den er auf ein Zeichen des Priesters weit in das Innere des von ihnen gebildeten Kreises in den Boden pflanzte, als ein zu erstrebendes Ziel. Aber das in ihnen urbildhafte lebendige, harmonisch-ausgewogene Dreieck hatte, so wie es war, keine Beziehung zu dem gesteckten Ziel. Das gleichseitige Dreieck mußte sich in ein kraftvoll strebendes spitzwinkliges verwandeln. Nicht nur das durch den Stab repräsentierte Ziel impulsierte, sondern auch der im Mittelpunkt stehende Dionysospriester befeuerte sie durch seinen rhythmischen immer stärker anschwellenden Ruf: i i I, i i I, e e E, u u U, u u U zu immer schnellerem und stärkerem Einsatz aller ihrer Kräfte. Und so wurden sie befähigt, siegreich in die Schlacht zu ziehen und als Sieger zurückzukommen.

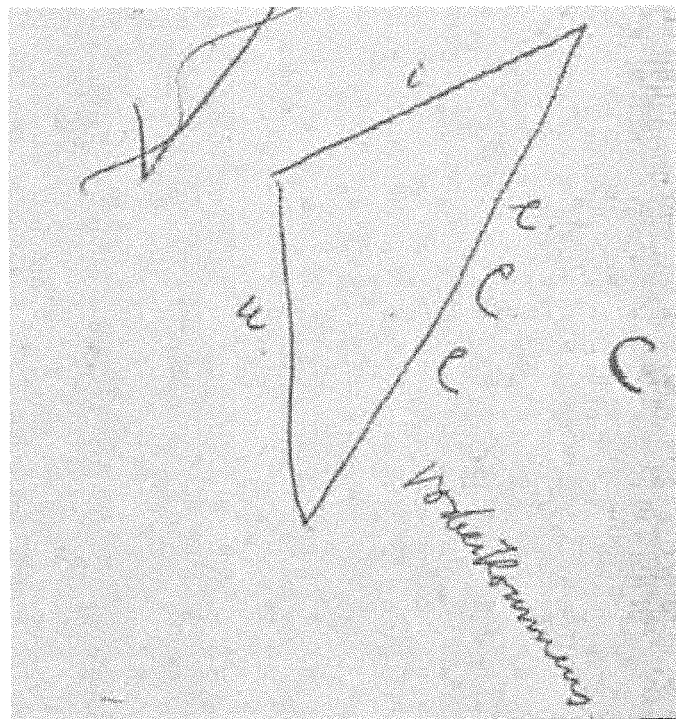
Und diese Sieger, noch erregt, noch erfüllt von Angriffslust, sammelten sich gleich wieder in dem Tempel, vertauschten die Waffen mit dem Thyrsosstab und wurden wieder von dem Priester in feierlich-streng geformtem und geordnetem Zug zu einem Kreis ins Innere des Tempels geleitet. Wieder pflanzten sie auf das Zeichen des Priesters ihre Stäbe in die Erde, aber diesmal ganz wenig entfernt, dorthin, wo bei dem gleichseitigen Dreieck die E-Linie verlaufen wäre. Und da steht nun der Stab und wieder muß eine Metamorphose des Urbildes, das in ihnen lebt, gefunden werden, und die verlangt Rücksichtnahme auf den Stab und das Bestreben, sorgsam und behutsam an ihm vorbeizukommen, so wie der auch metamorphosierte Ruf des Priesters sie nun zu einem breit hingelagerten, stumpfwinkligen Dreieck veranlaßte: i i I, e e E, e e E, u u U.»

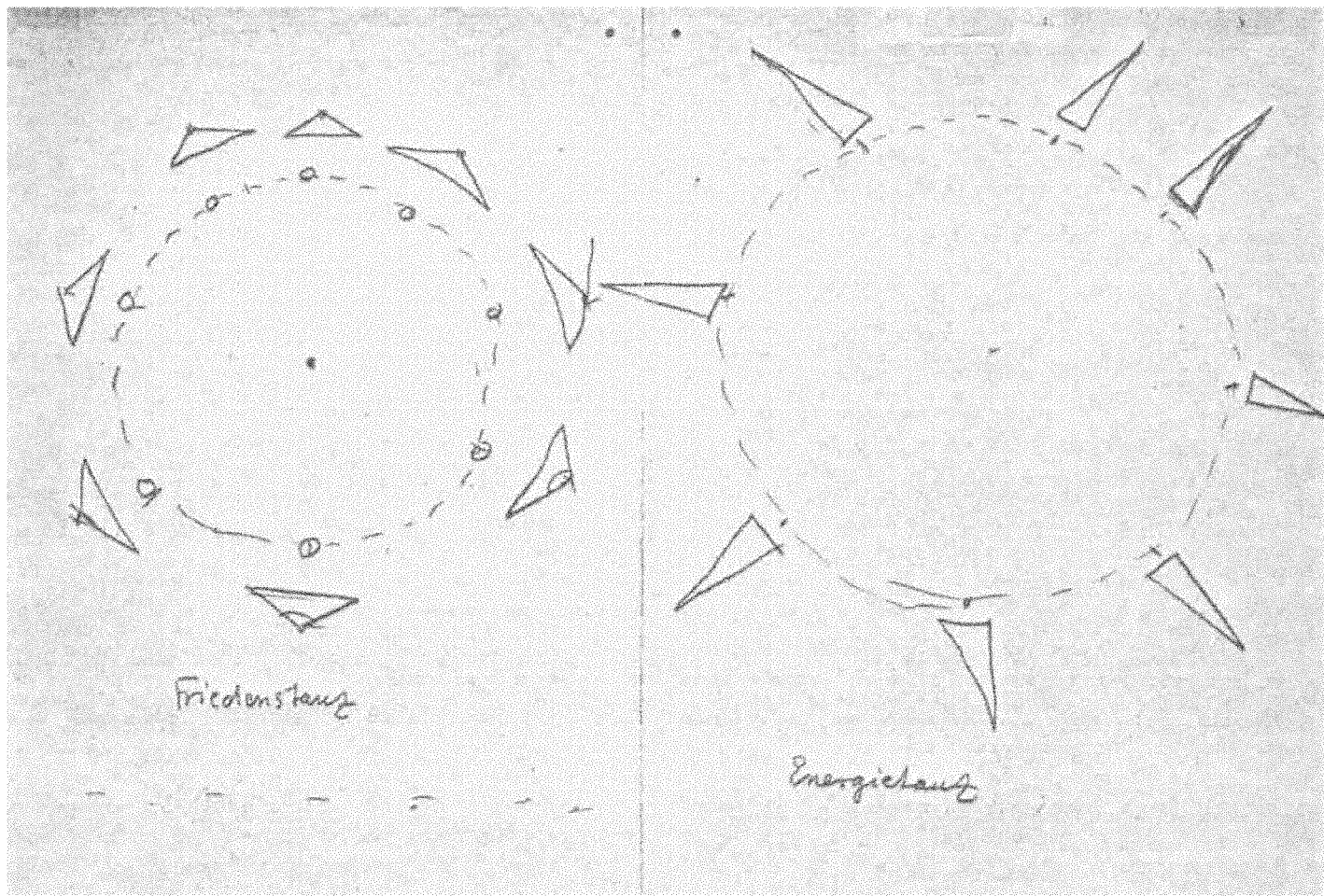
Wir aber, die diese Ausführungen hören durften, erlebten staunend: Es gibt also doch noch eine Stelle, wieder eine Stelle, die uns Heutigen unmittelbar von griechischen Tempeltänzen sprechen kann.

Rudolf Steiner nannte den ersten Energietanz und meinte, auch heute noch könne er den Menschen Kraft zu gemeinsamer Arbeit geben, zum Beispiel Kindern und auch Lehrern, wenn derselbe vor Beginn der Schule gemeinsam ausgeführt würde. Und durch den zweiten, den Friedenstanz, würden die streitsüchtigsten Kinder sich wieder friedlich und vergnügt vertragen, und aus den schwierigsten jungen Leuten könnten die sanftmütigsten Eheleute werden. «Wenn man sie nur dazu kriegen könnte!»

Von einem kleinen Zwischenfall möchte ich doch gerne erzählen, denn ich glaube, er war nicht unbeabsichtigt. Um den Rhythmus, in dem diese verschiedenen dionysischen Dreiecke getanzt werden sollten, deutlich zu zeigen, klopfte Dr. Steiner den Takt sehr energisch und akzentuiert mit seinem Bleistift auf die Tischplatte: i i I. Bei der Länge aber, bei dem I, sprang die Hülse

von dem Bleistift und flog unter den Tisch. Es war sehr eng in dem kleinen Zimmer, besonders auch unter dem Tisch, und es war nicht so ganz einfach, die Hülse wieder zu finden und sie Dr. Steiner zu geben. Sie aber flog zum zweiten und dritten Mal herunter bei seinem energischen i i I. Als ich das dritte Mal wieder auftauchte, dachte ich lebhaft an den berühmten Grenzstein, von dem Dr. Steiner so gern erzählte. In seiner Heimat sei es immer sehr feierlich zugegangen, wenn ein neuer Grenzstein gesetzt oder ein alter versetzt wurde. Das ganze Dorf, Pfarrer, Lehrer, Apotheker, Bürgermeister, kurz die ganze Obrigkeit, aber auch alle Kinder seien versammelt gewesen, und in dem Augenblick, wo der Stein feierlich an seine Stelle gesetzt wurde, gab der Herr Lehrer



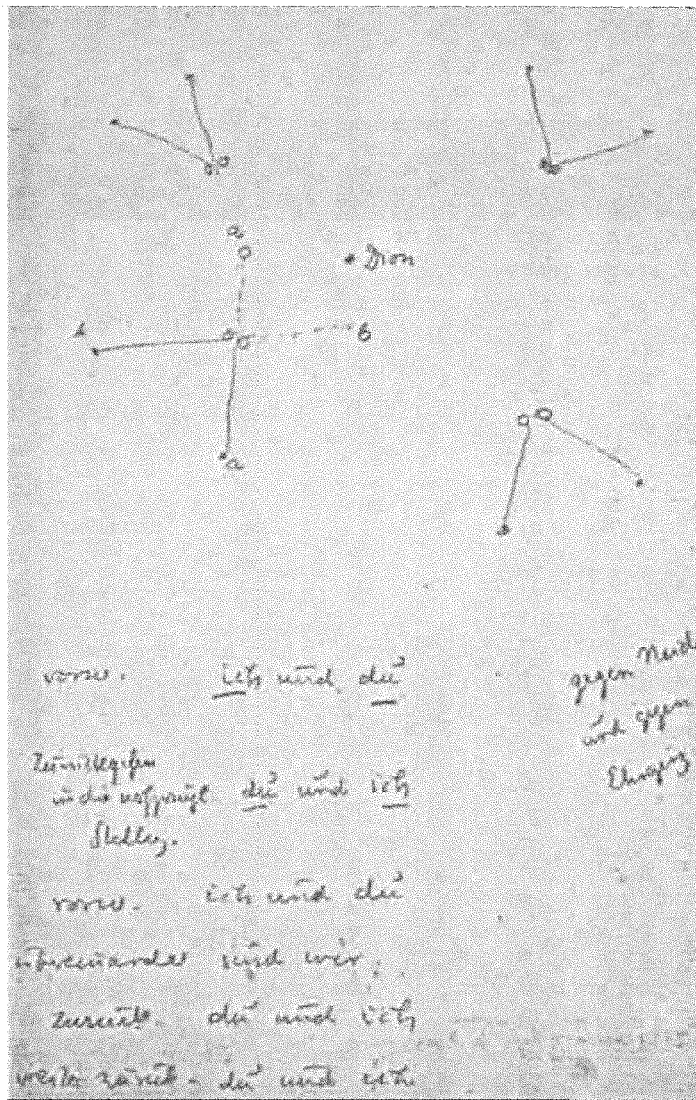


einem der Buben eine ganz kräftige Watschen, denn der sollte für alle andern, für sich, seine Kinder und Kindeskindern wissen und bezeugen können: Hier, an dieser Stelle, und nirgend anders muß er stehen. Und so weiß ich auch für viele Kinder und Kindeskindern: Es muß ein Anapäst sein und nichts anderes!

Nachdem Rudolf Steiner die Darlegung über den Energie- und Friedenstanz abgeschlossen hatte, fragte er plötzlich fast ein bißchen mißtrauisch, ob ich wüßte, wie dieser Rhythmus: ◡◡ – genannt würde. Glücklicherweise entstand aus dieser Frage für mich die Möglichkeit, ihm zu erzählen, daß ich bei meinem Suchen, Literatur über den griechischen Tanz zu finden, auf das Buch eines deutschen Philologen, *Christian Kirchhoff*, «Dramatische Orchestik der Hellenen», Leipzig 1898, gestoßen sei. Derselbe sei zu dem Schluß gekommen, die Griechen hätten gar nicht nötig gehabt, eine Tanzlehre aufzuschreiben, weil sie all ihre Bewegungen am Text abgelesen hätten. Er zeigt es gründlich und ausführlich, aber nur für die Bewegungen der Füße. Spricht von den verschiedenen metrischen Rhythmen, vor allen Dingen von steigenden und fallenden Metren, von vorgesetzten Kürzen bei den steigenden und nachgezogenen bei den fallenden Rhythmen, zeigt auch, daß jeder Gott in seinem Rhythmus gerufen wurde und so weiter. «Das ist alles ganz gut, und Sie können es absolut übernehmen», sagte Dr. Steiner, «aber das Wesentliche bei einem steigenden Rhythmus – und der Jambus ist der steigende Rhythmus par excellence – ist wirklich, daß der Jambus zurückzuführen ist auf den Speerwurf. Das bedeutet, daß er auf dem kürzesten Weg das vor ihm in der Außenwelt klar und deutlich umrissen sich zeigende Ziel erreicht. Wie einen Sprung in das Leben hinaus kann man den Jambus empfinden. Und der fallende Rhythmus, der Trochäus? Den nannten die Griechen auch den Merkurschritt. Der Götterbote kommt zu den Menschen aus dem Himmel auf die Erde herunter, aber hinter ihm steht die Fülle der göttlichen Weisheit und Gnade. Und aus dieser Fülle bringt er ihnen Freuden und Schmerzen, Aufgaben und Enttäuschungen, wie die Götter es ihnen zugemessen haben. Von dieser Fülle getrieben, stürzt er mit solcher Vehemenz vom Himmel zur Erde, daß er abbremsen muß. Und so entsteht diese machtvolle Länge und die den allzu großen Schwung auffangende Kürze. Oft haben die Griechen den Merkur sogar hinkend dargestellt. Demonstrieren Sie beides später Ihren Schülern. Nehmen Sie für den Jambus einen Stab, zeigen Sie, wie er zielbewußt vorwärts dringt, und zeigen Sie, indem Sie vielleicht von einem Stuhl in den Raum hineinspringen, daß Sie diese ab- und ausklingende Kürze brauchen. Empfinden Sie selbst und versuchen Sie Ihre Schüler empfinden zu lehren, wie man durch den Jambus hell und mutig hinaus in die Außenwelt geführt wird, daß aber der Trochäus durch einen aus der geistigen Welt heraus hinter dem Menschen wirkenden schicksalhaften Impuls ihn vorwärts treibt.»

Einige Zeit später, als ich schon mit Kindern arbeitete, entstand das Bedürfnis, diese Rhythmen in musikalischer Form an die Kinder heranzubringen. Improvisierende Begleiter hatte man damals noch nicht, und so bat ich eine bekannte, sehr musikalische Dame, mir einen Jambus und einen Trochäus zu komponieren. Ich erzählte ihr, wie Dr. Steiner über beide Rhythmen gesprochen habe, und so wählten wir gemeinsam Dur für den Jambus und Moll für den Trochäus. Wir konnten die Musik Dr. Steiner vorführen und da sagte er: «Das ist ganz richtig so, wenn Sie es für Erwachsene brauchen wollen, für Kinder müßte es aber umgekehrt sein. Für ein Kind ist es doch noch ein schmerzlicher Entschluß, sich in die Außenwelt hineinzuwagen, aber dort, wo es herkommt, da lebt es noch unbeschwert und glücklich.» Erst von da an konnte ich mit den doch oft so schmerzvoll drängenden Jamben und den fast tänzerisch leichten Trochäen etwas anfangen und ein tieferes Verständnis für das Wesen dieser Rhythmen gewinnen.

Dr. Steiner sprach sodann weiter über das Taktieren und gab auch Arm- und Handbewegungen an. «Denken Sie daran, daß Metrum soviel wie Maß bedeutet, und daß die Sprache es mit einem kurzen und einem langen Maß zu tun hat. Nun können Sie diese Kürze und Länge auch in der menschlichen Gestalt finden, die Kürze in der Schulterbreite, die Länge in der Rumpflänge. Zeichnen Sie also Ihre Kürze und Ihre Länge – jeder Mensch hat seine eigene Kürze und Länge – frei vor sich in den Raum, ausgehend von dem Punkt, der draußen der Schulterhöhe und Breite entspricht. Führen Sie beide Hände von diesem Punkt aus leicht, nicht gespannt, aber doch bewußt zeichnend bis zum auch draußen fixierten Brustbein zusammen und ganz entspannt, wie schwebend, wieder zurück, so daß Sie die Länge nun noch bewußter und dezidierter nach unten führen können und dann wieder gelöst und leicht zurück zum Ausgangspunkt. Nicht nach unten drücken, sondern frei im Raum diese Länge zeichnend. Wenn Sie sich erst in die Laute eingelebt haben, werden Sie in jeder Kürze etwas O-haftes, in jeder Länge etwas I-haftes als Körperempfindung erleben.» Darum wäre eine zweite Art des Taktierens so, daß man bei jeder Länge ein I und bei jeder Kürze ein wirkliches O formen könnte. Diese zweite Art könnte schon ein begleitender Chor bei einer künstlerischen Darstellung ausführen. – Ich habe dies so ausführlich beschrieben, denn es sollte gezeigt werden, daß es in der Eurythmie nicht eine willkürliche Bewegung gibt, daß auch das anscheinend Nebensächlichste aus den Kräften und Maßen der menschlichen Organisation herausgeholt wurde.



VIERTER TAG, 19. September 1912

Am Donnerstag sprach Dr. Steiner zuerst über einen weiteren dionysischen Tanz, der sich auch um eine den Dionysos repräsentierende Gestalt als Mittelpunkt gruppiert. Bei diesem Tanz sollen alle Beteiligten die angegebenen Worte selbst sprechen. Das anfangs noch im Gegensatz zum «Du» zuerstgenannte und betonte «Ich» sollte immer freudiger aufgehen im «Wir», seine Ichhaftigkeit immer deutlicher zurückstellend! «Ich und Du, Du und Ich sind Wir»! Wie bei allen dionysischen Tänzen muß auch hier das Tempo schneller und schneller werden, so daß die beiden letzten I (sind Wir!) immer jubelnder und strahlender erklingen.

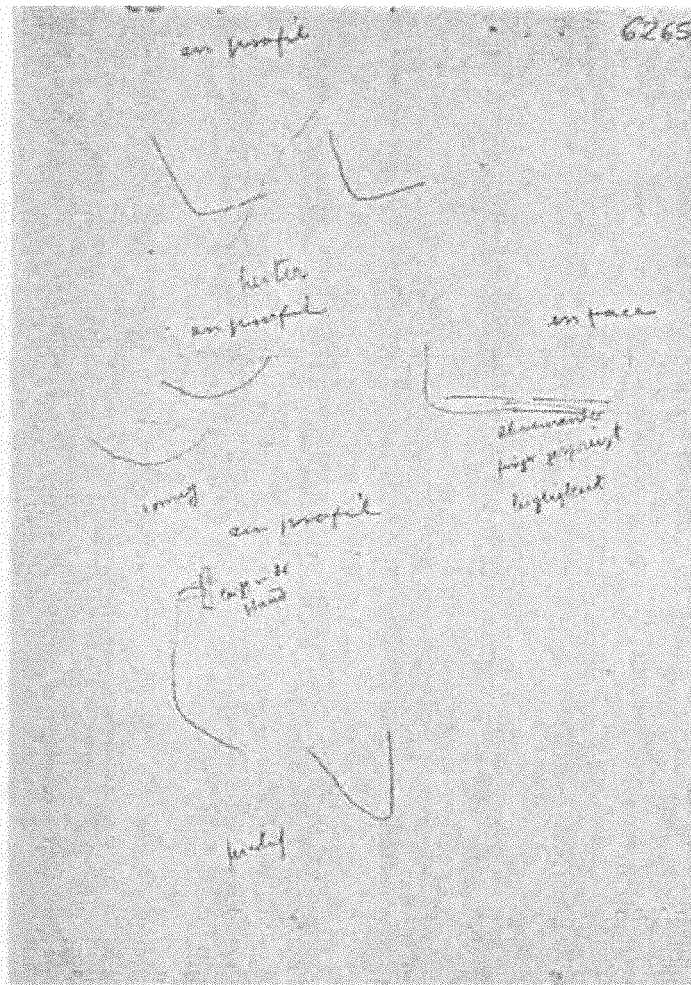
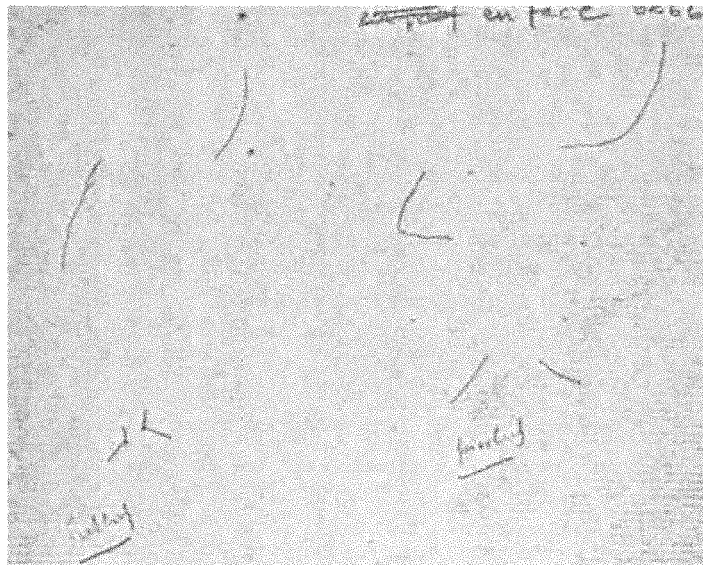
Nach dieser Übung beschrieb Dr. Steiner eine Reihe von Stellungen, die unabhängig von dem Lautlichen gewisse Seelenstimmungen ausdrücken. Die erste *lieblich* zeichnete er zuerst und sagte: «Stellen Sie den rechten Fuß mit etwas vom Boden gelöster Ferse so nach vorne, heben Sie den linken Arm in einem anmutigen Bogen so über den Kopf und den rechten entsprechend so nach unten.» Die anderen Stellungen mußte ich erst nach seinen Anweisungen ausführen und dann deutete er sie später nur mit ein paar Strichen an, als eine Art aide de mémoire.

So mußte ich die zweite Stellung *feierlich* sehr viel strenger machen, als es aus der Zeichnung hervorgeht, schon so wie er es zwölf Jahre später wieder beschrieben hat.

Mit meiner Handhaltung bei *klug* war er gar nicht zufrieden. Es war wohl zu hart und zu steif. Er nahm meine rechte Hand, knetete eine Zeitlang daran herum und sagte: «So», und legte sie in einer viel weicheren, und fast möchte ich sagen innerlicheren Haltung auf die Brust, so daß außer Daumen und Zeigefinger alle anderen lose auf dem Brustbein lagen.

Bei *ernst* sollten bei waagrecht vor dem Körper gehaltenen Unterarmen nur eben die Hände – die Handflächen nach oben – mit gestreckten Fingern übereinander gehalten werden. Es entsteht dadurch ein fast gleichseitiges Dreieck zwischen Kopf und den beiden Ellbogen.

Die nächste, damals gegebene Gebärde für *Trauer* zeigt auf der Zeichnung als das Wesentliche nur die Unterarme. Man muß sie durch ganz leicht vom Körper abgehobene Oberarme ergänzen, so daß der rechte Arm eine sehr zarte, aber doch eindringlich nach außen abschließende Linie formt, um den im Ausdruck vielleicht wohl stärkeren, das Herz wie schützend umschließenden linken Arm. Dr. Steiner hat uns später manchmal aufgefordert, für die von ihm angegebenen Bewegungen andere auszuprobieren. «Aber Sie werden sehen, es ist dieses wirklich die entsprechende und darum auch die befriedigendste Bewegung!» Gerade an dieser Stellung kann man erleben, wie unfertig und unbefriedigend es ist, wenn man den rechten Arm zum Beispiel



einfach gerade herunterhängen läßt, oder die linke Hand gemächlich auf die Leber und Galle legt, anstatt das schwer und dumpf lastende Herz wie mit einer schützenden Hülle, in die doch wohl berechtigter Weise auch die Leber mit eingeschlossen ist, zu umgeben und abzuschließen von aller Außenwelt, damit es allein sein kann mit seiner Trauer. Darum darf diese linke Hand auch nicht fest aufliegen, weil sie sonst den schützen und beruhigen wollenden Strom zum Stillstand bringen würde.

Heiter. So wie es gezeichnet ist, mußte ich es machen, nur verläuft die Schulterlinie natürlich anders. Ich kann nicht sagen, wie sehr ich diese Stellung geliebt habe, hatte man doch Rudolf Steiner so oft mit dieser Bewegung die Menschen begrüßen sehen, die glücklich waren, wieder einmal seine Vorträge hören zu können.

Imig. Die Stellung der Arme war damals schon so, wie Rudolf Steiner sie 1924 gegeben hat, doch ohne die so ausdrucksvollen Hand- und Fußhaltungen, die zwölf Jahre später dazugekommen sind.

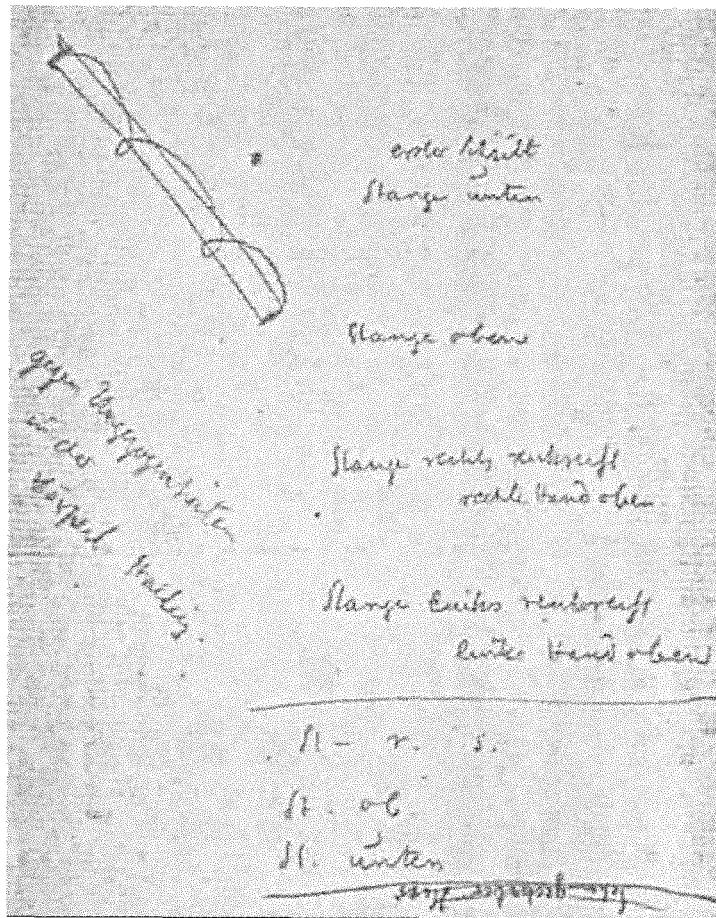
Diese zweite Profilstellung für *feierlich* ist wie alle damals en profil gezeichneten Stellungen nach links orientiert, es ist also bei diesem Feierlich nicht der linke Arm oben wie bei der ersten en face-Stellung, sondern der rechte. Man kann und darf sie ebenso nach rechts wie nach links anwenden.

Leichtigkeit oder auch *jede Verlegenheit im Tanz* nannte Rudolf Steiner diese letzte Stellung, die auf der Zeichnung sehr genau und verständlich dargestellt ist. Es ist also wirklich eine Stellung und sollte nicht mit verschlungenen Armen, bequem sich auf den Magen stützend, womöglich noch in die Hüften sinkend, ausgeführt werden. Wenn wir in den ersten Zeiten, die Arme in dieser Stellung haltend, unermüdlich unsere Formen übten, dabei alle Aufmerksamkeit auf die die Formen laufenden Füße verwandten, und allmählich so weit kamen, daß zuschauende Freunde eines Tages sagen konnten, unsere Formen seien so schön, und sie hätten einen ganz starken Eindruck davon empfangen, dann war endlich aus «Verlegenheit im Tanz» «Leichtigkeit» geworden. Und als einmal zu einer ganz kleinen Form eine charakteristische Bewegung für Terpsichore als Muse der Tanzkunst gefunden werden mußte, da war es eben auch diese Stellung, die am meisten befriedigte.

Anschließend an diese Stellungen sprach Rudolf Steiner noch über Pirouetten oder Drehungen im Tanz. Er nannte sie Füllsel. Ich versuchte darum später einmal ein berechtigtes Füllsel anzuwenden in einem kleinen Gedicht «Lob des Frühlings» von Uhland: Saatengrün (Füllsel), Veilchenduft (Füllsel), Lerchenwirbel (Füllsel) und so weiter. Da wirkte es ganz gut und heiter. Motivschwung gab es noch nicht.

Es war dieser vierte Tag ein sehr vielseitiger, denn es kam nun noch die erste Stabübung, während dieser Stunden die einzige. Man sollte sie mit Kupferstäben machen, und wenn es schwer wäre, welche zu bekommen, sollte

man mit Kupferdraht umwundene Holzstäbe nehmen. Kupfer gäbe nämlich den Bewegungen von innen heraus Sicherheit. Man würde dann zum Beispiel wie unwillkürlich aus vielen Büchern das gewünschte greifen und gleich

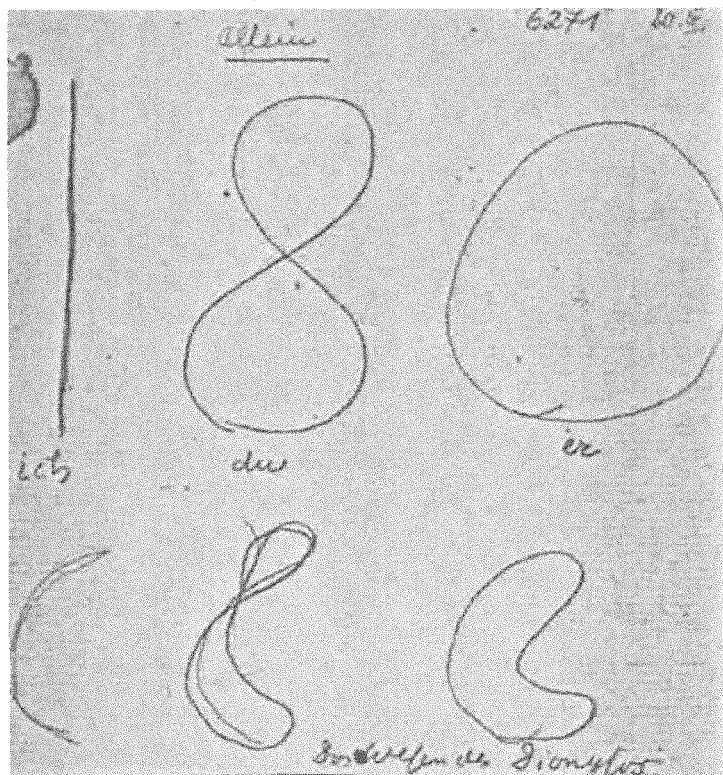


richtig aufschlagen. Vielleicht aber auch bei komplizierten Gruppenformen von innen heraus richtig laufen. Bei dieser Übung käme es besonders darauf an, die Bewegungen mit absolut gestreckten Armen auszuführen und bei den seitwärts gerichteten Bewegungen weder über Schulterhöhe heraus noch nach der Mitte hin auszuweichen. Das würde sonst die beabsichtigte Wirkung auf die Rückenmuskulatur illusorisch machen. Auf meine Frage, wie oft hintereinander man die Übungen machen sollte, meinte Dr. Steiner sieben mal. Das wäre die gesündeste und auch selbstverständlichste Zahl. Ich sollte nur einmal gesunde Burschen, die sich hauen, beobachten, die würden auch erst nach sieben mal siebenmal aufhören! Da ich damals mit der Bitte um die Musik für die Jamben und Trochäen auch noch die dritte, nämlich um eine Begleitung für diese Stabübung in sieben mal sieben Zeiten ausgesprochen hatte, und meine hilfsbereite Bekannte auch diesem Wunsch gegen schwere innere Widerstände nachgekommen war, konnte auch die Stabübung Dr. Steiners vorgeführt werden. Seine Antwort: «Ja, das geht natürlich nicht! Denn unser Tonsystem verlangt einfach den achten Ton, damit können Sie keine Musik in sieben Zeiten schreiben. Aber wenn Sie in den alten griechischen Tonarten komponieren könnten, da ginge es. Unsere heutigen Tonarten verlangen, wie gesagt, die Oktave. Und diesen achten Ton in der Musik müssen Sie dann als Pause gestalten und ruhig unter aushalten, dadurch wird der Siebenerhythmus noch am besten bewahrt. Sobald Sie die Übung aber in einem Daktylus, Anapäst oder Amphibrachys machen, kann sie auch auf einen $\frac{4}{4}$ -Takt der heutigen Tonarten ausgeführt werden. Das wäre sogar eine sehr gute Übung.»

Ich weiß leider nicht mehr genau, wann es war, aber noch in Bottmingen habe ich Herrn Doktor von rhythmischen Übungen der Dalcroze-Schule erzählt. Da müßte man mit jeder Hand einen anderen Rhythmus taktieren und mit den Füßen wieder einen anderen. Das wäre doch sicher nicht gesund, da würde man gewiß ganz zappelig, ganz nervös! «Aber warum denn?» fragte Dr. Steiner. «Da wird man doch sehr geschickt und lernt seine Glieder beherrschen.» Überhaupt sollte man, wenn man keine Gelegenheit hätte, unsere neue Bewegungskunst auszuüben, aber doch die Möglichkeit zu der Dalcrozischen Rhythmik, das unbedingt tun. Es wäre in jedem Fall besser, Dalcroze zu tun als gar nichts. «Das Verhältnis zwischen Dalcroze und unserer Sache ist ungefähr so: Wenn Dalcroze Chemie ist, ist unseres Alchemie.»

FÜNFTER TAG, 20. September 1912

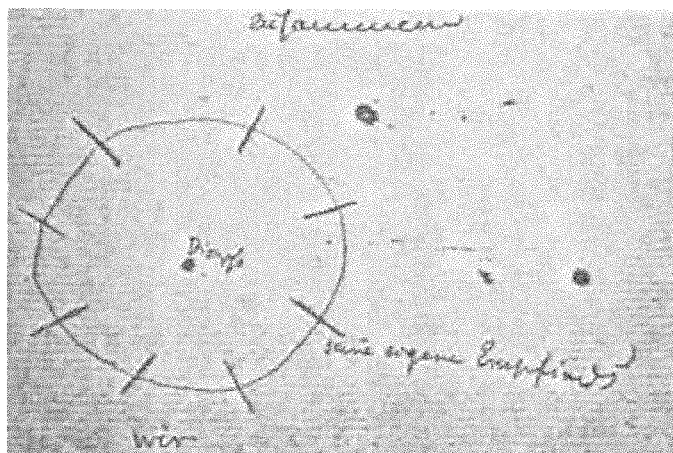
Am nächsten Tag zeichnete Rudolf Steiner wieder Formen auf, die im Raum auszuführen sind. Sie zeigen drei Möglichkeiten. Wie die Seele einmal als Ich draußen in der Sinnenwelt stehend hörend und fühlend erlebt, das Erlebte mit der eigenen Wesenheit verbindet, in sie zurückträgt und durch dieses Wechselspiel immer reicher und weiter wird; wie diese Seele aber auch eine Beziehung zu der anderen Seele sucht, dem Du, ohne sich selbst aufzugeben. Es gibt kein Du ohne ein Ich. Und wie die Seele endlich einem Dritten gegenübersteht, verehrend oder betrachtend, von außen anschauend und beschreibend.



1. Durch jede Form, die auf dem Rückweg alle Punkte des Hinweges wieder berührt, spricht die Seele sich als Ich aus. Daß es wirklich jede Form sein kann, betonte er von vornherein: «Es braucht natürlich nicht immer eine Gerade sein, aber sie muß in sich zurücklaufen. Das ist das Wesentliche.»

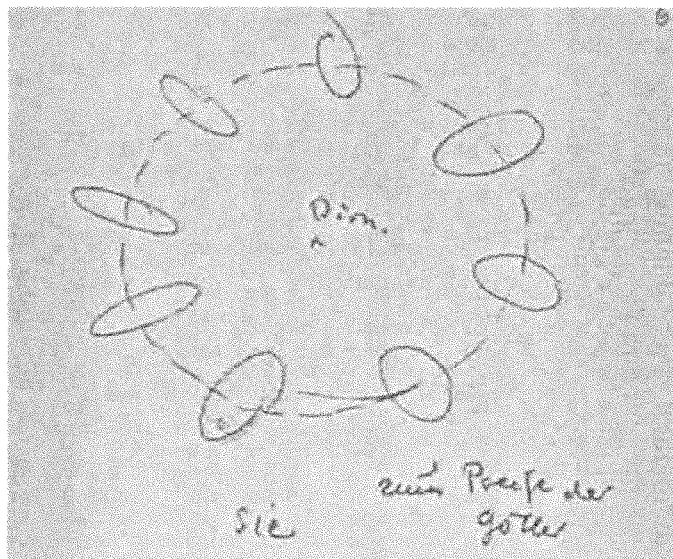
2. Jede Form, die auf dem Rückweg auch nur einen Punkt des Hinweges wieder berührt, spricht zu einem Du.

3. Jede Form, die keinen Punkt des Hinweges wieder berührt, aber doch zum Ausgangspunkt zurückkehrt, ist der Ausdruck für ein Er, für eine Sie, ein Es. Für das Wesen des Dionysos, für das Wesen der Göttin Natura, für das Wesen des Alls, und allem, auch dem Kleinsten, was in ihm ist.

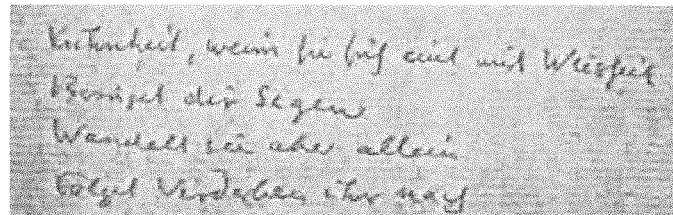


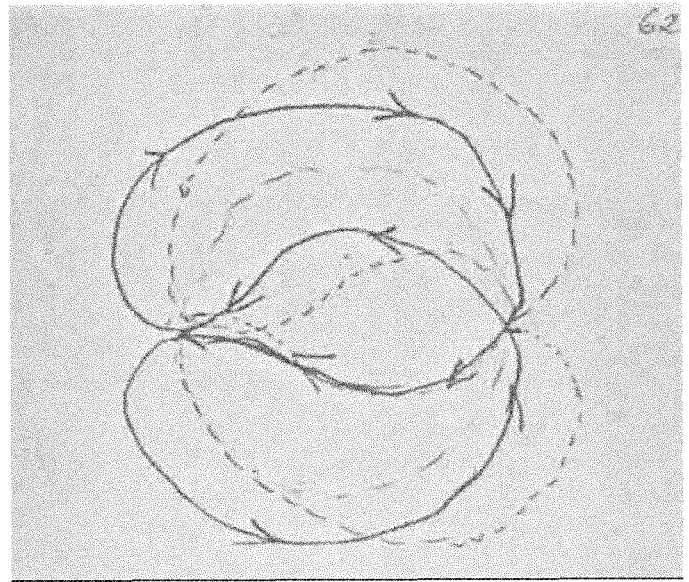
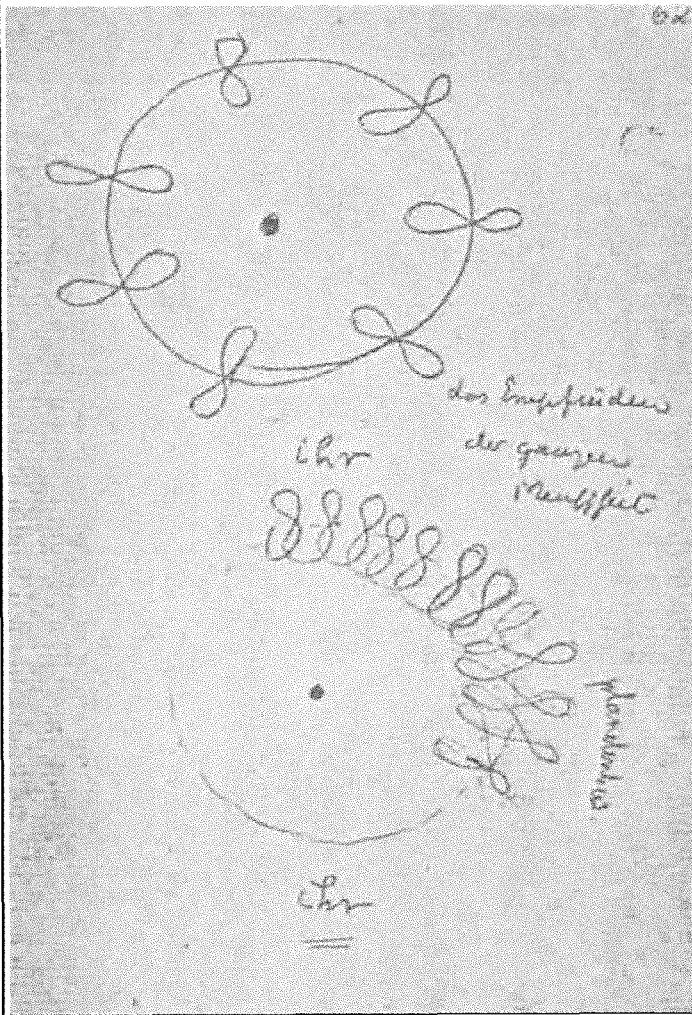
Und nun weiter: Wenn sich viele Ich um einen gemeinsamen Mittelpunkt scharen, erlebt jedes Ich in dieser Gemeinsamkeit immer stärker und freudiger seine eigene Empfindung oder Freude am gemeinsamen Dasein, wie Dr. Steiner es auch ausdrückte. Auch diese Übung sollte wie «Ich und Du» gemeinsam gesprochen werden.

Für die Mehrzahl der Du-Form, für «Ihr», gab er von vornherein eine ganze Anzahl verschiedenartiger Möglichkeiten an. Sie alle sollten nach gemeinsam gesprochenen Texten ausgeführt werden, die einen allgemein-menschlichen Inhalt haben, denn diese Ihr-Formen sprechen das Empfinden der ganzen Menschheit aus. Der von ihm aufgeschriebene Spruch sollte ein Beispiel sein, aber mit der strengen Forderung, ihn in einem anapästischen Rhythmus zu



fassen, denn diese Ihr-Formen sollten alle anapästisch gelaufen werden. Bei den Lemniskaten auf der ersten Zeichnung handelt es sich um viele kleine, um einen Mittelpunkt gescharte Formen. Die erste kann man auch auf dem nach außen liegenden Kopf anfangen und dann braucht man für diese beiden Varianten ein bis zwei Anapäste als Übergang. Die beiden anderen, auf der zweiten mit Planetenbewegung bezeichneten Zeichnung, sind ganz ohne Übergänge zu laufen. Wann und ob die Bezeichnung «Heitere Acht» von Rudolf Steiner angegeben wurde, weiß ich nicht, doch haben wir diese so anmutige Form schon bald als die heiterste der Planetenläufe empfunden.

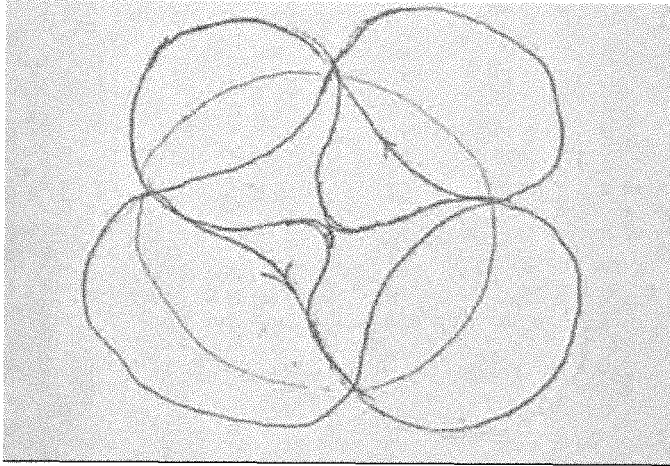




Die, ursprünglich auch nicht «Harmonische Acht» genannte Form, gehört in die Reihe der Ihr-Formen. Man braucht nur die untere Du-Form auf dem ersten Blatt so weit zu biegen, bis die Achse einen Kreis bildet, so wird sie zu einem harmonischen Du und in der Mehrzahl zum Ihr. Darum ist auch der anapästische Rhythmus der ihr zugehörige und entsprechende, und es ist sicher gut, sich die Form in dem dionysischen $\cup\cup$ - Versmaß zu erarbeiten, ehe man mit ihr, wie mit allen anderen auch, in freier Weise Formen für Gedichte, besonders lyrischer Art, gestaltet.

Mit der letzten Form wollte Dr. Steiner zeigen, wie aus einer Art elliptischer Form dadurch, daß die Wege immer mehr zueinander streben, endlich im Mittelpunkt sich berühren und zuletzt sogar kreuzen, sich eine Lemniskate bildet – Cassinische Kurve. (Abbildung siehe nächste Seite.)

«Die Mehrzahl der Er-Form ist Ihnen ja bekannt, die habe ich Ihnen doch in Kassel schon gegeben als Übung zum Schreiten und Laufen von Raumformen.»

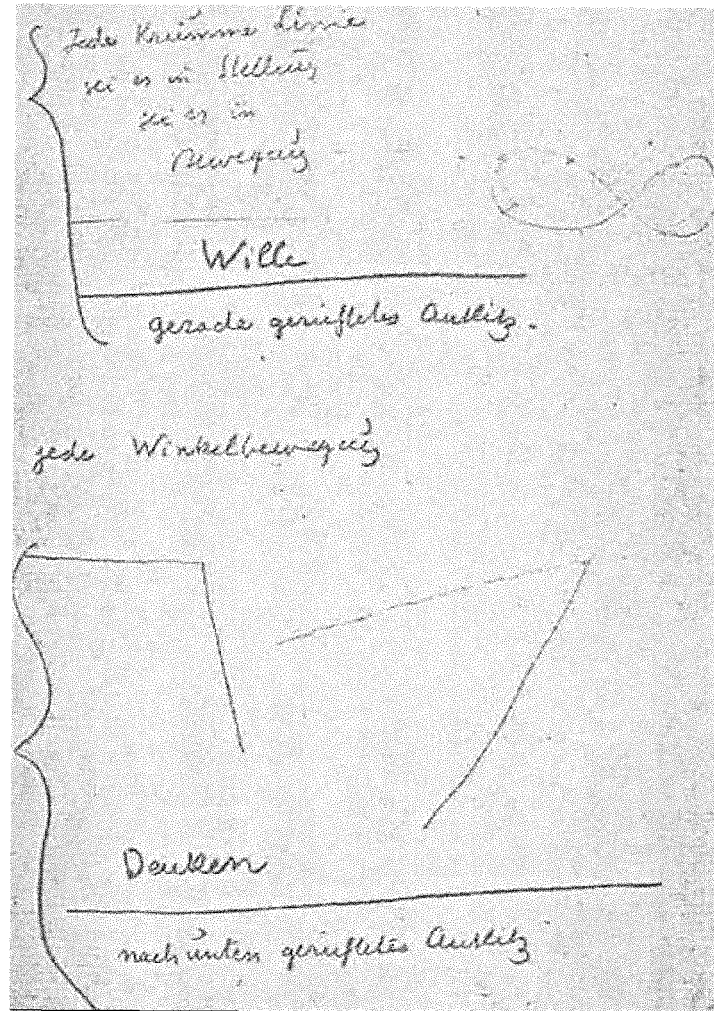


SECHSTER TAG, 21. September 1912

Wieder waren es Raumformen, mit denen Rudolf Steiner an diesem Tage begann. Hatte er gestern Ausdrucksformen für die persönlichen Fürwörter gegeben, für die Art, wie man «als Ich», «zum Du», oder «dem Er gegenüber» seine menschliche Beziehung dokumentiert, so sollten diese neuen Formen gefunden werden, wenn der Mensch sich prüft, ob er sich jeweils als wollende, denkende oder fühlende Seele erlebt. Diesen verschiedenen Kräften der Seele entsprechend sollte er sich in verschiedenen Formprinzipien bewegen, und zwar sind diese Prinzipien die folgenden.

«Jede krumme Linie, sei es in Stellung – das heißt in der Ruhe wie in der ersten Darstellung der luziferischen und ahrimanischen Wesen –, sei es in Bewegung, verbunden mit gerade gerichtetem Antlitz, ist der Ausdruck für Wille.

Jede Winkelbewegung, verbunden mit nach unten gerichtetem Antlitz, ist der Ausdruck für Denken.

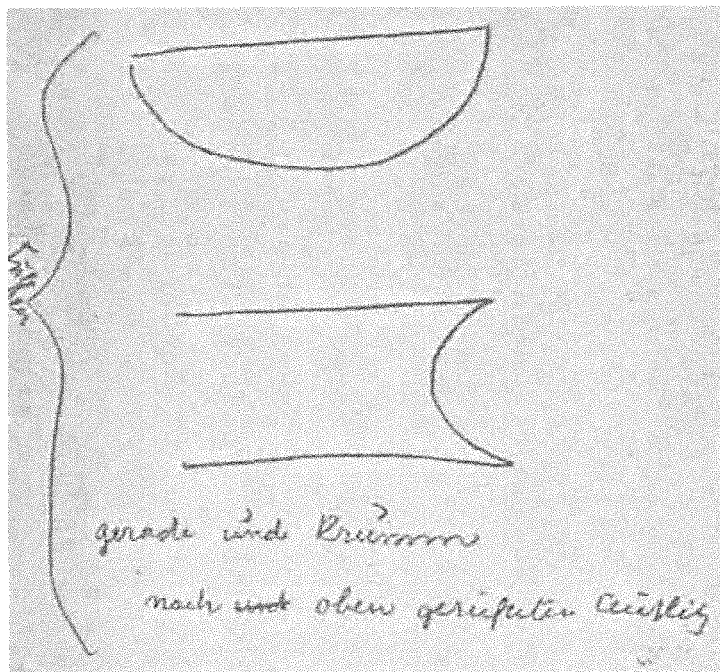


Jede Verbindung von geraden und krummen Linien, verbunden mit nach oben gerichtetem Antlitz, ist der Ausdruck für Fühlen.»

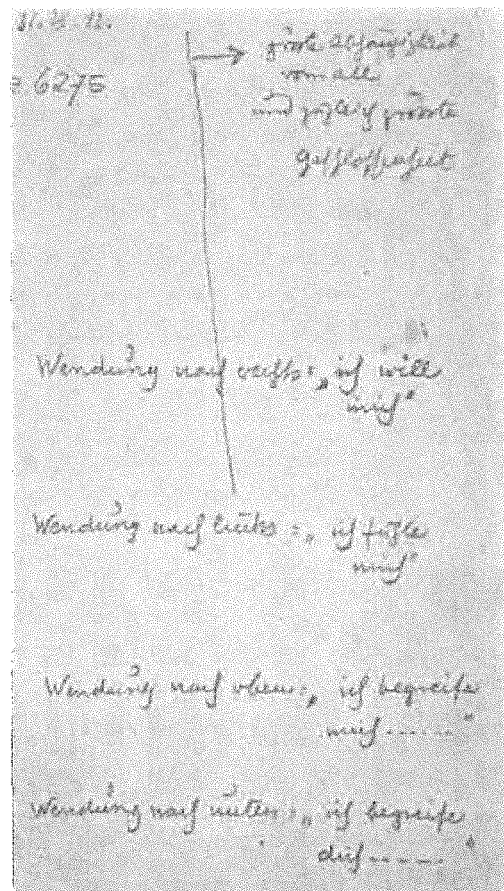
Diese schon bei den Formen für Denken, Fühlen und Wollen angedeuteten Kopfhaltungen wurden jetzt noch differenzierter beschrieben.

Das im Wollen gerade gerichtete Antlitz wird nun in seiner ganzen Ausdrucksfülle geschildert, und man denkt unwillkürlich an die strengen, eindrucksvollen Häupter der ägyptischen Statuen, die größte Geschlossenheit zeigen, gerade weil sie noch in größter Abhängigkeit vom All, von Himmels-gesetzen bestimmt, tatkräftig handeln.

Das nach oben gerichtete Antlitz beim Fühlen verstärkt sich zu immer deutlicherem und tieferem «Ich-begreife-mich» der fühlenden Seele.



Das im Denken nach unten gerichtete Antlitz – wer sieht nicht die sinnend gesenkten Stirnen der meisten griechischen Bildwerke vor sich – kann nun mit warmem Denken und Erkennen in «Ich-begreife-dich» immer wahrer das Wesen des anderen erfassen.



Sollte man nicht auch versuchen nachzufühlen, warum Dr. Steiner bei einigen der kleinen Sätze einen Punkt macht und bei anderen andeutet, daß da so etwas wie ein Geschehen vorliegt, das nie zu einem Abschluß führt, dem man nachhorchen sollte? – Rudolf Steiner hat mehr als einmal betont, daß die Sätze so weit wie möglich gefaßt werden müssen und die verschiedenen Kopfhaltungen kombiniert werden sollten. So heißt «Ich will mich» genau so gut ich will mich allem und allen gegenüber behaupten und durchsetzen, aber auch ich will mich für Euch einsetzen, ja mich hingeben und opfern. In diesem letzten haben wir sogar schon eine Kombination von «Ich will mich» und «Ich begreife dich». Zuerst wendet sich der Kopf nach rechts, dann nach unten, wodurch das Kinn sich zur rechten Schulter senkt.

Zuletzt schilderte er noch die zwei Möglichkeiten des Nichtwollens und Nichtfühlens von etwas. Diese beiden sollen durch Neigungen des Kopfes nach rechts oder links ausgedrückt werden. Dr. Steiner machte das erste vor. Aus der Stellung: gerade gerichtetes Antlitz neigte er den Kopf nach rechts ohne jegliche Wendung. Es sah aus, als würde sich der Kopf durch eine Verkürzung des rechten Halsmuskels auf die rechte Seite neigen, das rechte Auge und die starke Braue senkte sich, und das linke Auge mit der Braue hob sich ein wenig.

Über eine Kombination sprach Rudolf Steiner noch (vgl. S.168). Bei zwei Kriegern, die sich feindlich gegenüberstehen, könnte man an der Kopfhaltung erkennen, wer der Sieger sein wird. «Beide wollen nicht, daß der andere siegt. Aber der, welcher es aus dem Gefühl seiner Stärke tut, wird siegen, nicht der, welcher sich verkrampft und an das «Ich will nicht, daß...» noch das «Ich will mich» hinzufügt.

Aber der Kopf darf nie angewachsen aussehen, er muß immer wie ein kleiner Kosmos frei über dem Leibe schweben.» Wieder einmal sah ich ihn hilfesuchend an. «Das ist doch ganz einfach! Sie dürfen nur eine Kopfbewegung nie bis ganz zu Ende führen. Niemals darf weder bei Ihnen selbst noch beim Zuschauer das Gefühl entstehen: Weiter geht es nicht, er ist ja angewachsen! Nun kann er mir nichts mehr über seine, seinem Geist gemäße Einstellung sagen.

Wissen Sie, daß nur ein ichbegabtes Wesen lachen und weinen kann? Daß nur der Mensch, niemals aber ein Tier lachen und weinen kann? Und so wollen wir die beiden Möglichkeiten, wie das Ich im Lachen oder Weinen der Welt gegenübersteht, auch durch zwei Arten in der Gestaltung der Bewegungen zum Ausdruck bringen. Nämlich durch Spreizen und Ballen.»

So wurden diese beiden wesentlichen Äußerungen des ichbegabten Wesens zu einer Übung ausgebildet, die gut ist für initiativlose und etwas unintelligente Kinder. Allerdings setzte Dr. Steiner hinzu: «Aber schaden kann sie niemandem.»

Empfinden lernen sollte man in jedem Spreizen eine Erhebung des Inneren über das Äußere, so daß dieses Innere lachend herabschaut auf alle Unbilden der Außenwelt.

Wenn aber dieses Innere sich schwach fühlt gegen äußere Tatsachen, dann versucht es im Ballen sich seiner eigenen Kräfte bewußt zu werden, sie zusammenzufassen und alles, was in ihm steckt, wie in einen Punkt zusammenzupressen, so wie im physischen Leib aus der sich ballenden Tränendrüse zuletzt die Tränen im Weinen herausgepreßt werden.

Diese Übung wurde gegeben, um das jüngste und schwächste Glied der menschlichen Wesenheit zu stärken. Und so sollte man versuchen, zwei kleine Ich-Wesen je als «äußere Tatsache» einander gegenüberzustellen und sie anhalten, ihre Hilflosigkeit und ihr Angstgefühl zu überwinden und sich tüchtig anzustrengen. Denn: «Du weißt ja noch gar nicht, was du alles kannst, wenn du nur willst. Eigentlich ist es ja zum Lachen, daß du so ängstlich warst. Lach' also tüchtig! Ja, und dann dreh dich einfach um und lauf ganz fix weg. Es lohnt sich doch wirklich nicht, sich damit abzugeben!»

Vielleicht sollte man nicht gerade am Schluß einer Stunde «Ballen und Spreizen» üben lassen, obwohl ein gewisser Ausgleich von Rudolf Steiner schon von vornherein angegeben ist. Denn auch für diesen Reigentanz gilt das: Beginn eines Reigentanzes gespreizte Hände, und: Ende eines Reigentanzes leicht geballte Hände – denn jedes Ich, sei es noch so stark, muß, wenn es sich aus einer Gemeinsamkeit herauslöst, erst einmal sich leicht zusammenfassen.

Außer dieser wichtigsten hygienischen Wirkung war «Ballen und Spreizen» für uns jüngste Anfänger in der Eurythmie noch in einer anderen Beziehung von allergrößter Bedeutung. Gab die Übung doch den ersten, bis 1915 wohl den einzigen Hinweis dafür, wie man aus einer gewissen Bewußtheit heraus seine Bewegungen färben, unter Umständen stark färben konnte, hin zum Lachen, Spreizen, Lösen bis zum hellsten Licht, oder zum Weinen, Ballen, sich Abschießen, Verdunkeln bis zum hoffnungslosesten Schwarz.

Darf ich noch einmal an einen der ersten Sätze erinnern, die Rudolf Steiner am Anfang dieser Unterweisungen fast wie eine Bedingung aussprach? Daß nämlich nur derjenige diese neue Bewegungskunst in Wahrheit ausüben könnte, der in seinem Innern davon überzeugt ist, daß der Mensch aus Leib, Seele und Geist besteht, mit ihren Entsprechungen im Gliedmaßenmenschen, im Brust- oder Herzmenschen und im Kopfmenschen. Von da aus schaue man noch einmal auf die oben geschilderte Stunde zurück.

Neigung des Kopfes nach rechts - ~~gibt~~
 , ich will nicht, dass etwas
 so ist - - - "

Neigung des Kopfes nach links =
 , ich fürchte nicht, dass etwas
 so ist - - - "

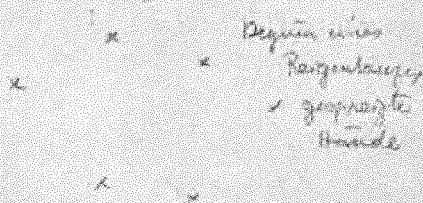


Spitzen = Erhebung des Inneren unter
 des Äußeren -

ballen = tiefen inneren Kiefertiefe
 gegen äußere Teilpaar, aber
 Zusammenfassung des inneren
 Kräfte
 (Vorbedeutung)

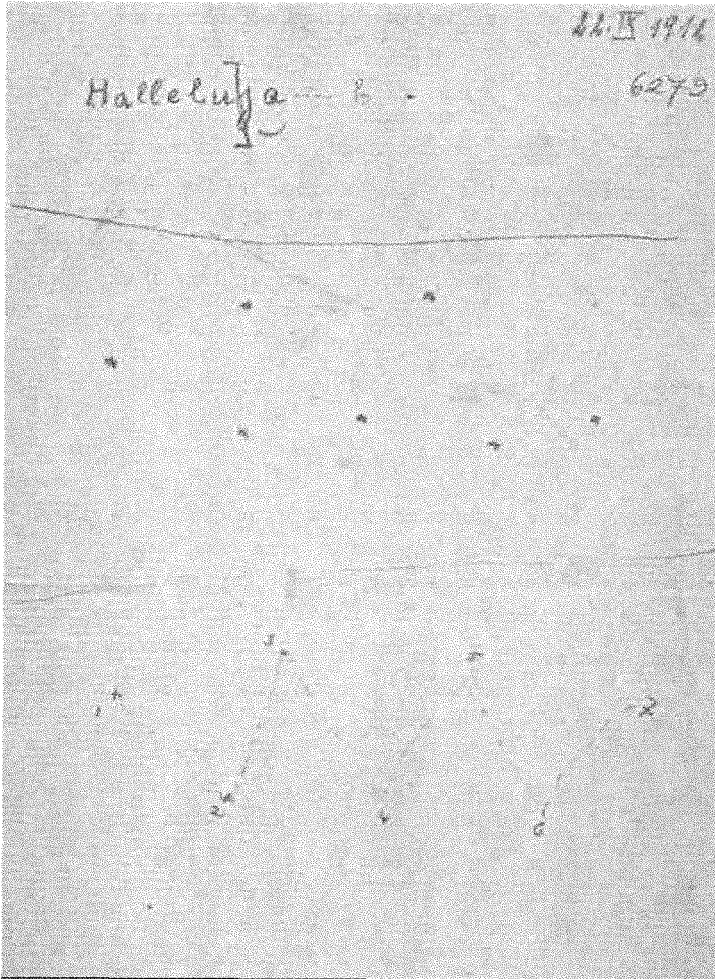
Wendung zweier Hände zu
 einander mit Ballen der Hände
 darauf prelegendes Spreizen der
 Hände
 rauffer Reiz mit andeläufen -

Kindgehen = Ballen + Spreizen



Ende eines Reizentlaufes
 leicht gebaute Hände.

hygienische Leute = der vordefinierte
 Reizentlauf -
 ist gut für initialisierende und
 durch unmittelbare Kräfte



SIEBENTER TAG, 22. September 1912

An diesem wunderschönen Herbst-Sonntagmorgen waren wir schon um $\frac{1}{2}$ 11 Uhr zu Dr. Steiner heraus bestellt worden. Er begrüßte uns wie immer mit einem Händedruck. Diesmal ließ er meine Hand nicht los, sondern sagte: «Nun wollen wir doch mal sehen, ob die Kleine schon etwas gelernt hat.» Meine Mutter unterbrach ihn und sagte etwas bedrückt: «Ja, Herr Doktor, glauben Sie denn wirklich, daß sie das alles überhaupt können wird?» Herr Doktor lächelte beruhigend zu ihr hin: «Sie werden sich wundern, was aus so einem jungen Ding herauskommen kann.

Also, Kleine, machen Sie einmal ein H und gleich ein A. Nun machen Sie siebenmal L, dann ein E. Nun folgen noch drei große, ruhige L-Bewegungen, die zu einem ganz großen, lang angehaltenen U hinführen. Zum Abschluß formen Sie noch ein starkes I und A.»

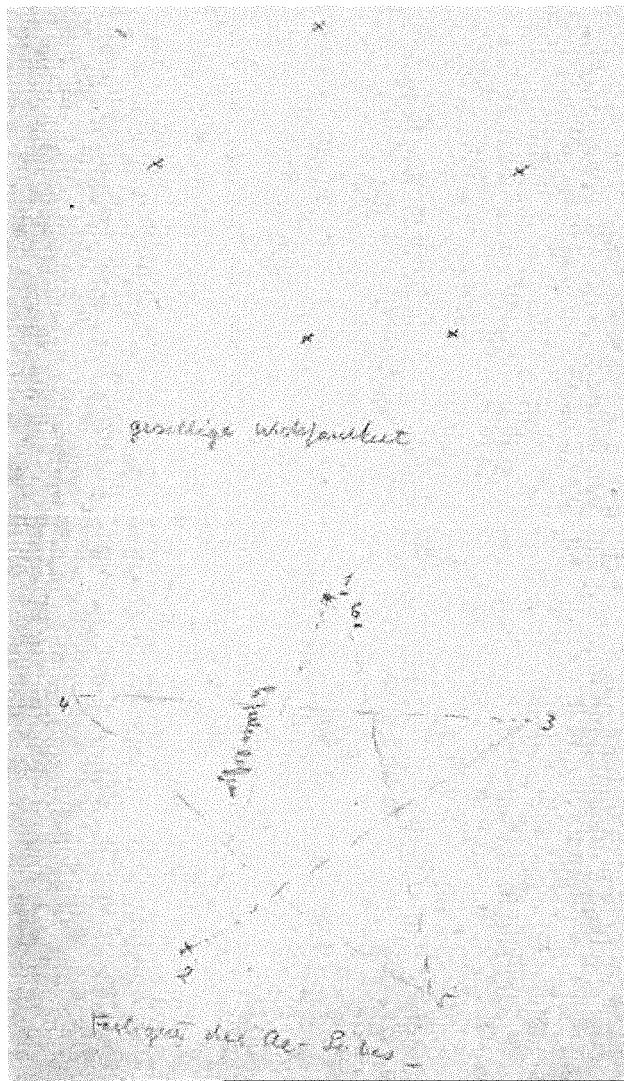
Dann sagte er ernst: «Nun haben Sie das Wort «Halleluja» gemacht.

Das bedeutet: Ich reinige mich von allem, was mich am Anblick des Höchsten hindert.»

Er schrieb das Wort hin, erklärte während des Schreibens: «E ist ein erster Höhepunkt, ein staunendes Erahnen, das aber erst nach den letzten großen L-Bewegungen im U seinen endgültigen, erstrebten Höhepunkt, ein ruhvolles Anschauen und Aufnehmen erreicht.» – Nach einer Pause mit gerade gerichtetem Antlitz sollten das I und das letzte A ganz groß und objektiv bis in die Finger I und A geformt werden, denn damit sei, wie ein Siegel, der Name des Höchsten, des Jahve hingestellt. «Und nun machen Sie das Ganze noch einmal.»

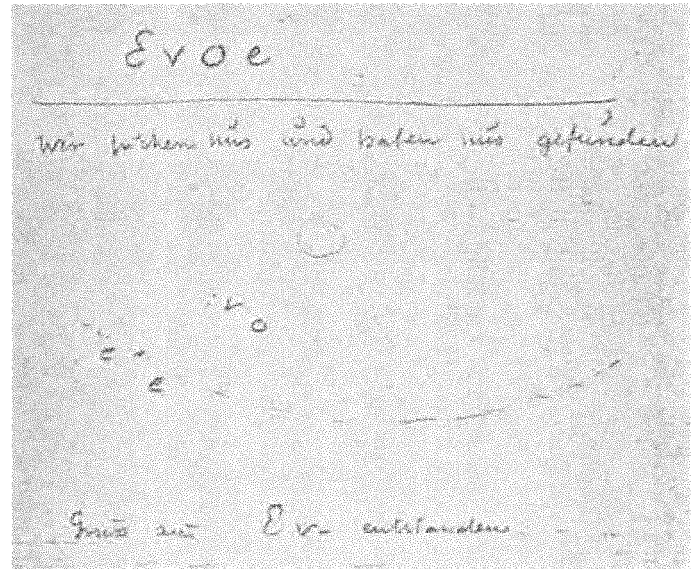
So ist Halleluja das erste Wort, welches eurythmisch dargestellt wurde!

«Eine schöne Übung wird es, wenn Sie fünf Menschen in einem Pentagramm aufstellen und alle das Wort gleichzeitig wie ein Wesen formen lassen. Das würde eine gesellige Wirksamkeit im höchsten Sinne des Wortes entstehen lassen.» Wenn es aber ein Mensch allein macht, dann sollte er – oben in der Spitze stehend – das Wort formen, aber dann mit einem ganz leisen, wie gehauchten H zum nächsten Platz gehen, wie durch das H dorthin getragen, und wenn der Hauch ausgeatmet hat, dann sollte man mit ganz gesenkten Armen dort angekommen sein. Auf diese Weise muß sechsmal Halleluja...h gemacht werden, denn am Anfang und am Ende sollte man immer oben an der Spitze stehen. Niemals dürfe man ein Pentagramm mit der Spitze nach vorne, also nach unten in den Raum, stellen, ebensowenig wie man Halleluja...h im Laufen machen dürfe, «denn dann wird es bacchantisch!» Als er das letzte Pentagramm, das ein einzelner ausführen soll, schilderte, rief Fräulein von Sivers plötzlich: «Aber, Herr Doktor, das muß ja ungeheure Kräfte geben!» «Ja, meinten Sie denn, wir wollen nur tanzen? Wir wollen doch auch kranken



Menschen helfen», war die Antwort, und er schrieb unter die Zeichnung: «Festigung des Äther-Leibes.»

Man kann Halleluja aber auch noch mit einer solchen Form verbinden, die von sieben Menschen ausgeführt werden kann, der siebente muß, wenn der sechste auf seinen Platz kommt, rasch in einem Bogen hinter den anderen auf den Platz des ersten laufen, damit auch dieser Reigentanz wiederholt werden kann.

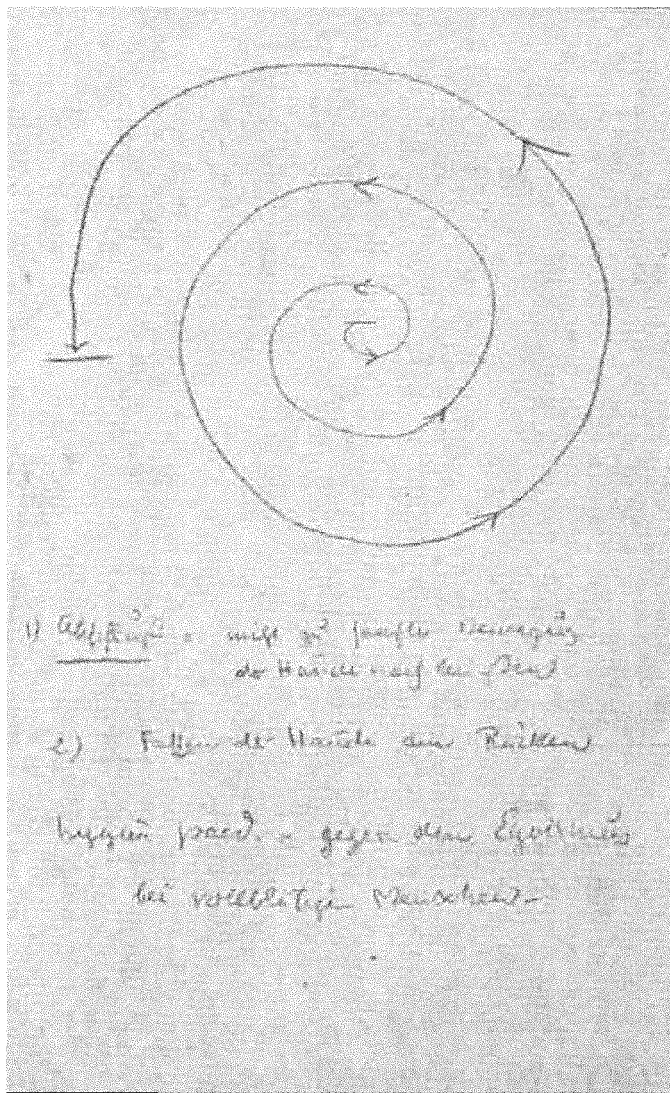


Außer über Halleluja... sprach Rudolf Steiner an diesem Sonntagmorgen noch über den griechischen Ruf und Gruß Evoc. Nachdem er den darin zu empfindenden Sinn erklärt hatte, schilderte er, wie es auszuführen sei. Um etwas zu Verehrendes, um eine Anzahl schöngeformter Mineralien, eine Schale mit Blumen, um ein Kind, aber niemals um einen alltäglichen, gleichgültigen Gegenstand, zum Beispiel um einen Stuhl oder etwas ähnliches, sollte man einen Kreis bilden, oder sich auf einer Kreislinie fühlend, sich mit einer ehrfurchtsvollen E-Bewegung dem zu Verehrenden nahen, um dann von einem

tief in das Knie sich senkenden zweiten, sehr kleinen Schritt aus mit den weit vorgestreckten Armen und Händen dieses Heilige leise und andächtig zu berühren: V, sich wieder aufrichtend ein O formen und in den Kreis zurücktretend mit dem letzten E das Wort, den Gruß beschließen.

Auch zwei Menschen könnten Evoe gemeinsam ausdrücken, indem jeder in seinem Gegenüber den Menschen sucht und findet. Das heißt, daß jeder mit dem E den andern staunend wahrnimmt, mit dem V sich zu ihm neigend leise die Hände auf seine Schultern legt, dann zu ihm, nicht um ihn, das O formt und zurücktretend das E. «Sie können noch manche mittelalterliche Bilder finden, auf denen zwei Menschen das erste E – gemeinsam mit den Unterarmen ein Kreuz bildend – formen und dann das Evoe weiter so gestalten, wie ich es Ihnen eben geschildert habe. Aber», fügte er lächelnd hinzu, «zu oft sollten Sie es Buben und Mädchen in der Schule nicht machen lassen, sonst verlieben die sich ineinander!» Mehr hat er nicht gesagt.

Nun forderte Rudolf Steiner mich auf, ihm meine Hand entgegenzustrecken, näherte seine Hand der meinen so weit, daß beide Hände ein E bildeten, «nun die Berührung mit dem V, das Umschließen oder Umfassen mit dem O und im Lösen wieder ein E. – So, sehen Sie, ist jeder Gruß aus Evoe entstanden.» Für die heutigen Menschen nicht nur unbewußt, sondern meist auch ungewollt. Und doch liegt in jedem grüßenden Handgeben das uralte Evoe. «Wir suchen uns und haben uns gefunden.»



ACHTER TAG, 23. September 1912

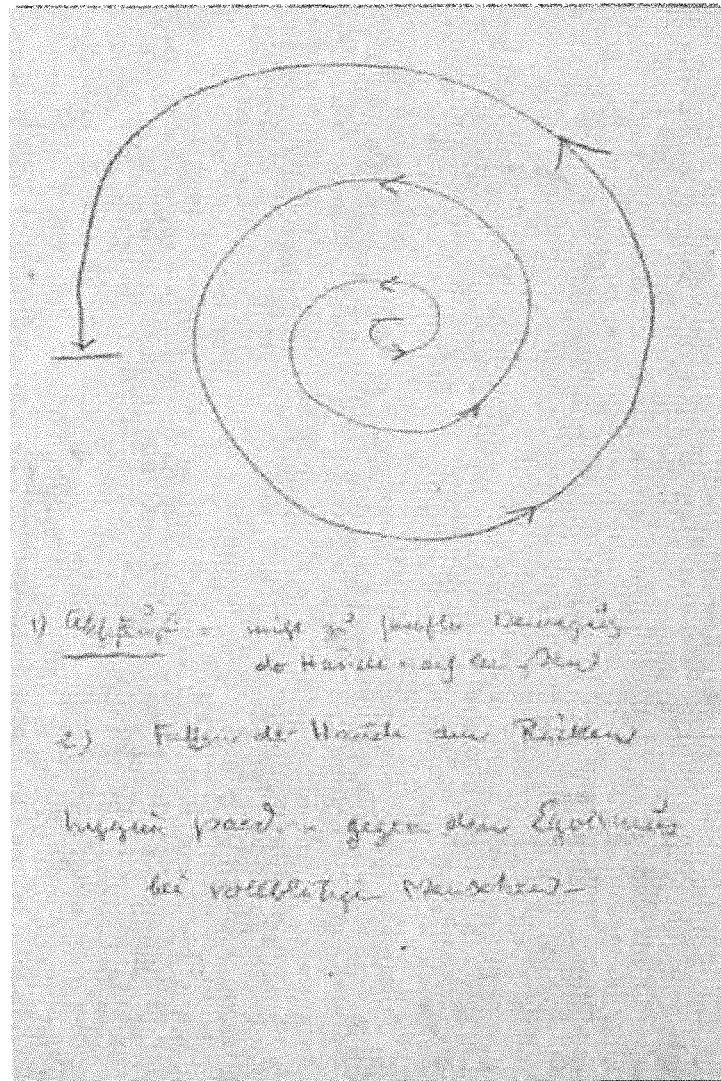
Am nächsten Tag fragte Dr. Steiner zuerst: «Wissen Sie, was Serpentin-Tänze sind?» Etwas erstaunt, aber doch sehr eifrig – ich hatte mich ja in der Zwischenzeit möglichst unterrichtet über die verschiedensten Richtungen, auch des modernen Kunsttanzes – bejahte ich seine Frage. Es gäbe in Amerika eine Frau, deren Tänze so genannt würden. Sie sei in unendlich viele Schleier gehüllt, die sie unaufhörlich in serpentinartige, wogende Bewegungen versetze, und dazu noch von allen Seiten mit immer anderen Farben beleuchtet würde. Herr Doktor hörte meiner stolzen Erklärung immer erstaunter und amüsierter zu, lachte zum Schluß ganz laut und sagte: «Die habe ich aber nicht gemeint!»

Er wolle mir nun von ganz anderen Serpentin-Tänzen sprechen, von uralten, die ursprünglich aus den griechischen Tempeln und Mysterien stammten. Er zeichnete dann die erste große Serpentine auf, die wirken könne gegen den Egoismus bei vollblütigen Menschen, und die mit zwei verschiedenen Bewegungen dem Charakter des Gedichtes entsprechend enden könnte.

In der zweiten großen Serpentine, die von außen nach innen getanzt werden sollte und als starke Befestigung des Ich sehr gut für bleichsüchtige Personen sei, gab er zwei verschiedene Haltungen als Abschluß. Die erste: *āu* – mit in die Hüften gestemmen Händen – für eine heitere Serpentine. Unter Umständen kann man es noch mit einem kräftigen Sprung, auch *āu*, in die Mitte der Serpentine verbinden. Die Abschlußgebärde für die ernste, feierliche Art sollte das *eu* sein – mit am Herzen gelegten Händen. «Aber, sehen Sie, solche ursprünglich tief bedeutsamen Bewegungen wie diese mit am Herzen gelegten Händen als Abschluß einer einwickelnden Serpentine, können Sie heute trivial verballhornisiert wiederfinden, wenn eine Balletteuse nach einem wilden Schlußwirbel – Serpentine! – plötzlich in der Mitte, möglichst auf einem Bein stehenbleibt mit am Mund gelegten Händen, um Kußhändchen ins Publikum zu werfen. Da ist eine richtige Bewegung an die falsche Stelle gerutscht!»

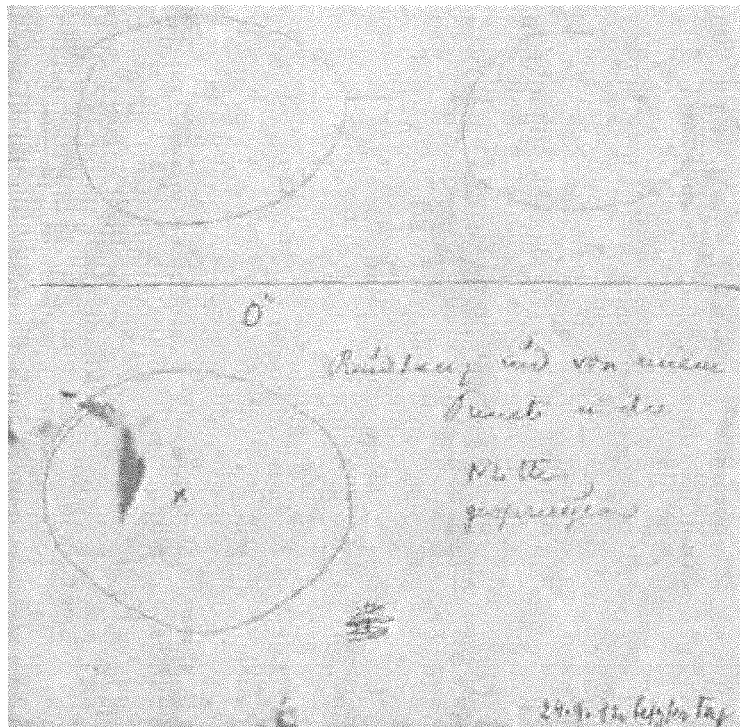
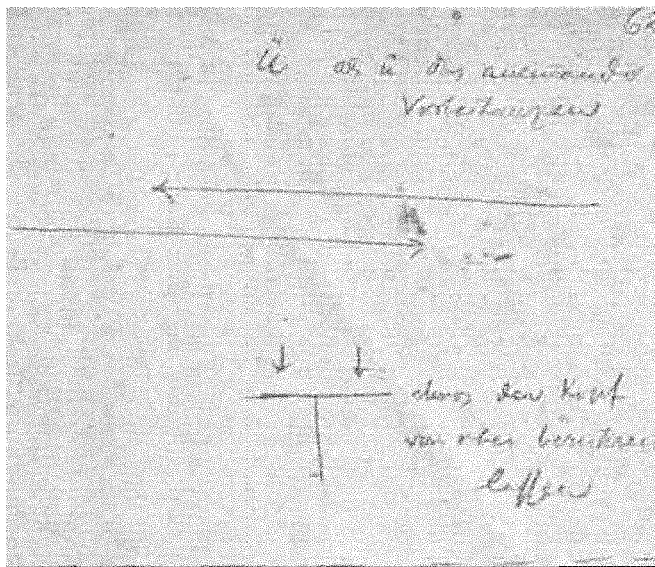
In andern Zusammenhängen, also nicht als Abschluß einer Serpentine, könne *eu* auch heißen: den andern meinen, auf ihn zeigend. – Erst meinen, früher hieß es minnen, und dann zeigen.

Er sprach dann noch von den Serpentin-Tänzen, die aus griechischen und noch älteren Tempeln stammen, von «sakralen Tänzen». Da sollte ein Einzener oder ein Paar oder viele Paare – ganze Alleen von Serpentina könnten man aufstellen – abwechselnd aus- und einwickelnde Serpentina schreiten, verbunden mit Andachtsbewegungen der Hände (s. Abb. nächste Seite).



Nachdem Dr. Steiner diesen letzten Serpentin-Tanz gegeben hatte, schaute er mich mit einem lieben, auffordernden Lächeln an: «Nun, und Ihre Fragen?» Beglückt zog ich meinen Zettel hervor. «Ja, Herr Doktor, hier steht zuerst W. Sie haben mir noch nicht gesagt, wie man das W machen soll.» «Ja – W», war die etwas zögernde Antwort, «W, das ist so tief, das kann man eigentlich nicht machen!» Allen Mut zusammenraffend bat ich: «Aber wir haben doch so viele wichtige Wörter mit W: Wind und Woge, Wiese und Wald, Welt, Wehe, Wonne, Weisheit und Wahn, werden und welken, alle Fragewörter, noch viel mehr habe ich aufgeschrieben.» – «Tja, dann machen Sie bei jedem W ein ganz langes U.»

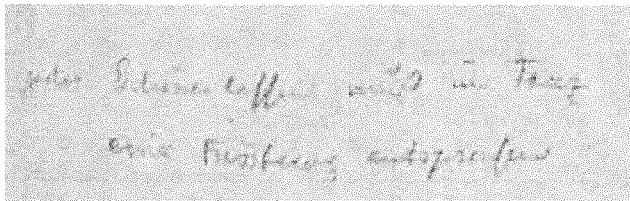
Meine nächste Frage galt dem Umlaut Ö. Da, wie sich besinnend, fast wie abtastend, zeichnete er zwei sehr zarte Kreise, den zweiten etwas kleiner als den ersten. Er sagte und schrieb auch nichts dazu, sondern sah nur gedankenvoll darauf herunter. Dann aber machte er einen sehr bestimmten Strich unter die beiden Kreise und ebenso bestimmt und, ich möchte sagen entschlossen, zeichnete und formulierte er den dritten, endgültigen Kreis; eben mit dem von einem Punkte in die Mitte gesprungen!



Nun fehlten noch Ü und T. Zu U gab Rudolf Steiner keinerlei weitere Erläuterungen, sondern zeichnete sehr rasch und selbstverständlich die beiden aneinander vorbeiziehenden Wege.

Als ich aber nach T fragte, da schaute er mich, ich fühle es heute noch, wirklich mitleidig an, als wollte er sagen: Das hätten Sie aber wirklich allein wissen können! – und formte rasch, fast wie nebenbei mit seinen Händen ein T, indem die flache rechte Hand sich einen kurzen Augenblick waagerecht auf die aufrechte linke legte. Die Zeichnung und die aufgeschriebene Erklärung ließen von vornherein jedoch noch manche andere Möglichkeiten offen. Aber auch hier tat und schrieb er nur und machte einen abschließenden Strich darunter.

Schon wollte ich eine neue Frage stellen, als Rudolf Steiner den Bleistift nochmals in die Hand nahm und unvermittelt den letzten Satz, der doch anscheinend ganz ohne Zusammenhang mit allem, was vorausgegangen war, da steht, hinschrieb:



Auch was er dann weiter dazu ausführte, schien wenig mit all den Vokalen und Konsonanten, den Formen und Rhythmen zu tun zu haben. Er erinnerte zum Beispiel an eine Kastagnettentänzerin, die ihre Kastagnetten nur wie durch eine vorbereitende oder einleitende Fußbewegung verursacht, ertönen läßt. Ebenso sei es mit den Tänzen, bei denen die verschiedenen Möglichkeiten, ein Tambourin zum Erklängen zu bringen, ausgeübt würden. Auch hier würde jedes Ertönenlassen fast synkopisch auf eine Fußbewegung folgen. «Sogar bei einem echten Schnaderhüpferl wird der Bursch erst nach einem kräftigen Stampfer sich mit aller Macht auf den Schenkel klatschen.»

Und dann konnte ich auch die Frage stellen, die mir ganz besonders am Herzen lag: «Wenn ich nun alle Laute, erst einzeln und dann mehrere aneinandergereiht, immer wieder geübt habe, was für ein Gedicht könnte ich wohl wählen und als erstes versuchen?» Sehr bestimmt, als gäbe es überhaupt kein Zweifeln oder Überlegen, antwortete er: «*Meeresstille*» von Goethe. Da haben Sie ein Gedicht, das Sie nur vokalisches machen sollen, es ist nichts, aber auch gar nichts von Außenwelt darin, es ist die Schilderung eines Trancezustandes, ein nur im Innern sich abspielender Zustand der Seele, von keiner Außenwelt gestört oder gefährdet. Aber gleich daran anschließen sollten Sie das nächste: «*Glückliche Fahrt*». Das ist dann ganz Außenwelt, und daher müssen Sie das mit allen Konsonanten machen, das Wort «*Äolus*» sogar mit allen Lauten. Aber diese beiden Gedichte gehören zusammen. Zusammen sind sie erst eine Ganzheit.»

Überhaupt sollte man sich ein sicheres Gefühl dafür aneignen, wann ein Gedicht vokalisches und wann es konsonantisch zu gestalten sei, und um das zu erreichen, sei ein guter Weg, ein und dasselbe Gedicht – «*Prometheus*» von Goethe sei dazu besonders geeignet – einmal vokalisches und das andere Mal

konsonantisch anzulegen. «Vokalisches: da werden Sie alle Kämpfe des Prometheus, seinen ganzen Trotz, seine Auflehnung und Verachtung der Götter, seinen unbändigen Freiheitswillen für sich und seine Geschöpfe erleben und zum Ausdruck bringen können. Machen Sie es konsonantisch, da wird man mitten in dem Geschehen darinnen stehen, da ist man die wogend dahinsausende Wolke, der Knabe, der Disteln köpft, und da übt man sich mit Zeus an Eichen und Bergeshöhen und läßt alles bildhaft vor seinem Zuschauer erstehen!»

Nun waren alle meine Fragen beantwortet, aber Rudolf Steiner sah noch wie überlegend vor sich hin und sagte dann: «Ja, aber nun muß unsere Sache doch auch einen Namen haben!» Und ohne auch nur einen Augenblick zu zögern, rief Fräulein von Sivers: «*Eurythmie*!» Ebenso ohne Zögern wurde der Name von ihm angenommen und wiederholt: «Ja, Eurythmie.» Als dann aber der Vorschlag gemacht wurde, es wäre doch wohl gut und angebracht, wenn ich erst einmal durch eine irgendwie geartete Gymnastik lernte, meine Glieder richtig und gewandt zu bewegen, stieß dieser auf sehr heftigen Widerspruch: «Ja, ja, das wäre allerdings ein wirksames Mittel, die Sache von vorneherein kaputt zu machen. Das ist ja gerade das Gute, daß die Kleine bisher überhaupt gar nichts Derartiges gemacht hat und also noch ganz unverdorben ist.»

Auf einmal sprach Rudolf Steiner nun so weiter, als sei die Eurythmie schon eine vollzogene Tatsache, als könne ich nicht nur einzelne Schüler – «die ich Ihnen schicken werde» – unterrichten, sondern als könne, nein solle man Eurythmie in einem solchen Umfange in die Welt tragen, daß eines Tages sogar der Fußball durch sie verdrängt werden könne. «Aber wenn Sie dann hinausgehen in die Welt und die Eurythmie den Menschen bringen, so müssen Sie sich diese Eurythmie auch bezahlen lassen, und zwar gut bezahlen lassen, denn die Eurythmie ist dem Ahriman abgetrotzt, und er muß ein Äquivalent haben.»

Und weiter: «Wenn Sie dann draußen in der Welt so einen Schüler vor sich haben, der meinethalben sechs Fehler macht, tun Sie mir den Gefallen und sagen Sie ihm erst den siebenten. Sie waren ja jetzt in München bei den Proben dabei, da werden Sie bemerkt haben, daß ich eigentlich niemals korrigiere, und zum Schluß haben die Leute es doch so gemacht, wie ich wollte.»

Das war der einzige pädagogische Ratschlag, den Rudolf Steiner mir je gegeben hat.

Neue Angaben anlässlich einer Vorführung als Resultat der bisherigen Arbeit

Haus Meer - Düsseldorf, 26. April 1913

Sieben Monate nach der letzten Stunde in Bottmingen kam Rudolf Steiner von Elberfeld aus, wo er zwei Vorträge gehalten hatte, nach Düsseldorf, um am 26. April 1913 das Resultat unserer bisherigen Arbeit anzusehen.

Wir lebten damals in Haus Meer – heute Meeresbusch genannt – einer Gartentstadt zwischen Düsseldorf und Krefeld.

Schon für die Vorarbeiten war ein größeres Zimmer unseres Hauses bis auf das Klavier ausgeräumt worden, so daß, als wir von Bottmingen zurückkamen, sofort mit der Arbeit begonnen werden konnte. Auch die Schüler, eigentlich «Mitarbeiter», drei jüngere Schwestern von mir und ein Bub, den Rudolf Steiner zu uns geschickt hatte, damit er bei uns erzogen wurde, und für «dessen willensschwaches Wesen diese Stunden besonders wichtig wären», standen mehr oder weniger begeistert bereit, mitzumachen.

Meine Mutter und ich hatten uns von vornherein vorgenommen, mit der Ausarbeitung besonders der Gruppensachen in der Reihenfolge vorzugehen, welche den Angaben Rudolf Steiners entsprach.

Wieviel leichter, ja beschwingter wurde aber die Arbeit, als Mitte März 1913 Annemarie Donath-Dubach zu uns kam und so schnell und selbstverständlich alles mitmachte, daß man sich nur wundern und freuen konnte. Mit ihrem Kommen hörten auch die vorher oft sehr schweren, einsamen Vormittage auf, während deren ich bis dahin allein gearbeitet hatte, um allmählich ein Empfinden für die einzelnen Laute und Lautverbindungen zu einem ersten Erlebnis zu bringen, aber auch übend vorbereitete, was wir am Nachmittag, wenn alle Schulaufgaben der «Mitarbeiter» gemacht waren, arbeiten wollten. Mit Annemarie Donaths Kommen wurde nun alles in einer freudigen Gemeinsamkeit getan; für mich war es von größtem Gewinn, nun mit einem fast gleichaltrigen, vor allen Dingen so künstlerischen Menschen alles wie von neuem zu erleben.

Mitte April kam als dritte im Bunde Erna Wolfram-van Deventer dazu. Sie hatte nicht einmal zwei Wochen Zeit bis zu dem langersehnten Tag, an dem wir Rudolf Steiner zeigen durften, was wir bis dahin gelernt und wie wir uns in all das Neue hereingestellt hatten. So kam der 26. April!

Bald nach dem wie meist in Rudolf Steiners Gegenwart sehr heiteren Mittagessen verschwanden wir, um uns umzuziehen. Außer mir, die ein weißes Kleid hatte, weil bei manchen Übungen ja eine dirigierende, manchmal auch etwas anfeuernde Gestalt in der Mitte stehen sollte, ich nachher auch die zwei von

Rudolf Steiner schon in Bottmingen angegebenen Goetheschen Gedichte zeigen mußte, trugen alle hellgrüne Kleider, von meiner Mutter, nicht von Rudolf Steiner, gewählt, entsprechend dem Kupfer, mit dem unsere Stäbe umwunden waren, und dem frischen Birkengrün, das den Raum schmückte.

Das sorgfältig aufgestellte Programm begann mit Alliterationen, Beherrschungsübungen und Taktieren. Als wir den Chor der Schmiede aus Goethes «Pandora» machten, nahm Dr. Steiner meiner Mutter das Buch aus der Hand und las selbst. Und wie las er! Ich habe schon oft erzählt, wie er das machte. Wie er langsam anfang, so daß wir wirklich unser Maß vor uns in den Raum zeichnen konnten, wie er dann schneller sprach, immer schneller, zuletzt so schnell und doch deutlich akzentuiert, wie ich nie wieder einen Menschen sprechen hörte, wie mir wenigstens jedes Bemühen, deutliche, klare Bewegungen zu machen, verging und nur noch der Daktylus, das lebendige Wesen Daktylus, im Raum war, uns ergriff und unsere Glieder bewegte und fortriß. Aber dann ebbte dieses Prestissimo rasch wieder ab, so daß wir wieder einen Daktylus formen konnten und nicht mehr der Daktylus uns. So sollte man Temposteigerungen handhaben, erklärte dann Dr. Steiner: Langsam, allmählich schnell und dann rasch wieder langsam werden.

Dann zeigten wir, wie seine Angabe, von einem raschen Lauf plötzlich in ein straffes Stillstehen überzugehen – gut für einseitig sanguinische Kinder und Personen –, von uns ausgebildet worden war. Eben die Übung: ein Schritt – stillstehen, zwei Schritte – stillstehen, drei Schritte – stillstehen und so weiter bis herauf zu sieben Schritten – stillstehen. Die Schritte so schnell und leicht wie möglich, das Stillstehen so plötzlich und straff wie möglich. Diese Form der Übung stammt also nicht von Rudolf Steiner und kann daher sehr berechtigter Weise anders gemacht werden.

Dann kam unsere so vielfältig ausgearbeitete Stabübung, und als wir damit fertig waren, nahm Dr. Steiner mir meinen Stab aus der Hand und zeigte eine Reihe neuer Möglichkeiten für Stabübungen. Von der Ausgangsstellung der eben gezeigten Übung aus – also den Stab mit gestreckten Armen nach unten haltend – hob er ihn bis zur Schulter nach oben, indem er die Oberarme breit nach den Seiten, nicht nach vorne, bewegte und sagte dazu: «Das ist eine sehr gesunde Bewegung.» Dann faßte er den Stab auf dem Rücken, die Handflächen nach innen, warf ihn rasch nach oben und fing ihn zwischen Oberarm und Schulterblatt auf. «Und das ist auch eine gesunde Bewegung!» Als drittes führte er den Stab von vorne rasch über den Kopf nach hinten, ließ ihn los und fing ihn mit gestreckten Armen unten wieder auf. «Und da muß man schon geschickt sein, damit der Stab nicht hinfällt.» Da wir alles gleich auch versuchten, fiel natürlich immer wieder ein Stab auf den Boden, manchmal auch der von Dr. Steiner. Es wurde sehr vergnügt und geräuschvoll! Besonders als er noch andere Geschicklichkeitsübungen zeigte. Nicht nur wirbelte er den

Stab, ihn mit drei Fingern fassend, vor sich, seitwärts, herauf und herunter aus dem Handgelenk ihn drehend, sondern er ließ ihn auch die Hand umkreisen, abwechselnd über den Handrücken und durch die Handfläche ihn laufen lassend.

Und dann «Qui»! Zuerst ließ er den Stab überhaupt ganz los, um den Griff, einmal von oben und einmal von unten fassend, zu wechseln, dabei dem Stab einen ganz leichten Impuls nach vorne, nicht nach oben, gebend. «Wenn Sie das viel üben, dann kann es zuletzt so aussehen, als schwebte der Stab vor Ihnen im Raum. Ihre Hände müssen nur sorgen, daß er nicht fällt. Man kann es aber auch so machen.» Diese zweite Art, das ja allen bekannte «Qui», machte er mit leicht und weich nach vorne gestreckten Armen und sagte dazu: «Das muß so leicht und zierlich gemacht werden, wie der Ruf eines Vogels auf einem Zweig: Qui! Qui! – Da darf man doch auch nicht zu nahe herangehen, sonst fliegt der Vogel davon. Und wenn man es zu nah und kurzsichtig vor seiner Nase macht, fliegt die Leichtigkeit doch auch davon.»

Zuletzt zeigte er noch die Spirale, die auch in dem am selbstverständlichsten aus dem menschlichen Organismus hervorgehenden Siebenerhythmus gemacht werden sollte und in einer auf- und in derselben Richtung wieder absteigenden Spirale, Kraft und Form spendend, den mittleren Menschen wirksam umkreist. Wie schön und wichtig wäre es, wenn man das alles wirklich einmal mit «griechischer Musik» als Begleitung machen könnte und damit in dem richtigen Siebenerhythmus, denn, hatte Rudolf Steiner ja einmal gesagt: In unserm Tonsystem kann man es nicht, aber griechische Musik verträgt sehr gut diesen $\frac{7}{8}$ -Rhythmus.

Auch eine Art von Kiebitzschritt machte Dr. Steiner uns vor, allerdings ohne das Schlagen in die Kniekehle, wie es später für heileurythmische Übungen ausgebildet werden mußte. Doch er nannte ihn so und machte nur – ◡ –. Aber wie lang waren diese Längen. Wie vergnügt war er und wie elegant seine Bewegungen.

Nach diesem erfrischenden Intermezzo wickelte sich unser Programm einige Nummern hindurch ohne Erweiterungen oder neue Anregungen ganz flüssig weiter ab. Wir zeigten den Energie- und Friedenstanz, «Ich und Du» und dann «Wir». Dabei stand ich zuerst auch in der Mitte, wie es für diese Gruppentänze auf den Zeichnungen angegeben ist, aber dann mischte ich mich, wie auch sonst beim Üben, aus «Freude am gemeinsamen Dasein» in den Kreis, und da sagte Dr. Steiner plötzlich zu den Zuschauenden: «Die Lory geht ganz richtig! Sie geht nämlich wie ein Seiltänzer oder wie ein Wilder im Urwald.» Und dann zu mir gewandt: «Das genügt aber nicht, daß Sie richtig gehen, Sie müssen auch wissen, wie Sie es machen, Sie müssen es doch Ihren Schülern auch erklären können. Wenn Sie das aber nicht können, muß man eben einen Kodak nehmen und jede Phase Ihres Schrittes aufnehmen, damit man es später

den Schülern vorführen kann.» Er erwartete aber nicht, daß ich es gleich wußte, und so darf ich das Resultat unserer Bemühungen auch erst später darlegen.

Nach dem «Wir» kamen natürlich verschiedene Lemniskaten, gemeinsam im Kreis geschritten und gesprochen. Sogar die Harmonische Acht haben Anneliese Donath und ich vorgeführt. Erna Wolfram zeigte trotz ihrer so kurzen Lehrzeit die große einwickelnde Serpentine, die außer der «starken Befestigung für das Ich sehr gut für bleichsüchtige Personen ist».

Dr. Steiner war von Nummer zu Nummer immer heiterer, und wir durch seine freudig liebevolle Zustimmung immer beschwingter geworden. Ja, und dann zeigte sich auf einmal, daß wir in unserem Programm beides, die Einzähl und die Mehrzahl des dritten persönlichen Fürwortes, die Er- und die Sie-Form vergessen hatten. Die einzige Reaktion Dr. Steiners war: «Ich sehe, was Ihnen fehlt sind Texte. Aber die werde ich Ihnen schaffen.»

Und dann kam das Allerschönste, was an diesem so schönen Tag geschah. Er rief uns drei Großen, ließ uns einen kleinen Kreis bilden und während er mit starker, klingender Stimme die Worte:

Der Wolkendurchleuchter:

Er durchleuchte,
Er durchsonne,
Er durchglühe,
Er durchwärme
Auch mich –

sprach, dirigierte er unsere Schritte im Raum. Bei «Der Wolkendurchleuchter» sollten wir mit zwei Schritten ehrfurchtsvoll zurücktretend einen zweiten größeren Kreis um die Gottheit bilden; auf diesem Kreis die vier Bitten anapästisch abschreiten und bei «Auch mich» uns mit wieder zwei Schritten bittend der Gottheit nähern. Trotzdem wir doch drei Bittende waren, sagte Dr. Steiner: «Auch mich» und nicht «Auch uns». Wir wiederholten es mehrmals, und ich weiß, alle, die ihn miterlebten, haben diesen Augenblick niemals vergessen. Wir erlebten damals alle ahnend die tiefe Menschen bildende und Menschen heilende Kraft dieser neuen, für unsere Zeit inaugurierten Mysterienkunst.

Zuletzt baten wir Dr. Steiner noch, uns ein neues Gedicht vorzuschlagen. Er nahm ein Buch, eine Anthologie neuerer Dichter, das mit seiner Schrift «Lyrik der Gegenwart» und mit anderen Büchern auf dem Klavier lag. Trotzdem in dieser Sammlung fast alle Dichter vertreten waren, die er in dieser Schrift besprochen hatte, mußte er lange, oftmals den Kopf schüttelnd suchen, bis er auf ein kleines Gedicht von *Richard Dehmel* stieß und darauf zeigte. «Das könnten Sie machen.» Ich glaube, dieses Gedicht entspricht in seiner Art

wirklich dem, was in dem letzten seiner Vorträge im Lauteurythmiekurs Juni / Juli 1924 ausgesprochen ist: «Es ist beim Eurythmisieren wichtiger, den Lautgehalt sich vor die Seele zu führen, als den bloßen Sinngehalt. Denn der Sinngehalt ist Prosa. Und je mehr ein Gedicht darauf angewiesen ist, durch den Sinngehalt zu wirken, desto weniger ist es ein Gedicht. Je mehr ein Gedicht einem seinen Lautgehalt aufdrängt, durch den Lautgehalt wirkt, desto mehr ist es ein Gedicht.» Das von ihm gewählte Dehmelsche Gedicht heißt:

In allen Tiefen
mußt du dich prüfen,
zu Deinen Zielen
dich klarzufühlen.
Aber die Liebe
ist das Trübe.

Jedweder Nachen,
drin Sehnsucht singt,
ist auch der Rachen,
der sie verschlingt.
Aber ob rings von Zähnen umgiert,
das Leben sitzt und jubiliert:
Liebe!

Noch eine weitere Aufgabe für mich kam dazu. Ich sollte versuchen «Charon» aus Goethes neugriechisch-epirotischen Heldenliedern eurythmisch ausarbeiten. Eine Einteilung nach Vokalen und Konsonanten gab mir Rudolf Steiner an, aber die Formen im Raum mußte ich selbst finden und auch den Gegenstand zum gemeinsamen Bewegen und Formgeben bei V B und S selbst wählen. Da ich irgendwo gelesen hatte, daß Charon häufig mit einem Hammer dargestellt wurde, wählte ich einen solchen aus vergoldetem Holz, der fast wie ein TAO wirkte.

Zweite eurythmisch-dramatische Darstellung

München 1913

Die Proben waren wieder in der schon vertrauten Turnhalle. Dr. Steiner erklärte gleich zu Anfang, daß in dem zweiten Bild des neuen Spieles «Der Seelen Erwachen» zwei Gruppen von Elementargeistern auftreten würden, die durch die neue Bewegungskunst, die Eurythmie, dargestellt werden müßten. Seit ungefähr einem Jahr seien in einem kleinen Kreise ganz in der Stille nach seinen Angaben die Anfänge dieser neuen Kunst ausgearbeitet worden, und nun solle diese Eurythmie bei der Darstellung der Gnomen- und Sylphenchöre zum ersten Mal zur Anwendung kommen.

Er bestimmte auch die Persönlichkeiten, die in den beiden Gruppen mitwirken sollten, bei den Gnomen waren auch ein paar Herren dabei, und sagte dann zu mir: «Nun, Fräulein Smits, Sie kennen ja die Gesetze und können also die Formen für diese Gruppen entwerfen. Arbeiten Sie in der Mittagspause erst einmal mit den Damen, die ich für den Sylphenchor bestimmt habe, dann kann ich heute Nachmittag schon etwas sehen.»

Also trafen wir, die von Dr. Steiner gewählten «Sylphen» und ich, uns bald nach dem Mittagessen wieder in der Turnhalle. Nachdem ich zuerst einmal gezeigt hatte, wie die verschiedenen Vokale und Diphthonge, denn nur um diese handelte es sich, gemacht werden, gingen wir gleich ohne irgendwelche theoretische Erklärungen daran, Zeile für Zeile zu üben.

Ich stand vor der Gruppe, sprach langsam die Vokale, besonders die betonten hervorhebend und formte ebenso langsam und betont alle Bewegungen. Es ging sofort erstaunlich gut, bestimmt war es nicht von ungefähr, daß Dr. Steiner gerade diese Persönlichkeiten für den Sylphenchor gewählt hatte. In der Regieanweisung werden diese Wesen folgendermaßen geschildert:

«Von rechts kommen sylphenartige, schlanke, fast kopflose Gestalten; ihre Füße und Hände sind ein Mittelding zwischen Flosse und Flügel; ein Teil von ihnen ist blaugrün, der andere Teil gelbrötlich. Bei den gelbrötlichen ist die Gestalt mit schärferen Konturen begabt; bei den blaugrünen unbestimmter.»

So standen eine Reihe schöner, schlanker Gestalten vor mir, denen es nicht schwer fiel, große, luftige, schwebende Bewegungen zu machen, die sich wahrscheinlich auch gleitend, wie schwimmend im Raume bewegen würden. So weit waren wir an diesem ersten Nachmittag aber noch nicht, sondern ausschließlich mit den Armbewegungen beschäftigt; es war ja fast für alle Beteiligten ein absolutes Neuland, in das sie sich hineinfinden mußten, es aber mit immer wärmerem Enthusiasmus, immer selbstverständlicher und freudiger taten.

Ich selbst sollte in dem Gnomenchor mitwirken. Die von allem bisher Gelernten und Geübten sehr abweichende Art, wie die Gnomen sich bewegen sollten, machte Rudolf Steiner uns staunenden und bewundernden Zuschauern selbst vor. In der Regieanweisung für diese Gnomegeister heißt es:

«Sie haben stahlgraue, den Menschen gegenüber kleine Gestalten; sie sind fast ganz Kopf; doch ist dieser vornüber gebeugt. Sie haben lange, bewegliche, zu Gebärden geeignete, zum Gehen ungeschickte Gliedmaßen.»

Rudolf Steiner nahm nun in jede Hand einen Sonnenschirm, und machte mit diesen verlängerten Armen ziemlich harte, sehr charakteristische, durch den vorgestreckten Kopf sehr eindringlich wirkende Bewegungen: alle Vokale. Dazu bewegte er sich mit von vornherein gebeugten Knien in kleinen Dreiecksformen, die Ecken durch ruckhaftes Anhalten sehr scharf betonend, so als stolpere er in jede neue Richtung, den Zuschauer überraschend, ja erschreckend.

Wohl hatten wir seine unübertreffliche Wandlungsfähigkeit, zum Beispiel wenn er Luzifer oder Ahriman in den Proben dem jeweiligen Darsteller – neben ihm stehend – vormachte, schon oft staunend erlebt, aber dies war doch noch etwas anderes. Da bewegte sich ein für unser Lebensgefühl vollkommen fremdes, groteskes Wesen mit erschreckender Eindringlichkeit vor uns, souverän unsere menschliche Weisheit als Dummheit verspottend.

Daß Dr. Steiner auch die Persönlichkeiten für diesen Chor bestimmt hatte, habe ich schon erwähnt. Ich muß nun aber doch erzählen, daß Dr. Steiner mir nach der Generalprobe wirklich strahlend seine Zufriedenheit gerade über diese Gruppe aussprach: «Sie haben wirklich alle charakteristischen Bewegungen dieser Gnomegeister gefunden – bis auf eine, die diese Wesen sehr oft machen, allerdings wäre die doch zu frech gewesen!» Dabei machte er mir lachend eine lange Nase. Ich habe ihm dann aber gesagt, daß dieses Lob nicht mir, sondern weitgehend der dänischen Baronin Waalen zukäme, denn ohne ihre originelle und einfallsreiche Mitarbeit wäre alles sicher viel matter und langweiliger geworden. Sogar der Charakter einer langen Nase war eigentlich durch ihren Vorschlag, bei der Stelle «wir kichern» das i etwas vibrierend zu machen, ein bißchen hereingekommen.

In diesem letzten Münchener Festspieljahre wurden alle vier Mysterienspiele innerhalb einer Woche aufgeführt, für die Zuschauer immer mit einem freien Tag dazwischen, der aber für Dr. Steiner und die Mitwirkenden durch die Generalproben morgens und nachmittags reichlich ausgefüllt war. Dr. Steiner war oft schon um 7 Uhr morgens im Theater, um mit den Bühnenarbeitern Kulissenproben abzuhalten! Und als er einmal nicht kam, wurden die Bühnenarbeiter ganz ängstlich: «Der liebe alte Herr ist doch hoffentlich nicht krank?» Übrigens schenkte Dr. Steiner jedem der Arbeiter ein Exemplar des Buches, das noch zu Beginn der Spiele herausgekommen war.

Ungefähr vierzehn Tage vor unserer letzten Aufführung rief er mich zu sich

und sagte, er brauche für das achte Bild – für die ägyptische Tempelszene – noch einen ägyptischen Tanz. Er habe sich entschlossen, die vier Priester, die nach der Regieanweisung vorne stehen, etwas erhöht gegen den Hintergrund zu stellen. Sie müßten während des ganzen Bildes vollkommen unbeweglich dort stehen und nur dann, wenn der Neophyt zum Schrecken aller im Tempel Versammelten nicht die erwarteten, nach alten Regeln vorherbestimmten Weltenworte, sondern sein eigenes Erleben und Empfinden ausspricht, wie von ihnen ergriffen und gezwungen diese Worte eurythmisch gestalten und begleiten. Auch hierfür bestimmte Dr. Steiner die Persönlichkeiten, darunter eine französische Malerin, Madame Péralté, die schon zum zweiten Mal die ahrimanischen Wesen und diesmal auch die Gnomen mitmachte. Sie war eine schon fast sechzigjährige, unheimlich temperamentvolle Frau, voll geballter Energie, und schon durch ihr Äußeres, das an Wüste und Einsamkeit erinnerte, wie prädestiniert für solch eine Aufgabe. Leider richtete sich diese Energie bald gegen mich und meinen Versuch, diesem Tanz dadurch einen ägyptischen Charakter zu verleihen, daß wir unsere Bewegungen – in der Art ägyptischer Reliefs – nur nach der Seite machten. Nachdem Dr. Steiner diese neue Aufgabe gestellt hatte, war ich aufgeregt in die verschiedensten Museen gelaufen, und diese seitlichen Bewegungen waren wirklich wie eine rettende, leider aber auch einzige Idee aufgetaucht. Doch Madame Péralté streikte und wollte so eine ägyptische Phantasie nicht mitmachen. Sie brachte nicht nur dicke Bücher, sondern auch einen Ägyptologen in die Probe und schließlich sagte Dr. Steiner zu mir: «Dann lassen Sie eben diese seitwärts gerichteten Bewegungen!» Als ich nach der Probe sehr bedrückt und ratlos den Saal verlassen hatte und die Treppe hinunterschlich, legte sich plötzlich eine Hand auf meine Schulter. Es war Dr. Steiner, der mich tröstend gütig und fast auch etwas schelmisch anschaute und erklärte: «Wissen Sie, ich habe das gar nicht pedantisch gemeint, daß Sie diese seitlichen Bewegungen lassen sollen, nur den Schluß, den müssen Sie ganz betont frontal machen, die Zeile: «Empfand ich euren strengen Weckeruf.»

Sehen Sie, diese Szene ist ein ganz bestimmtes, reales Bild, das in die Akasha-Chronik eingeschrieben ist. Es ist der Augenblick, in dem zum ersten Mal ein erstes Anzeichen des sich nähernden Griechentums aufleuchtet, und darum muß der Schluß wirklich wie ein Weckeruf ganz frontal gemacht werden!» Diesen beglückenden Hinweis durfte ich den andern weitergeben und er genügt nicht nur, sondern befeuerte unsere Weiterarbeit ungemein, die gerade durch den Gegensatz zwischen den ägyptisch-reliefartigen Bewegungen und diesem leuchtend klingenden Schluß sehr eindrucksvoll und überzeugend gewirkt haben soll.

Nachdem standen wir vier Priester wieder, wie seither, ganz unbeweglich da. Nur wenn der Opferweise bei seinen letzten Worten den Satz «Die Wahrheit

hat besiegt» aussprach, mußten wir eine einzige Bewegung mit beiden Armen machen, die Dr. Steiner eine Siegelbewegung nannte. Eine nicht geschlossene O-Bewegung nach oben, die in eine kleine, wie ein Licht aufleuchtende S-Bewegung überging. Eine Zeichnung von Rudolf Steiner für diese Bewegung existiert nicht, er gab nur an, wie wir es auszuführen hatten.

Schon vor dem Beginn der Probenzeit waren in München für den Monat Juli einführende Kurse in einer von Rudolf Steiner inaugurierten neuen Bewegungskunst, der Eurythmie angekündigt worden und hatten neben Interesse und offener Bereitschaft auch mancherlei Rätselraten hervorgerufen. Von der Leitung des Münchener Arbeitskreises, Fräulein Sophie Stinde, die schon seit Januar 1912 in Kassel mit wärmstem Interesse an dem Entstehen der neuen Kunst teilgenommen hatte, war mir eines der «Kunstzimmer» der Gesellschaft, das ebenso wie die Turnhalle in Schwabing lag, für diese einführenden Kurse zur Verfügung gestellt worden. Dort begann nun in den Zeiten, die neben den Proben noch frei waren, am frühen Morgen und am frühen Nachmittag, ein sehr reges Leben. Viele Menschen haben damals mit froher Begeisterung und spontanem Verständnis Eurythmie kennengelernt, indem sie eifrig an den Kursen teilnahmen. Viele aber kamen nur zum Zuschauen und erklärten, Dr. Steiner habe ihnen lebhaft zugeredet, doch ja in das «Kunstzimmer» in der Herzogenstraße zu gehen und sich dort «unsere neue Bewegungskunst, die Eurythmie» anzusehen.

Fast mit allen Darstellern mußte man dann nach den Stunden rasch in die Proben eilen, die pünktlich um zehn und fünf Uhr angingen. Über diesen ersten Kursen lag ein zarter, erwartungsvoller Glanz, wie über einer frühen Morgenstimmung, wenn man die ganze Pracht und Schönheit der Sonne erst ahnend vorausfühlt. Dieser Glanz rührte von all der innigen und freudigen Bereitschaft her, die von allen der neuen werdenden Kunst entgegengebracht wurde und die es dann auch möglich machte, gemeinsam mit einigen der Kursteilnehmer eine von Dr. Steiner gewünschte, erste orientierende Aufführung für alle in München versammelten Mitglieder am Nachmittag des 28. August in dem großen Konzertsaal der Tonhalle zu wagen.

Nach Dr. Steiners zu dieser ersten Aufführung auch erstmaligen einführenden Ansprache haben wir versucht, einen möglichst umfassenden Eindruck unserer Übungen zu geben. «Machen Sie es ähnlich wie damals in Haus Meer», hatte Dr. Steiner gesagt, «aber versuchen Sie, dabei eine noch geschlossenere, künstlerischere Form anzustreben.»

Programm und Ansprache lassen wir nun folgen. Am Schluß stand Rudolf Steiner auf und sagte nur einen kurzen Satz: «Ich glaube, Goethe hat sich über dieses Geburtstagsgeschenk gefreut!»

Erste Eurythmie-Vorführung

*München, 28. August 1913, nachmittags,
im Keimsaal der Tonhalle, Türkenstraße*

PROGRAMM

Dreiteiliges Schreiten, vor-, rückwärts und
seitwärts, verbunden mit Seelengesten und
Kopfhaltungen. Evöe als Abschluß
Rhythmen
Stabübungen
Dionysische Formen: Energie- und
Friedenstanz
Der Wolkendurchleuchter

Rudolf Steiner

Vokale und Konsonanten
Meeresstille
Glückliche Fahrt
Wiegenlied (*E. Wolfram, L. Smits,
L. Stabbusch*)
150. Psalm mit Halleluja
Charon (*L. Smits*)

J. W. v. Goethe
J. W. v. Goethe
Clemens Brentano
J. W. v. Goethe

*Mitwirkende: L. Smits, E. Wolfram, L. Stabbusch; Joan Abels, Max
Benirschke, Max Gümbel-Seiling, und eine kleine Gruppe, die in wenigen
Woche sich in die Eurythmie eingelebt hatte. Rezitation: M. Gümbel-Seiling*

RUDOLF STEINER Einführende Worte über Eurythmie

München, 28. August 1913, anlässlich der ersten Eurythmie-Vorführung

Meine lieben Freunde!

Als einmal der Professor Capesius zu Frau Felicia kam, da sagte er, daß er immer eine so große Erfrischung fühle durch alles das, was ihm die gute Frau Balde an Märchen und Geschichten und so weiter erzählen könne.

Frau Balde ist nun eine gerade Dame und daher sprach sie zu ihm genau, wie sie dachte, und zwar so: Ja, es macht mir immer eine recht große Freude, wenn ich sehe, wie Sie das erfrischt, was ich Ihnen erzählen kann, aber Sie können nur so schlecht zuhören, und das macht mir große Schwierigkeiten!

Sie war, wie erwähnt, eine gerade Dame, die geradeaus sagte, was ihr auf dem Herzen lag.

CAPESIUS: Ja, aber ich höre doch mit aller meiner Fassungskraft zu!

FELICIA: Das ist es ja eben, daß Sie *die* Fassungskraft gar nicht haben, mit der Sie auch noch zuhören sollten.

CAPESIUS: Ja, was fehlt denn an meinem Zuhören?

FELICIA: Ich glaube, Sie werden mich gar nicht richtig verstehen!

CAPESIUS: Ich möchte es aber doch gerne verstehen.

FELICIA: Ja, wissen Sie, wenn Sie mir richtig zuhören würden, dann würde Ihr Ätherleib tanzen, aber er tanzt nicht!

CAPESIUS: Und warum sollte denn mein Ätherleib tanzen? Und wie soll ich das machen?

FELICIA: Ja, sehen Sie, da müssen Sie erst verstehen, wie ich eigentlich zu all den Märchen komme, die ich Ihnen erzähle.

Da war der gute Professor Capesius ein wenig verlegen und sagte: Sie haben mir so oft gesagt, daß Sie die Märchen aus der geistigen Welt empfangen, und... ich getraue mich eigentlich gar nicht das auszusprechen, was ich nun sagen möchte. Ich kann nicht begreifen, warum diese Wesenheiten, die sich Ihnen da mitteilen, immer gerade die Sprache haben sollten, welche jene reden, die ihnen zuhören und dann die Märchen nacherzählen.

FELICIA: Das ist es ja eben! Da müssen Sie noch gescheiter werden gerade in diesem Punkt. Die Wesenheiten erzählen eben in gar keiner Sprache, sondern sie bewegen sich. Und alles, was an ihnen Bewegung ist, das muß man verstehen.

CAPESIUS: Wie machen Sie das?

FELICIA: Ja, sehen Sie, da muß man die Kunst verstehen, das Herz eine Weile in den Kopf hinauffahren zu lassen. Dann kriegt man eine eigentümliche Empfindung von all den Bewegungen, welche die Elfenwesenheiten, die Märchenprinzen und Feen da machen. Und was man so fühlt, das geht dann wie Ströme in den Kehlkopf hinein: da kann man dann erzählen. Und wenn Sie recht zuhören würden, dann würde auch Ihr Ätherleib nachtanzen. Da Sie das aber nicht können, so können Sie auch nicht alles verstehen, und vieles geht Ihnen verloren von dem, was ich Ihnen sage.

Nun hat man diese Mitteilungen der Frau Balde an Capesius aufgefangen und hat versucht – wenigstens so haben wir es gemacht –, einmal diese Bewegungen, diese Elfen-, Gnomen- und auch sonstigen Engeltänze systematisch herauszubilden zu einer Art von Bewegungssprache.

In einer ganz wunderbaren Weise hat sich herausgestellt in vielen Konferenzen mit Frau Felicia, daß man eine intime Sprache, eine Ausdruckssprache – man darf es schon gebrauchen, das Wort – tanzen kann. Kurz, es ist ein Ausdruckstanz möglich, gewissermaßen eine Kunst der Bewegung, die wir uns erlaubt haben, die Kunst der Eurythmie zu nennen: eine Art Sprache durch Bewegung, eine solche Sprache, welche in einem gewissen sehr schönen Verhältnis stehen kann zu den Vorgängen, welche in der geistigen Welt sich abspielen. Denn Frau Felicia konnte nämlich, wenn auch unbewußt, aus der Welt der Formen, welche die Welt des physischen Planes ist, dann wenn sie ihr Herz in das Gehirn hineinstrahlen ließ, auch Blicke in die Welt der Geister der Bewegung tun. Und da empfing sie ihre Märchen.

Nun wäre es recht schön, meine lieben Freunde, wenn man auch noch dieses Verständnis mitbringen könnte, das dem Capesius fehlt! Wenn man immer bei Mitteilungen – auch bei Mitteilungen, wie Frau Felicia sie aus der geistigen Welt geben konnte –, bei vollständigem Ruhigsein des physischen Leibes seinen Ätherleib tanzen lassen könnte. Dazu aber muß man erst sich ein wenig hineinfinden in das Bewegungsspiel, welches in einer gewissen Harmonie steht mit den Bewegungen, die der Ausdruck sind der Weltentöne, der Weltentöne. Was man da feststellen konnte in den Konferenzen mit Frau Felicia, das soll jetzt unserer Kunst der Eurythmie zugrunde liegen.

Es soll einmal der Anfang gemacht werden mit einer Kunst, die an einem Grenzgebiet steht und deshalb so bedeutend ist. Man kann mit dem Tanzen sozusagen das Allertäglichste haben, das, was menschlichen Trieben und

Leidenschaften am nächsten liegt; man kann aber auch das dionysische Element in der Menschheitsentwicklung verkörpern.

Eine kleine Probe soll Ihnen vorgeführt werden. Sie sollen aufmerksam gemacht werden auf das, was in der Bewegung selbst verstanden werden soll, wie auch auf das, was in Anlehnung an menschliche Worte und Gedanken übersetzt werden kann in die hier gemeinte Bewegung, damit man immer mehr und mehr lerne, daß man zuhören kann auch dem, was in einer solchen Sprache zum Ausdruck kommt. Beachten Sie dabei, daß wir es zu tun haben mit etwas, was im Anfang steht. Beachten Sie zunächst das Wollen, das dahinterliegt und aus dem wir glauben, daß sich im Laufe der Zeit noch viel Bedeutungsvolleres entwickeln kann, als jetzt da ist. Beachten Sie aber auch, daß ein dreifaches Wollen hinter dieser Eurythmie liegt.

Erstens ein ästhetisches Element, ein Element, das man als das Element der Schönheit bezeichnen könnte. Schönheit ist ein unmittelbarer Ausdruck desjenigen, was in den höheren Welten bewegungsmäßig vorgeht. Verstärkte Bewegungen der höheren Welten sind also ein künstlerisches Element.

Aber damit soll sich zugleich verbinden als zweites ein pädagogisch-didaktisches Element. Die menschliche Seele in ihrer Verbindung mit dem Leiblichen wird zu einer Entfaltung kommen, die mit den Welten, zu denen sie gehört, angemessen ist den Vokalismus und Konsonantismus, die als Weltwort durch die Welt strömen. Und umgesetzt wird das in sichtbare Bewegungen des physischen Leibes. Dadurch wird etwas ganz anderes erreicht werden, wenn unsere Anfänge einmal zu größerer Vollendung gekommen sein werden, als durch gewöhnliches Turnen und ähnliche Übungen, die in der Jetztzeit gemacht werden und die nur auf physiologischen Gesetzen aufgebaut sind.

Drittens das hygienische Element. Indem der menschliche Leib angemessen wird der Welt der Bewegungen, und in die Didaktik hineingegossen wird die durchaus gesunde Beweglichkeit des Menschen, wird auch in gesunder Weise auf den menschlichen Organismus und auf die menschliche Seelenverfassung gewirkt werden können. Denn vieles, was heute in der äußern Welt unhygienisch ist, rührt davon her, daß so wenig Harmonie ist zwischen dem, was der physische Leib in Anpassung an die äußere Welt tut, und dem, was eigentlich der Ätherleib durch seine innere Beweglichkeit von dem physischen Leibe verlangt. Dieses Nicht-Zusammenstimmen möchten wir aufheben durch eine Bewegungsfähigkeit des physischen Leibes, die dem Ätherleib entspricht.

Und so wäre es schön, wenn namentlich unsere Jugend – bis zum sechzigsten, siebzigsten Lebensjahr – Verständnis erwerben würde für diese Eurythmie, welche in immer anderer Weise die geistige Welt auf den physischen Plan heruntertragen möchte. Wenn sich diese unsere Jugend nach und nach gewöhnt, Verständnis zu haben für diese Ausdruckskunst, so werden immer mehr und mehr Leute unter uns sein, zu denen Frau Balde sagen kann: «Sie hören

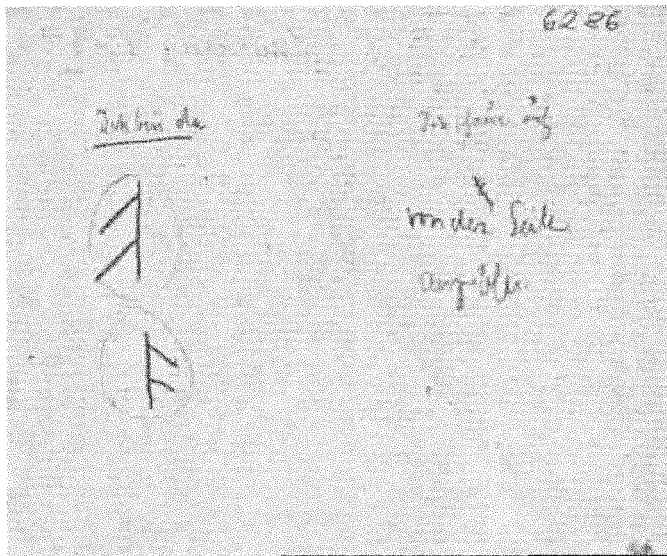
mir nicht mehr so schlecht zu, Sie verstehen mich schon besser.» Sie ist eine gerade Frau, und damit sie sich aus ihrer Gradheit heraus nicht nur ein negatives Urteil zu machen braucht, damit wir ihr Verständnis entgegenbringen, wollen wir uns auch Verständnis aneignen für das, was sie erschaut in der Märchenwelt, und was sie dadurch, daß ihr das Herz in den Kopf zu steigen vermag, in Worte umsetzen kann.

LORY MAIER-SMITS Neue Angaben

München, 31. August 1913

Rudolf Steiner empfing uns in dem gleichen Raum, in dem er vor einem Jahr die ersten Angaben für I A und O gegeben hatte. Wieder mußte ich mich aufrecht hinstellen, aber nun sollte ich mit der linken Hand an den linken Fuß gehen und die rechte Hand und den rechten Fuß parallel nach rechts seitwärts strecken. Sehr erstaunt, aber doch ganz bereitwillig versuchte ich die immerhin etwas merkwürdige Stellung auszuführen, ging mit der linken Hand an den linken Fuß, indem ich mich möglichst stark nach links beugte und dazu rechte Hand und rechten Fuß parallel seitwärts streckte. Von den Gnomen war man ja schon an allerlei gewöhnt worden, aber diesmal erntete ich nur ein sehr erstauntes Lachen Rudolf Steiners für meine wiederholten Bemühungen nach von ihm wörtlich wiederholter Angabe, bis er endlich immer noch lachend rief: «Aber warum bücken's sich denn immer?» Das klang so echt wienerisch, und nun verstand ich erst, was Dr. Steiner wollte, denn in Österreich fängt der Fuß schon ganz oben bei der Hüfte an. Was er zeigen wollte, war die Bewegung für «Ich bin da», die in dieser ersten Angabe aber nur aus den sehr rasch hintereinander nach rechts und links gebildeten Parallelen von Fuß und Hand erscheinen sollte, ohne durch ein A abgeschlossen zu werden. Kann man diese Absicht nicht deutlich aus der Zeichnung ablesen? Ich empfand die abwechselnd rechts und links bewegten Glieder immer wie einen dunkleren, rasch auftauchenden und sich wieder auflösenden Kern oder Schatten in der auf der Zeichnung angedeuteten aurischen Eiform.

Als zweites gab er noch eine Bewegung, die das Erleben bei «Ich schaue auf» ausdrücken sollte. Er wollte es zuerst auch zeichnen, fand dann aber wohl, daß das nicht ging und sagte darum: «Machen Sie mit den Armen eine ausgeprägte U-Bewegung, ganz hoch, weit über dem Kopf und nun sinken Sie langsam ganz tief herunter in die Knie, nicht auf die Knie, bleiben Sie auf



den Füßen stehen und nehmen Sie im Heruntersinken die Arme bis vor die Brust zurück, gleichzeitig den Kopf senkend. Verharren Sie etwas in dieser Stellung und nun richten Sie sich ebenso langsam wieder auf, Arme und Kopf mitnehmend, bis zur Ausgangsstellung. Wenn Sie diese Bewegung wirklich aus der Empfindung (Ich schaue auf) entstehen lassen, wird es eine besonders schöne und feierliche Bewegung sein.»

ELISABETH DOLLFUS-BAUMANN Zur Kölner Aufführung

«Im Dezember 1913 wurde Dr. Steiner in Köln zu Vorträgen erwartet, und bei dieser Gelegenheit sollte eine zweite Eurythmiedarbietung stattfinden. Wer die Anregung dazu gab, ist mir nicht mehr erreichbar, wahrscheinlich die Kölner Freunde. Diesmal sollte nicht der Aufbau und die pädagogische Seite der Eurythmie gezeigt werden, sondern zum erstenmal eine einheitliche Darbietung künstlerischer Leistungen. Diese Frucht unserer dreimonatigen eurythmischen Ausbildung reifte in intensiver gemeinsamer Arbeit und gestaltete sich zur stim-

Eurythmie-Aufführung

Köln, 18. Dezember 1913, nachmittags

PROGRAMM

Hyperions Schicksalslied
Weihnachtsgeschichte nach Lukas
Halleluja

Fr. Hölderlin

Allegretto aus der 7. Symphonie
(mit Zymbeln)

L. van Beethoven

*Mitwirkende: T. Kisseleff, M. Woloschin,
N. v. Papoff, E. Dollfus, L. Smits, E. Wolfram, E. Röhrle
Rezitation: Wilma Schreiber*

mungsvollsten Aufführung, deren ich mich in den Jahren zu erinnern weiß. Durfte sie doch stattfinden im Lichte der zwei einzigartigen Vorträge über das fünfte Evangelium, die Dr. Steiner am 17. und 18. Dezember im winterweihnachtlichen Köln hielt. Ich erinnere mich nicht mehr an das ganze Programm, nur die wesentlichsten Nummern desselben stehen mir noch lebendig vor Augen, wie wenn wir erst vor kurzem daran gearbeitet hätten.

Es waren dies: «Hyperions Schicksalslied» von Hölderlin, das Weihnachts-Evangelium nach Lukas, das Halleluja und das Allegretto aus der 7. Symphonie von Beethoven. An dies letztere hatten wir uns gewagt, obwohl noch keinerlei Angaben zu einer Toneurythmie gegeben waren; doch lag der Ausarbeitung eine Anregung Dr. Steiners zugrunde, der einmal zu Lory Smits von dem Gebrauch von Zymbeln beim Aufführen von Gruppentänzen auf musikalisch-eurythmischer Grundlage gesprochen hatte. Wir hatten uns nun Zymbeln angeschafft, und zwar nicht die in Europa fabrikmäßig hergestellten Messingzymbeln mit ihrem schmetternden, leeren Klirren, sondern die echten chinesischen, handgearbeiteten Bronzebecken, die bei richtigem Anschlag einen vollen, glockentief hallenden Klang ergaben. Sie sind nicht nur für das Ohr

ein Genuß, sie bieten auch durch ihre leicht nach außen gewölbte edle Schalenform für das Auge einen schönen Anblick. Wir verwandten sie daher nicht nur im rhythmischen Ertönenlassen, sondern auch in den sogenannten eurythmischen Stellungen: Feierlich, Innig, Heiter, Evoe, sogar in einzelnen Lautgebärden, und vermochten so der eigentümlich feierlichen Heiterkeit dieses Allegrettos einen zwar noch nicht den Tongesetzmäßigkeiten entsprechenden, aber der musikalischen Dramatik gerecht werdenden Bewegungsausdruck zu geben. «Hyperions Schicksalslied» war ganz aufgebaut auf den Angaben Dr. Steiners über die Gesetzmäßigkeit dionysischer Gruppengestaltungen und brachte in seinen drei Teilen die griechisch beschwingte Geistes-Schicksalsdramatik im Hölderlinschen träumenden Nacherleben sehr eindrucksvoll zum bewegten Ausdruck. Im Mittelpunkt stand die Gruppendarstellung des Lukas-Evangeliums, mit sorgfältiger Ausarbeitung aller Lautgesten, Kopfhaltungen und Stellungen. Die Rezitation zu den verschiedenen Darbietungen hatte Fräulein Wilma Schreiber aus Köln übernommen.»

RUDOLF STEINER

Ansprache zu eurythmischen Darbietungen

Berlin, 21. Januar 1914

Meine lieben Freunde!

Vielleicht werden Sie einen gewissen Zusammenhang herausfinden zwischen demjenigen, was ich gestern Abend von intimen Angelegenheiten des menschlichen Denkens gesagt habe, und dem, was unsere jetzige Darstellung sein soll. Eine fundamentale Forderung für die Denk- und Weltanschauungsgesundung unserer Zeit sollte gestern Abend einmal dargestellt werden: die Möglichkeit, wieder das menschliche Denken, den menschlichen Gedanken aus seiner gegenwärtigen Erstarrung, aus seinem Eingefrorensein in Bewegung zu bringen. Wenn wir in diesen Tagen öfter und mehr, als es uns recht sein konnte, genötigt waren, hinzuweisen auf die Schäden des erstarrten Denkens, so hat die Empfindung, die sich knüpft an einen solchen Hinweis, wahrhaftig nicht nötig, irgend etwas in sich zu schließen, was Hochmut oder Überhebung ist über dasjenige, was in unserer Zeit durch den erstarrten, durch den sich nicht zur Be-

wegung, zur Beweglichkeit aufraffenden Gedanken hereingekommen ist. Denn alles dasjenige, was wir besprechen mußten, hat eine ernste, tragische Seite.

Meine lieben Freunde! Zu den signifikantesten Symptomen unserer Zeit gehört das jetzt von mir öfter erwähnte Buch, dessen dritten Band ich hier in der Hand habe: «Kritik der Sprache» von *Fritz Mauthner*. In diesem Buch ist, wie ich Ihnen gesagt habe, viel Treffliches enthalten, allein es ist zugleich ein Ausfluß des unendlich traurigen, erstarrten Denkens unserer Zeit. Und wie traurig es ist, das entnehmen Sie aus den wenigen Worten, die auf der allerletzten Seite des dritten Bandes, auf der letzten Seite der drei Bände stehen als das Resultat, das Ergebnis einer ersten, aber eben im tragischen Sinne unserer Zeit gehaltenen Kritik der Sprache, die doch sein sollte eine Kritik aller Weisheit und Erkenntnis:

«So steht denn die Menschheit mit ihrer unstillbaren Sehnsucht nach Erkenntnis in der Welt, ausgerüstet allein mit ihrer Sprache. Die Worte dieser Sprache sind wenig geeignet zur Mitteilung, weil Worte Erinnerungen sind, und niemals zwei Menschen die gleichen Erinnerungen haben. Die Worte der Sprache sind wenig geeignet zur Erkenntnis, weil jedes einzelne Wort umschwebt ist von den Nebentönen seiner Geschichte. Die Worte der Sprache sind endlich ungeeignet zum Eindringen in das Wesen der Wirklichkeit, weil die Worte nur Erinnerungszeichen sind für die Empfindungen unserer Sinne, und weil diese Sinne Zufallssinne sind, die von der Wirklichkeit wahrlich nicht mehr erfahren als eine Spinne von dem Palaste, in dessen Erkerlaubwerk sie ihr Netz gesponnen hat.

So muß die Menschheit ruhig daran verzweifeln, jemals die Wirklichkeit zu erkennen. Alles Philosophieren war nur das Auf und Ab zwischen wilder Verzweiflung und dem Glücke der ruhigen Illusion. Die ruhige Verzweiflung allein kann – nicht ohne dabei über sich selbst zu lächeln – den letzten Versuch wagen, sich das Verhältnis des Menschen zur Welt bescheidenlich klar zu machen durch Verzichten auf den Selbstbetrug, durch das Eingeständnis, daß das Wort nicht hilft, durch eine Kritik der Sprache und ihrer Geschichte. Das wäre freilich die erlösende Tat, wenn die Kritik geübt werden könnte mit dem ruhig verzweifelnenden Freitode des Denkens oder Sprechens, wenn sie nicht geübt werden müßte mit scheinlebendigen Worten...»

Meine lieben Freunde! Nicht von mir ausgesprochen, von dem Manne ausgesprochen, der in seiner Art sich bemüht hat, den Sinn unserer Zeit zu entsätern, haben Sie hier die ganze Verzweiflung an dem geistigen Gehalt unserer Zeit ausgedrückt, die ganze Verzweiflung zu nichts anderem kommen zu können als zu dem Eingeständnis, «daß das Wort nicht hilft, durch eine Kritik der Sprache und ihrer Geschichte. Das wäre freilich die erlösende Tat, wenn die Kritik geübt werden könnte mit dem ruhig verzweifelnenden Freitode des

Denkens oder Sprechens, wenn sie nicht geübt werden müßte mit schein-
lebendigen Worten.»

An solche Dinge mußte man denken, als – jetzt vor mehr als einem Jahr –
es möglich wurde, weil ich zunächst die geeignete Persönlichkeit in Fräulein
Smits fand, den Versuch zu machen, aus dem Born des schöpferischen Gedankens der Welt heraus, aus den Quellen heraus, in denen der Logos, das
Wort schöpferisch in der Welt sich betätigt, dasjenige zu suchen im menschlichen Ätherleib, woran unsere Zeit noch nicht glaubt, was auch im Äußeren aus diesem ruhenden Menschenleibe heraus jene Gebärde aufruft, welche der Ausdruck davon ist, daß nicht der Tod eingepreßt ist dem menschlichen Leibe, sondern das Leben. Die kurze Zeit, die seither verflossen ist, hat ja vielen unserer Freunde schon gezeigt, in Köln und in Leipzig, daß widerlegt werden kann der Glaube an das Nicht-Dasein des Ätherleibes, denn das, was als Geheimnis in der menschlichen Sprache ruht, so drinnen ruht, daß es Leben gewinnen kann, wenn der menschliche Leib zum Ausdruck der naturgemäßen Gesetze des menschlichen Ätherleibes wird, wurde Ihnen vorgeführt und wird Ihnen nun auch in dieser Stunde vorgeführt werden.

Sie werden sehen, daß in Bewegung übergehen kann das Erhabenste, zu dem sich menschliches Wort erheben kann. Haben Sie gestern gesehen, wie erhabenste Worte, zu denen sich irdisches Denken und irdisches Sprechen durchgerungen haben, umgesetzt werden in Bewegungen, welche in uns wirklich die Ahnung hervorrufen: Ja, es gibt eine Fortsetzung desjenigen, was die Menschheit immer in der Kunst gewollt hat, ein Sprechen des menschlichen Leibes selbst, das tief ins Herz uns dringen kann..., – so werden Sie das auch heute sehen, wo Ihnen vorgeführt werden soll aus der Sprache des menschlichen Schaffens heraus solch ein bedeutendes Gedicht wie Hölderlins Schicksalslied, wie ein anderes, das in russischer Sprache gesprochen wird, oder solche bedeutsamen Dinge, wie die drei Büsserinnen aus Goethes «Faust», die Sie im Verlauf der heutigen Vorführungen sehen werden. Sie werden sogar eine Szene aus dem Evangelium sehen, von der man den Eindruck bekommen kann, wie selbst unendlich Erhabenstes wunderbar vor uns hingestellt werden kann, wenn es in jene Bewegungen überfließt, die den natürlichen Gesetzen des menschlichen Ätherleibes entsprechen.

Diejenigen unter uns, die künstlerische Sehnsuchten empfinden, mögen aus dem, was hier zunächst nur versucht ist, was wie ein Anfang hingestellt ist, den Mut und die Hoffnung schöpfen, daß die Kunst in neuer Gestalt und Metamorphose wirklich von unserer Zeit hervorgebracht werden kann. Und diejenigen, welche heute der Anschauung sind, daß in alles Leben das hineinfließen muß, was wir wollen, mögen hier ein solches Gebiet des Lebens, ein solch gesundes Gebiet des Lebens erblicken, denn nichts wäre schöner, als wenn möglichst viele Freunde, wenn recht viele Anthroposophen sich bemühen würden, daß

diese mit den naturgemäßen weltgesetzlichen Bewegungen des ätherischen Menschenleibes zusammenhängenden Ausdrucksformen, die zu Tanzbewegungen werden, als ein gesundendes Element in die menschliche Kultur einströmen.

Man erlebt so viele Sehnsuchten in unserer Zeit. Was alles wird in unserer Zeit gemacht von allerlei gymnastischen Tanz- und Sprachübungen bis zu einer aussichtslosen Erneuerung der Olympischen Spiele und so weiter, alles hervorgehend aus der Unmöglichkeit des menschlichen Denkens, etwas Neues zu schaffen. Sehen wir aber in alledem die Sehnsucht nach einem lebendigen Beweise dessen, was der Mensch aus den Quellen der Ewigkeit in sich hat. Mögen unsere Anthroposophen es in rechter Stunde einsehen, daß sie hier etwas haben, was sie wirklich hinaustragen können ins Leben, was gesundend wirken wird. Schon im frühesten Kindesalter wird durch die entsprechenden Übungen der kindliche Organismus so in die naturgemäßen Bewegungen des Ätherleibes sich hineinfinden, daß er Gesundheit und gesundende Kraft für sein ganzes Leben hinüberträgt. Aber nicht nur im physischen Sinne gilt das, sondern es werden sich Menschen, die später auf die Sache zurückblicken werden, sagen müssen, daß nicht nur physische, sondern auch moralische Kräfte gewonnen werden für das Leben.

Wichtig ist es, daß die hohen und erhabenen Gedanken von früh auf in den menschlichen Ätherleib hineinstrahlen, daß der Mensch eins wird damit; dann wird sein ganzes Wesen schon vom Ätherleibe aus durchdrungen mit gesundem moralischem Fühlen und moralischem Denken. Und von dem, wie sich der Leib bewegen wird, wird ein Abdruck werden in der Zukunft dasjenige, was der Mensch mit seinem Kehlkopf sprechen wird, denn nur aus den gesund gemachten Leibern werden auch wieder schöne, gesunde Stimmen hervorgehen, und nicht mehr werden wir genötigt sein zu demjenigen, wozu wir heute gezwungen sind, zu unserem jämmerlichen Geckrächze, mit dem wir die erhabenen Wahrheiten mit verstimmten Stimmen mitteilen müssen. Endlich wird die Zeit kommen, in welcher dasjenige, was aus den ewigen Gesetzen des Äthers herausgewellt ist, übergehen wird bis in das hinein, wo es heute so wenig vorhanden ist, daß einer, der in dem heute charakterisierten Sinne es erfaßt, nur zu der Aussicht auf den Freitod aller Erkenntnis kommen konnte!

Ja, auch in dieses Gebiet hinein wird sich das erstrecken, was wir suchen, in das hinein, was man den menschlichen Gedanken nennt, so daß zuletzt auch unsere Gedanken lernen, künstlerisch sich zu bewegen. Dann wird die Erlösung der Menschheit auf diesem einen Gebiet vor uns stehen. Oh, wenn uns in diesen Tagen öfters vorgeworfen worden ist, wir schlossen uns nicht in richtiger Weise dem Geiste an, der aus der tiefsten Erkenntnisohnmacht unserer Zeit bis zur Krankhaftigkeit das unendlich Traurige, das Erstarrte alles Denkens und Empfindens unserer Zeit gegenüber aller Philosophie und Welt-

anschauung in sich selber erlebt hat, daß wir nicht richtig im Nietzscheschen Sinne Nietzsche verstanden – Nietzsche, von dem wir vor allen Dingen lernen wollen, nicht wie man es erreichen kann, sondern wie man verzweifeln kann, krank werden kann an Philosophie und Weltanschauung der Gegenwart, bis zu dem Grade, bis zu dem Nietzsche krank wurde –, dann wollen wir aber auch hinschauen auf ihn, nicht da, wo seine Gedanken ihre ja noch von der Gegenwart infizierte Form angenommen haben, sondern hinschauen auf das, was er hinzustellen versuchte aus seiner unklaren Sehnsucht heraus, die zugleich aber doch auch die Sehnsucht der Zeit ist. Demjenigen in unserer Zeit, was zu dem furchtbaren Bild des Freitodes kommt, versuchte er gegenüberzustellen in seinem «Also sprach Zarathustra» sein Ideal. Nietzsche versuchte hinzustellen – abgesehen von allen Gedanken, die darin stehen – das Bestreben, sich in den Rhythmus, in die Bewegungen des Zarathustra zu versetzen, in den ganzen künstlerischen Bewegungsklang und -sang. In all das, was darinnen harmonisierend und melodisierend ist, versuchen Sie nun, sich hinein zu versetzen, und dann zu fühlen, was in Nietzsche lebte, als er das eine Wort empfand, das in ihm lebte, in dem, was er nicht konnte, in dem, was er wollte, wonach er bis zur Krankheit sich sehnte und was sich ihm auspreßte in der Empfindung: Zarathustra. Ihn stellt er als Ideal des Erkennenden hin, ihn, der in solch musikalisch-tanzhafter Weise versuchte, die menschlichen Begriffe und Ideen und Vorstellungen wieder zu beleben. Und dann atmete er das aus, was da in seiner starken Sehnsucht lebte: Zarathustra ist ein Tänzer.

Vielleicht ist das auch ein Verständnis, das man diesem Geiste entgegenbringt, wenn man versucht, unsere Weltanschauung so ins Leben einzuführen, wie wir versuchen wollen mit demjenigen, was heute den Beginn unserer Auseinandersetzungen ausmacht.

Eurythmie - Aufführungen

*Berlin, 20. und 21. Januar 1914
Architektenhausaal*

PROGRAMM

20. Januar

Der erste Psalm	hebräisch
Aus der Odyssee	griechisch
Panis angelicus	lateinisch
Pater noster	lateinisch
Reisesegen	altdeutsch
Mantrischer Spruch	sanskrit

Ausführung: Erna Wolfram

PROGRAMM

21. Januar

Hyperions Schicksalslied (<i>Gruppe</i>)	Fr. Hölderlin
Aus «Faust II»:	
Büßerinnen und Gretchen (<i>A. Donath</i>)	J. W. v. Goethe
Russisch: Weiße Glockenblumen	W. Solowjow
Prophet	A. Puschkin
Französisch: Le Matin (<i>L. Smits</i>)	A. de Lamartine
Ecossaises	L. van Beethoven
Weihnachtsgeschichte nach Lukas	

*Ausführung: Eine Arbeitsgruppe mit Lory Smits und Annemarie Donath
Mitwirkende: T. Kisseleff,
M. Woloschin, N. v. Papoff, E. Dollfus, L. Smits, E. Röhrle
Rezitation: Käthe Mitscher*

Über den Ursprung des künstlerischen Schaffens in der Menschheitsentwicklung

Dornach, 7. Juni 1914

Dasjenige, was allem künstlerischen Schaffen zugrunde liegt, ist ein Bewußtsein, welches, ich möchte sagen, vor den Pforten der historischen Entwicklung der Menschheit, der äußeren historischen Entwicklung, die durch äußere Dokumente festgelegt ist, halmacht. Ein gewisses Bewußtsein, das vor den Pforten dieser Entwicklung im Menschen tätig war und das noch ein Überbleibsel des alten Hellschertums der Menschheit war, war etwas, was dem vierten nachatlantischen Zeitraume angehörte. Wenn auch die ägyptische Kultur dem dritten nachatlantischen Zeitraume angehört, so ist doch das, was in der ägyptischen Kultur zur Kunst hintendiert, dem vierten nachatlantischen Zeitraume angehörig. Im vierten nachatlantischen Zeitraume hat sich dieses Bewußtsein so geltend gemacht, daß inneres Gefühl, innere Empfindung des Menschen so Platz gegriffen hat, daß man fühlte, wie die Bewegung des Menschen, wie Haltung und Geste, die menschliche Form und die menschliche Figur und Bewegung sich herausentwickelt ins Physische und ins Ätherische. Sie werden mich verstehen, wenn Sie sich darüber klar sind, daß für jene Zeiten einer, ich möchte sagen richtigen Auffassung des künstlerischen Wollens viel wichtiger als die Anschauung einer Blume oder einer Ranke das Gefühl war: Ich muß etwas tragen, schwer tragen; ich beuge den Rücken und mache mit meiner menschlichen Figur die Kraftentwicklung, die mich Menschen nötigt, mich so zu bilden, um die Last zu tragen. – Man fühlte in sich gewissermaßen das gebunden, was man in der eignen Geste ausführen muß. Und so führte man die Greifbewegung, so zum Beispiel auch das Tragen mit der Hand aus. Man fühlt dieses Tragen mit den Händen, wo man nötig hat, die Hände nach auswärts zu spreizen. Da entstanden die Linien und Formen, die ins künstlerische Gestalten übergingen. Man fühlt sozusagen an der eigenen Menschlichkeit, wie der Mensch über das, was er sieht mit den Augen und was er mit den übrigen Sinnen wahrnimmt, hinausgehen kann, wenn er sich einfügt einem Allgemeinen. Und ich möchte sagen: Schon bei diesem Allgemeinen, wenn man nicht mehr bloß hinzuschlendern braucht, sondern genötigt ist, sich dem Tragen einer Last zu fügen, ordnet man sich dem Organismus der ganzen Welt ein. – Und aus dem Fühlen solcher Linien, die man in sich selber zu bilden hat, entstanden jene Linien, die zur künstlerischen Gestalt führten. Das sind Linien, die nicht in der äußeren Wirklichkeit zu finden sind.

Nun tritt einem in der spirituellen Forschung eines oftmals entgegen. Ich möchte sagen, wie ein wunderbares Akashabild tritt einem immer wiederum

das Einfügen einer Anzahl von Menschen in ein Ganzes entgegen, aber ein gesetzmäßiges, harmonisches Einfügen von Menschen in ein Ganzes. Denken Sie sich das etwa so: Wir hätten eine Art Bühne, ringsherum, wie amphitheatralisch, Sitze, wo Zuschauer sind, und es würden Menschen einen Umgang formieren; sie gehen herum, sie haben einen Umgang im Innern zu formen. Nicht etwas naturalistisch Gebildetes, sondern etwas Höheres, Übersinnliches sollte vor des Menschen Auffassung treten. Denken Sie sich eine Anzahl von hintereinander gehenden Menschen. Die bilden sozusagen den Umzug, der da im Kreise herumgeht. Die anderen sitzen im Kreise und schauen zu.

Nun handelt es sich darum, daß diese Personen etwas Wichtiges darstellen, was es sozusagen nicht ausgebildet auf der Erde gibt, sondern wovon es auf der Erde nur Analogien gibt, was den Menschen in Zusammenhang mit dem großen Weltenzusammenhang brachte. Und da liegt nun ja nahe, vor diesen Menschen der damaligen Zeit das Verhältnis der Erdenwirkungen zu den Sonnenwirkungen darzustellen. Wie kann der Mensch das Verhältnis der Erdenwirkungen zu den Sonnenwirkungen fühlen? Wenn er es ähnlich fühlt, wie man zum Beispiel das Getragensein, wenn man eine Last trägt, fühlen kann. Man kann also das Verhältnis der Erden- zu den Sonnenwirkungen so fühlen: Alles Irdische steht nur eben auf der Bodenfläche der Erde auf, und indem es sich von der Erde entfernt – das alles ist nur in Kräften gedacht –, spitzt es sich zu. Also, man fühlte sozusagen das Verbundensein des Menschen mit der Erde dadurch, daß man ein nach unten Breites und nach oben sich Zuspitzendes darstellte. Gar nichts anderes! Das heißt, indem man diese Kraftwirkung so fühlte, sagte man: Ich fühle mich stehen auf der Erde.

Nun wurde der Mensch ebenso seine Zugehörigkeit zur Sonne gewahrt. Dieses Hereinwirken der Sonne auf die Erde fühlte man, indem man die Kraftlinien eben so gestaltete, daß die Sonne, indem sie um die Erde herumgeht, in dieser Weise ihre Strahlen der Reihe nach hereinsendet, sie nach unten zu spitzend, weil die Sonne scheinbar um die Erde herumgeht.

Denken Sie sich diese beiden Darstellungen in Abwechslung, so können Sie das Erden- und das Sonnenmotiv sehen, das von diesen umhergehenden Menschen immer getragen wurde. Das gehörte zu dem, was in alten Zeiten im Umgang vorgeführt wurde. Da saßen die Menschen herum, und da gingen die Darsteller herum. Die einen trugen gleichsam dasjenige, was man als Hinaufleben zur Sonne darstellte, denn so konnte man das Hereinstrahlen des Sonnenmäßigen auch darstellen. Und sie wechselten ab: Sonne–Erde, Sonne–Erde und so weiter. Diese Kraft, ich möchte sagen diese kosmische Kraft: Erde–Sonne fühlte man. Dann erst dachte man darüber nach, wie man das nun am besten machen könnte. Und da stellte sich heraus, daß man als Mittel, um das am besten zu machen, gleichsam als ein Kunstmittel am besten eine solche Pflanze oder einen solchen Baum verwendet, der seine Wipfelentfaltung nach

oben so hat, daß er unten breit ist und nach oben spitz zuläuft, und daß man dann abwechselt mit Palmen. So daß sich herausbildet das Hintereinandertragen von solchen Pflanzen, die etwas wie breite Knospen darstellen, welche sich nach oben zuspitzen, und von Palmen. Palmen als Entfaltung der sonnenhaften Kräfte und nach oben sich zuspitzende Knospen als charakteristisch für die Erdenkräfte... Aus dem lebendigen Erfühlen des Weltzusammenhanges heraus ist das künstlerische Schaffen entstanden, das deshalb auch einem Entfalten des Schaffensdranges entspricht, der im Menschen liegt, und nicht einer bloßen Nachahmung irgendeines bloß äußerlich Natürlichen...

Dasjenige, was sich nun jetzt den Menschen darbot, und was alles für die Zuschauer ringsherum dargestellt wurde, und was durchaus die Darstellung von lebendigen kosmischen Kräften war, wurde später zu jenem Ornamente vereinfacht, in dessen Linien man das zusammenfaßte, was da der Mensch lebendig erfüllte, indem er diese Dinge darstellte. ... Die Abwechslung von Sonnen- und Erdenmotiv bot sich sozusagen dem menschlichen Empfinden als Schmuckmotiv dar, als richtiges ornamentales Schmuckmotiv. Daß man selbstverständlich, möchte ich sagen, in diesem ornamentalen Schmuckmotiv eine ins Unbewußte übergegangene Nachbildung eines uralten Tanzmotives zu sehen hat, eines feierlichen Tanzes, das wußte man später nicht mehr. Aber erhalten hat sich das im Palmettenmotiv.

«Das Innere hat gesiegt» / «Das Äußere hat gesiegt»

Dornach, 28. Juni 1914

Können Formen sprechen aus der geistigen Welt? Formen können vielerlei sprechen aus der geistigen Welt heraus. Nehmen wir einen Gedanken, der uns gerade besonders naheliegt, weil er auf der einen Seite der Ausdruck des Höchsten ist und auf der anderen Seite in seiner luziferischen Prägung in das Niedrigste eintaucht: den Gedanken des Ich, den Gedanken der Selbstheit.

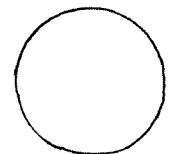
Es ist ja nicht zu leugnen, daß beim bloßen Ausdruck des Wortes Ich, unser Selbst, der Mensch eigentlich noch nicht besonders viel denken kann. Es werden noch mancherlei Zeitepochen hinunterfließen müssen in der Menschheitsgeschichte, bis eine vollbewußte Vorstellung in der Seele auflebt, wenn das Wort Ich oder das Wort Selbst ausgesprochen wird. Aber in der Form kann die Selbstheit, die Ichheit empfunden werden, und zwar, wenn man vom rein mathematischen Formwissen zum Formfühlen übergeht, wird man stets bei

dem völligen Kreis die Ichheit, die Selbstheit empfinden. Kreis fühlen würde heißen Selbstheit fühlen. Kreis fühlen in der Ebene, Kugel fühlen im Raum, ist Selbstheit fühlen, Ich fühlen. Wenn Sie sich das klarmachen, werden Sie auch das Weitere leicht verstehen. Wenn Sie sich klarmachen, daß im Grunde genommen der wirklich lebendig empfindende Mensch, wenn er einem Kreise gegenübersteht, in seiner Seele das Gefühl der Ichheit, das Gefühl der Selbstheit auftauchen fühlt, so daß, indem er das Kreisrund sieht, oder nur ein Stück von dem Kreis sieht, oder wenn er ein kleines Stück Kugelschale sieht, er fühlt, daß das hindeutet auf das Sich-selbständig-Fühlen. Wenn der Mensch so fühlt, dann lernt er in Formen leben. Und es ist gewissermaßen das Charakteristische des lebendigen Fühlens, in den Formen leben zu können. Nun werden Sie, wenn Sie dieses in Betracht ziehen, zu dem weiteren leicht übergehen können.

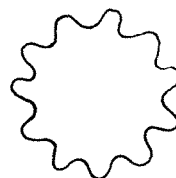
So wie ich die Kreislinie hier gezeichnet habe, ist sie zunächst ganz ungegliedert (1). Sie kann aber in zweifacher Weise gegliedert sein, so, daß sie ausstrahlend solche Vorsprünge (2). Das wäre eine Gliederung. Eine andere charakteristische Gliederung wäre diese (3). Beide Formen sind eigentlich nur gegliederte Kreise.

Was bedeuten diese Gliederungen? Diese Gliederung (2) bedeutet, daß das Selbst, das Ich, in Beziehung getreten ist zur Außenwelt. Wenn wir dem bloßen Kreis gegenüberstehen, können wir das Gefühl haben, daß die ganze übrige Welt nicht da sei, daß nur das sich im Kreise Abschlüssende da sei. Wenn wir den gegliederten Kreis betrachten, dann können wir nicht mehr das Gefühl haben, daß das, was durch den Kreis ausgedrückt ist, allein in der Welt ist. Die Gliederung der Kreislinie drückt aus einen Kampf, gewissermaßen eine Wechselbeziehung mit der Außenwelt.

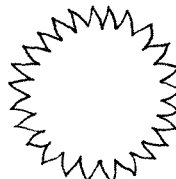
Es ist charakteristisch, daß derjenige, der sich lebendig hineinfühlt in die Form bei dem gegliederten Kreis (2), fühlt: das Innere ist stärker als das Äußere. Und beim zackig ausgebildeten Kreis (3): das Äußere hat sich eingebohrt und ist stärker als das, was im Kreise liegt. Und geht man nun durch irgendeinen Raum, der irgendwie Stücke von Kreislinien oder Kugelflächen hat, und merkt man daran solche Gliederungen, so kann man, indem man einfach die Linien verfolgt, von der Zackenlinie das



1



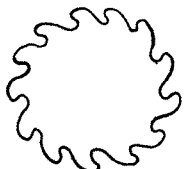
2



3

Gefühl haben: Ah, hier siegt das Äußere! und bei der Wellenlinie: Ah, hier siegt das Innere! Und es beginnt unsere Seele mit der Form mitzuerleben. Wir schauen sie nicht bloß an, sondern wir haben das lebendige, auf und ab wogende Gefühl Überwindung und Übergriff, Überwindung und Besiegung in der Seele, das heißt, unsere Seele gerät in Lebendigkeit, sie lebt mit der Form mit. Und das ist das Wesen des künstlerischen Empfindens, dieses Einswerden mit der Form, dieses Mitleben mit der Form.

Aber wir können weitergehen. Denken Sie sich die Gliederung nicht so einfach, wie sie hier ist, sondern so (4). Das heißt, die Form bewegt sich nach



4

der einen Richtung hin und sie ist Tat. Wer einigermaßen sich in diese Form hineinlebt, hat unmittelbar das Gefühl: sie geht weiter, sie bewegt sich.

So finden wir in den Formen selbst das Charakteristikum der Bewegung.

Nebstehend: Angaben von Rudolf Steiner für Tatiana Kisseleff, gegeben in Dornach 1914

1)	Vocale. Drücken immer d. (Lehren die empfinden) was Innere ist aus.
A	Abwärts. Nach oben angelegene Hände (Arme werden vorne auf sich Handen)
E	Kreuzung. Strecken (Elfenbein) (Furcht beal)
Ä	Hinter voneinander gestellte Hände, Hände
I	Jedes Strecken — (Arme nach hinten)
Au	Jede ^(Bedrückung) Berührung des eigenen Körpers
O	Jede zusammenrückende Bewegung der Glieder. (Zirkel umfassen)
U	Jedes nach oben wandern
Äu	Aufsprünge oder Entzimmern des (Hins mit Handen) Glieder
Ei	Jede Bewegung des ganzen Leibes
	Empfinden als wie Licht.

Es war das erste Mal, daß ich seit unserer Aufführung in Berlin im Januar 1914 wieder mit Rudolf Steiner sprechen konnte, und auch das erste Mal überhaupt, daß ich ein längeres Gespräch allein mit ihm haben durfte. «Nun, was haben Sie mir zu erzählen und zu fragen?» sagte er gleich nach der Begrüßung. Kurz erzählte ich ihm alles Wissenswerte von zu Hause, besonders wie es meiner Mutter ginge, auch welche Nachrichten wir von meinem Bruder aus dem Feld hatten, denn nach allem hatte er sogleich gefragt. Aber dann durfte ich weiter von meiner Arbeit in der Eurythmie sprechen. Ich konnte schildern, wie ich versucht hätte, beim Eurythmisieren von Texten eine Verbindung von Laut und Bild zu erreichen. «Zeigen Sie ein Beispiel.» Nun zeigte ich drei Sprüche von *Angelus Silesius*. Bei dem ersten, dem wesentlichsten, handelte es sich im Anfang um lauter einsilbige Worte, mit denen der Dichter immer neue Gefühlsinhalte und Bilder für sein Gotteserleben findet: «Gott ist mein Stab, mein Licht, mein Pfad, mein Ziel, mein Spiel» und so weiter, aber auf diese Zeile kam es besonders an. Ich hätte nun versucht, das Feste, Haltgebende, in dem Wort Stab durch ein sehr bewußt und betont geformtes A, das doch auch lautlich gerechtfertigt sei – es folgt auf ein T –, auszudrücken. Das kurze I in Licht hätte ich schmal und hell, wie einen aufleuchtenden Strahl nach oben gemacht, Pfad tastender, vor allen Dingen etwas unsymmetrischer nach links zu formen versucht, aber auch das schien mir, vielleicht weil dieses A auf ein Pf folgt, nicht unbegründet. Ziel hätte ich durch ein energisch vorwärtstrebendes langes I, das von dem linken Fuß bis vorne in die rechte Hand sich streckte und endlich das gelöste, nicht gezielte Gefühl bei Spiel breit nach den Seiten gedehnt.

«Das ist sehr schön, wenn Sie versuchen, das, was Sie eine Verbindung zwischen Bild und Laut nennen, sich auf diese Weise zu erarbeiten.» Meine jugendliche Weisheit ließ mich zweifelnd fragen: «Aber entsteht so nicht die Gefahr, daß es zu persönlich wird?» Und die Antwort? «Es wäre doch wunderschön, wenn es möglichst persönlich würde!»

Aus dem Gefühl, sich Rudolf Steiner unbefangener und rückhaltloser als jedem anderen Menschen gegenüber aussprechen zu können, das von manchen anderen ebenso erlebt und geschildert worden ist, konnte ich nun weiter-sprechen. «Herr Doktor, ich habe mich dabei beobachtet, daß ich Dinge, die mit der Außenwelt zu tun haben, meistens mit der rechten Hand mache, und solche, die mehr innerlich sind, mit der linken. Hat das eine wirkliche Be-

deutung oder ist es gleichgültig?» «Nein, das ist gar nicht gleichgültig. Das ist sogar ganz richtig so, und ich freue mich, daß Sie von selbst darauf gekommen sind.» «Dürfte ich das dann auch unterrichten?» «Aber selbstverständlich dürfen Sie das.» Dann kam noch eine ganz ungelöste Frage: «Ich habe den Dichtern gegenüber immer so etwas wie ein schlechtes Gewissen, weil wir doch vorläufig das, was man dichterische Form nennt, gar nicht beachten. Weder ob eine Strophe drei oder vier Zeilen hat, noch ob und wie die Reime sind. Ich mache meine Formen nach ganz anderen Gesetzen und alles andere beachte ich überhaupt nicht, und das ist doch eigentlich nicht richtig.»

Diese Frage veranlaßte Dr. Steiner, mir die letzten elf Zeilen des schönen Altersgedichtes von *Walther von der Vogelweide* «O weh, wohin entschwanden alle meine Jahr!» nach Wollen, Denken und Fühlen zu gliedern:

Er macht schöne Worte, um Empfin- dungen anzuregen	Daran gedenket Ritter, es ist euer Ding, Ihr tragt die lichten Helme und manchen harten Ring, Dazu den festen Schild und das geweihte Schwert.	Fühlen
Und da steigt der Willensimpuls herauf	Wollt' Gott, ich wär' für ihn zu streiten wert! So wollt' ich armer Mann verdienen reichen Sold,	
Vernünftige Überlegung	Nicht mein ich Haufen Landes noch der Fürsten Gold.	Denken
Er spricht seinen Herzenswunsch aus	Ich trüge Krone selber in der Engel Heer.	Fühlen
Nüchtern logisches Denken	Die mag ein Söldner wohl erjagen mit dem Speer!	Denken
Durch kein Denken mehr gehemmter Willensimpuls	Dürft ich die liebe Reise fahren über See, So wollt' ich ewig singen Heil und nimmermehr Oweh, Nimmermehr oweh!	Wollen

und folgende Anregung zu geben: «Versuchen Sie Ihre Formen, so wie ich es Ihnen jetzt nach Wollen, Denken und Fühlen gegliedert habe, einzurichten, aber dann dieselben so zu legen, daß Sie den Reim dorthin tragen, wo der Laut zuerst angeschlagen wurde, so, als zöge der dort noch immer klingende Reim laut Sie an die gleiche, wenigstens annähernd gleiche Stelle zurück.»

Und das Prinzip: Jede krumme Linie, sei es in Stellung – das heißt in der Ruhe, wie in der ersten Art der Darstellung der luziferischen und ahrimani-

schen Wesen –, sei es in Bewegung, ist der Ausdruck für Wille, wurde mir zu einem wirklichen Erleben, als Dr. Steiner plötzlich sagte, nachdem durch einen Nicht-Ritter in herzenswarmen Tönen das Idealbild eines wahren Kreuzritters geschildert worden war: «Und nun steigt der Willensimpuls herauf» und dazu mit beiden Händen, wie tief hineingreifend in noch schlafende Kräfte, diese von unten heraufhob und in einer krummen Linie im Raum ausbreitete und diesen Raum nach allen Richtungen erfüllte und ausfüllte.

Als Einführung zum zweiten Eurythmiekurs:

RUDOLF STEINER Über das Wesen der Eurythmie

Dornach, 7. Oktober 1914

Suchen wir denn nicht mit alledem, was in unserem Bau sich ausspricht, nach einer neuen Form der alten Schönheit? Nach Schönheit, denn Schönheit bedeutet noch viel mehr, als man gewöhnlich mit dieser Idee, mit diesem Begriff verbindet. Man muß nur, wenn man gewahrt werden will, was es zu bedeuten hat, daß in irgendeinem Zeitalter, wie das unsrige eines ist, neue Formen der Schönheit, neue Formen der ganzen menschlichen Seelenstimmung hervortreten sollen, sich klarmachen, wie mannigfaltig geartet der Menschheitsfortschritt ist.

...Konnte doch Goethe, als er die Sehnsucht empfand, sich in Schönheit zu vertiefen, nichts anderes tun, als nach Rom gehen, um die griechische Schönheit in der Seele nachzuerleben. Konnte doch im Grunde genommen das ganze neunzehnte Jahrhundert nichts anderes tun, als nach Rom gehen. Aber das Zeitalter ist gekommen, wo man nicht bloß nach Rom geht, nicht bloß in griechische Schönheitsformen sich vertieft, sondern wo man in geistige Welten hineingeht, um aus den geistigen Welten neue Schönheitsformen zu finden. ...

Das Bestreben bestand, der Menschheit etwas zu geben, was, ich möchte sagen, auch schon äußerlich die Evolution, den Sinn und den Geist der Evolution zeigt. Das konnte man nur, wenn man sich darüber klar war, daß wir in der Welt, im unmittelbaren Leben auch in einer Welt der Formen leben, und daß das Vorwärtsschreiten ein Hineindringen in die Welt der Bewegung ist. Die Welt der Formen beherrscht den physischen Leib, die Welt der Bewegung beherrscht den Ätherleib. Es müssen nun die Bewegungen gefunden werden, die dem Ätherleib eingeboren sind. Es muß der Mensch angeleitet werden, dasjenige in Gesten, in Bewegungen des physischen Leibes zum Ausdruck zu bringen, was dem Ätherleib natürlich ist...

Das wird in der Eurythmie versucht. Es wird sich herausstellen, daß der Mensch in seinen Bewegungen wirklich ein Zwischenglied zwischen den kosmischen Buchstaben, den kosmischen Lauten ist und dem, was wir gebrauchen in den menschlichen Lauten und Buchstaben in unseren Dichtungen. Eine neue Kunst wird entstehen in der Eurythmie. Diese Kunst ist für jeden Menschen. Und man möchte, daß die Menschheit ergriffen würde von Verständnis für diese Kunst. ...

Ich habe in vieler Beziehung schon gesprochen von dem Verhältnis des großen Rundbaues zu dem kleinen, vom Verhältnis dessen, was im großen Rundbau steht, zum kleinen. Nun könnte jemand fragen: Wie gehen die kleinen Formen aus den großen in unserem Doppelkuppelbau hervor? Die Antwort ist: Es versuche jemand nach eurythmischen Gesetzen die Formen des großen Baues tanzen zu lassen, dann werden die Formen des kleinen Baues daraus. Man versuche sich vorzustellen, es vereinige ein Mensch alles das in seinen eurythmischen Bewegungen, was im großen Rundbau zum Ausdruck kommt, und tanze hinein in den kleinen Raum und strahle von da aus, was er tanzt: dann würde die Zwölfheit der Säulen und die Kuppel von selber daraus. Dann hoffe ich, daß noch etwas eurythmisch tanzen wird im Bau, unsichtbar: das *Wort*. Das wird eine gute Akustik geben.

Kurz, man kann Eurythmie definieren als die Erfüllung desjenigen, was nach seinen natürlichen Gesetzen der menschliche Ätherleib vom Menschen verlangt. Daher ist wirklich in dieser Eurythmie etwas gegeben, was zu unserem geistigen Leben dazu gehört und was aus seiner Ganzheit heraus gedacht ist.

ZWEITER KURS · DAS APOLLINISCHE ELEMENT

Unterweisungen für die seelische Gestaltung der bewegten Sprachformen

Dornach, 18. August bis 11. September 1915

I Dornach, 18. August 1915

*Kunst und Schönheit in der Eurythmie
entstehen dadurch,
daß Gesetzmäßigkeit hineinkommt*

Wir haben bis jetzt buchstabiert. Jetzt werden wir zu dem bereits Gelernten dasjenige hinzufügen, was die Sache verinnerlicht, wodurch die Abbildung des Wortes in die Abbildung des Sinnes übergeht. Bis jetzt war alles so behandelt, als ob es eigenschaftlich wäre. Wir müssen nun bestimmte Unterschiede machen in dem, was als Text angewandt wird.

1. Alles Eigenschaftliche, alle Eigenschaftswörter (Adjektiva) werden durch die Gebärde in der Ruhe ausgedrückt. Dazu gehören:

- a) Numeralien (Zahlwort),
- b) Adverben (Umstandswort),
- c) Relativpronomen,
- d) Artikel.

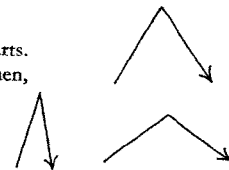
2. Alle Verben werden durch die Gebärde in der Bewegung ausgedrückt.

Man unterscheidet:

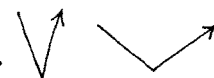
- a) Verben, die etwas Passives ausdrücken.
Bewegung: schreiten nach vorn, zum Beispiel haben, scheinen, leiden, finden, sollen, können.
«Die Sonne scheint»
- b) Verben, die etwas Aktives ausdrücken.
Bewegung: schreiten nach hinten, zum Beispiel werden, schlagen, beißen, wollen.
Beide Bewegungen gerade oder etwas schräg mit Körperausgleich.
«Der Löwe beißt»
- c) Verben, die eine dauernde Tätigkeit ausdrücken.
Bewegung: hin- und herschreiten, zum Beispiel sein, rieseln, rollen, wachsen.
«Der Löwe brüllt»



3. Alles Gegenständliche, konkret, wird ausgedrückt durch Winkel nach rückwärts. Zum Beispiel: Personen, Dinge, alle Pronomen, außer Relativpronomen. Nach und nach soll man empfinden, wie groß der Winkel sein muß.



4. Alle Zustände werden ausgedrückt durch Winkel nach vorn. Zum Beispiel Gemüts- und Leidenschaftszustände, Wärme, Kälte, Schlaf, Trauer und so weiter.



Die Winkel können auch so liegen:



statt so:



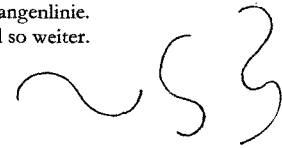
5. Alles Abstrakte wird durch runde Linien ausgedrückt: Weisheit, Schönheit und so weiter.

a) Alles, was sich auf Raum und Zeit bezieht, auf die äußere Welt = Bogen nach vorn, auch etwas geöffnet, auch Vollkreis, wenn die Richtung nach vorn geht.

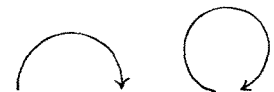


b) Alles Seelische, alles Innerliche = Schlangenlinie. Dank, Ehrfurcht, Freude, Schmerz und so weiter.

Verben können auch durch seelische Linien ausgedrückt werden, auch ganze Zeilen eines Gedichtes.



c) Alles Geistig-Göttliche, Überirdische, Götternamen = Bogen nach hinten. Zeus, Wotan, Hermes, Geist, Gott und so weiter.



6. Alle Empfindungsausbrüche, Interjektionen, werden ausgedrückt durch Beuge oder Sprung. Alles senkrechte Bewegungen, nach rückwärts, oder graziöser Sprung. Oh! ach! wie! und so weiter.
7. Alle Präpositionen oder Verhältniswörter werden ausgedrückt durch Bewegung des Kopfes oder Körpers nach rechts oder links.
8. Alle Bindewörter, Kopula, Konjunktionen, werden ausgedrückt durch Bewegung des Körpers in der Achse, vor- oder rückwärts, oder Beugung des Kopfes nach vorn und hinten.

Geübt wurde als erstes Gedicht zu diesen Formen aus dem Stegreif:

BEIM ANBLICK EINES KATERS

Daß ich dürft' ein Kater sein,
Frei von höhern Plagen,
Dessen Seelenstand ist ein
Tiefes Wohlbehagen.

Dieses treue Rundgesicht,
Ruhig mit Empfindung,
Ist ein lyrisches Gedicht
Neuester Erfindung.

Seine kleinen Ohrlein stehn
Wie gereimte Jamben
Und durch seine Kehle gehn
Sachte Dithyramben.

Dieser leicht schattierte Schwanz,
Voll von leiser Magik,
Stünd' auch schön als Jungfernkranz
Der modernsten Tragik.

Daß in Kunst Natur sein soll,
Fass' ich unwillkürlich,
Säß' er da gedankenvoll,
Wär' er noch natürlich?

Den Gesellen ohne Schmelz
Peitscht man vor die Wände;
Aber *diesen* glatten Pelz
Streicheln alle Hände.

Und auch sein Gemüt hat Schliff,
Schreckt nicht ab durch Größe,
Nicht durch allzu kühnen Griff,
Ritzet nur die Blöße.

Daß er oft sein Wesen trübt,
Sittlich liegt in Trümmern,
Die Ästhetik türkisch übt,
Sollte das uns kümmern?

Fercher von Steinwand

FEST IM FREIEN*

Warme Gestalten
Hüben und drüben,
Schönes Entfalten,
Fröhliches Üben!
Lichte Gewänder
Glatt um die Hüften,
Farbige Bänder
Flatternd in Düften!
Reizende Zeugen
Festlicher Tage,
Kummer und Klage
Wißt ihr zu beugen;
Denn für euch stimmen
Äther und Fluren,
Wallen und glimmen
Alle Naturen!
Jubel im Freien!
Freudigstes Wesen,
Schnellstes Genesen,
Hellstes Gedeihen!
Lust auf den Hügeln,
Mut auf den Flügeln
Kecker Schalmeien –
Welcherlei Richter
Möchte dich zügeln,
Jubel im Freien!

Fercher von Steinwand

Warm = eigenschaftlich
Gestalten = gegenständlich
Hüben und drüben = Verhältnisse

*Dieses – gekürzte – Gedicht wurde erst später aufgeführt.

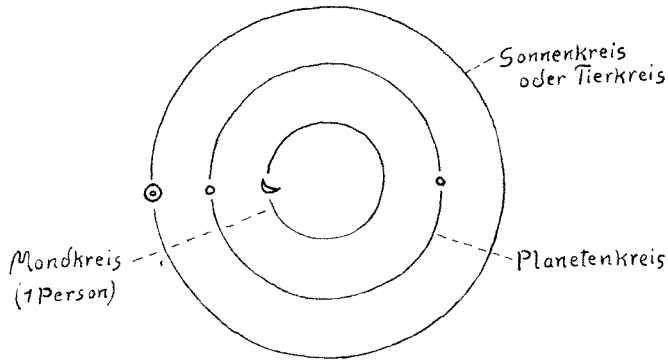
II Dornach, 19. August 1915

Nun kann man Gedichte in nachstehender Form tanzen und den Text verteilen auf:

Außenkreis = Sonne, eine Person: alle Substantiva, abstrakt und konkret.

Mittelkreis = Planeten, zwei Personen: alle Adjektiva.

Innenkreis = Mond, eine Person: Verben, Interjektionen, Konjunktionen.



Dazu die Gedichte: «Die Gnosis» von Joseph von Auffenberg, und aus «Der Erbarmer» von F. G. Klopstock.

GNOSIS

Aus einer Rede Simons des Magiers
Fragment

Die alte Nacht ist ewig, unergründlich,
In ihrem Mutterschoß trug sie die Zeit
Und ihre Schwester, die erhab'ne Weisheit.
Sie aber sind die Mütter der Äonen,
Die unterm Chaos lagen lichtberaubt.
Es stießen feindlich alle Elemente
In ungeheurer Kraft zusammen, und

Der Mund der Urnacht rief ein dreifach Wehe!
Sie zeugte unter herben Mutterschmerzen
Den alles überwindenden Verstand.
Der Sohn griff machtvoll in das Dunkel ein,
Und sterngleich strahlte Demiurgos auf, (abstrakt)
Den wir als nächsten Weltenschöpfer kennen.
Vereinzelt stand er da, und kein Altar
War noch umwölkt von süßen Opferdüften.
Er lockte Funken aus dem reinen Äther, (abstrakt)
Und bannte sie in schwere Körper fest;
Die liegen betend nun vor den Altären,
Und Demiurgos sieht sein Ziel erreicht.
Doch jene Funken streben stets hinauf,
Sie grüßt der Stern (konkret), sie reizt des Himmels (konkret)
[Blau, (abstrakt)]

Drum zehren sie an ihren düstern Kerkern
Und schwingen sich, nach abgestreifter Kette,
Schnell fliegend in das Mutterlicht (abstrakt) empor.
Der Trieb (abstrakt) nach oben hat den Tod (abstrakt) erzeugt,
Doch jene Funken, die wir Seelen (abstrakt) nennen,
Sind unvergänglich, wie das ew'ge Licht, (abstrakt)
Und blicken oft mit klaren Genien-Augen (abstrakt-konkret)
Auf die gesprengten Kerker froh herab.

Joseph Freiherr von Auffenberg (1798–1857)

AUS «DER ERBARMER»

O Worte des ewigen Lebens!
Also redet Jehova:
«Kann die Mutter vergessen ihres Säuglings,
Daß sie sich nicht über den Sohn ihres Leibes erbarme?
Vergäße sie sein,
Ich will dein nicht vergessen!»

Preis, Anbetung, Freudentränen und ewiger Dank
Für die Unsterblichkeit!
Heißer, inniger, herzlicher Dank
Für die Unsterblichkeit!

Halleluja im Heiligtum (*konkret*)!
 Und jenseits des Vorhangs
 In dem Allerheiligsten (*abstrakt*) Halleluja!
 Denn so hat Jehova geredet.

Fr.G.Klopstock (1724–1803)

Bei allem, was anknüpft an den alten dionysischen Tanz, eurythmisiert die Hauptperson Vokale, der Chor Konsonanten. Dionysos stand in der Mitte = vokalisches; der Chor, der ihn umgab und ansah = konsonantisch. Die Konsonanten müssen richtig einfallen. Heute kann auch eine Person alles darstellen.



III Dornach, 20. August 1915

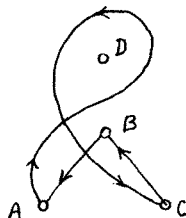
HEITERER UND TRAGISCHER AUFTAKT

Formen vor Beginn von heiteren oder tragischen Gedichten

Wenn nun Gedichte eurythmisiert werden, so kann man ihnen, dem Inhalt entsprechend, einen Auftakt geben. Als Beispiele für die Stimmung dieser Auftakte nannte Rudolf Steiner zwei Gedichte von Fercher von Steinwand: «Flotte Bursche» und «Düstere Bursche».

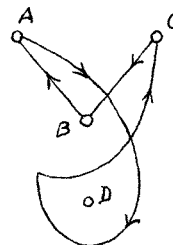
Heiterer Auftakt

A beginnt mit der Kurve, endet bei C; C und B rücken nach und B beginnt von neuem die Kurve. So läuft jeder einmal oder mehrmals die Kurve, während der Stützpunkt D stehenbleibt.
 Armhaltung von A, B und C beim Laufen: heiter; stillstehend: leicht. Stützpunkt D: heiter.
 Musik in Dur



Tragischer Auftakt (später: Elegischer Auftakt)

A beginnt mit der Kurve, endet bei C; C und B rücken nach und B beginnt die Kurve von neuem; und so fort, während der Stützpunkt D stehenbleibt. Armhaltung von A, B und C beim Schreiten der Form: A: i o u; B: a i o; C: a a a; A: e a o; B: e a o; C: e a o;
 Stützpunkt D: Trauer = die bis dahin bekannte in Bottmingen gegebene Geste.
 Musik in Moll



Diese beiden Auftakte wurden immer mit der für sie von Leopold van der Pals komponierten Musik aufgeführt oder geübt.

FLOTTE BURSCH

Klare Lüfte, rasche Glieder,
 Helle Blüten, edle Weine,
 Lose Mädchen, knappe Lieder,
 Witze, göttlich ungemaine –

Alles reißt mich hin zur Wonne,
 Mag es auch im Beutel stocken;
 Unwillkürlich lacht die Sonne
 Und der Mond ist ganz erschrocken!

Ist die Blonde nicht bei Laune,
 Wend' ich kühn mich an die Schwarze,
 Lustig werb' ich um die Braune,
 Fällt die Schwarze durch die Parze.

Wenn ich voll des Blanken wanke,
 Stütz' ich mich aufs Faß des Roten;
 Macht kein Fiedler mir's zu Danke,
 Pfeif' ich mir nach eignen Noten.

Nichts vom Priester, nichts vom Gotte,
 Nichts von Schranzen oder Schranken,
 Nichts von Höll' und Höllenrotte,
 Nichts von Kranken und Gedanken!

Vor dem Ernste rasch vorüber,
Mit der Glatze noch zur Hatzel!
Aber geht es einst hinüber,
So geschieht's mit einem Satze.

DÜSTERE BURSCHE

Hat sich je das große Ganze
Meines Teiles angenommen?
Ist mir aus des Lebens Tanze
Je ein Freudenstrahl erglommen?

Hat die Menschheit hold und sinnig
Mich in ihren Kranz gewunden?
Lebt ein Herz, das warm und innig
Meine Seele durchempfunden?

Wenn ich strebte, wenn ich wagte,
Mochte mich die Welt belohnen?
Wenn ich trauerte, verzagte,
Mich ermuntern oder schonen?

Starrten, die mir Mut empfohlen,
Nicht zur Tat hinauf wie Laffen?
Die mich schmähten unverhohlen,
Haben sie gewirkt, geschaffen?

Wenn ich zu verschmachten meinte,
Lud ein Prasser mich zu Tische?
Wenn ich vor Altären weinte,
Sprang ein Engel aus der Nische?

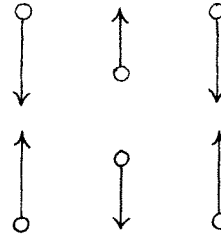
Wenn ich drum entfremdet wandle
Zwischen Schatten, unter Trümmern
Und dem Teufel mich verhandle,
Hat sich jemand drum zu kümmern?

Fercher von Steinwand

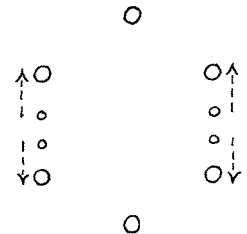
DREITEILIGER AUFTAKT für Balladen oder Gedichte ernster Natur

1. Schicksalsfrage oder Naturstimmung,
2. Verinnerlichung,
3. Elegische Lösung

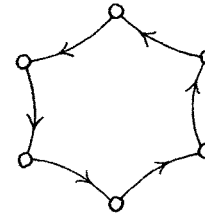
1. Schicksalsfrage



2. Verinnerlichung



3. Elegische Lösung



Von der 1. zur 2. Form die Laute: B M D N R L.

2. Form: Stehend in der E-Geste der Unterarme, nur mit den Händen die Farben: Weiß, Gelb, Rot, Grün; dreimal wechselnd.
Beim Übergang von Form 1 in Form 2 stehen die beiden Seitenfiguren so nahe beieinander (siehe Zeichnung), daß sie vor Beginn der Form 3 stumm in das gleichseitige Sechseck rücken müssen.

3. Form: die Kurve nach innen wird nacheinander gelaufen; jeweils in sechs langsamen Schritten mit der Fortsetzung der Konsonanten der menschlichen

Evolution: G Ch F S H T. Es kann diese Reihe gewählt werden; es können aber auch andere Laute oder Seelengesten sein. Zum Beispiel: Trauer, Verzweiflung, innig und so weiter.

Man kann die drei Auftakte auch zwischen den Strophen eines Gedichtes eurythmisieren, wenn es geeignet erscheint.

DES DICHTERS LOHN

(Romanze) aus «Polyanthea»

Eine Sammlung verschiedener Gedichte

In Tus, der alten Perserstadt,
Erbblühte hoch ein Dichter,
Gequält auf jedem Lebenspfad
Von neidischem Gelichter,
Mehr angebellt als anerkannt
Folgt er dem innern Triebe
Und dichtete für Vaterland,
Für Männerruhm und Liebe.

Belohnen will ihn gern der Schah,
Denn er ist arm geboren.
Verleumderbrut, dem Throne nah,
Ist gegen ihn verschworen;
Sie wendet schlaue Mäch'ten Sinn –
Es wird ihm vorenthalten
Der schon versprochene Gewinn
Durch seiner Feinde Walten.

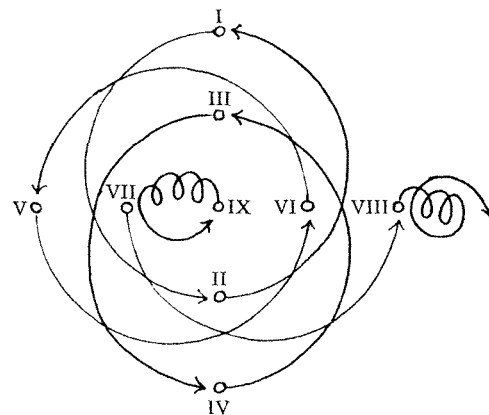
Spät bringt die Wahrheit vor den Thron
Ein muterfüllter Richter.

«Man reiche den verdienten Lohn
Dem schwergekränkten Dichter!»
Dies ruft der Schah – Trabanten ziehn
Nach Tus mit seinem Solde.
Schon sehen sie die Türme glühn
Im Abendsonnengolde.
Der Schnellste eilet durch das Tor;
Da ruft ein Bürger: «Weiche!»
Es tritt ein großer Zug hervor
Und trägt des Dichters Leiche.

Joseph Freiherr von Auffenberg

IV Dornach, 21. August 1915

KOSMISCHER AUFTAKT

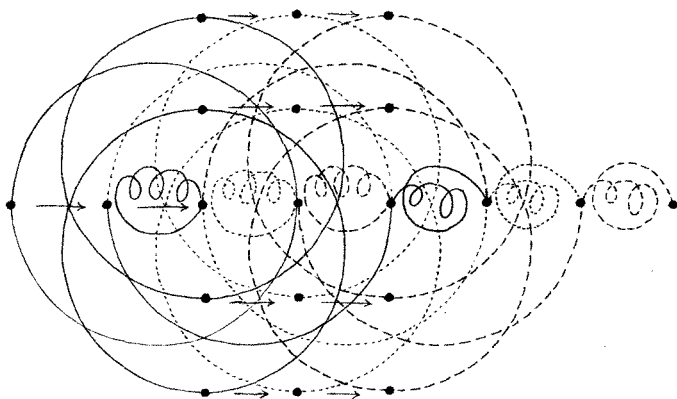


I geht zu II
II geht zu I
III geht zu IV
IV geht zu III
V geht zu VI
VI geht zu V
VII geht zu VIII

VIII und IX laufen in entgegengesetzter Richtung Spiralen.

Es sind sieben Bewegungen; hinzu kommt die Bewegung des Mittelpunktes und die des Rechtsstehenden. Die Vorwärtsbewegung geschieht dadurch, daß VIII nicht auf den Platz von VII geht, sondern wie hinausgeschleudert in einer spiralförmigen Bewegung Neues sucht und dadurch I, II, III, IV, V weiterzieht. Das Zentrum, IX, bewegt sich gleichzeitig mit VIII, aber in entgegengesetzter Richtung und endet wieder auf dem eigenen Platz. VIII und IX können alle möglichen Spiralschleifen und Spiralkreise ausführen. Das Ganze kann beliebig oft wiederholt werden.

Dieses ist eine typische Ätherwelle und sollte sich, in sich kreisend, in Formen im Raume weiterbewegen.



V Dornach, 23. August 1915, vormittags

Das gesprochene Wort erscheint *am* Menschen
Der Ton erscheint *durch* den ganzen Menschen

DIE DUR-SKALA

Arme nach oben tragen
und parallel strecken: Prima

Ein Winkel von 30 Grad: Sekunda

Ein Winkel von 60 Grad: Terza

Im Kreuz stehen, 90 Grad: Quarta

Arme bleiben im Kreuz, 90 Grad
Beine im Winkel von 30 Grad: Quinta

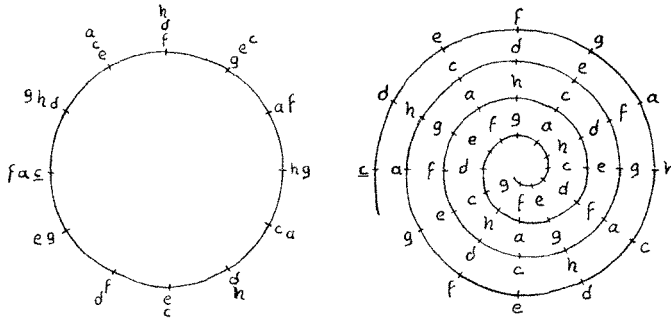
Arme im Winkel von 60 Grad,
auch Beine: Sexta

Arme im Winkel von 30 Grad,
auch Beine: Septima

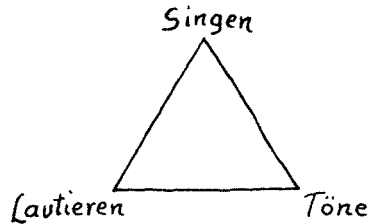


Für alle Tonleitern den Kreis in zwölf Teile gliedern.

Die Oktaven werden auf verschiedenen Stufen ausgeführt; die Pausen durch Zurücktreten ausgedrückt.



Eurythmische Darstellung eines Liedes durch drei Personen:



VI Dornach, 23. August 1915, nachmittags

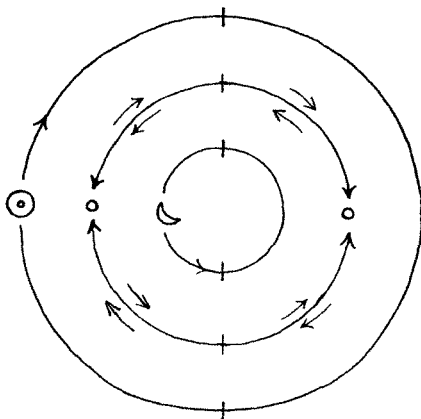
DER MAKROKOSMISCHE TANZ

Rudolf Steiner las zu Beginn dieser Stunde diese von ihm für die Eurythmie geschaffene Dichtung vor. Der strenge dreigliedrige Aufbau bringt jeweils in der ersten Strophe Liebe, in der zweiten Sehnsucht und in der dritten Ruf zum Ausdruck. In der ersten und zweiten Strophe wiederholt sich zuerst in äußerlicher, dann in innerlicher Weise die Frage, um in der dritten Strophe die Antwort zu bringen.

PLANETENTANZ

Es leuchtet die Sonne – Was traget ihr Strahlen Zu Blüten und Steinen So machtvoll daher?	<i>Liebe</i>	Es funkeln die Sterne – Was breitet das Glänzen Aus Weiten zur Mitte Enthüllend daher?	<i>Liebe</i>
Es webet die Seele – Was hebet das Leben Aus Glauben zum Schauen So sehndend hinauf?	<i>Sehnsucht</i>	Es fraget der Mensch – Was rätselt im Innern Aus bänglichem Streben Zum Wissen sich hin?	<i>Sehnsucht</i>
O suche, du Seele, In Steinen den Strahl, In Blüten das Licht – Du findest dich selbst.	<i>Ruf</i>	So lenke, du Mensch, Zur Weite dich selbst, Zur Mitte das Sein – Du findest den Geist.	<i>Ruf</i>
Es blauet der Himmel – Was sendet die Tiefe Aus Fernen zur Erde Geheimnisvoll her?	<i>Liebe</i>	Es waltet die Nacht – Was dämpft die Wesen Im endlosen Raum Zu lastendem Nichts?	<i>Liebe</i>
Es wirkt der Geist – Was schafft der Starke Aus wollendem Sein Zur scheinenden Kraft?	<i>Sehnsucht</i>	Es weset das All – Was waltet, sich hüllend Im Dunkel der Gründe, Verborgen atmend?	<i>Sehnsucht</i>
So lenke, o Geist, Zur Ferne den Blick, Zur Tiefe dich selbst – Du findest die Welt.	<i>Ruf</i>	Es ahnet des Geistes Erbrennendes Dursten In Welten die Wesen, In Wesen die Welten.	<i>Ruf</i>

Die Sonne beschreibt den äußeren Kreis; der Mond in entgegengesetzter Richtung den inneren Kreis; die Planeten pendeln in gleicher Richtung auf dem mittleren Kreis in Halbkreisen hin und zurück (siehe Hinweis).



Die Sonne eurythmisiert Vokale und Konsonanten der ersten Zeile jeder Strophe; die beiden Planeten Vokale der zweiten und dritten Zeile nacheinander; der Mond Vokale und Konsonanten der vierten Zeile.

Jeder Darsteller führt alle apollinischen Formen seiner Zeile aus.

Oder:

Außenkreis = Sonne oder Tierkreis, eine Person oder zwölf Personen: alle Wortformen. Jeweils die erste Verszeile nacheinander durch eine Person: Vokale und Konsonanten.

Mittelkreis = Zwei Planeten, oder soviel Personen wie Verszeilen; nicht mehr als fünf zwischen Sonne und Mond = Sieben: Vokale.

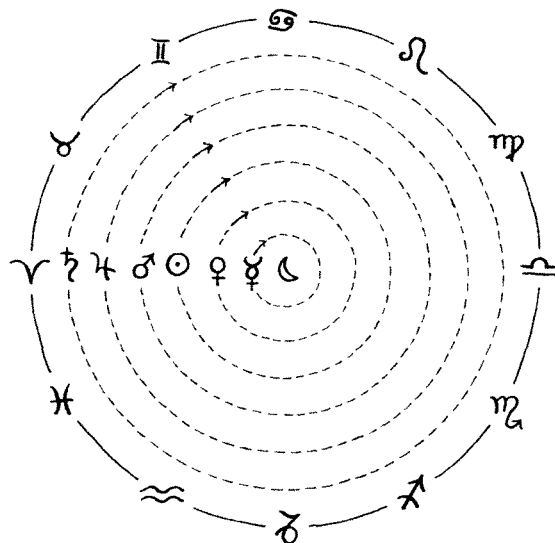
Innenkreis = Mond, eine Person, die letzte Verszeile: Vokale und Konsonanten.

Wenn zwölf den Außenkreis = Sonnenkreis oder Tierkreis darstellen, so eurythmisiert der erste die Konsonanten der ersten Zeile der ersten Strophe, der zweite Vokale der ersten Strophe stehend. Bei der zweiten Strophe eurythmisiert der zweite Konsonanten und der dritte Vokale und so weiter, so daß alle Laute zum Ausdruck kommen.

VII Dornach, 24. August 1915

DER TIERKREIS

Ein zwölfstrophiges Gedicht kann man nun so ausführen, daß durch zwölf Darsteller ein Tierkreis gebildet wird, darinnen sieben Planeten durch sieben Darsteller.



Es treten auf:

1. Mond
2. Saturn mit Widder und Waage
3. Jupiter mit Stier und Jungfrau
4. Mars mit Zwillinge und Löwe
5. Sonne mit Krebs und Steinbock
6. Venus mit Fische und Skorpion
7. Merkur mit Wassermann u. Schütze

Das Abgehen geschieht in umgekehrter Folge:

1. Merkur mit Wassermann u. Schütze
2. Venus mit Fische und Skorpion
3. Sonne mit Krebs und Steinbock
4. Mars mit Zwillinge und Löwe
5. Jupiter mit Stier und Jungfrau
6. Saturn mit Widder und Waage
7. Mond

Dann eurythmisiert jedes Sternbild seine Strophe. Widder beginnt; die Planeten in folgender Reihenfolge: Sonne, Venus, Merkur, Mars, Jupiter, Saturn, Mond eurythmisieren jeder eine Verszeile. Die Planeten, wenn möglich auch die Tierkreisbilder, halten ihre Schlußgebärde. Die Sonne beschreibt bei jeder der zwölf Strophen ihren ganzen Kreis, ihre Schlußgebärde haltend und am Ende jeder Strophe alle Planeten in das nächste Sternbild mitnehmend. Zu beachten ist, daß sich stets nur die fünfte Jupiter- und sechste Saturn-Verszeile reimen. Diese beiden vom Mittelpunkt am weitesten entfernten Planeten halten sich dadurch gegenseitig. Rudolf Steiner sprach hier von dem kosmischen Ursprung des Reimes.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß Rudolf Steiner 1915 keinerlei weitere Angaben für die Darstellung der «Zwölf Stimmungen» machte; doch betonte er, daß es sich bei dem Umgang der Sonne um den Tagesablauf handelt: Widder = Sonnenaufgang, Krebs = Mittag, Löwe = drei Uhr nachmittags. Auch dieser Tag begann damit, daß Rudolf Steiner das ganze Gedicht vorlas.

Vorangehen kann der Darstellung der Kosmische Auftakt.

ZWÖLF STIMMUNGEN

Erstehe, o Lichtesschein,	(Sonne)	
Erfasse das Werdewesen,	(Venus)	
Ergreife das Kräfteweben,	(Merkur)	
Erstrahle dich Sein-erweckend.	(Mars)	
Am Widerstand gewinne,	(Jupiter)	
Im Zeitenstrom zerrinne.	(Saturn)	
O Lichtesschein, verbleibe!	(Mond)	WIDDER

Erhelle dich, Wesensglanz,	
Erfühle die Werdekraft,	
Verwebe den Lebensfaden	
In wesendes Weltensein,	
In sinniges Offenbaren,	
In leuchtendes Seins-Gewahren.	
O Wesensglanz, erscheine!	STIER

Erschließe dich, Sonnesein,	
Bewege den Ruhetrieb,	
Umschließe die Strebelust	
Zu mächtigem Lebewalten,	
Zu seligem Weltbegreifen,	
Zu fruchtendem Werdereifen.	
O Sonnesein, verharre!	ZWILLINGE

Du ruhender Leuchteglanz,	
Erzeuge Lebenswärme,	
Erwärme Seelenleben	
Zu kräftigem Sich-Bewähren,	
Zu geistigem Sich-Durchdringen,	
In ruhigem Lichterbringen.	
Du Leuchteglanz erstarke!	KREBS

Durchströme mit Sinn Gewalt	
Gewordenes Weltensein,	
Erfühlende Wesenschaft	
Zu wollendem Seinentenschluß.	
In strömendem Lebensschein,	
In waltender Werdepein,	
Mit Sinn Gewalt erstehe!	LÖWE

Die Welten erschau, Seele!	
Die Seele ergreife Welten,	
Der Geist erfasse Wesen,	
Aus Lebensgewalten wirke,	
Im Willenserleben baue,	
Dem Weltenerblüh'n vertraue.	
O Seele, erkenne die Wesen!	JUNGFRAU

Die Welten erhalten Welten,	
In Wesen erlebt sich Wesen,	
Im Sein umschließt sich Sein.	
Und Wesen erwirkt Wesen	
Zu werdendem Tatergießen,	
In ruhendem Weltgenießen.	
O Welten, traget Welten!	WAAGE

Das Sein, es verzehrt das Wesen,
 Im Wesen doch hält sich Sein.
 Im Wirken entschwindet Werden,
 Im Werden verharret Wirken.
 In strafendem Weltenwalten,
 Im ahnenden Sich-Gestalten.
 Das Wesen erhält die Wesen.

SKORPION

Das Werden erreicht die Seinsgewalt,
 Im Seienden erstirbt die Werdemacht.
 Erreichtes beschließt die Strebelust
 In waltender Lebenswillenskraft.
 Im Sterben erreift das Weltenwalten,
 Gestalten verschwinden in Gestalten.
 Das Seiende fühle das Seiende!

SCHÜTZE

Das Künftige ruhe auf Vergangenem.
 Vergangenes erfühle Künftiges
 Zu kräftigem Gegenwartsein.
 Im inneren Lebenswiderstand
 Erstarke die Weltenwesenwacht,
 Erblühe die Lebenswirkensmacht.
 Vergangenes ertrage Künftiges!

STEINBOCK

Begrenzt es sich opfere Grenzenlosem.
 Was Grenzen vermißt, es gründe
 In Tiefen sich selber Grenzen;
 Es hebe im Strome sich,
 Als Welle verfließend sich haltend,
 Im Werden zum Sein sich gestaltend.
 Begrenze dich, o Grenzenloses.

WASSERMANN

Im Verlorenen finde sich Verlust,
 Im Gewinn verliere sich Gewinn,
 Im Begriffenen suche sich das Greifen
 Und erhalte sich im Erhalten.
 Durch Werden zum Sein erhoben,
 Durch Sein zu dem Werden verwoben,
 Der Verlust sei Gewinn für sich!

FISCHE

DAS LIED VON DER INITIATION

Eine Satire*

Die Augen leuchten ihm helle,
 Im Kopfe stolpert sein Denken,
 Vom Glück des Sinnens ganz berauscht.
 Im Sturme folgt er der Erinnerung
 Des wunderbaren Traumes,
 Der Blüte des Erkenntnisbaumes,
 In mystisch schwüler Nacht erlebt.

WIDDER

Schon spukt im wirren Hirne,
 Possierlich grüblerisch verträumt,
 Vom Herzen aus mit Wohlgefühl begleitet
 Im Traumgaloppe geisterwärts
 Gewichtig Schauen, kühn erspähend,
 Wie aus dem Kosmos, deutlich krähend,
 Ein Geisterchor sich offenbaret.

STIER

Entrissen fühlt das helle Ich
 Dem Denken sich, das physisch nur,
 Und drum vom hohen Geistestrieb
 Mit einem Seelentritte mächtig
 Vom Pfade edlen Strebens
 Und kosmisch hohen Lebens
 Wird kühnlich weggeschmissen.

ZWILLINGE

Ganz aus dem Leibe fühlt sich schon,
 Durch Geistesboten recht geführt,
 Durch Geistesliebe wohlgepflegt,
 Von weiser Torheit stark gestoßen,
 Der Seele dunkles Schauen
 In den weiten Geistesauen
 Ganz kosmisch geistgenährt.

KREBS

*Rudolf Steiner las diese satirische Dichtung am 29. August vor; sie wird hier des inneren Zusammenhanges wegen eingereicht.

Was wirkt so mächtig wundersam
Gedankenlos und geistesträchtig,
Von Weltenliebe prächtig tiefend,
Im kühnen Herzen ihm so ahnungsvoll?
Er ist zum Löwengrade
Auf dem steilen Wissenspfade
Ja klärlieh nun schon vorgedrungen. LÖWE

Nun muß er auch empfangen
Aus Weltgedanken würdevoll,
Aus Weltenliebe gnadereich,
Mit zuckendem Geistesblitz,
Aus der hierarchischen Region
Die hohe Seelen-Initiation
Ganz ungeteilt und tief. JUNGFAU

Er lebt nun schon in Harmonie
Mit aller Weltenklarheit.
Empfinden kann in seinem Herzen er
Die Schwungkraft aller Wahrheit.
In sich fühlt er die Weltenwaage,
Auf der des Daseins Rätselfrage
Von Geistern abgewogen steht. WAAGE

Da zwickt und zwackt es ihn.
«Des Geistes Prüfung» findet er,
«Scheint mir dies Prickeln in dem Leibe.»
«Der Stich, der trifft ihn sicher!»
So grinst verständig jetzt ein Ungelehrter,
Ein gänzlich mystisch Unverkehrter –
Den Mysterien ganz frech entgegen. SKORPION

Er aber hat in Weltennacht erkannt,
Wie doch Homer und Sokrates, Goethe auch,
In seines Ichs Wesensgründen
Die schärfsten Seelenpfeile schossen, –
Und ihre unverfälschte Menschenwesenheit
Verkörpert wie mit Selbstverständlichkeit
In ihm zu neuer Daseinsgröße sich. SCHÜTZE

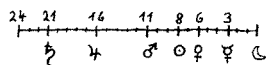
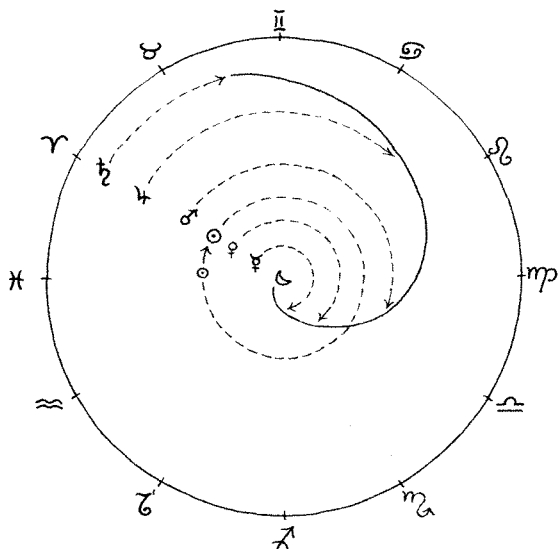
«Erfühlst du denn Homers Genie
In deinem Denken stark sich regen?»
«O, regt es sich, ich liebt es nicht»,
So sprach mit spitzer Rede
Der Eingeweihte, «das wäre Maya-Streben.
Homer will in meinem gegenwärt'gen Leben
All sein Genie im Mystenschlape pflegen!» STEINBOCK

«Dir fehlt, o mystisch umgeformter Sokrates,
Vom klügsten Griechen jede Spur.
Dazu bist du so eitel, wie er weise war.»
«Erdrücke Lästerrrede!», sagt der Myste,
«Nichts zu wissen, liebte ich als dieser Mann...
Und da ich jetzo gar nichts weiß und kann,
Erfühl ich dieses Leben ganz sokratisch-mystisch.»
WASSERMANN

«Und welcher Sonnenstrahl von Goethe,
Als Bote führt er deine Seele
Zum Reifen hoher Wissenstriebe?»
Der Seher greift zum schärfsten Redepfeile.
«Es schuf», so sagt er, «Goethe viel zu helle.
Drum träum ich Goethes hohe Kunst und wähle
Des Schlafes Tiefen mir zum Arbeitsfeld.» FISCHÉ

Der Aufbau der Dichtung entspricht dem der «Zwölf Stimmungen», nur ist dabei zu berücksichtigen, daß jede zweite Verszeile der zwölf Strophen dem Planeten Merkur und die dritte dementsprechend dem Planeten Venus zugeordnet ist. Rudolf Steiner bemerkte dazu: «Daß hier Merkur der zweite ist, merkt man daran, daß der zweite immer der Frechste ist.»

Merkur und Venus wechseln nur die Reihenfolge, nicht die Plätze.



Die Achse steht etwas schräg. Der Widder steht da, wo regulär der Stier steht. Während die Sonne wieder bei jeder Strophe einmal ihren Kreis beschreibt und ohne die Planeten zum nächsten Tierkreisbild weitergeht, bleiben die Planeten während der zwölf Strophen zurück. Zum Beispiel geht Saturn nur anderthalb Tierkreisbild weiter; es endet also:

Saturn zwischen Stier und Zwillinge,
Jupiter zwischen Krebs und Löwe,
Mars zwischen Jungfrau und Waage,
Venus zwischen Skorpion und Schütze,
Merkur zwischen Steinbock und Wassermann,
Sonne endet bei den Fischen.

Die Entstehung der Sprache

Über die Entstehung der Sprache gibt es in der Wissenschaft zwei Theorien:

1. Die Wau-Wau-Theorie (Max Müller): Die Sprache sei durch Nachahmung der Umwelt entstanden.
2. Die Bim-Bam-Theorie; wie die Glocke einen Ton in sich hat, hat jeder Mensch die Sprache in sich. Man muß den Ton nur anschlagen. [In dem öffentlichen Vortrag, Berlin, 20. Januar 1910 «Die Geisteswissenschaft und die Sprache», hat Rudolf Steiner diese Gedanken ausführlich auseinander-gesetzt und begründet.]

Wir aber müssen in tieferen Gründen forschen. Die Sprache ist aus beidem entstanden: aus der Nachahmung und aus dem, was der Mensch in sich trägt. Die Eurythmie ist wirklich eine Sprache. Jetzt sind die Sprachen ahrimanisch geworden. Früher konnte man den Laut bilden, nachdem eine Bewegung gemacht worden war. Die eurythmische Bildung der Laute ist aufzufassen als eine Nachahmung der Gebärden der Sprachorgane. Das ist das Weltgemäße daran.

Das Strecken und das Beugen

Das Strecken: Man sollte sich immer mehr hinein-fühlen in das Wesen des Beugens und Streckens, dann würde man erleben: Bei jedem Strecken geht etwas von dem Willen aus uns heraus, und in der uns umgebenden Aura wird eine Erhellung bewirkt. Ich tue etwas, was sich nach außen hin fortsetzt. Auch die Bewegung mit einem Stab hat diese Wirkung. Die Aura wird bewußt fortgesetzt. Wir können den Stab auch werfen. Der Stab kann ersetzt werden durch eine Knospe oder einen Tannenzweig, dessen Zweige man zusammenbindet.

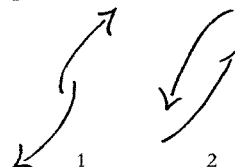
Strecken trägt den Willen hinaus, entläßt Lebenskraft. Marsstimmungen ausdrücken mit Stab oder Knospe.



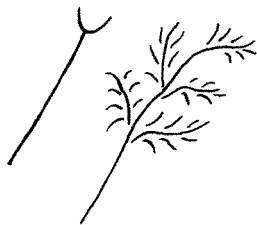
Zum Beispiel: Gott sprach, es werde Licht! (1)

Rechter Arm strahlend nach oben,
linker Arm nach unten.

Einso: Und das Licht schien in die
Finsternis! (2)



Das Beugen: Jedes Beugen entnimmt von außen aurische Kraft und läßt sie nach innen einfließen. In der uns umgebenden Aura entsteht Verdunkelung. Beim Beugen wird Lebenskraft im Innern verbraucht; die von außen hereinströmende aurische Kraft verbraucht den Menschen. Er verbrennt innerlich, wenn er immer beugt. Dem Beugen, dem In-sich-Aufnehmen des Aurischen, entspricht das In-die-Hand-Nehmen von etwas Lebendigem, zum Beispiel einem Zweig oder einem gegabelten Stab.



Beugen: Lebenskraft verbraucht mich.

Merkurstimmungen ausdrücken mit einem Zweig oder gegabelten Stab.

Besonders starke Stimmungen werden mit dem Stab ausgedrückt. Alles, was die Knospe nachahmt, kommt dem Stabe gleich. Dies ist in die Architektur übergegangen. Es entstand daraus die Säule.

In früheren Zeiten, bei Darstellungen kosmischer Zusammenhänge mit dem Menschen, trug abwechselnd eine Gestalt eine Knospe, die andere einen Zweig.

Strecken entläßt Lebenskraft.

Beugen: Lebenskraft verbraucht mich.

VIII Dornach, 25. August 1915

KOMPOSITION NACH GRUNDINHALTEN und Größe und Richtung der Bewegung

Wir müssen einige Dinge sorgfältig beachten. Die Gebärde muß groß oder klein gestaltet werden. Sehr verschieden können nun Gedichte eurythmisiert werden, wenn man sie nach ihren Grundinhalten einteilt: 1. Gedanken, 2. Gefühle, 3. Willensimpulse.

1. Gedanken

Gedanken können auf dreifache Art zueinander stehen.

a) Umfassend (synekdochisch, umschließend).

Bild: eine Henne ihre Flügel ausspannend.

Fortschreiten vom Größeren zum Kleineren.

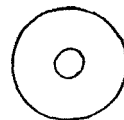
Der größere Gedanke = größere Bewegung.

Abgeschlossen durch folgende Satzzeichen " : ,

Beispiel: Allbeglückende Natur,

Lenke, was mir Gott beschied, ...

(«Morgengebet» von Fercher von Steinwand)



b) Verwandt (metaphorisch, verähnlichend).

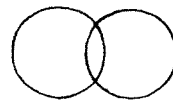
Gleiche Gesten im Verhältnis zueinander.

Abgeschlossen durch folgende Satzzeichen , ;

Beispiel: Du rasche Sprecherin der Düfte,

Du reges Blut der Frühlingszeit, ...

(«Lerche» von Fercher von Steinwand)



c) Berührend (Metonymisch).

Zwei Gedanken, die sich bloß berühren,

Gesten, die ungleich zueinander sind,

in ihrer Art voneinander verschieden.

Erkennbar an folgenden Satzzeichen , ; .

Beispiel: Es blickt der Mond

Traumwandelnd herein;

Ein Jüngling blond

Ist allein, ...

(«Nachtbild» von Fercher von Steinwand)



2. Gefühle

Man stelle sich nun den Menschen vor, eine Ebene vor sich und eine Ebene hinter sich erlebend.*

Der Schmerz wird vor dieser Ebene erlebt, die Freude hinter dieser Ebene. Aller Schmerz ist okkult innerlich; aller Schmerz bewirkt Zusammenkrampfung; innerlich.

Alle Freude bewirkt Erweiterung; äußerlich.

Die Steigerung ins Schmerzhafte geschieht durch Bewegungen in kleinen Intervallen, durch Gebärden von hinten nach vorne.

Die Steigerung ins Freudige geschieht durch Gebärden von vorne nach hinten und nach oben.

Trauer wird durch Gebärden nach unten ausgedrückt.

Man unterscheidet:

- a) Schmerz == Haltung nach vorne. Die Bewegungen immer von außen nach innen, auch sich verengend nach unten.
Freude == Haltung nach hinten. Die Bewegungen nach oben schmal.
- b) Erwartung == Haltung nach vorne. Breit und sehr weit nach vorne; mehr gestreckte Bewegungen und Hände offen.
Erfüllung == Haltung nach hinten. Die Bewegungen in der Mitte und möglichst weit nach hinten.
- c) Spannung == Haltung nach vorne. Schmal nach vorne gestreckt, aber die Bewegungen nach innen.
Entspannung == Haltung nach hinten. Breit nach unten und nach hinten. Die Bewegungen auch weit, mehr passiv.

Dr. Steiner leitete folgendermaßen ein:

*Bei der Darstellung der Laute handelt es sich darum, daß wir mit unseren Armen und Händen die im Kehlkopf und seinen Nachbarorganen wie verzauberten Bewegungen und Bewegungs-Absichten zur Sichtbarkeit bringen, entzaubern. Nun ist es aber so, daß der Kehlkopf, dieser dort wie verzauberte Mensch im Kleinen, nicht nur in sich diese Bewegungen ausführt, sondern er möchte auch sich selbst im Raume bewegen, er möchte im Raume tanzen. Und wenn er nun weit, weit vorne, ganz gestreckt und eng und schmal sich bewegen möchte, dann gibt das der Stimme den Timbre der Spannung, und wenn er wie erschläft, breit nach hinten, unten zurückweichen möchte, so entsteht in der Stimme der Timbre der Entspannung. Wenn er sich aber vorne im Raum offen, wie empfangend, bewegen möchte, dann kommt der Timbre der Erwartung in die Stimme, und sein Wunsch groß, strahlend, weit, hoch, über, sogar hinter dem Kopf zu tanzen, gibt der Stimme den Timbre der Erfüllung.

L. M.-S.

3. Willensimpulse

Liebe und Haß

Die Gebärde für Liebe findet ihren Ausdruck durch Bewegungen, welche von außen nach innen gehen.

Größte Bewegung für Liebe:
I in der Sphäre des O.



Haß wird ausgedrückt durch Bewegungen, welche nach außen und nach hinten gehen.

Größte Bewegung für Haß:



Die Bewegungen müssen charakteristisch gemacht werden. Das heißt, die Bewegungen für Liebe werden weich und liebevoll umfassend, wie zum Beispiel beim Bilden des O, ausgeführt.

Haß wird durch nach außen und nach hinten abstoßende Bewegungen ausgedrückt.

Es ist außerdem darauf zu achten, von wo, aus welcher Richtung die Bewegung ausgeht, woher sie kommt.

Es gibt sich durchkreuzende Einteilungen. Das heißt, alle diese verschiedenen Impulse und Gesichtspunkte, diese inneren Regungen greifen oftmals ineinander, wodurch die mannigfaltigsten Zusammenstellungen zum Ausdruck gebracht werden können.

Vier Gesichtspunkte für den Text

Außerdem können wir den Text noch unter vier Gesichtspunkten betrachten:

Ruf	Den Oberkörper zurückwenden.
Frage	Den Oberkörper seitwärts, nach rechts wenden.
Mitteilung	Den Oberkörper etwas nach vorne wenden.
Erkenntnis	Den Oberkörper etwas gekrümmt haben.

Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft

Es kommt auch in Betracht, ob sich der Text bezieht auf:

Vergangenheit Der Körper ist in sich zusammengeschoben.

Gegenwart	Der Körper befindet sich in Normalstellung.
Zukunft	Den Körper möglichst ausdehnen, auf Zehenspitzen stehen.

Für Urzustände in der griechischen Mythologie: Zusammengekauert sein.
Beispiel: Parzenlied aus «Iphigenie».

MÄDCHEN AM UFER

Weh: vorn	Am Ufer steh' ich Mit kaltem Weh,
Erwartung: vorn	Hinüber seh' ich Zum Dörfchen am See.
Freude: hinten	Die Muntere lenkt
Gegenwart	Sein Haus und Herz, Der Wackere denkt An keinen Schmerz.
Steigerung der Freude: hinten, oben	Im jauchzenden Schwarme
Übergang zur Vergangenheit	Kam er vorüber, An ihrem Arme Zur Kirche hinüber.
Vergangenheit	Ich konnt' ihm nicht sagen,
Übergang zum leisen Schmerz: vorn	Was ich empfand, Durf't's niemand klagen, Wie mich's umwand.
Steigerung des Schmerzes	Vom schüchternen Wähnen,
Viel weiter nach vorn	Vom heimlichen Lieben,
Gegenwart	Die Qual der Tränen Ist mir geblieben.
Erfüllung: rück- wärts	Die Welle dehnt sich Um meinen Fuß,
Steigerung in der Enttäuschung	Die Welle nur sehnt sich Nach meinem Kuß.

Fercher von Steinwand

IX Dornach, 26. August 1915

HELL UND DUNKEL als Stimmung und Empfindungsgehalt der Laute

Nun muß man versuchen, gewisse Licht- und Farbenunterschiede in den Formen und Bewegungen zu machen, gewisse Unterschiede zwischen Hell und Dunkel. Solche Unterschiede sind uralte. Wir empfinden zwischen Hell und Dunkel heute nur noch einen Lichtunterschied. Das Helle ist zurückzuführen auf gewisse Empfindungen, welche die schöpferischen Hierarchien in vergangenen planetarischen Zuständen gehabt haben. Und das, was wir heute als Freude empfinden, wird man auf dem Jupiter als Helligkeit erleben, was wir Schmerz nennen, wird auf dem Jupiter als Dunkelheit erscheinen.

Man versuche jedes Strecken als hell zu empfinden.

Man versuche jedes Zusammenziehen als dunkel zu empfinden.

Darauf kann man auch die Empfindungsinhalte verschiedener Laute einrichten. Zum Beispiel wäre I als hell, wären Gedichte mit viel I als helle Gedichte zu empfinden. («Flotte Bursche» von Fercher von Steinwand, «Wiegenlied» von Clemens Brentano.) Gedichte mit viel O und U sind dagegen als dunkel zu empfinden. O zum Beispiel kann verdunkelt und erhellet werden, man kann O verdunkeln bis zum Schwarzen, man kann es öffnen, bis es in A übergeht. Als hell zu empfinden ist auch ein gestrecktes A.



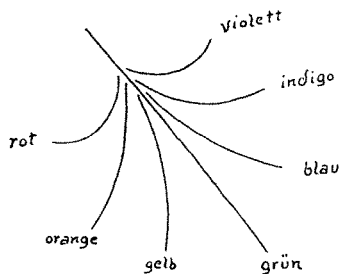
Wiegenlied

Singet leise, leise, leise,
singt ein flüsternd Wiegenlied,
von dem Monde lernt die Weise,
der so still am Himmel zieht.

Singt ein Lied so süß gelinde,
wie die Quellen auf den Kieseln,
wie die Bienen um die Linde
summen, murmeln, flüstern, rieseln.

Clemens Brentano

Wenn ich die gestreckte Hand nach außen öffne, so gehen die Farbnuancen von grün über gelb nach rot. Während, wenn ich die gestreckte Hand nach innen schließe, gehen die Schattierungen über blau, indigo, violett nach schwarz. In der Mitte, also zwischen blau und gelb, ist grün. Weiß: die Stellung von grün auf und ab bewegen und die Finger rasch spreizen. Folgende Farbskala nach einer Skizze von Rudolf Steiner:



Die rote Rose: Handflächen nach außen.

Das blaue Veilchen: Handflächen nach innen.

Die Lebensstimmungen in den Farben erleben.

Das Sehnsüchtige = blauviolett = violett, indigo, blau.

Das Zornige, Mutige = rotgelblich = gelb, orange, rot.

Das Wagnerisch-Pedantische (Faust I) = grün.

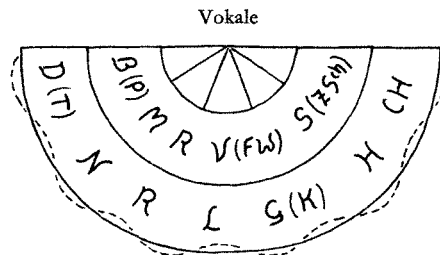


X Dornach, 27. August 1915

DARSTELLUNG AUF DREI STUFEN Der mikrokosmische Tanz

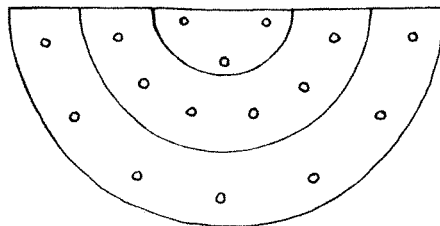
In den eurythmischen Gebärden für Vokale und Konsonanten haben wir Nachbildungen, Nachahmungen des menschlichen Kopfes und Kehlkopfes, der Stellungen zu sehen, welche die Organe beim Bilden der Laute einnehmen.

In nachstehender Aufstellung haben wir etwas, was in Wahrheit dem Bild des Mikrokosmos am nächsten kommt. In dieser Darstellung haben wir, was dem Organismus nahe steht, sie stellt die Sprache dar. Hier ist man dem Mikrokosmos am allernächsten, wie man im Planetentanz und im Tierkreis dem Makrokosmos am allernächsten steht. So ist der ganze Mensch, Kopf und Kehlkopf organisiert.



1. Stufe: Vokale, Diphthonge.
2. Stufe: Lippen- und Zahnlaute.
3. Stufe: Zungen- und Gaumenlaute.

Auf Stufe 1 werden alle Vokale gebildet, die wie von innen tönen. Außerdem werden apollinische Formen ausgeführt, und zwar alle konkreten Wörter und Zeitwörter. Die Formen werden in der Aufstellung des Radius, die Zeitwörter nur im Radius ausgeführt (1-3 Personen). Auf Stufe 2 werden alle Lippen- und Zahnlaute gebildet, außerdem alle Wörter, die im Stehen ausgedrückt werden, alle Eigenschaftswörter, alle Verhältnis-, Verbindungs- und Empfindungswörter (2-3-6 Personen). Auf Stufe 3 werden alle Zungen- und Gaumenlaute gebildet. Außerdem alle runden Formen, wie Geistiges, geistig Anschaubares und Seelisches. (5-7 Personen in den Zwischenräumen der Aufstellung von Stufe 2.)



Wenn man genau darauf achtet, bemerkt man den Unterschied zwischen dem r im Worte rollen und im Worte Freude, kurz klingend, und eine Schattierung von a im Worte Bursche=Bu(a)rsche. Das erste r = untere Stufe 3, das zweite r = mittlere Stufe 2. Man kann aber auch beide gleich behandeln.

Beispiele: «Himmelstrauer» von Nikolaus Lenau, «Sturmesmythe» von Nikolaus Lenau.

Spätere Angabe: Vor solchen Darstellungen kann die Ätherwelle, Kosmischer Auftakt, eurythmisiert werden.

HIMMELSTRAUER

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort so bang, so schwer;
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermutvolles Grollen
Die dunkle Wimper blinzt manches Mal,
– So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen, –
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl. –

*Nun schleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leise Nebel übers Haideland;
Der Himmel ließ, nachsinnend seiner Trauer,
Die Sonne lässig fallen aus der Hand.*

Aus «Haidebilder» von Nikolaus Lenau

STURMESMYTHE

Stumm und regungslos in sich verschlossen
Ruht die tiefe See dahingegossen,
Sendet ihren Gruß dem Strande nicht;
Ihre Wellenpulse sind versunken,
Ungespürt glühn die Abendfunken,
Wie auf einem Totenansicht.

Nicht ein Blatt am Strande wagt zu rauschen,
Wie betroffen stehn die Bäume, lauschen,
Ob kein Lüftchen, keine Welle wacht?
Und die Sonne ist hinabgeschieden,
Hüllend breitet um den Todesfrieden
Schleier nun auf Schleier stille Nacht.

Plötzlich auf am Horizonte tauchen
Dunkle Wolken, die herüberhauchen
Schwer, in stürmischer Beklommenheit;
Eilig kommen sie heraufgefahren,
Haben sich in angstverworren Scharen
Um die stumme Schläferin gereiht.

Und sie neigen sich herab und fragen:
«Lebst du noch?» in lauten Donnerklagen,
Und sie weinen aus ihr banges Weh.
Zitternd leuchten sie mit scheuem Grauen
Auf das stille Bett herab und schauen,
Ob die alte Mutter tot, die See?

Nein, sie lebt! sie lebt! der Töchter Kummer
Hat sie aufgestört aus ihrem Schlummer,
Und sie springt vom Lager hoch empor:
Mutter – Kinder – brausend sich umschlingen,
Und sie tanzen freudewild und singen
Ihrer Lieb ein Lied im Sturmeschor.

Nikolaus Lenau

DAS TEMPO UND DIE PAUSEN

Es wird ganz verschiedenes ausgedrückt, wenn der Gang bei einer Darstellung beschleunigt oder verzögert wird, oder im Gleichmaß bleibt.

Beschleunigung drückt aus, daß man gegen etwas sich wehren, gegen etwas anstürmen will: aktiv.

Verzögerung drückt aus, daß man vor etwas zurückweichen will, vor seelischem oder physischem Schmerz: passiv.

Gleichmaß drückt Zufriedenheit aus, Gleichmaß in sich.

Etwas anderes wird ausgedrückt, wenn man eine große Pause oder eine kleine Pause im Tanz und Text eintreten läßt.

Große Zwischenzeit drückt aus, daß man den Inhalt des Gespräches in sich halten möchte.

Kleine oder keine Pause drückt aus, daß man ihn von sich losbekommen möchte, sich davon befreien möchte.

Zurückweichen und doch bei dem Zeitwort vortreten, bedeutet: dulden.

Eurythmieaufführung

Sonntag, 29. August 1915

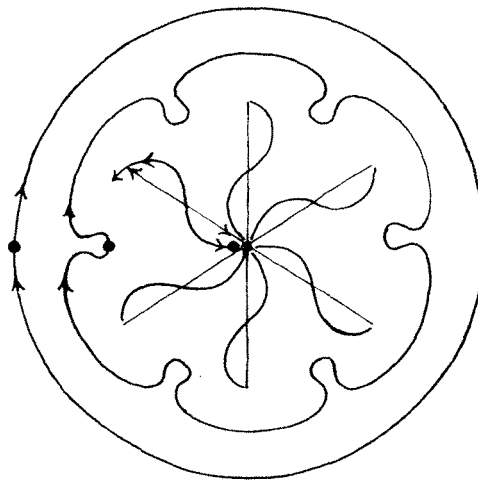
Zwei Gedichte Rudolf Steiners, eurythmisiert:

Planetentanz

Zwölf Stimmungen

MERKURAUFTAKT

Der Darstellung des folgenden siebenten Bildes aus «Die Pforte der Einweihung» von Rudolf Steiner geht der Merkurauftritt voran. Dieser Auftritt eignet sich besonders für Darstellungen, in welchen eine Botschaft aus der geistigen Welt überbracht wird.



Vereinfachte Form des Merkursiegels

Maria bewegt sich auf dem äußeren Kreis, die Vokale I U A, U wie AU, sich berührend wie im Worte AUM, in Ruf- und Erkenntnisbewegungen bildend.

Zu gleicher Zeit läuft Philia die runden Formen, die Bahn der Maria begleitend, in I, oben, Astrid läuft die Strahlen hin und zurück in A, vor sich in der Mitte, und Luna führt die Windungen um die Strahlenform der Astrid, auch hin und zurück, in U, ganz unten, aus.

aus «Die Pforte der Einweihung», Siebentes Bild

Am Schluß wendet sich Maria in Erfüllungs-Bewegungen zu den drei Seelenkräften, Formen und Laute wie vorher.

MARIA: Ihr, meine Schwestern, die ihr
So oft mir Helferinnen wart,
Seid mir es auch in dieser Stunde,
Daß ich den Weltenäther
In sich erbeben lasse.
Er soll harmonisch klingen
Und klingend eine Seele
Durchdringen mit Erkenntnis.

Ruf I
Sehnsucht U
Erkenntnis A

Ich kann die Zeichen schauen,
Die uns zur Arbeit lenken.
Es soll sich euer Werk
Mit meinem Werke einen.
Johannes, der Strebende,
Er soll durch unser Schaffen
Zum wahren Sein erhoben werden.
Die Brüder in dem Tempel,
Sie hielten Rat,
Wie sie ihn aus den Tiefen
In lichte Höhen führen sollen.
Von uns erwarten sie,
Daß wir in seiner Seele heben
Die Kraft zum Höhenfluge.
Du, meine Philia, so sauge
Des Lichtes klares Wesen
Aus Raumesweiten,
Erfülle dich mit Klangesreiz
Aus schaffender Seelenmacht,
Daß du mir reichen kannst
Die Gaben, die du sammelst
Aus Geistesgründen.
Ich kann sie weben dann
In den erregenden Sphärenreigen.
Und du auch, Astrid, meines Geistes
Geliebtes Spiegelbild,
Erzeuge Dunkelkraft
Im fließenden Licht,
Daß es in Farben scheine.
Und gliedere Klangeswesenheit;
Daß webender Weltenstoff
Ertönend lebe.
So kann ich Geistesfühlen
Vertrauen suchendem Menschensinn
Und du, o starke Luna,
Die du gefestigt im Innern bist,
Dem Lebensmarke gleich,
Das in des Baumes Mitte wächst,
Vereine mit der Schwestern Gaben
Das Abbild deiner Eigenheit,

Mitteilung A

Ruf I

Sehnsucht U

Mitteilung A

Sehnsucht U

Ruf I oben

Mitteilung A oben

Ruf I Mitte

Mitteilung A Mitte

Ruf I unten

	Daß Wissens Sicherheit Dem Seelensucher werde.		} Mitteilung A unten	Aus Astrids Weben Soll werden Liebelust; Der Sylphen wehend Leben, Es soll erregen Der Seele Opfertrieb, Daß der Geweihte Erquickten kann Die Leidbeladenen, Die Glück Erflehenden. – Aus Lunas Kraft Soll strömen Festigkeit. Der Feuerwesens Macht, Sie kann erschaffen Der Seele Sicherheit; Auf daß der Wissende Sich finden kann Im Seelenweben, Im Weltenleben.	Ruf	A Mitte	
PHILIA:	Ich will erfüllen mich Mit klarstem Lichtessein Aus Weltenweiten, Ich will eratmen mir Belebenden Klangesstoff Aus Ätherfernen, Daß dir, geliebte Schwester, Das Werk gelingen kann.				Ruf	A unten	
ASTRID:	Ich will verweben Erstrahlend Licht Mit dämpfender Finsternis, Ich will verdichten Das Klangesleben. Es soll erglitzernd klingen, Es soll erklingend glitzern, Daß du, geliebte Schwester, Die Seelenstrahlen lenken kannst.			PHILIA:	Ich will erbitten von Weltengeistern, Daß ihres Wesens Licht Entzücke Seelensinn, Und ihrer Worte Klang Beglücke Geistgehör; Auf daß sich hebe Der zu Erweckende Auf Seelenwegen In Himmelshöhen.	Maria	I oben, zuletzt A oben
LUNA:	Ich will erwärmen Seelenstoff Und will erhärten Lebensäther. Sie sollen sich verdichten, Sie sollen sich erfüllen, Und in sich selber seiend Sich schaffend halten, Daß du, geliebte Schwester, Der suchenden Menschenseele Des Wissens Sicherheit erzeugen kannst.			ASTRID:	Ich will die Liebesströme, Die Welt erwärmenden, Zu Herzen leiten Dem Geweihten; Auf daß er bringen kann Des Himmels Güte Dem Erdenwirken Und Weiestimmung Den Menschenkindern.	Maria	I Mitte, zuletzt A Mitte
MARIA:	Aus Philias Bereichen soll strömen Freudesinn; Und Nixen-Wechselkräfte, Sie mögen öffnen Der Seele Reizbarkeit, Daß der Erweckte Erleben kann Der Welten Lust, Der Welten Weh. –	Ruf	A oben	LUNA:	Ich will von Urgewalten Erflehen Mut und Kraft		

Und sie dem Suchenden
In Herzenstiefen legen;
Auf daß Vertrauen
Zum eignen Selbst
Ihn durch das Leben
Geleiten kann.
Er soll sich sicher
In sich dann selber fühlen.
Er soll von Augenblicken
Die reifen Früchte pflücken
Und Saaten ihnen entlocken
Für Ewigkeiten.

Maria I unten,
zuletzt A unten

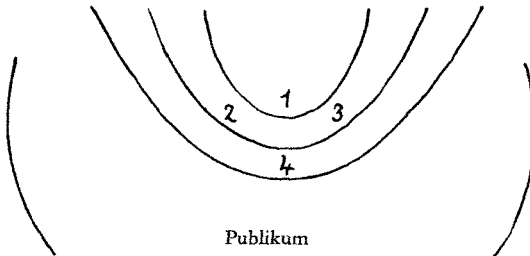
MARIA: Mit euch, ihr Schwestern,
Vereint zu edlem Werk,
Wird mir gelingen,
Was ich ersehne.
Es dringt der Ruf
Des schwer Geprüften
In unsre Lichteswelt.

als Erkenntnis behandeln

So schafft man aus dem Spirituell-Realen heraus.

Eine Darstellung dieser Szene auf drei Stufen

Maria steht auf der obersten Stufe, die Seelenkräfte auf der mittleren und unteren. Maria bildet die Vokale I U A, U wie AU im Worte AUM, sich berührend, als Ruf, Sehnsucht, Mitteilung oder Erkenntnis zu empfinden, und führt alle apollinischen Formen aus.



Geeignet für eine solche Art von Darstellung sind ebenfalls Szenen aus Dramen von Äschylos und Sophokles, in denen die Chöre nicht aufgelöst sind. Auch vorkommende Opferhandlungen – «Das Totenopfer», zweiter Teil der Orestie (übersetzt von Hans von Wolzogen) – werden durch die Hauptperson ausgeführt. Die Hauptperson bildet Formen wie Maria. Die Dienerin interpretiert. Der Chor kann eingeteilt werden in Chor und Gegenchor. Die Chöre stehen dann vertieft, die Personen erhöht. Die Opferhandlung der Elektra zum Beispiel kann auch in den Lauten I U A und AUM ausgeführt werden. In Schillers «Braut von Messina» gibt es Szenen mit einer Haupt- und mehreren Nebenrollen. Auch in Goethes Gedichten zu Festspielen kann man die Künste um eine Mittelperson gruppieren, die dann auch selbst spricht. Ursprünglich sollte auch die Maria selbst sprechen; es ist aber nie in dieser Weise aufgeführt worden.

Bei Schiller ist Seelisches besonders gut, in Goethes Gedichten aus «Gott und Welt» besonders das Abstrakte und Konkrete zu verwenden.

Ferner eignen sich auch folgende drei Gedichte von Goethe für eine Darstellung auf drei Stufen. Bei dieser Einteilung sind die Angaben für die Darstellung des Gedanklichen, 25. August 1915, zu berücksichtigen. Der übergeordnete Gedanke wird auf der obersten Stufe dargestellt, die untergeordneten auf der mittleren und der unteren. «Gesang der Geister über den Wassern» wurde zu viert dargestellt, «Wandlers Nachtlied» und «Ein Gleiches» zu dritt.

GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN

Des Menschen Seele	}	oben	1
Gleicht dem Wasser:		links	2
Vom Himmel kommt es,		rechts	3
Zum Himmel steigt es,	}	unten	4
Und wieder nieder			
Zur Erde muß es,			
Ewig wechselnd.			
Strömt von der hohen	}	oben	1
Steilen Felswand		links	2
Der reine Strahl,			
Dann stäubt er lieblich			
In Wolkenwellen	}	rechts	3
Zum glatten Fels,			
Und leicht empfangen,			
Waltt er verschleiernd,	}	unten	4
Leisrauschend,			
Zur Tiefe nieder.			

Ragen Klippen	}	oben	1
Dem Sturz entgegen,		links	2
Schäumt er unmutig		rechts	3
Stufenweise		unten	4
Zum Abgrund.			
Im flachen Bette			
Schleicht er das Wiesental hin,		unten	4
Und in dem glatten See		links	2
Weiden ihr Antlitz	}	oben	1
Alle Gestirne.			
Wind ist der Welle		oben	1
Lieblicher Buhler;		links	2
Wind mischt vom Grund aus		rechts	3
Schäumende Wogen.		unten	4
Seele des Menschen,		unten	4
Wie gleichst du dem Wasser!		rechts	3
Schicksal des Menschen,		links	2
Wie gleichst du dem Wind!		oben	1

WANDRERS NACHTLIED

Der du von dem Himmel bist,	oben	1
Alles Leid und Schmerzen stillest,	oben	1
Den, der doppelt elend ist,	links	2
Doppelt mit Erquickung füllest,	rechts	3
Ach, ich bin des Treibens müde!	links	2
Was soll all der Schmerz und Lust?	rechts	3
Süßer Friede,		
Komm, ach komm in meine Brust!	oben	1

EIN GLEICHES

Über allen Gipfeln		
Ist Ruh,	oben	1
In allen Wipfeln		
Spürest du	links	2
Kaum einen Hauch;	rechts	3
Die Vögelein schweigen im Walde.	links	2
Warte nur, balde	rechts	3
Ruhest du auch.	oben	1

XIII Dornach, 31. August 1915

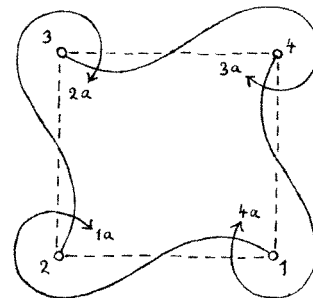
Formen, die gut sind für Kinder und junge Leute

1. Schau in dich! Schau um dich!

Schau in dich! (Hinweg einwickelnd) vokalisches

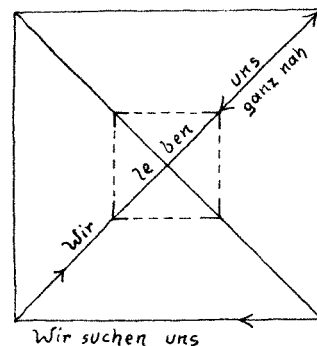
Schau um dich! (Rückweg auswickelnd) konsonantisches

1 geht zu 1a und wieder zurück;
2 geht zu 2a und wieder zurück, usw.
Die Form ist frontal zu laufen.



2. Wir suchen uns, wir leben uns, ganz nah.

1. Jeder im Viereck läuft zum Platz des nächsten von rechts nach links: Wir suchen uns.
2. In der Diagonale die Plätze wechseln: Wir leben uns.
3. Zur Mitte im kleinen Quadrat, auch A mit den Händen, sich beinahe berührend: ganz nah.



Den letzten Weg rasch und leicht zurückschwingen, ohne sich umzudrehen. Dann Wiederholung der drei Wege.

Bei diesem Auftakt folgt man in der Körperwendung der Form.

3. Satirischer Auftakt, als Auftakt für humoristische Gedichte

Ganz nah, leben wir uns, suchen wir uns.

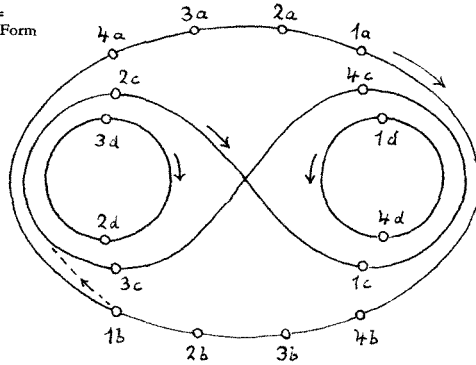
Die Wege der vorhergehenden Form der Reihe nach zurück:

3. Form: ganz nah – auseinander. 2. Form: leben wir uns – kreuzen.

1. Form: suchen wir uns – zum nächsten Platz im Viereck nach rechts.

4. Wir wollen suchen, wir fühlen uns nah, wir kennen uns wohl.

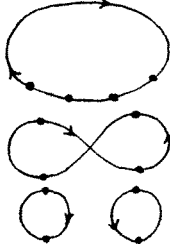
Zeichnung =
1½ mal jede Form



1. 1½- oder 2mal die Ellipse laufen: Wir wollen suchen.

2. 1½- oder 2mal die Acht laufen: Wir fühlen uns nah.

3. 1½- oder 2mal die inneren Kreise laufen: Wir kennen uns wohl.



Bei der 2. Form läuft der erste 1½ Wege der Lemniskate, die anderen je ¼ weniger bis zur Stellung 1c, 2c, 3c, 4c: Wir fühlen uns nah. Bei der 3. Form laufen alle 1½ mal die Kreise bis zur Stellung 1d, 2d, 3d, 4d: Wir kennen uns wohl, oder 2mal, auf jeden betonten Vokal einen Halbkreis. Diese Form wurde frontal gelaufen, die Worte immer zweimal gesprochen.

Hören, Sehen, Fühlen

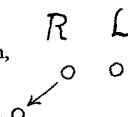
Bei konkreten, abstrakten Substantiva und so weiter, ferner bei Gedichten mit vielen Zeitwörtern ist es gut, darauf zu achten, daß man einteilt in das, was man hört: ausgedrückt durch große Bewegungen des Körpers = Formen, und der Glieder = Laute; das, was man sieht: ausgedrückt durch kleine Körperbewegungen, trotzdem große Gliederbewegungen; das, was man fühlt: ausgedrückt durch gemessene Körper- wie Gliederbewegungen.

Goethe «Faust I»: Prolog im Himmel. Die drei Erzengel:

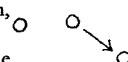
Raphael:	Die Sonne tönt nach alter Weise In Brudersphären Wettgesang, Und ihre vorgeschriebne Reise Vollendet sie mit Donnergang. Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, Wenn keiner sie ergründen mag; Die unbegreiflich hohen Werke Sind herrlich, wie am ersten Tag.	Hören Sehen
Gabriel:	Und schnell und unbegreiflich schnelle Dreht sich umher der Erde Pracht; Es wechselt Paradieseshelle Mit tiefer schauervoller Nacht; Es schäumt das Meer in breiten Flüssen Am tiefen Grund der Felsen auf, Und Fels und Meer wird fortgerissen In ewig schnellem Sphärenlauf.	 Sehen
Michael:	Und Stürme brausen um die Wette, Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer, Und bilden wütend eine Kette Der tiefsten Wirkung rings umher. Da flammt ein blitzendes Verheeren Dem Pfade vor des Donnerschlags; Doch deine Boten, Herr, verehren Das sanfte Wandeln deines Tags.	 Sehen Fühlen
Zu Drei:	Der Anblick gibt den Engeln Stärke, Da keiner dich ergründen mag, Und alle deine hohen Werke Sind herrlich, wie am ersten Tag.	 Sehen

FUSS-STELLUNGEN

Linker Fuß steht, rechter Fuß in die Diagonale nach vorn, drückt aus: Mut, Tätigkeit;
auf die Zehenspitze: erregende Gefühle;
mit zwei Schritten in die Stellung von Mut, Tätigkeit: Befehl.



Rechter Fuß steht, linker Fuß in die Diagonale nach vorn, drückt aus: Leiden, Schwäche;
Gewicht vorne auf dem linken Fuß, rechter Fuß hinten auf die Zehenspitze: beruhigende Gefühle.



Linker Fuß steht, rechter Fuß seitwärts heraus, drückt aus: ruhige Stärke, Beharren.



Linker Fuß steht, rechter Fuß gerade nach vorn, drückt aus: Zufriedenheit, Heiterkeit;
auf die Zehenspitze: alles, was Sympathie einflößt.



Linker Fuß steht, rechter Fuß gerade nach hinten, drückt aus: Unzufriedenheit, Ernst;
auf die Zehenspitze: Antipathie.



Linker Fuß steht, rechter Fuß seitwärts im Viertelkreise nach hinten, drückt aus: Abscheu, Haßgefühle, nicht Verstehen von etwas;
dasselbe mit dem Fuß stark auftretend: Verneinung;
auf die Zehenspitze: Spannung.



Rechter Fuß steht, linker Fuß seitwärts im Viertelkreise nach vorn, drückt aus: ich verstehe etwas;
dasselbe mit dem Fuß stark auftretend: ich begründe;
auf die Zehenspitze: Lösung in Gefühlen.



Jede Kniebeuge: alles, was Erinnerung ist.

Auch durch Fußstellungen kann Seelisches ausgedrückt werden. Sie können zum Beispiel im Gehen angewendet werden, wenn ein Gefühl ins andere über-

geht. Bei Gedichten im trochäischen Versmaß eignen sich mehr die Fußstellungen; bei Gedichten im jambischen Versmaß hingegen die Stellungen, welche in der Bewegung des Körpers liegen, die Seelengesten.

DIE REIME

Reim, Gleichklang; man unterscheidet:

1. Alliteration oder Stabreim. Stäbe = gleiche Anlaute, Wiederholung des gleichen Konsonanten. Zum Beispiel: Haus und Hof, Schimpf und Schande, hoch und hehr.
2. Assonanz oder Halbreim. Wiederholung des gleichen Vokales. Zum Beispiel: kurz und gut, Spott und Hohn.
3. Vollreim. Man unterscheidet:
männlicher oder stumpfer Reim: Tal – Mal, belauscht – vertauscht;
weiblicher oder klingender Reim: Sterne – Ferne, Sonne – Wonne;
gleitender oder daktylischer Reim: betrübende – übende, lebende – webende;
reicher Reim, meist ein Ghazel:

Herr, den ich tief im Herzen trage, sei du mit mir,
Du Gnadenhort in Glück und Plage, sei du mit mir.

Emanuel Geibel

Ferner: reiner und unreiner Reim: Hügel – Zügel; Hügel – Spiegel

Verschränkte Reime

Gepaarter Reim: aa bb
Gekreuzter Reim: ab ab, cd cd
Umfassender Reim: ab ba, cd dc
Unterbrechender Reim: ab cb db cb

Prinzip der Reimformen:

Am Ende der Strophe müssen die Reime in der Gebärde dastehen. Der Laut des Reimes wird durchgehalten und beim nächsten Reimwort neu gebildet.

PROGRAMM

5. September 1915

Eurythmie

Spruch aus dem Seelenkalender
Gesang der Geister über den Wassern*
Himmelstrauer*
Wanderers Nachtlid*

R. Steiner
J. W. v. Goethe
Nikolaus Lenau
J. W. v. Goethe

Rezitation

Gedichte

Chr. Morgenstern

*Diese Gedichte wurden auf dem zum ersten Mal benutzten dreistufigen Podium ausgeführt.

Ein Beispiel aus «Demiurgos», III. Teil, von Wilhelm Jordan

Da wallen und wogen
Die Wipfel des Waldes,
Da brausen die Bäume
Und beugen sich bange.

Mit schleunigen Schritten
Und hohlem Geheule
Wandelt die Windsbraut
Rasend heran.

Wulstige Wolken
Wälzen sich wachsend,
Flammig zerflackernd,
Hoch einher
Und hüllen den Himmel
In düstres Dunkel
Feierlich furchtbar.

Blendende Blitze
Durchzucken im Zickzack
Die Wolkenwand,
Wie riesige Risse
Dahinter enthüllend
Verborgenen Brand.

Dumpf dräuend
Dröhnt der Donner,
Wenn er in weiten
Fernen fortrollt.
Aber der Boden
Bebt und selbst die
Sausende, starke
Stimme des Sturmes
Still verstummt
Neben dem nahen Übergang zur
Wettergeschmetter. Assonanz

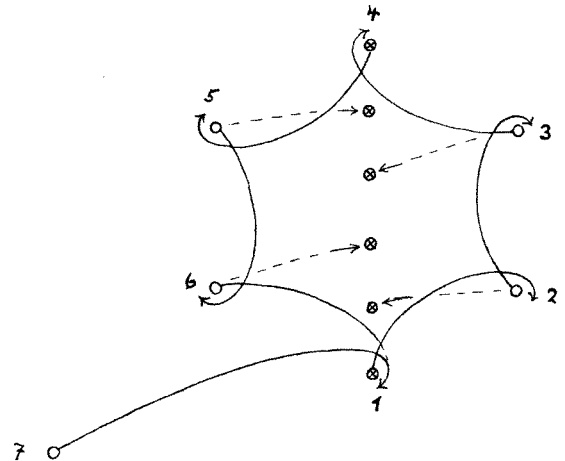
XVI Dornach, 6. September 1915

Alliterationen

Die Darstellung von Alliterationen ist am besten im Kreis, Halbkreis oder Trapez auszuführen.

Zum Beispiel stellen sich sechs Personen in einen Kreis. Von außen, aus dem «Chaos», kommt eine siebente und stellt sich mit der ersten Alliteration hinter den Platz von 1. 1 läuft den ersten Weg der Form im Kreis, stellt sich hinter 2 und wiederholt den ersten alliterierenden Konsonanten. 2 läuft die nächste Alliteration und stellt sich hinter 3 auf, und so weiter. Die Körperhaltung bleibt immer frontal. In der Mitte des Kreises können zwei Personen stehen, welche die Vokale eurythmisieren.

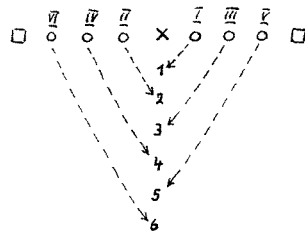
Bei der letzten Zeile des folgenden Textes geht der Kreis in die Aufstellung der Assonanz, also in eine Gerade über.



Assonanzen

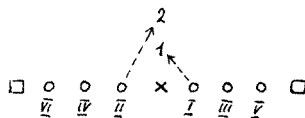
Aus «Demiurgos», III. Teil, von Wilhelm Jordan

Festgebannt
Wie durch Zaubermacht,
Starrt er unverwandt
In die Winternacht.
Eine Geisterschlacht
Scheint ihm drin entbrannt.



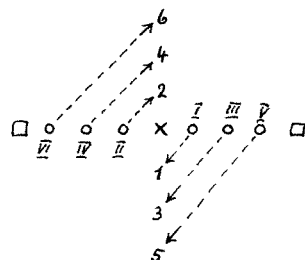
Zeile 1 bis 6 alle Assonanzen nach vorne; dann alle zurück in die Anfangsstellung.

Wenn sich die Wolken
Flammend spalten,
Sieht er dahinter
Riesengestalten.



Zeile 1 und 3 = □-Personen, Zeile 2 und 4 die Assonanzen nach hinten; dann zurück in die Anfangsstellung.

Bilder aus Zeiten,
Längst entflohen,
Droben schreiten
Und scheinen zu drohen;
Grause Titanen,
Starke Heroen,
Heilige Ahnen
Des Menschengeschlechtes,
Welche die Bahnen
Höheren Rechtes
Vorgeschritten,
Edle Begründer
Reinerer Sitten,
Göttliche Dulder,
Welche für Sünder
Gläubig gelitten,
Für die Verschulder
Sühnung erstritten.



Prinzip für zwei verschiedene Assonanzen; bevor eine neue Assonanz beginnt, zurück in die Anfangsstellung.

Bei der Assonanz stehen soviel Personen, als Assonanzen im Text vorhanden sind, zu Beginn in einer waagerechten Reihe. Für vorliegendes Beispiel stehen sechs Personen in einer Reihe; auf beiden Seiten je eine Person für die ausfallenden Reime. Treten im Text zwei verschiedene Assonanzen auf, so stehen die gleichen Assonanzen auf der gleichen Seite; die erste Assonanz stellt sich in die Mitte vor die waagerechte, die zweite in die Mitte hinter die waagerechte Reihe. Wo der Reim fehlt, bilden an beiden Seiten die □-Personen den betreffenden Vokal. In der Mitte eurythmisieren eine oder zwei Personen die Konsonanten. Bevor eine neue Assonanz beginnt, schwingen alle wieder in ihre Anfangsaufstellung zurück.

Bei Gedichten mit anderen Reimformen kann der Reim zum Beispiel so dargestellt werden, daß sich soviel Personen, als Reime in einer Strophe vorhanden sind, aufstellen und folgendermaßen eurythmisieren:

Der gepaarte Reim: aa bb

HERBSTGEFÜHL

Grünen, Blühen, Duften, Glänzen,
Reichstes Leben ohne Grenzen,
Alles steigernd, nirgends stockend,
Selbst die kühnsten Wünsche lockend:

Ja, da kann ich wohl zerfließen,
Aber nimmermehr genießen;
Solche Flügel tragen weiter,
Als zur nächsten Kirschbaumleiter.

Doch, wenn rot die Blätter fallen,
Kühl die Nebelhauche wallen,
Leis durchschauend, nicht erfrischend,
In den warmen Wind sich mischend;

Dann vom Endlos-Ungeheuren
Flücht' ich gern zum Menschlich-Teuren,
Und in einer ersten Traube
Sieht die Frucht der Welt mein Glaube.

Friedrich Hebbel

Ein mögliches Beispiel der Darstellung:

Erste Zeile:
1 eurythmisiert
stehend.

4 0 0 3
1 0 0 2

Zweite Zeile:
2 bewegt sich im
Rhythmus zu 1
und stellt sich
hinter ihn.
1 wiederholt den
Reim.

4 0 0 3
2 0 0 1
1 0 0 2

Dritte Zeile:
3 eurythmisiert
stehend.

4 0 0 3
2 0 0 1

Vierte Zeile:
4 bewegt sich im
Rhythmus zu 3
und stellt sich
hinter ihn.
3 wiederholt den
Reim.

4 0 0 3
2 0 0 1
3 0 0 2

In einer kleinen Pause Platzwechsel:
1 wird zu 2 und 3 wird zu 4.

3 0 0 4
2 0 0 1

Ein weiteres Beispiel:

Erste Zeile:
eurythmisieren
alle stehend.

1 0 0 4
2 0 0 3

Dritte Zeile:
1, 2, 3, 4 bewegen
sich zu den ersten
Plätzen von 1 und 2.

1 0 0 4
2 0 0 3
3 0 0 2

Zweite Zeile:
1 und 2 bewegen
sich zu 3 und 4.

1 0 0 4
2 0 0 3

Vierte Zeile:
3 und 4 gehen
auf ihre Anfangs-
plätze zurück.

1 0 0 4
2 0 0 3

Der gekreuzte Reim: ab ab

HERBSTBILD

Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als atmete man kaum,
Und dennoch fallen rascheln, fern und nah,
Die schönsten Früchte ab von jedem Baum.

O stört sie nicht, die Feier der Natur!
Dies ist die Lese, die sie selber hält,
Denn heute löst sich von den Zweigen nur,
Was von dem milden Strahl der Sonne fällt.

Friedrich Hebbel

Ein mögliches Beispiel der Darstellung:

4 0 0 3

Erste Zeile:
eurythmisieren alle stehend oder 1 allein.

1 0 0 2

Zweite Zeile:
eurythmisiert 2.

Dritte Zeile:
eurythmisiert 3 und bewegt sich zu 1.

Vierte Zeile:
eurythmisiert 4 und bewegt sich zu 2.

4 0 0 3
1 0 0 2

Vor Beginn der 2. Strophe begibt sich 1 stumm auf den Platz von 3, und 2 auf den Platz von 4.

2 0 0 1
3 0 0 4

Ghasel

Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen, o wach in mir!
 Es will der Schlaf auch mich befangen, o wach in mir!
 Du Auge, das am Himmel wachet mit Sternblick,
 Wenn mir die Augen zugegangen, o wach in mir!
 Du Licht, im Äther höher strahlend als Sonn' und Mond;
 Wenn Sonn' und Mond ist ergegangen, o wach in mir!
 Wenn sich der Sinne Tor geschlossen der Außenwelt,
 So laß die Seel' in sich nicht bangen, o wach in mir!
 Laß nicht die Macht der Finsternisse, das Graun der Nacht,
 Sieg über's inn're Licht erlangen, o wach in mir!
 O laß im feuchten Hauch der Nächte, im Schattenduft,
 Nicht sprossen sündiges Verlangen, o wach in mir!
 Laß aus dem Duft von Eden's Zweigen in meinem Traum
 Die Frucht des Lebens niederhangen, o wach in mir!
 O zeige mir, mich zu erquickern, im Traum das Werk
 Geendet, das ich angefangen, o wach in mir!
 In deinem Schoße will ich schlummern, bis neu mich weckt
 Die Morgenröte deiner Wangen, o wach in mir!

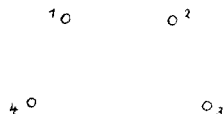
Friedrich Rückert

Das Ghasel, Lobgedicht: persische Form, besteht gewöhnlich aus einer beliebigen Anzahl zweizeiliger Strophen. Der meist reiche Reim wird zuerst zweimal durch die Gebärde sichtbar gemacht, angeschlagen, und dann unterbrochen weitergeführt: aa, ba, ca und so weiter. Ein Ghasel kann zum Beispiel folgendermaßen dargestellt werden:

- 1 eurythmisert die erste Zeile,
- 1 und 2 eurythmisieren die zweite Zeile,
- 1, 2 und 3 eurythmisieren die dritte Zeile,
- 1, 2, 3 und 4 eurythmisieren die vierte Zeile.

Der Text wird in der Ruhe oder mit apollinischen Formen ohne Wechsel der Stellungen dargestellt. Den Refrain: o wach in mir! eurythmisieren immer alle zusammen.

Bei diesem Gedichtbeispiel müßte nach je vier Zeilen wieder neu begonnen werden:



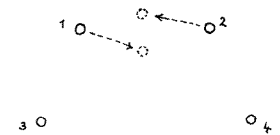
Oder: Es werden soviel Personen aufgestellt, als Reimwiederholungen vorhanden sind. Den ersten Reim eurythmisieren alle; mit jeder Reimwiederholung verringert sich nach und nach die Anzahl der Ausführenden.

Sonett

Das Sonett ist eine dem Italienischen entlehnte Form. Es besteht aus zwei vierzeiligen und zwei dreizeiligen Strophen. Die Reimstellung ist in den ersten beiden Strophen: abba, abba; in den letzten beiden Strophen: aba, aba, oder abc, abc.

Aufstellung im Trapez.

- 1 eurythmisert die 1. Zeile,
- 2 eurythmisert die 2. Zeile,
- 3 eurythmisert die 3. Zeile,
- 4 eurythmisert die 4. Zeile.



Nach der zweiten Strophe erfolgt ein stummer Übergang von 1 und 2.

1 und 2 stehen hintereinander.

O 2

O 1

- 1 und 2 eurythmisieren die 1. Zeile,
- 3 eurythmisert die 2. Zeile,
- 4 eurythmisert die 3. Zeile.

3 O

O 4

Aus «Geharnischte Sonette»

Der Mann ist wacker, der, sein Pfund benutzend,
 Zum Dienst des Vaterlands kehrt seine Kräfte:
 Nun denn, mein Geist, geh auch an dein Geschäfte,
 Den Arm mit den dir eignen Waffen putzend.

Wie kühne Krieger jetzt, mit Glutblick trutzend,
 In Reihn sich stellend, heben ihre Schäfte;
 So stell' auch Krieger, zwar nur nachgeäffte,
 Geharnischter Sonette ein paar Dutzend.

Auf denn, die ihr aus meines Busens Ader
 Aufquellt, wie Riesen aus des Stromes Bette,
 Stellt euch in eure rauschenden Geschwader!

Schließt eure Glieder zu vereinter Kette,
Und ruft, mithadernd in den großen Hader,
Erst: Waffen! Waffen! und dann: Rette! Rette!

Friedrich Rückert

Weiteres Beispiel: «Natur und Kunst» von Goethe.

Charakteristisch für ein Sonett: es sollte immer mit einem neuen Impuls aufhören.

XVII Dornach, 7.–9. September 1915

GEOMETRISCHE FORMEN

Gut für Kinder, um sie aufgeweckt zu machen

Die geometrischen Formen wurden als musikalische Auftakte und Textformen für Gedichte mit drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achtzeiligem Strophenaufbau gegeben. Für die Auftakte, der Zahl der Zeilen entsprechend, drei Dreiecke, vier Vierecke, fünf Fünfecke und so weiter in einen großen Kreis eingeordnet.

Zuerst wird die einzelne Form, im Hintergrund beginnend, mit allen etwa möglichen Diagonalen und Außen-Umfangslinien – Umgängen – dargestellt, und zwar sollten alle diese Wege ursprünglich so schnell wie möglich ausgeführt werden. Rudolf Steiner rief uns damals befeuernd zu: «Jetzt schüttelte ich Sie alle durcheinander!», klatschte rasch in die Hände, und nacheinander lief jeder wie ein blitzender Strahl von seinem Ausgangspunkt zu dem nächsten Platz, den dort Stehenden zu seiner Bewegung impulsierend. Bei Formen, bei denen Diagonalen möglich sind, also vom Fünfeck an, werden diese zuerst und dann die Umgänge ausgeführt. Der Zuschauer sollte das Bild eines Kristalls mit all seinen Kraftlinien erleben. Werden diese Kristallformen nun in einen Kreis eingeordnet, wiederholen sie sich entsprechend oft, bis sich die Anfangsaufstellung wieder hergestellt hat. Die Bewegungen der einzelnen Formen im Kreis verlaufen entgegengesetzt dem Uhrzeiger, und zwar jeweils auf einem großen äußeren, auf dem sich die Spitze der Form bewegt, und mehreren, bis zu vier kleineren inneren Kreisen, wie zum Beispiel beim Achteck. Bei dem Fünf-, Sechs- und Siebeneck bleiben jeweils die angrenzenden Plätze auf dem dritten Kreisbogen stehen, bei dem Achteck auf dem vierten Kreisbogen.

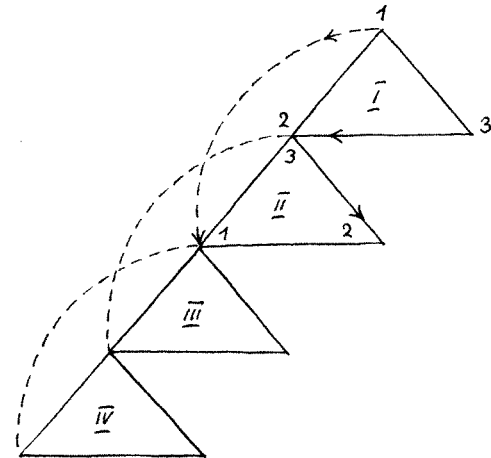
Als das Wesentliche bei diesen Übergängen von der einen Form in die nächste, betonte Rudolf Steiner, daß weder durch die alte Form noch durch die neu zu bildende gelaufen werden darf. Die alte Form zerfällt nach außen und aus dem Umkreis bildet sich, kristallisiert sich von außen die neue Form.

Außer beim Dreieck, welches sich als geschlossene Form weiterbewegt, müssen die einzelnen Punkte der Formen also nach rechts und nach links auf ihren Kreisbögen auseinander- und in die neue Form wieder zusammenlaufen. Da alle gleichzeitig ihre neuen Plätze erreichen sollen, muß das Tempo der sehr verschieden langen Wege untereinander harmonisch abgestimmt werden.

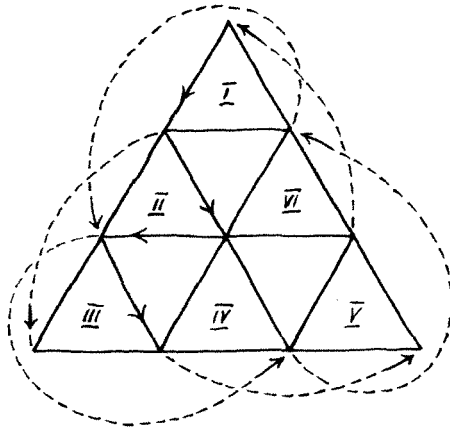
Beim Text richtet man sich nach der Anzahl der Strophen, muß aber immer an einer zentralen Stelle, entweder bei der Ausgangsaufstellung oder in der vorderen Mitte enden. Haben die Strophen einen Refrain, so steht eine Person für diesen Refrain in der Mitte der Form.

L. M.-S.

Für Gedichte mit dreizeiligen Strophen

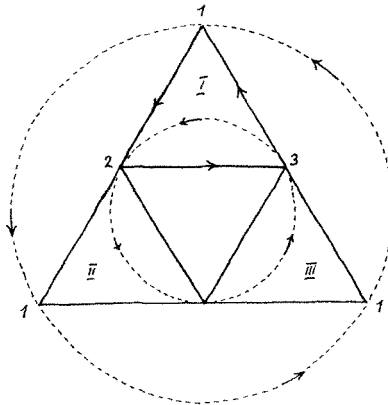


1. Abschreiten der Dreieckseiten nacheinander: 1 geht zu 2, 2 geht zu 3, 3 geht auf den Platz von 1.
2. Übergang gleichzeitig zum nächsten Dreieck.



1. Abschreiten der Dreieckseiten
nacheinander,

2. Übergang gleichzeitig
zum nächsten Dreieck



1. Abschreiten der Dreieck-
seiten nacheinander

2. Übergang gleichzeitig in
gleicher Richtung zum
nächsten Dreieck

Ein einsam Haus voll Liebeswonne,
Ein Wald, ein Quell im grünen Tal,
Ein Lebenslauf in Lenz und Sonne,
Das war mein Ideal.

Ein Freund mit einer deutschen Seele,
Für mich beseelt in Freud' und Qual,
Für mich, auch wenn ich fall' und fehle,
Das war mein Ideal.

Ein Weibchen in der eignen Stube,
In Wert und Willen treu wie Stahl,
Dazu ein kerngesunder Bube,
Das war mein Ideal.

Ein hoher Meister, der mir kühle
Die Wahrheit mit dem Geistesstrahl
Hinuntersenkt in die Gefühle,
Das war mein Ideal.

Ein Fürst mit Tatkraft in der Ader
Und Männer, nicht von Mißmut fahl,
Und wackre Herzen ohne Hader,
Das war mein Ideal.

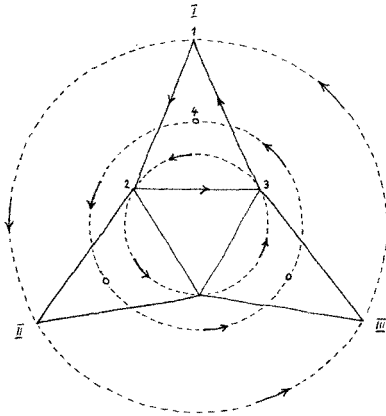
Wie gerne laß ich sie entrauschen,
Die lieben Bilder allzumal,
Ich kann dafür ein höchstes tauschen,
Ein liebstes Ideal!

Ein edles Volk, das sinnig waltet,
Das über jedes Leides Qual
Die Seele mutiger entfaltet
Der Welt zum Ideal –

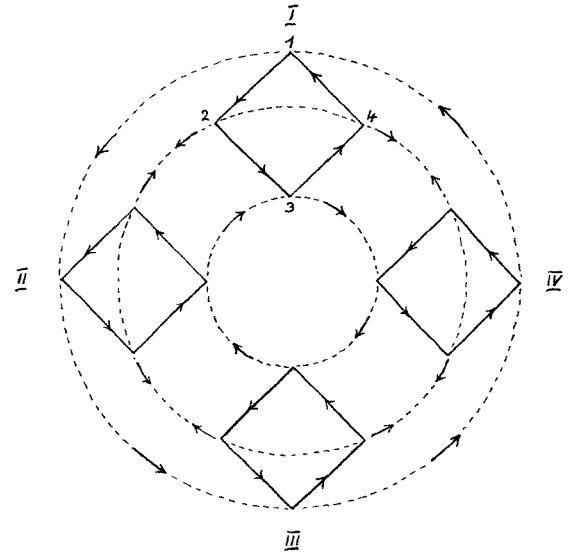
Ein Deutschland auf der Menschheit Zinnen,
Ein Säulenhort im Weltensaal,
Nach außen gußfest und nach innen,
Sich selbst zum Ideal –

Verlierst auch *du* dich in den Fernen,
 Mein Ideal von reinster Wahl:
 Mit *dir* entwandl' ich zu den Sternen,
 Mit *dir*, mein Ideal!

Fercher von Steinwand



Für Gedichte mit vierzeiligen Strophen



1. Abschreiten der Viereckseiten
 nacheinander;

2. Übergang zur nächsten Form
 gemeinsam in verschiedenen
 Richtungen

Beispiel für die Darstellung eines vierzeiligen Gedichtes, bei welchem die
 4. Zeile ein Refrain ist. In der Mitte des Dreiecks steht eine 4. Person.

1. Abschreiten der Dreieckseiten nacheinander. Refrain durch die Person in
 der Mitte des Dreiecks.
2. Übergang gleichzeitig in gleicher Richtung zum nächsten Dreieck.

UREIGEN

Es läßt sich mein Geist nicht länger halten,
 Was soll ihm mit Büchern die Plackerei?
 Das Leben bezeugt in beredten Gestalten,
 Daß er der Verlierende bleibt dabei.

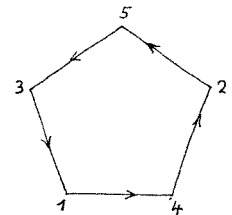
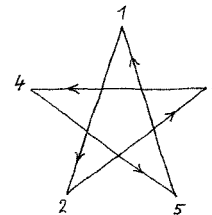
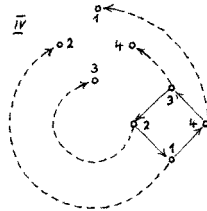
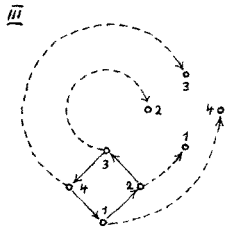
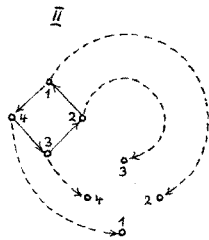
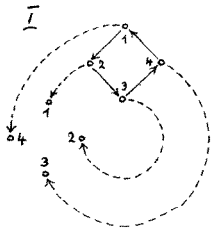
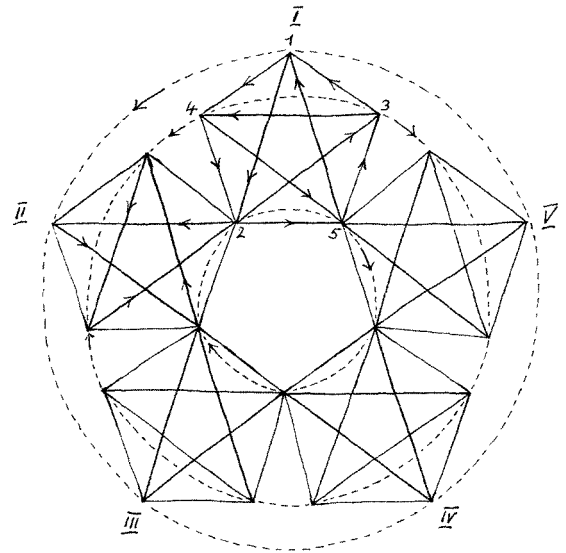
Zwar meinen das viele bald keck, bald schüchtern,
Doch erst im Innersten fassen sie's nie,
Und möcht' ein Grübler zur Tat sich ernütern,
Erschrocken enteilt er zur Theorie.

Da liegen die Griechen, in Noten verblichen,
Holt mancher davon sich ein grames Gesicht,
Nicht einem gelingt's, aus den attischen Strichen
das Wesen des Glückes zu heben ans Licht.

Mir schwillt ein belebender Zorn an die Kehle,
Indem wir so jäten in fremdem Korn;
O griffen wir mächtig in unsere Seele
Und gruben nach eigenem göttlichen Born!

Fercher von Steinwand

Für Gedichte mit fünfzeiligen Strophen

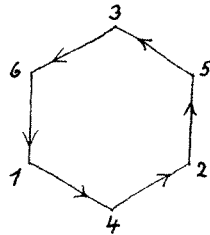
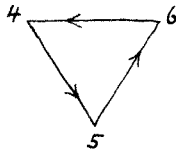
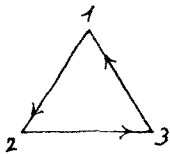
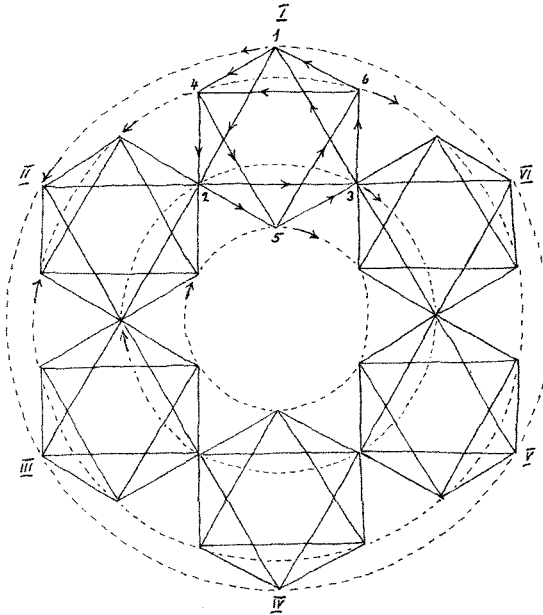


1. Innere Bewegung
nacheinander;

2. Umgang der äußeren Seiten
nacheinander;

3. Übergang zur nächsten Form gemeinsam.

Für Gedichte mit sechszeiligen Strophen



1. Innere Bewegung nacheinander;

2. Umgang der äußeren Seiten nacheinander;

3. Übergang zur nächsten Form gemeinsam.

Aus der Edda: Kriegerweisheit*

Feuer ist wert
Dem Volk der Menschen
Und der Sonne Gesicht,
Heiler Leib,
Wer ihn behalten kann,
Ohne daß ihn Tadel trifft.
Der ängstliche Mann
Meint ewig zu leben,
Meidet er Männerkampf;
Einmal aber
Bricht das Alter den Frieden,
Den der Ger ihm gab.
Froh lebt,
Wer freigebig und kühn,
Selten quält Sorge ihn;
Furcht hegt immer
Der feige Mann,
Es wurmt die Gabe den Geizhals.

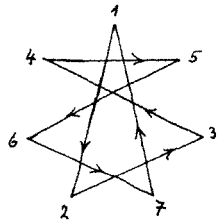
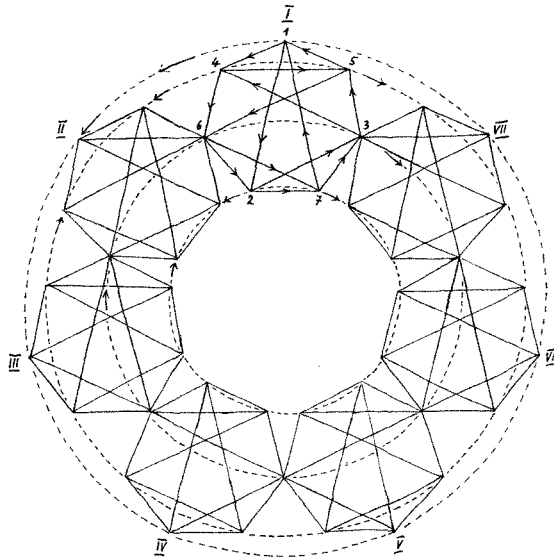
Früh soll aufstehn,
Wer vom andern begehrt
Leben und Land:
Raub gewinnt selten
Der ruhende Wolf,
Noch der Schläfer die Schlacht.

Von seinen Waffen
Gehe weg der Mann
Keinen Fuß auf dem Feld:
Nicht weiß man gewiß,
Wann des Wurfspießes
Draußen man bedarf.

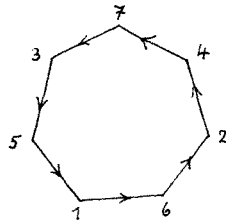
Der Handlose hütet,
Der Hinkende reitet,
Tapfer der Taube kämpft;
Blind ist besser
Als verbrannt zu sein:
Nicht taugt mehr, wer tot.

* aus: Germanisches Heldentum, herausgegeben von Gustav Neckel

Für Gedichte mit siebenzeiligen Strophen



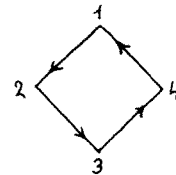
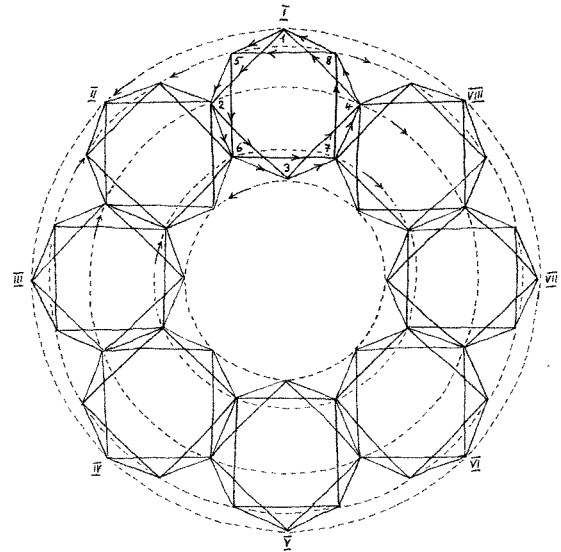
1. Innere Bewegung
nacheinander;



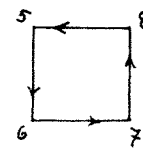
2. Umgang der äußeren Seiten
nacheinander;

3. Übergang zur nächsten Form gemeinsam.

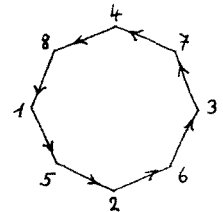
Für Gedichte mit achtzeiligen Strophen



1. Innere Bewegung
nacheinander;



2. Umgang der äußeren Seiten
nacheinander;



3. Übergang zur nächsten Form gemeinsam.

Bei einer Darstellung der «Zueignung» aus «Faust I» wurden nur vier Achtecke ausgeführt, und zwar das erste, dritte, fünfte und siebente Achteck.

Aus der Edda: «Hrolf»*

XVIII Dornach, 10./11. September 1915

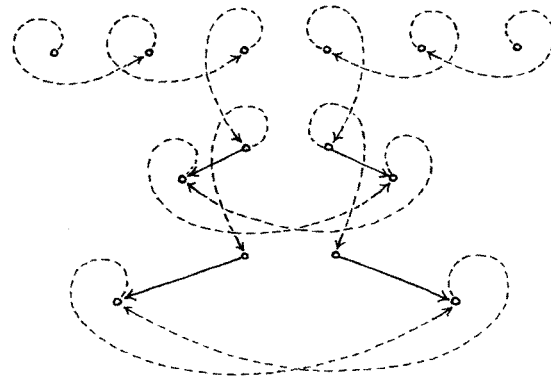
Zur Schildburg schart euch
Um den Schatzspender!
Glänzende Gaben
Gilt es zu lohnen:
Silberne Ringe
Und Saxschwerter,
Breite Brünnen
Und blinkende Helme.

Nicht lässig laßt uns
Die Gelübde halten,
Die froh wir geschworen
Auf den Fürstenbecher
Bei Freyr und Njörd
Und dem furchtbaren Asen,
Den Ringspender nimmer
In Not zu verlassen.

Seht vorn im Heere
Den Hjóward schreiten,
Den Fürsten im Goldhelm
Freudig zur Schlacht!
Viel Kämpfen folgen ihm,
Kalt sind ihre Blicke,
Mit lichten Kampfhelmen,
Klirrenden Geren.

Sann Skuld den Verrat?
Reizten dich Nornen?
Wer hetzte dich, Hjóward,
Zu heillosem Frevel?
Treulos betrogst du
Den trefflichsten Fürsten,
Das Reich ihm neidend,
Der Nordlande hehrsten.

T I A I T

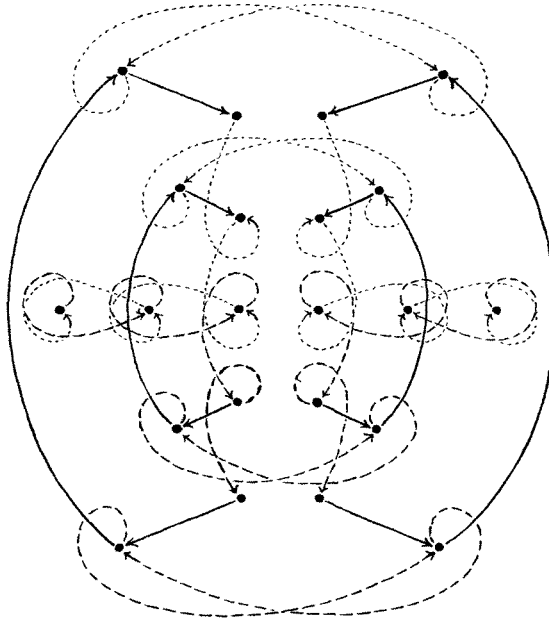


Die Stellungen im Raum entsprechen der Bildung der Laute

- T = sechs Personen in einer Reihe, stehend;
- I = erste auswickelnde Spirale;
- I = zweite auswickelnde Spirale;
- A = die beiden vorderen Paare rücken auseinander, so daß ein Winkel im Raum entsteht, das hintere Paar bleibt stehen;
- A = das hintere Paar bleibt stehen, die beiden vorderen Paare führen die nächsten auswickelnden Spiralen zweimal aus;
- A = der Winkel bildet sich wieder zurück;
- I = erste einwickelnde Spirale zurück;
- I = zweite einwickelnde Spirale zurück;
- T = stehend auf den Anfangsplätzen.

* aus: Germanisches Heldentum, herausgegeben von Gustav Neckel

Gut für Kinder und junge Leute, daß das Denken nicht verstruwelt



Dies sind die Formen für die Laute T I I A A A O A A A I I T; sie entsprechen der Bildung dieser Laute.

Der erste Teil der Form wird wie bei der vorigen Form bis zum zweimaligen A ausgeführt; dann gehen die beiden vorderen Paare, den Laut O bildend, in einem Halbkreis in den hinteren Raum, während das hintere Paar stehen bleibt, so daß sich der Winkel nun nach hinten öffnet. Weiter wird das genaue Spiegelbild der vorderen Form ausgeführt, bis alle wieder in einer Geraden auf ihrem Anfangsplatz mit T ankommen. Die Blickrichtung ist bei T geradeaus, bei I nach oben, bei A etwas gehoben, und bei O gesenkt.

Dieser Auftakt eignet sich besonders gut für die Darstellung feierlicher Gedichte, zum Beispiel für die «Urworte» von Goethe oder für Oden von Horaz oder Ovid.

Der Text wird mit allen apollinischen Formen, jeder auf seinem Platz, ausgeführt; dann folgen die Übergänge nach jeder Zeile in die nächste Aufstellung.

Als Vor- und Nachtrakt oder auch zwischen den Strophen kann bei feierlichen Gedichten diese Form auch gekürzt als T I I A I I T eurythmisiert werden.

Höret ihr Himmel, denn ich will reden
Und die Erde vernehme die Worte meines Mundes.
Mag trüefen wie Regen meine Lehre,
Mag träufeln wie Tau mein Wort,
Wie Regenschauer auf junges Grün,
Wie reichliche Tropfen auf die Flur.

1. Stellung
2. Stellung
3. Stellung
4. Stellung
5. Stellung
6. Stellung

Denn Jahves Namen verkünde ich.
Gebt große Ehre unserem Gott!
Ein Fels ist er, vollkommen ist sein Werk,
Alle seine Wege sind ja recht.
Ein Gott der Treue ohne Falsch,
Gerecht und redlich ist er.

7. Stellung
8. Stellung
9. Stellung
10. Stellung
11. Stellung
12. Stellung

Schlecht handelten gegen ihn seine Söhne –
Ihr Fehler war's, daß verderbte und verkehrte Geschlecht.
Wollt ihr Jahve so vergelten,
Du törichtes und unweises Volk?
Ist nicht er dein Vater, der dich geschaffen,
Er es, der dich schuf und dich bereitet?

Gedenke der Tage der Vorzeit
 Betrachte die Jahre, Geschlecht nach Geschlecht,
 Frage deinen Vater, er wird es dir melden,
 Die Greise unter dir, sie sagen es dir an,
 Als der Höchste den Völkern Erbbesitz verlieh.
 Als er die Menschenkindschaft teilte,
 Die Grenzen steckte er da ab.
 Nach der Zahl der Kinder Israels,
 Denn Jahves Anteil ist sein Volk,
 Jakob, der Landstrich seines Eigentums.

Man soll das nun Gegebene verwenden, wie es der Natur der Dichtungen entspricht: das Prinzip des langsamen oder schnellen Gehens, des Reimes. Aber besonders viel das Prinzip des Seelischen anwenden. Bei den Kursen erst das Willkürliche machen lassen, dann es unterdrücken und zu dem Höheren aufsteigen.

Der innere Zusammenhang zwischen Seele und Form kann die Strophe und das ganze Gedicht betreffen. In dem weitesten unpedantischsten Sinne. So kann man nacheinander alle Angaben ausführen.

Eurythmie-Aufführung

Dornach, 12. September 1915

PROGRAMM

Spruch aus dem Seelenkalender	Rudolf Steiner
Zwölf Stimmungen	Rudolf Steiner
Formen für Kinder und junge Leute	
Das Lied von der Initiation	Rudolf Steiner
Aus «Demiurgos», Alliterationen und Assonanzen	Wilhelm Jordan

ZWEITER TEIL

MARIE STEINER Über die Anfänge der eurythmischen Arbeit

Als wir das erste Material zu unserer Kunst von Rudolf Steiner erhalten hatten, da waren es zum größten Teil Conrad Ferdinand Meyers Gedichte, an denen wir unsere Ausdrucksmöglichkeiten in der eurythmischen Gebärde herangestalteten. Wir lernten an ihm Objektivierung, Stil, Linie, Geschlossenheit, dramatische Gebärde, Stimmung. Ich prüfte die bei seinen Gedichten aus der dramatischen Empfindung sich naturgemäß heraus ergebende Gebärde an der Gesetzmäßigkeit der Eurythmie und fand, daß sich beide deckten. Ich freute mich an dieser mir im Spiegel der Eurythmie zurückstrahlenden Gebärde und erkannte in ihr eine Quelle der Wiedererneuerung dramatischer Kunst.

Vor zehn Jahren [1916] arbeiteten wir in dieser Weise in dem rosaroten Raum der verstorbenen Freundin Eugenie von Bredow. Damals drohte der Weltkrieg die junge Kunst in ihrem Keime zu ersticken, kein Zweigleiter fand sich bereit, den jungen Mädchen in ihrer scheinbar unzeitgemäßen Arbeit zu helfen. Da nahm ich mich ihrer an. Wir lernten viel an Conrad Ferdinand Meyer und später an Fercher von Steinwand. Annemarie Donath, Alice Fels, Erna Wolfram, Annemarie Groh, Lory Smits, Edith Röhrle, Minnie Husemann waren es, die mit mir zusammen an der Eurythmie bauten. Und wenn ich nach Dornach zurückkehrte, fand ich die Früchte der Arbeit von Tatiana Kisseleff vor, die zunächst in dem bescheidenen Räumchen der Villa Hansi emsig gewirkt hatte. Bis wir dann hinüber konnten in jenen der Flamme zum Opfer gefallen weißen Saal, mit welchem auch die Erinnerungen der Priester verknüpft sind. In ihm haben wir als kleine Gruppe dasjenige erhalten (1915), was wir die grammatikalischen Formen nennen, die Linienführung, die sich mit Hauptwort, Verbum, Pronom, Verbindungswort und so weiter deckt. In ihm legen wir auf Grund des Erhaltenen die ersten Szenen übersinnlicher Geschehnisse aus «Faust» an, durften unsere Versuche in der Schreinerei szenisch vorführen und erhielten dann auf Grund unserer bescheidenen Leistungen die unermessliche Fülle der von Rudolf Steiner selbst gezeichneten Formen zu Ge-

dichten und Musikstücken. So wob sich das eine in das andere. Die goldenen Eimer stiegen auf und nieder. Was in Arbeit umgesetzt worden war, wurde immer wieder die Quelle neu dargereicher Gaben. Sie gipfelten in jenem Kursus für Toneurythmie, der neue Wege für die Tongebärde erschloß, und dem sich dann im Sommer 1924 der letzte Kursus für Lauteurythmie anschloß, – im September dann als Ausklang, als köstlichstes Vermächtnis der Kursus für Sprachgestaltung.

Aus dem Nachlaß:

Man hat das Gefühl, daß für das russische Gedicht weder die Rezitation, noch die Deklamation sich eignet, es will ausgeatmet, ausgehaucht werden. Die Sprache verfliegt, verfließt in Wellenbewegungen; sie ist das Gegenteil der französischen Sprache, die immer einschnappt. Sehr schwer die richtigen eurythmischen Formen zu finden, man muß sie in einer schrägen Horizontale aufsteigen lassen, die wie die Welle zurückfällt. Man könnte ruhiger sein, daß nichts Falsches herauskommt, wenn man eine Übersetzung vor sich hat. Wird einem das Gedicht vorgelesen, so wirkt es wie ein Hauch, der sich durch die Form nicht einfangen lassen will. Ganz anders wirkt die Sprache, wenn ein sie auch lautlich gut beherrschender Deutscher spricht; es kommt dann eine Form in sie hinein. Dasselbe spielt sich ab im seelischen Leben des Russen; auch dieses entzieht sich, flieht, schnappt nicht ein. Es ist eben wie die Sprache ganz Zukunft. Nimmt er das Westliche stark in sich auf, so wird der Russe unwahr (Beispiel: Mereschkowskij). Der Einschlag des Deutschtums ist für das Russentum notwendig. Durch seine ganze Geschichte hindurch hat es ihm den Inhalt gegeben. Es könnte ihm auch die Form geben, wenn sich der Russe nicht in unendlichem instinktivem Hochmut abschlosse. Dieser Hochmut macht den Gegenwartsrussen, der selbst noch nichts ist, aber sich als Zukunft fühlt, ziemlich unerträglich. In seinem Anschauen liegt etwas, was da sagt: «Ihr seid doch alle Barbaren, ich bin mehr; ich steige gar nicht zu euch herab. Was Ihr da alles schaffen wollt, das haben wir ja in uns.»

Das Deutschtum hat dem Russentum gegenüber eine ähnliche Aufgabe wie die der Pelasger den Urgriechen gegenüber. Die Pelasger gaben den Urgriechen erst die Form und es entstanden Agamemnon, Achilles.

Bei Solowjow könnte man sich sagen: so wie er da vor uns steht und schaut, könnten die Väter des Konzils von Nicäa (385) gestanden und geschaut haben.

Durch die Armbewegung nach oben und unten ist ein Versuch gemacht, das Charakteristische der russischen Sprechweise eurythhmisch festzuhalten.

Beim Sprechen sollte man mehr vokalisieren und den Versuch machen, die Sprache mehr zu gestalten, bildhaft zu machen. Die Russen lassen die Vokale fallen.

Die Russen besitzen ihre Sprache noch nicht.

Die Russen sprechen egoistisch, in sich hinein, als ob die andern nicht da wären.

Es wird der Deutsche den Russen lehren müssen zu sprechen.

Der hat noch kein Gefühl für seine Sprache, der alle Augenblicke sie mit Sätzen aus fremden Sprachen vermischt, wie es die Russen tun.

Die Deutschen haben am Lateinischen oder am Französischen sprechen gelernt.

Die hier folgenden Beispiele geben Einblick in die Arbeitsweise, wie sie im vorangegangenen Text geschildert wurde. Die einzelnen Gedichte sind (in der Reihenfolge der Wiedergabe):

Conrad Ferdinand Meyer: «Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator» I, mit Formen und Bemerkungen von Rudolf Steiner.

Conrad Ferdinand Meyer: «Thespesius» (zwei Blätter), mit Form von Rudolf Steiner und Bemerkungen von Marie Steiner.

Conrad Ferdinand Meyer: «Der Musensaal» (drei Blätter), mit Bemerkungen von Marie Steiner.

Friedrich Nietzsche: «Mein Glück», mit Form von Rudolf Steiner.

Christian Morgenstern: «Der Zwölf-Elf», mit Bemerkungen von Marie Steiner.

Dr. Steiner I
a. a. a. e. - 12 - 1536

Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator.

I

Ich lag an einem Meise
Mit meinem dünnen Stab.
Was lauf ich? Meine Beine
Erlaufen nur das Gras ...

Ein Wand'rer zog herüber,
War noch ein Knabe ja,
Der hielt als Stab in Händen
Den blütenreichsten Ast.

„Grüß Gott dich, schöner Wand'rer!
Bist du es, Knabe Lenz?“
Er rief: „Ich bin kein Anderer
Und komme von Florenz!“

Das mußte mich erreden.
„Bist Lenz, ich wand're mit!“
Wie hoden unsre Stöcke
In einem Schritt und Tritt.

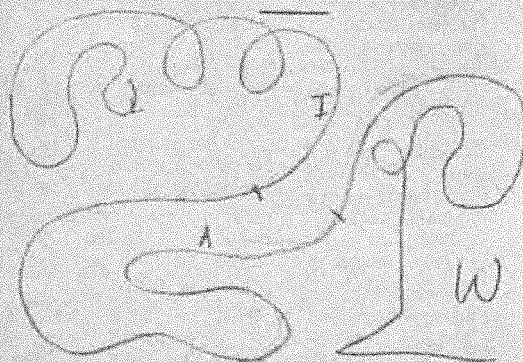
Die beiden Stäbe hoden
Bist Lenz und ich zugleich;
Auch meiner ward von oben
Ein unter blütenreich.

140

Thelpefluss.

Zwei Greise ruhten unter einer Linde,
Stoß neben Stoß, an einer Quelle klarer Flut.
Wo wunderbar sie begegnet sich von ungefahr.
Sie stützten Hintersprach und sie beglachten sich.
— „Man nennt mich Eukrates, und wer, mein Freund, bist du?“
— „Mich nannten Kribdas lange Jahre sie,
Seit langen Jahren bin ich nun Thelpefluss.“
— „Zwei Namen trugst du?“ — „Zwei Namen! Eukrates
Hör' an! Ein Jüngling, peitscht' ich rasend das Gelpann.
Die Wölfe jagen, Rehe, Hasen, Märschspiel,
Wut, Lärm, vergess' ich Blut — verfliegend Blut!
Doch ich errieth, die Gummenden hinter mir.
Sie folgten meiner raschen Füße schnellstem Lauf.
Ich warf mich in den Fluß, sie zwangen lauchend nach.
Und haben schamlos mein Godeln küßte Blut.
Ich konnte weghen — verlor' ich's — ich von einer Wand —
Die Sinne schwanden mir. Dann lebe' ich wieder — war's
Im Traum? — und schielte auf einem weichen Wiesengrün,
Wo Selze, solche schienen sie, lastenbedrückt
In still bewegten Schärren. Kränze trugen sie.
Den Eimen launt' ich wohl und ward von ihm erkannt!
Mein Wulfberrwandler, welcher längst geschwunden war
Aus dieser Erde Staub/nach einem reinen Lauf.

Der sprach mich an: „Ich grüße dich, Thelpefluss!“
B. „Wozu der neue Name, wunderbarer Euk?“
C. „Wie kennst du mich? Dein Kribdas bin ich ja!“ B.
Die Boden schüttelt' ich es, die andröffen, *Wunderberg mit Euk*
Und abermals: „Ich grüße dich, Thelpefluss!“
D. „Jetzt mach' ich wirklich dich. Am Dange lag *ist*
Ich kühnbedeckt, von hier gen Süden schon undwärts. *ja*
Was machst? Ich warf ein Kribdes. Nicht, mit kleinem Kampf *ist*
Der Kampf ist groß! Mein neuer Name schützte mich.
Der unsterbliche, der so rein und göttlich sang! *ist*
Doch gute Nacht!“ — „Nacht' mach' auch du, Thelpefluss!“ *A*



Der Musesaal.

Jüngst trug ein Traum auf dunkler Schwinge mich
 Nach Rom, der ew'gen Stadt. Den Vatican
 Betrat ich, Vich betrat den Musesaal
 Erstaunt, denn er war ein andrer Heil,
 Als ich gekant mit jungen Augen ihn,
 Da Pio Nono höchster Priester war.
 Verschwunden aus dem eilen Ottogon,
 Dem kuppelhellen, war der Rufger,
 Apollo, der die Kithar gierlich schlug,
 Vorgesungen dem Chor-tanzmeisterlich.
 Die Reue sahen ober Bänden nicht,
 Umher verteilt in schönen Stellungen —
 In milder Gruppe schritten all sie,
 Wie Schmetterlinge, die auf blauen Feld
 Ein flammendes Gewitter überzogen.
 Voran die blutige Melpomene,
 Die an dem Schönen rüch der Riter Schild.
 Sie trägt das Schwert und auch den Kranz von Wein.
 Hier schreitet, schlicht gemantel, neben ihr?
 Calliope die kusch und lindlich lüch,
 Die den schlinderten Homer geführt.

Die tapf're Helten nicht und Schlichtgetes
 Und Kriegerkampf und dann abseits der Schlacht
 Im jugendhaften Dusen Duse wagt.
 Gleichgültig hebt dann ein mächtig Paar,
 Terpsichore und Polyhymnia:
 Der Tag ist fern und er erfüllt sich doch
 Die Wölfer schreien einen Reigen ein,
 Sich an den Händen haltend freigelegt.
 Vieltausendstimmig drögen der Chorgesangs!
 — „Dann weicht das Volk! Nicht alles, aber doch
 Das meiste Volk!“ (Caterpe lübet es,
 Das heilige Geschöpf, die Schmetterling!
 — „Dann fällt,“ Croto lacht mit blühendem Mund
 Die schöne Schmetlin, die das Hebelied,
 Das Hebelied für allein unsterblich hält.
 „Dann fällt ein jeder seine Schule sich
 Mit duft'gem Wein und schürst und leitet bacht!“
 „Thürinnen!“ gelst ein schweißgeschütteter Mund,
 „Vorwarte sie, mein Aristophanes!“
 Doch kurz Annufgeschell bin ich auch!
 Ich werde lachend, was nicht sterben kann,
 In trauter Lust, wie die Wachwarte sich
 Ein Julein oder Kitz in Stück reißt.
 — „Wohlkühler bin ich noch und traglicher
 Als du, mein Schwesterchen Melpomene,
 Denn du erheilst unter Jähren dich,
 Doch mein Geschick, Thüren schlägen belat!“

Thalia rief, und unterm Eichenkranz
 Verkörte mit der Satyrmaske sie
 Die wehmutholl ergriffnen Bäume sich
 Und hob mit nervigem Arm das Tympanon.
 Die letzte wandelt noch Urania,
 Die Gläubige, mit dem gehobnen Blick.
 Die andern nennen sie die Schandenerin,
 Doch trennt sie sich von den Geschwistern nicht.
 Sie sieht den Sturm der Erdendinge ruh'n
 In friedevollen Händen immerdar.
 Aufplattet das Gernad! Die Rosen wehn!
 Die Kuppel weicht! In leuchtend tiefem Glas
 Entseßelt schwebt der Auserwählten ruh'n.

Thalia

Urania

andere

Thalia

andere

„Schertz, List und Rache.“

Vorspiel in deutschen Reimen.

1881—1882.

Einladung.

Wagt's mit meiner Kost, ihr Eßer!
 Morgen schmeckt sie euch schon besser
 und schon übermorgen gut!
 Wollt ihr dann noch mehr, — so machet
 meine alten sied'n Sachen
 mit zu sied'n neuen Mut.

Mein Glück.

Seit ich des Suchens müde ward,
 erlernte ich das Finden.
 Seit mir ein Wind hielt Widerpart,
 Segl' ich mit allen Winden.



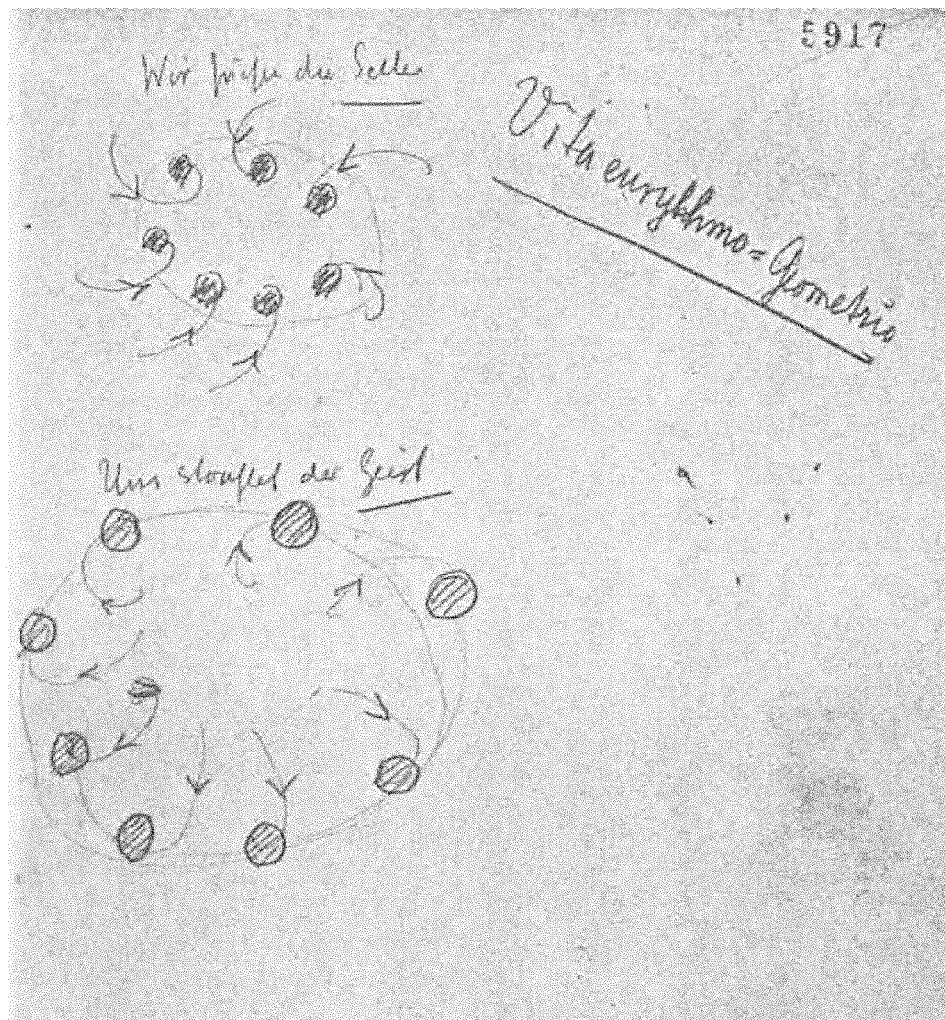
der Zwölf-Elf kam auf sein Problem
 und sprach: Ich heiße unbegrenzt
 und sage: Ich heiße etwa Drei-Vier
 statt liebem - Gott vergelt mir!
 Begründung

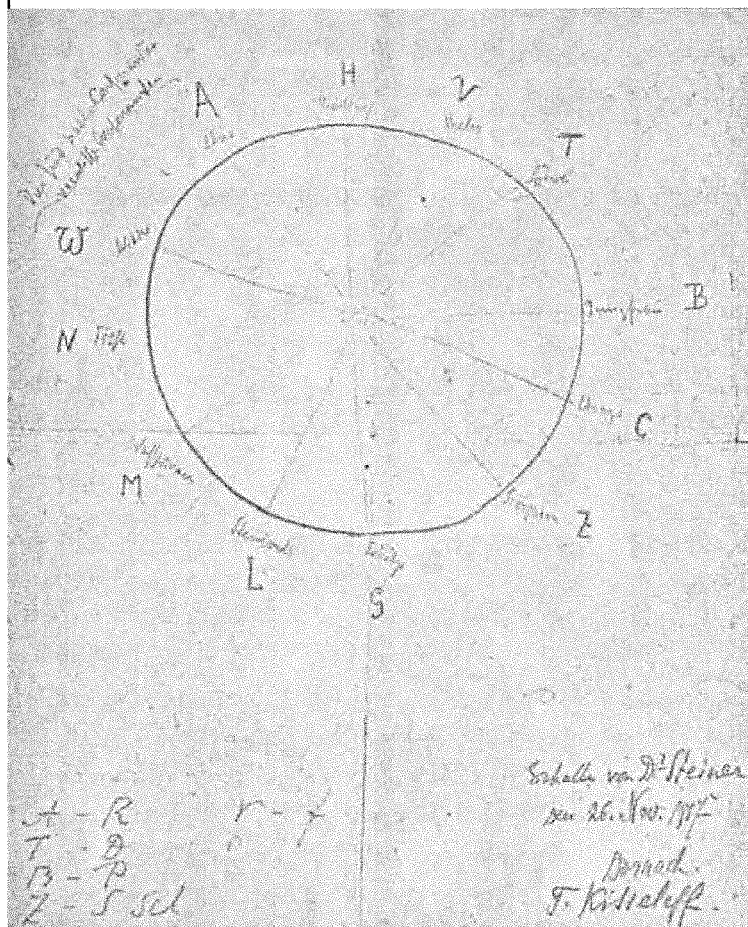
Tätigkeit
 Spannung
 Unbegrenztheit
 statt
 Integration, Ruf

Ich wende
 Und siehe da, der Zwölf-Elf kamt' sich
 mit jenem Tag ab, freundschaftlich.
 Zufriedenheit

Tätigkeit
 Lösung

1. Lekt.





Über diese Angaben berichtet Tatiana Kisseleff in ihrem Buch «Erinnerungen»

TATIANA KISSELEFF

Zur Entstehungsgeschichte der Standardformen und über das Rezitieren zur Eurythmie

Das unschätzbare Gut der Eurythmie, das unser Leben bestimmte und für viele von uns zum Schicksal wurde, verdanken wir Herrn Dr. Steiner und Frau Marie Steiner-von Sivers, welche die jüngste Schwester der Künste in gemeinsamem Wirken ins Leben gerufen haben. Durch das Schicksal war mir das Glück zuteil geworden, von Anfang an auf das intensivste zu erleben, wie die in neuer Form auflebende sakrale Bewegungskunst, die auf Vorschlag von Frau Dr. Steiner Eurythmie genannt wurde, in Dornach seit 1914 parallel dem Erbauen des Goetheanums sich von Stufe zu Stufe entwickelte.

Beim Niederschreiben der Mitteilungen und Überlegungen, welche in diesem Bericht enthalten sind, hatte ich in der Hauptsache jene Leserinnen und Leser im Auge, die Herrn und Frau Dr. Steiner nicht gekannt haben, aber auch diejenigen, die nicht unter ihrer Leitung auf dem Gebiete der Eurythmie arbeiteten. Über das Vorstadium dieser Dornacher Zeit habe ich verschiedenes in meinem Buch «Eurythmie. Erinnerungen aus den ersten Jahren 1912-27»* mitgeteilt und meine persönlichen, mit diesem Stadium zusammenhängenden Erlebnisse in München, in Düsseldorf-Haus Meer und in Berlin geschildert.

Die weitere Entwicklung der Eurythmiekunst wurde dadurch bestimmt, daß seit dem Herbst 1913 Dr. Steiner die Arbeit des Errichtens des ersten Goetheanumbaues auf dem Dornacher Hügel in der Nähe von Basel begann, und Herr und Frau Dr. Steiner ihren ständigen Wohnort nach Dornach verlegten, wodurch dieser Ort zum Zentrum der Anthroposophischen Gesellschaft wurde.

Rudolf Steiner weist darauf hin, daß die eurythmischen Formen sich ergeben haben parallel dem, was er bei dem Erschaffen der Formen des Goetheanumbaues erlebte, was ihr volles Zusammenklingen als Resultat hatte. Er sagte, daß sie «durch einen gleichgearteten künstlerischen Impuls entstanden sind. Wahrscheinlich hätte die Eurythmie ohne die Arbeit am Bau nicht gefunden werden können. Vor dem Bagedanken war sie nur in ihren ersten Anfängen vorhanden.»

Die erste Phase der eurythmischen Entwicklung in Dornach bis zur Zeit 1918-19, wo wir von Dr. Steiner die ersten sogenannten Standardformen erhielten, die dann in immer größerer Zahl geschaffen wurden, war sozusagen eine ein paar Jahre dauernde Zwischenzeit, in der wir in bezug auf die Bewegungsformen im Raume gewissermaßen auf uns selbst angewiesen waren. Das war

* 2. Auflage in einem Band, Basel 1982

die notwendige Vorbereitungszeit für das, was als das weitere Stadium kommen sollte. «Wenn irgend etwas erreicht werden soll, muß es vorbereitet werden», sagte Dr. Steiner. Das Erreichen einer weiteren Stufe verlangt aber einen vorangehenden Zuwachs an Kräften, der durch ein Suchen, Sich-Anstrengen erungen wird. «Prüfe dich, Schüler, übe mit Mühe!» Ein Beispiel von Dr. Steiner für den Laut ü – Ü: Staunen mit Freude, schrieb er in mein Eurythmieheft. Wir waren dazu bereit und haben uns aufrichtig Mühe gegeben. Das alles hätte jedoch nicht genügt, um mit der vor uns stehenden Aufgabe fertig zu werden, wenn Frau Dr. Steiner nicht die Leitung der Arbeit übernommen hätte. In jener Zeit, in die auch der Eurythmiekurs im Spätsommer 1915, die sogenannte apollinische Eurythmie, fällt, die es sich zu erarbeiten galt, widmete Frau Dr. Steiner ihre Hauptkraft der Eurythmiekunst, und das wurde eine Zeitlang zu einer ihrer wichtigsten Betätigungen in der Anthroposophischen Gesellschaft. Sie stellte ihr hervorragendes Talent und ihr vollendetes Können auf dem Gebiet des künstlerischen Sprechens, ihre Begeisterung für die Sprach- und Eurythmiekunst und ihr ganzes Lebens- und Weltgesundungsimpulse ausströmendes Wesen in den Dienst der werdenden Kunst. Während der unendlich langen Proben rezitierte sie für uns, sich nie schonend, mannigfaltige Texte in deutscher und in anderen Sprachen: Gedichte, Märchen, das norwegische Traumlied von Olaf Ateson, Szenen aus «Faust»: die Romantische und die Klassische Walpurgisnacht, die Arielszene und so weiter. Durch ihre wunderbare Sprachkunst getragen bewegten wir uns auf der Schreinertribüne, später auf der einzig schönen Bühne des ersten Goetheanum, bald beschwingt – gleichsam beflügelt –, bald in ernster, tragischer Art. Durch ihre Ratschläge, Korrekturen, wertvollen Bemerkungen und Gespräche bewirkte sie die Entfaltung unserer künstlerischen Kräfte und freute sich über unsere Fortschritte in Beweglichkeit und wachsender, lebendiger Ausdrucksfähigkeit. Hingebungsvoll tat sie alles, um uns zu fördern, opferbereit, denn durch unsere gemeinsame Arbeit im Herbst 1914 in der Villa Hansi weiß ich, wie gern sie selbst sich der Eurythmie als ausübende Künstlerin gewidmet hätte.

Jeden Tag arbeitete sie mit Eifer eurythmisch; auch machte sie 1915 den Versuch, das Rezitieren und das Eurythmisieren gleichzeitig durch dieselbe Persönlichkeit ausführen zu lassen, indem sie es selbst während der Proben für den Erdgeist in «Faust I» und Frau Felicia in einem Märchen der Mysteriendramen Dr. Steiners versucht hatte, es aber sofort als eine unrichtige Lösung dieses Problems erkannte und diese künstlerischen Betätigungen auf zwei Künstler, den Sprechenden und den eurythmisierenden, verteilte, um selbst die Rezitation zu übernehmen und auf das Ausüben der eurythmischen Bewegungskunst zu verzichten. Denn die neugeschaffene Kunst brauchte für ihr weiteres Wachstum und Entfalten ein sie begleitendes echt künstlerisches Sprechen, verlangte eine neue, viel lebendigere, bewegtere Sprache, durch die

sie getragen werden sollte. Niemand außer ihr hätte es vollbringen können. Frau Dr. Steiner suchte diese neue tragende Sprechart und hat sie dann auch geschaffen; opferfreudig vollbrachte sie es.

Durch diesen Verzicht wurde die Übergangszeit zu einer hochproduktiven, einer an künstlerischen und rein menschlichen Erlebnissen unendlich reichen Zeit. Indem sie uns förderte, den Sinn für echtes Künstlerisches, aber auch für hohes, reines Menschentum, für Moralität im weitesten Sinne in uns weckend, hatte sie gleichsam den Boden vorbereitet, der geeignet war, die Geistesaat aufzunehmen und zum Gedeihen zu bringen, die dann in diesen Boden gesenkt wurde.

Diese Saat waren die neuen Angaben, die wunderbaren neuen Formen, die Dr. Steiner jetzt in immer größerer Fülle erteilen konnte, hatte er doch bei einigen Vorführungen – so zum Beispiel bei derjenigen der sehr bewegten Lamienzene in der Klassischen Walpurgisnacht – erlebt, daß wir in künstlerischem Ausdruck und in Beweglichkeit Fortschritte gemacht hatten,* vielleicht auch ein wenig in allgemein-menschlicher Beziehung: hatten wir nicht während vieler Jahre der Arbeit mit Frau Dr. Steiner immer ein leuchtendes Vorbild der Hingabe, des heiligen Eifers, der Opferfreude und unvergleichlicher Bescheidenheit vor uns gehabt? Großes, Wichtigstes konnten wir von ihr lernen. Haben wir es auch wirklich gelernt?

Die Inszenierungen von «Faust» begannen im Jahre 1915. Die ersten von Rudolf Steiner erhaltenen Formen waren diejenigen für die vier Pausen der Arielszene (1. Bild II. Teil) auf zwei kleinen Blättern aufgezeichnet. Die große Form für den Nachtakt kam einige Jahre später. In den ersten Jahren erhielten wir noch einige wenige Formen für «Faust I», nämlich: Studierzimmer:

1. Geister (auf dem Gange): Drinnen gefangen ist einer...
 2. Der Spruch der Viere: Salamander soll glühen...
- Verschwind in Flammen...

* In der Vorbemerkung des Herausgebers von «Zur Klassischen Walpurgisnacht», Zwei Leseproben von Rudolf Steiner, Dornach 20., 23. August 1918, lesen wir: «...Bei den Regiebemerkungen fällt auf, wie Rudolf Steiner alles auf die Mitarbeit der Beteiligten, vor allem natürlich auf die Initiative von Marie Steiner mit den unter ihrer Leitung arbeitenden Eurythmistinnen abstellt, um mit Rat und Tat einzugreifen, sobald ihm wiederum etwas Neues vorgeführt wurde...» – Dieser Satz ist eine treffende Charakteristik der Arbeitsweise Rudolf Steiners, sie gilt überhaupt für die Inszenierungen, die in den Jahren des Errichtens des ersten Goetheanumbaues stattfanden. Nachdem die während einiger Tage gründlich gearbeiteten Texte des neuen Eurythmieprogramms dem zu einer Probe erscheinenden Dr. Steiner vorgeführt wurden, erteilte er Angaben mannigfaltiger Art für die Humoresken, «Pikanterien» genannt. Dann kamen ab und zu auch schöne kleine, einfache Formen, die als Vor- und Nachtakte – zuweilen Zwischentakte – für Soli und Gruppensachen in einigen Goethe-, Heibel-, Brentano- und anderen Gedichten gedacht waren, ausnahmsweise auch Formen für Texte «Mailied», «Harzreise», «An den Mond» von Goethe: sie waren im Anfang noch recht einfach.

3. Geister: Schwindet ihr dunklen... – In der Mitte unbeweglich, gleich einer Säule, eine hohe verhüllte Gestalt, hinter welcher die sich bewegenden Geister einer nach dem anderen verschwanden und von der anderen Seite wieder auftauchten.
4. Studierzimmer. Geisterchor: Weh! Weh! Du hast sie zerstört...
5. Hexeneinmaleins «Du mußt verstehn!...» Siebeneck mit der Spitze nach vorne, zum Publikum; sieben Eurythmistinnen.
6. Margaretes Lied «Es war ein König in Thule...»

Alle diese Formen wurden später, unabhängig von den «Faust»-Aufführungen, während verschiedener anderen eurythmischen Darbietungen aufgeführt, außer dem Chor der Geister im Studierzimmer: «Schwindet ihr dunklen...».

Einen tief bedeutenden Ausspruch hat Dr. Steiner während der letzten eurythmischen Unterweisungen im Juni 1924 in Dornach in bezug auf die Tat Marie Steiners im Dienste der Eurythmie gemacht: er habe, als er die allerersten Anfänge der Eurythmie gab, ja nicht wissen können, daß das aus der Eurythmie werden könnte, was dann unter Frau Dr. Steiners Händen daraus wirklich geworden sei. Marie Groddeck, welche dieses mitteilt, fügt hinzu: «Hier hatte also jemand mit Rudolf Steiners Angaben so gearbeitet, daß die Ergebnisse der Arbeit weit über seine Erwartungen hinausgegangen waren...» Marie Steiner war der einzige Mensch, der solche alles überragenden Intentionen Rudolf Steiners unbedingt und voll verstehen und sie auch verwirklichen konnte. Im Kapitel XXIX des Buches «Mein Lebensgang» lesen wir: «...Was mir da vorschwebte, konnte erst viel später in der Anthroposophischen Gesellschaft eine Art Verwirklichung finden. Marie v. Sivers – Marie Steiner –, die für Sprachkunst Begeisterte, widmete sich zunächst selbst einem echt künstlerischen Sprechen; und mit ihrer Hilfe wurde es dann möglich, in Kursen für Sprachgestaltung und dramatische Darstellung für Erhebung dieses Gebietes zur wahren Kunst zu wirken.»

Wir haben gesehen, daß durch Marie Steiner auch für die Eurythmie verwirklicht wurde, was Dr. Steiner vorschwebte, was als die diesbezügliche Intention in ihm lebte, und daß hier das Ergebnis sogar weit über seine Erwartung hinausging. Die Eurythmie in ihrer echten, reinen Gestalt haben wir ihr neben Rudolf Steiner zu verdanken.

Abschließen möchte ich meinen kurzen Rückblick auf jene so unendlich bedeutende, unvergeßliche Zeit, mit dem Ausdruck des tief empfundenen Dankes für dieses unvergleichliche Geistesgeschenk: die durch die beiden großen Helfer der Menschheit zum geistigen Aufstieg im gemeinsamen Wirken vollzogene Schöpfung der die geistige Substanz reichenden, Heil und Segen bringenden Eurythmie-Kunst.

RUDOLF STEINER

Über die Eurythmie. Ansprache zu Aufführungen

München, 19. Februar 1918 / Stuttgart, 26. Februar 1918

Als vor einer Reihe von Jahren Frau Smits die Anregung gab, etwas im Sinn einer Durchgeistigung der Tanzkunst innerhalb unserer Bewegung zunächst zu schaffen, da war die Frage diese: In welcher Art könnte man dieser besonderen Kunstform heute beikommen? – Nicht wahr, bei einer solchen Gelegenheit muß man ins Auge fassen, daß in unserer Zeit vieles gerade auf künstlerischem Gebiet besteht, das – ich möchte sagen – ein sehr spätes Produkt von etwas darstellt, das in längst vergangene Zeiten zurückführt. Man kann sagen: Es existieren in unserer Zeit diese oder jene Bestrebungen, von denen man nur spätere Stadien kennt, nichts vom Ursprung. – Wenn unsere Bewegung aber eine größere Bedeutung haben soll, so muß sie unter anderem dieses auch dadurch gewinnen, daß sie in mancher Beziehung an Ursprüngliches in der Menschheit anknüpft. Und so handelt es sich darum, gewissermaßen nach den Quellen dieser Kunstform zu suchen.

Wir haben es bei dieser oder jener Gelegenheit betont, daß das Künstlerische nicht isoliert entstanden ist, sondern daß es aus demselben Quell hervorgegangen ist, aus dem andere menschliche Kulturziele sich entwickelt haben. Erkenntnis, also dasjenige, was man im nüchternen Leben oftmals Wissenschaft nennt, Religion und Kunst sind alle drei im Grunde genommen aus demselben Quell hervorgegangen. Und wenn man in die alten Tempel geht, findet man, daß da nicht eine abgesonderte Kunst, eine abgesonderte Wissenschaft, eine abgesonderte Religion war, sondern daß da eine Erkenntnis zu finden war, die unmittelbar auf die Gestaltung, auf die Konfiguration des Weltenalls ging, die anschaute in Ideen das, was dann im religiösen Kultus so versucht wurde zum Ausdruck zu bringen, daß in diesem religiösen Kultus sich das Verhältnis des Menschen zu dem wissenschaftlich, erkenntnisgemäß Erschaute zum Ausdruck brachte. Und die Kunst wiederum war nichts anderes als ein im Menschengeist Gestalten, Formen desjenigen, was erkannt wurde, was religiös erhebt. Kurz, die drei Kulturströmungen: Religion, Wissenschaft und Kunst erwachsen aus einem einzigen Quell, aus einer einzigen Wurzel.

Wie aber alles das, was sich im Menschenleben weiter entwickelt hat, nur dadurch zustande kommt, daß es in vereinzelte Strömungen sich trennt, so ist es auch mit Religion, Wissenschaft und Kunst gegangen. Doch wir leben nun einmal in einem Zeitalter, in dem das, was sich aus Entwicklungsnotwendigkeiten heraus durch Jahrtausende getrennt halten mußte, wieder zusammenstrebt. Richard Wagner schon hat von dem Gesamtkunstwerke geträumt und

auch nach einer gewissen Richtung hin es durchgeführt. Wenn aber ein solches Zusammenstreben stattfinden soll, so müssen nicht nur einzelne Kunstzweige aus sich heraus einen mehr innerlichen Charakter, einen Charakter, der mehr spirituell ist, annehmen, damit sie sich im Spirituellen wiederfinden können, sondern es müssen auch mehr oder weniger ungepflegte Kunstzweige zu den alten noch hinzukommen. Und man kann sagen, so wie wir die Eurythmie auf-fassen, so ist sie eigentlich etwas, was erst in unserer Zeit entstehen kann.

Die Tanzkunst bei ihrer Vereinzelung, bei ihrer Isolierung – die einzelnen Künste haben sich auch wieder isoliert –, wurde mehr und mehr ein Ausdruck des Subjektiven, des Persönlichen im Menschen, des Emotionellen. Das ist keine Kritik, sondern eine Charakterisierung. Nun handelt es sich darum, etwas zu finden, das mit dem allgemein Menschlichen, mit dem umfassenden univer-sell Menschlichen zusammenhängt. Da ergab sich denn zunächst einmal dieser Versuch. Es ist dasjenige, was als Eurythmie dargeboten wird, zunächst nur ein Versuch, aber wir haben im Lauf der Jahre gesehen, daß er vorwärtsgekom-men ist, daß heute unter uns schon mehr Eurythmie ist als vor Jahren. Alles schreitet fort, und daß wir diesem Gesetz des Vorwärtsschreitens folgen, ist ein Beweis dafür, daß etwas Lebendiges in der Eurythmie steckt. Es handelt sich darum, etwas wirklich Lebendiges zu schaffen, und wir kamen auf die Idee, das, was im Menschen eigentlich schon da ist, in einer gewissen Weise um-zusetzen.

Die verschiedenen künstlerischen Bestrebungen sind – man überzeugt sich davon, wenn man durch okkulte Wissenschaft zu den Quellen zurückgeht – eigentlich dadurch entstanden, wenn ich mich kurz ausdrücken will, daß der Mensch sein eigenes Wesen, das zunächst an ihm unmittelbar ist, in einer ge-wissen Weise aus sich heraussetzt und in der physischen Welt nachahmt. So sind alle künstlerischen Bestrebungen entstanden. Erlebnisse, die im Unter-bewußtsein ablaufen, werden in der äußeren Welt sichtbar gemacht. Dadurch kam der Gedanke, das, was eigentlich im menschlichen Ätherleib immer in einer regelmäßigen Weise tanzt – nämlich die Gegend des menschlichen Äther- oder Bildekräfteleibes, der die Kehlkopf-, die Sprachorgane überhaupt um-schließt –, zu beobachten.

Wenn man den Menschen kennt, so weiß man, daß der Mensch eigentlich nicht nur ein Gesamtsystem, ein gesamtes organisches System ist, sondern aus einer Anzahl von Systemen besteht. Dasjenige, was wir Ätherleib oder Bilde-kräfteleib nennen, ist in einer anderen Weise gegliedert als der physische Leib. Und man kann sagen, daß insofern der Äther- oder Bildekräfteleib zugrunde liegt den menschlichen Kehlkopforganen und allem, was damit zusammen-hängt: Gaumen, Lippen und so weiter, dieser Teil des menschlichen Äther-leibes, der also den Sprachwerkzeugen zugrunde liegt, während der Mensch dem Worte Dasein verschafft, während der Mensch spricht, in einer gewissen

Weise eigentlich tanzt, ausdrucksvolle Tänze vollführt. Wir können nicht sprechen, ohne daß der Teil vom Ätherleib, welcher zu Kehlkopf und An-hangsorganen zugeordnet ist, gewisse Bewegungen ausführt. Diese Bewegun-gen können nun deshalb auf den ganzen Menschen übertragen werden, können durch den physischen Leib ausgeführt werden, weil schon von Natur aus nicht nur die einzelnen Systeme des Menschen ineinander übergehen, wie die Goethe-sche Metamorphosenlehre zeigt, sondern auch der ganze Mensch in einem ge-wissen Sinne ein metamorphosiertes, ein einzelnes Organsystem ist. Der ganze Mensch kann Kehlkopf werden. Und das ist im wesentlichen die eurythmische Kunst, daß das, was unsichtbar der Ätherleib des Kehlkopfes ausführt, wenn gesprochen oder gesungen wird, durch den ganzen Menschen ausgeführt wird. Es ist also nichts irgendwie Erdachtes oder Ersonnenes, sondern es sind nur die Hand, die Kopfbewegung, Arme, Beine – wenn man dasjenige überträgt, was der Teil des Ätherleibes, der dem Sprachsystem zugrunde liegt, ohne dies übersinnlich ausführt –, die das ins Sinnliche übersetzen: die Eurythmie des Wortes, die übersinnliche Eurythmie des Wortes. Die Bewegungen also, die der Ätherleib des Kehlkopfes und die Anhangsorgane ausführen, werden um-gesetzt in physische Bewegungen, in Bewegungen des physischen Leibes.

Es gibt aber noch andere Bewegungen, die der Ätherleib des Kehlkopfes in einer gewissen Weise zurückhält, die er aufhält, die latent bleiben, mit einem physikalischen Ausdruck gesagt.

Der Mensch spricht nicht bloß abstrakt, teilnahmslos, sondern er durch-dringt seine Worte und Sätze mit demjenigen, was aus dem Herzen quillt, was Gefühl, Empfindung, aufgehaltene Willensimpulse und so weiter sind. Dieses alles verwebt sich so in die Bewegungen des Ätherleibes des Kehlkopfes, daß es dort zurückgehalten wird, daß es nicht zum Ausdruck kommt, daß es in Formen erstarrt. Dasjenige, was da aus der Gefühls-, aus der Empfindungswelt während des Sprechens in Formen umgesetzt wird, lösen wir nun in der Euryth-mie auf, indem wir den Organismus selbst, entweder in sich durch Beugen des Kopfes nach vorwärts und rückwärts oder in dem Raume, Bewegungen machen lassen, oder so, daß er seine Bewegungen zu anderen Persönlichkeiten ausführt, daß wir auf Gruppentänze übertragen dasjenige, was in der empfindungs-gemäßigen oder sonstigen gefühlsgemäßen Gestaltung des Wortstoffes zum Aus-druck kommt. Auch das, was reiner Rhythmus ist und sonst zurückgehaltene Bewegungen des Kehlkopforganes des Ätherleibes, wird in Bewegung um-gesetzt. So daß die Eurythmie, soweit wir sie bis jetzt gebracht haben, aus zwei Gliedern besteht: Umsetzung von naturgemäßen Bewegungen des Ätherleibes des Kehlkopfes und Auflösung der Bewegungen desjenigen, was in diesem Ätherteil des Menschen aufgehalten ist, was aus der Bewegung in die Form umgesetzt ist. Sie sehen also, es ist nur die Übertragung desjenigen auf den ganzen Menschen und im Verhältnis auf die Menschen, was schon da ist.

Dadurch geht man wirklich auf die Prinzipien des alten Tempeltanzes zurück, denn alles das, was ursprünglich wirklich Tempelkunst war, hatte zu seinem Prinzip die Durchdringung des menschlichen Lebens mit der Gewalt des Wortes. Aber unter Wort wurde nicht das verstanden, was wir darunter verstehen können, sondern die im Sphärenklang die Welt durchtönende Weisheit, die sich auf den verschiedensten Gebieten zum Ausdruck bringt, die einen reinen Abdruck hat in der menschlichen Sprache, einen etwas abstrakteren Ausdruck im menschlichen Gesang, die eine Vermaterialisierung in der Instrumentalmusik hat, die erlöst werden kann, wenn in der geschilderten Weise der ganze menschliche Organismus in Gestaltung und Bewegung gebracht wird. Das ist eigentlich das Prinzip, um das es sich handelt. Es ist damit, glaube ich, etwas doch inauguriert, wenn auch noch nicht geleistet worden, was einer Entwicklung fähig ist.

Dadurch wird in einem gewissen Sinne etwas geschaffen, was man eigentlich als so recht den Bedürfnissen und Sehnsuchten der Gegenwart bis zu einem gewissen Grade entgegenkommend bezeichnen kann. Sie werden verschiedentlich gehört haben, wie die Gegenwart allerdings, indem sie gewisse ahnungsvolle Impulse noch nicht ausgestalten kann, unter gewissen Schlagworten nach gewissen künstlerischen Erscheinungen strebt. Schlagworte wie Impressionismus und Expressionismus haben in unserer Zeit, ich möchte sagen, einen berechtigt-unberechtigten Klang gewonnen. Berechtigt ist der Klang allerdings, weil sich in dem Streben nach Impressionismus und Expressionismus etwas ausdrückt, was aller Kunst zugrunde liegt und was voll berechtigt ist. Man kann sagen: Die expressionistische Kunst strebt mehr nach dem, was man nennen könnte in Sinnliches, in äußeres Sinnliches Umsetzen desjenigen, was im Menschen zwar fortwährend nach Vision strebt, was aber nicht beim gesunden Menschen Vision werden darf. – Denn das, was im Menschen fortwährend nach Visionen strebt, muß untergehalten werden im gesunden Leben. Setzt man in die Außenwelt dasjenige hinein, was eigentlich die Vision will, aber sich innerlich nicht in Halluzinationen ausdrücken darf, so hat man die expressionistische Kunst. In diesem Sinne ist die Eurythmie eigentlich im ganz besonderen Maße eine expressionistische Kunst, eine Kunst, die in echtem und berechtigtem Sinne Ausdruckskunst ist, namentlich wenn vermieden wird alles Willkürliche, alles was aus der subjektiven menschlichen Persönlichkeit stammt, alles Pantomimische, alle Mimik und so weiter, wenn nur wirklich das Objektive, das ich als Umsetzung der Bewegungen des Ätherleibes des Kehlkopfes angedeutet habe, in Betracht kommt.

Wir haben selbst im Laufe der Jahre etwas gelernt am Eurythmie-Treiben. Anfangs dachten wir, die Sache zu bloßer Ausdruckskunst zu machen. Das war bedenklich, weil es eine solche eigentlich nicht geben kann. Die Eurythmie ist aber geschützt davor, sie hat selbst Leben. Sie ist geschützt davor, daß sie der

Wirklichkeit entlehnt ist, also demjenigen, das nicht bloß Ausdruck sein kann, sondern von innerem Selbstleben durchsetzt sein kann.

Nun haben wir anfangs die Rezitation mehr zurücktreten lassen und haben gemeint, die Eurythmie als solche unmittelbar hinzustellen. Das kann natürlich durchaus sein, aber es hat sich im Laufe der Zeit gezeigt, daß gerade mit dem Ausbilden der Eurythmie sehr gut die Pflege der Rezitation nebenher in selbständiger Weise wiederum als anderes künstlerisches Element gehen kann. Denn, wenn man sagen kann, daß Eurythmie wirklich im hohen Maße expressionistische Kunst ist, so ist dasjenige, was nun Rezitation ist, was Gesang ist, im ausgesprochensten Maße eine impressionistische Kunst. Und diese Zusammenfassung, dieses harmonische Zusammenklingen eines expressionistischen und eines impressionistischen Elementes in der Kunst, ist etwas, was, wie ich glaube, gerade wichtige Kunstimpulse in unserer Zeit vorwärtsbringen kann.

Sehen Sie, so richtig hineinschauen in das, was die Kunst soll, kann man eigentlich nur von einem geisteswissenschaftlich-psychologischen Standpunkte aus. Es handelt sich darum, zur richtigen Wertung des Künstlerischen in die Seele hineinzuschauen, was eigentlich sowohl bei dem Kunstgenießenden wie bei dem Kunstschaffenden, Kunstausübenden in dem Seelenleben vor sich geht. Das ist nicht so einfach. Der künstlerische Prozeß des Empfangens wie der des Schaffens ist ein außerordentlich komplizierter. Es geht in der Seele niemals eines nur vor, wenn wir Künstlerisches aufnehmen oder Künstlerisches schaffen, sondern es geht etwas unterbewußt Bleibendes, Rhythmisches in der Seele vor. Und analysiert man das, was in der Seele im künstlerischen Schaffen und Empfangen vorgeht, so hat man, wie eine Saite nach zwei Seiten ausschlägt, ein Schlagen der Gemütslage nach zwei Seiten. Es wird nur verhindert, daß die Sache zur Bewußtheit kommt dadurch, daß die eine die andere paralyisiert. Denn gerade beim Künstlerischen ist es so, daß immer gewisse Seelenimpulse – ich möchte sagen – wie Wogen im Seelenleben nach aufwärts schlagen, bevor sie aber zum Ausdruck kommen, abgestumpft werden, so wie wenn Meereswogen im Inneren des Meeres nach aufwärts schlagen würden, aber vorher durch etwas zurückgestaut werden müßten.

Es sind nämlich zwei Gefühlsimpulse, die allem künstlerischen Empfinden, allem künstlerischen Schaffen zugrunde liegen. Das eine ist ein Empfindungsimpuls, der, wenn er sich ganz ausbilden würde, zum Erröten führen würde. Denken Sie sich den Empfindungsimpuls, der den Menschen, wie zum Beispiel beim Schamgefühl, zum Erröten führt, unten in der Seele wirksam, bevor es zum Erröten kommt, dann haben Sie einen rhythmischen Schlag, der sich nicht voll auslebt.

Das andere, was in der Kunst lebt, würde, wenn es sich auslebte, zum Erblässen führen. Alles, was in der Furcht lebt, darf nicht zum Erblässen führen.

Nun denken Sie sich einmal diese beiden Empfindungsimpulse, das, was zum Erblassen, das, was zum Erröten drängt, ineinanderströmend, dann haben Sie dasjenige Seelenleben, was eigentlich dem Künstlerischen zugrunde liegt, was in gewisser Weise im Unterbewußten bleibt. Es darf kein Extrem herauskommen, es muß ineinanderwirken.

Nun hat man gerade die Möglichkeit, wenn man Rezitation und Eurythmie zusammenwirken läßt, das, was zum Erblassen führen würde durch die Eurythmie, was zum Erröten führen würde durch die Rezitation, ineinanderklingen zu lassen. Man hat also wirklich etwas, was im besonderen Maße den künstlerischen Bedürfnissen, der künstlerischen Veranlagung der menschlichen Seele entgegenkommt. Man bekommt dadurch eine wunderbare Kompensation, wenn man beide Dinge zusammenwirken läßt. Es ist schon einmal der psychologische Prozeß bei den einfachsten Dingen des Lebens ein komplizierter, und so wenig man etwas ahnt davon: Im wirklichen künstlerischen Leben werden die Seelen tatsächlich hin- und hergerissen zwischen Fürchten und Scham-Empfinden, zwischen Erröten und Erblassen. – Aber daß das Eigentümliche des Lebens in der Kunst dem Bewußtsein sich in anderer Weise darstellt, dem liegt zugrunde, geradeso wie im Meer, so in der Seele etwas, was *man in so komplizierter Weise beschreiben und was derjenige kennen muß*, der sich so in der Kunst beschäftigen will wie in den Zeiten, wo man nicht in Willkür künstlerische Formen zu schaffen suchte, sondern aus der Tiefe des geistigen Lebens selbst heraus.

Ich glaube nun allerdings, daß es vielleicht bald an der Zeit sein könnte, daß durch diejenigen Persönlichkeiten in unserer Gesellschaft, welche sich eingehend mit der Eurythmie befaßt haben, diese Eurythmie auch vor die Öffentlichkeit getragen würde. Das ist allerdings mit einigen Schwierigkeiten verbunden, denn man muß sich ganz klar darüber sein, daß auf der einen Seite durch viele Bestrebungen der letzten Jahre, die mehr eine emotionelle Tanzkunst allerdings pflegen, aber eine Tanzkunst vor die Öffentlichkeit getragen haben, schon Vorurteile gegen diese Art von Kunst geschaffen sind. Man spottet schon längst über solche Psychosen, die zu den anderen Psychosen getreten sind, indem man sich in der verschiedensten Weise tanzend in den letzten Jahren produziert hat. Auf der anderen Seite wird dasjenige, was eigentlich gewollt wird in der Eurythmie, nämlich etwas innerlich Gesetzmäßiges zu geben, nicht das, was von vorneherein zur Subjektivität deshalb spricht, weil es sich nicht erst aufzuschwingen braucht zu dem, was da eigentlich vorliegt. Dasjenige, was da eigentlich gewollt wird in der Eurythmie, wird auf Widerstreben stoßen. Das Sich-Einleben in eine Sache, das widerstrebt, nicht wahr, manchem von vornherein. Es ist bis jetzt nur, ich möchte sagen – aber es steht auch schon auf der Kippe – die Musik Kunst vor der Gefahr bewahrt worden, daß der, welcher gar nichts von ihr versteht, eigentlich der richtige Beurteiler

ist, daß man sich nicht erst in ein Verständnis einzuleben hat. Auch das wird nächsten anders werden. Aber der bildenden Kunst und allen anderen Künsten gegenüber ist man längst auf dem Standpunkt, daß derjenige das richtige Urteil hat, der sich nicht in die Gesetze der Kunst, in das, was die Kunst sein soll, in Wirklichkeit eingelebt hat. Nun muß bei der Eurythmie das schon walten, daß man sich erst einleben muß. Daher wird – mit Respekt zu vermelden – der Journalismus, der heute tonangebend ist, furchtbar schimpfen, und ich habe schon eine leise Scheu davor, wenn unsere selbstverständlich durch Kunst und Leben etwas sensitiv gewordenen Damen vor die Öffentlichkeit hintreten müssen und da, nicht wahr, ordentlich ausgeschimpft werden. Das werden sie unweigerlich, das ist ganz selbstverständlich, denn würden sie es nicht, so würde ihre Kunst nichts wert sein. Würden sie gelobt werden, so würde die Sache sehr verdächtig sein. Wie gesagt, ich habe schon eine leise Scheu davor, aber es muß ausgehalten werden. Wir müssen uns darauf gefaßt machen, daß wir auch auf diesem Gebiet zunächst unsere Berechtigung dadurch erweisen, daß unsere Darbietungen gründlich durchgeschimpft werden. Das, nicht wahr, muß uns nicht irgendwie mutlos machen, sondern uns gerade das Rückgrat stärken.

Das sind so die paar Worte, die ich über die Eurythmie sagen wollte.

*Für die Zeitungen**

Eine Darstellung in eurythmischer Kunst, veranstaltet von Tatiana Kisseleff und anderen wird am Montag, den 24. Februar 1919 (8 Uhr abends) im *Pfauen-theater* stattfinden. Diese Kunstform stellt sich neben andere ähnliche Formen von Bewegungskunst als etwas *selbständiges* und *neues* dadurch hin, daß sie auf den inneren Kunstimpulsen des menschlichen Körpers selbst beruht, die sie durch intuitives Erfassen der Menschennatur zu erlauschen strebt und die sie in einer dem modernen Kunstempfinden entsprechenden Fortbildung der Goetheschen Anschauung zur Offenbarung bringen will. In ihr liegt der Versuch vor, den in künstlerische Bewegung versetzten des menschlichen und Menschengruppen ebenso zum sichtbaren künstlerischen Ausdruck des Seelischen zu machen, wie dies in der Dichtung mit dem Worte, in der Musik durch den Ton geschieht, mit denen sie in ihrer Darstellung zusammenwirken und so eine Erweiterung der in diesen liegenden Kunstformen bieten will.

*Zur ersten öffentlichen Eurythmie-Aufführung, die am 24. Februar 1919 in Zürich stattfand. Das Programm mit dem gedruckten Einführungstext Rudolf Steiners ist auf den folgenden Seiten wiedergegeben.

MONTAG DEN 24. FEBRUAR 1919, ABENDS 8 UHR
FINDET IM PFAUENTHEATER EINE DARSTELLUNG

EURYTHMISCHER KUNST

STATT. SIE WIRD VERANSTALTET SEIN DURCH

TATIANA KISSELEFF

UNTER MITWIRKUNG VON ELISABETH DOLLFUSS
ANNA MARIE GROH, ANNA MARIE DONATH
EDITH RÖHRLE U. A.

DIE DER AUFFÜHRUNG ZU GRUNDE LIEGEN-
DEN DICHTUNGEN WERDEN VON MARIE
STEINER REZITIERT WERDEN, DIE BEGLEITENDE
MUSIK IST VON LEOPOLD VAN DER PALS, VON
MAX SCHUURMAN, JAN STUTEN.

DIE EURYTHMISCHE KUNSTFORM IST NACH
INTENTIONEN U. ANGABEN RUDOLF STEINERS
GEBILDET.

KARTEN ZU 3. —, 4. —, 5. — UND 6. — FR. BILLETVERKAUF AN DER
THEATERKASSE ABENDS 7 UHR. VORVERKAUF AM 22., 23. UND 24.
FEBRUAR 1919 VON 11¹/₂ — 12¹/₂ UHR AN DER THEATERKASSE.

DER FEURICH-KONZERTFLÜGEL STAMMT
AUS DEM PIANOHAUS JECKLIN, ZÜRICH.

P R O G R A M M

Einleitende Worte von Rudolf Steiner über eurythmische Kunst.

In eurythmischer Einzel- oder Gruppenkunst kommen zur Darstellung:

- Worte an den Geist und die Liebe . . . aus Rudolf Steiners „Pforte der Einweihung“,
mit musikalischer Beigabe von L. van der Pals dargestellt durch eine Gruppe
- Was treibst du, Wind . . . von Konrad Ferdinand Meyer . . . E. Dollfuss und A. Groh
- Planetentanz . . . von Rudolf Steiner, mit musikalischem Auftakt von L. van der Pals . . .
. eine Gruppe
- Göttermahl . . . von Konrad Ferdinand Meyer, mit musikalischer Beigabe von L. van der Pals
. eine Gruppe
- Noch einmal . . . von Konrad Ferdinand Meyer, mit musikalischem Auftakt von L. van der
Pals Tatiana Kisseleff
- Auftakt „Schau um dich, schau in dich“ von L. van der Pals eine Gruppe
- Vor den Pforten des Paradieses . . . von Hans Reinhart eine Gruppe
- Auf die Sixtinische Madonna . . . von Friedrich Hebbel Tatiana Kisseleff
- Halleluja . . . Eurythmie ohne Worte eine Gruppe
- Aus dem „Chor der Urtriebe“ . . . von Ferder von Steinwand eine Gruppe
- Der Musensohn . . . von Wolfgang Goethe, mit musikalischem Auftakt von L. van der Pals
. eine Gruppe

PAUSE

- Vereinsamt . . . von Friedrich Nietzsche, mit musikalischer Beigabe von L. van der Pals . . .
. eine Gruppe
- Jahreszeiten . . . von Hans Reinhart eine Gruppe
- Elfenmusik . . . von Jan Stuten
- Liederseelen . . . von Konrad Ferdinand Meyer eine Gruppe
- Haidenröslein . . . von Wolfgang Goethe, mit musikalischem Auftakt von Jan Stuten . . .
. Tatiana Kisseleff und Elisabeth Dollfuss
- Die gebratene Flunder . . . von Paul Scheerbar, mit musikalischem Auftakt von L. van der Pals
. eine Gruppe
- Km z1 }
- Bim bam bum } a. Christian Morgensterns „Galgeliedern“ . . . eine Gruppe
- Das ästhetische Wiesel . . . }
- Der Tanz . . . v. Friedrich Schiller, mit musikalischer Beigabe v. Max Schuurman . . . eine Gruppe

ART. INSTITUT ORELL, POSSLY - ZÜRICH

E I N F Ü H R U N G

Die als Eurythmie bezeichnete Bewegungskunst, die bisher nur in einem engeren Kreise gepflegt wurde, hat ihren Ausgangspunkt von der Anschauung Goethes genommen, dass alle Kunst die Offenbarung ist verborgener Naturgesetze, die ohne solche Offenbarung verborgen blieben. Mit diesem Gedanken lässt sich ein anderer, ebenfalls Goethescher, verbinden. In jedem menschlichen Einzelorgane findet man einen gesetzmässigen Ausdruck der menschlichen Gesamtform. Jedes einzelne Glied des Menschen ist gewissermassen ein Mensch im kleinen, wie – goethisch gedacht – das Pflanzenblatt eine Pflanze im kleinen ist. Man kann diesen Gedanken umkehren und im Menschen einen Gesamtausdruck dessen sehen, was eines seiner Organe darstellt. Im Kehlkopf und den Organen, die im Sprechen und Singen mit ihm verbunden sind, werden durch diese Betätigungen Bewegungen ausgeführt oder auch nur intendiert, die sich in Lauten oder Lautverbindungen offenbaren, während sie selbst im gewöhnlichen Leben unbeobachtet bleiben. Weniger diese Bewegungen selbst, als vielmehr die Bewegungsintentionen sollen nun durch die Eurythmie umgesetzt werden in Bewegungen des Gesamtkörpers. Durch den ganzen Menschen soll sich als Bewegung und Haltung sichtbar machen, was sich im Bilden der Laute und Töne in einem

einzelnen Organsysteme unwahrnehmbar abspielt. Durch Bewegungen der Glieder am Menschen kommt zur Offenbarung, was sich im Sprechen und Singen im Kehlkopf und seinen Nachbarorganen vollzieht; in der Bewegung im Raume und in den Formen und Bewegungen von Gruppen wird dargestellt, was durch das Menschengemüt in Ton und Sprache lebt. Dadurch ist mit dieser eurythmischen Bewegungskunst etwas geschaffen, bei dessen Entstehung die Impulse gewaltet haben, die in der Entwicklung aller Kunstformen gewirkt haben. Alles willkürlich Mimische oder Pantomimische, alles Symbolisieren von Seelischem durch Bewegungen ist ausgeschlossen. Der Ausdruck wird durch einen gesetzmässigen inneren Zusammenhang erreicht, wie in der Musik. Wovon im Wesen des Künstlerischen die Tanzkunst einmal ihren Ausgangspunkt genommen hat, wovon sie aber im Laufe der Zeit sich weit entfernt hat, darauf soll die Eurythmie sie wieder zurückführen. Sie will dies aber im Sinne einer wahrhaft modernen Kunstauffassung, nicht durch Nachahmung oder blosse Wiederherstellung eines Alten. Es liegt in der Natur der Sache, dass die eurythmische Kunst sich verbindet mit der musikalischen. Die im Verlaufe der Darstellung auftretenden musikalischen Beigaben zu den eurythmischen Aufführungen haben L. van der Pals, Max Schuurman und Jan Stuten geliefert. Was jetzt schon als Eurythmie auftritt, ist ein Anfang; die mit dieser Kunst verbundenen Absichten werden wohl eine weitere Entwicklung finden. Sie möchten aber als ein Anfang genommen werden.

Eurythmie-Aufführung

Dornach, 14. Dezember 1919

PROGRAMM

Einleitende Worte von Rudolf Steiner
über eurythmische Kunst

Evoc	Musik von Max Schuurman
Der Mensch	Worte von Rudolf Steiner
Aus den 52 Jahressprüchen	Rudolf Steiner
Howards Ehrengedächtnis	J. W. v. Goethe
Stratus	(dargestellt durch
Cumulus	Tatiana Kisseleff)
Cirrus	
Nimbus	
Der Spaziergang	Martin Opitz Musik von Max Schuurman
Aus den «Galgenliedern»	Christian Morgenstern
Die Beichte des Wurms	
Die Metamorphose der Pflanzen	J. W. Goethe

Einleitende Worte zur Eurythmie-Aufführung

(In Anwesenheit englischer Freunde)

Dornach, 14. Dezember 1919

Eine Probe von dem, was wir hier eurythmische Kunst nennen, möchten wir uns erlauben Ihnen vorzuführen. Diese Kunst ist allerdings, so wie wir sie hier treiben können, erst im Anfange. Und so wie alles dasjenige, was hier im Zusammenhange mit diesem Bau angestrebt wird, der unsere Bestrebungen in gewissem Sinne repräsentieren soll, anknüpfen will an das, was ich Goetheanismus nennen möchte, so will auch diese eurythmische Kunst anknüpfen an Goethesche Kunstgesinnung, Goethesche Weltanschauungsgesinnung. Allein indem ich das ausspreche, bitte ich, mich nicht mißzuverstehen. Nicht soll gewissermaßen an dasjenige angeknüpft werden, was durch den Goethe schon zum Vorschein gekommen ist, der 1832 gestorben ist, sondern der Goetheanismus wird hier betrachtet wie ein Keim, der in die Evolution der Menschheit hineingeworfen worden ist und der die mannigfaltigsten Blüten und Früchte treiben kann. Wir reden hier niemals von dem Goethe von 1832, wir reden hier von dem Goethe von 1919, von einem fortgebildeten Goetheanismus.

Und versucht ist worden, aus jenen bedeutungsvollen, tiefen Quellen, aus denen Goethe seine Weltanschauung, seine Kunstbestrebungen geschöpft hat, nun auch entsprechend den Fortschritten, die der menschliche Geist seither gemacht hat, diese eurythmische Kunst auszubilden. Und nicht um diese Kunst zu erklären, möchte ich diese Einleitungsworte sprechen, denn das, was Kunst ist, muß sich selbst erklären, muß im unmittelbaren Anblicke für den ästhetischen Eindruck alles dasjenige offenbaren, was in ihm ist. Aber über die Quellen dessen, was wir hier eurythmische Kunst nennen, möchte ich Ihnen sprechen.

Diese eurythmische Kunst bedient sich als Ausdrucksmittel des ganzen Menschen. Es wird versucht, alle diejenigen Bewegungsmöglichkeiten, die im menschlichen Organismus veranlagt sind, zum Ausdrucke zu bringen. Sie werden auf der Bühne hier vor sich bewegte Menschen und in Bewegung begriffene Menschengruppen sehen. Was ist dasjenige, was durch diese Menschen zur Darstellung kommen soll? Es ist auch eine Sprache, eine nicht hörbare, eine stumme Sprache. Aber es ist nicht bloß ein Vergleich, den ich gebrauche, wenn ich sage: Eurythmie soll eine Sprache sein, sondern es ist der Ausdruck einer Wirklichkeit. Wenn die Menschen so sprechen, daß unser Gesprochenes hörbar wird, fließen zusammen – jetzt seelisch gesprochen – in dem, was wir sprechen, zwei Elemente des menschlichen Wesens: von der einen Seite her, ich möchte sagen von der Kopfseite her das Gedankenelement, und von dem ganzen Menschen aus begegnet sich in der Sprache mit diesem Gedankenelement, das durch seine Organe wirkt – man kann das heute schon physiologisch auch nach-

weisen –, das Willenselement. In jedem einzelnen Worte, das wir hervorbringen, ist eine Offenbarung enthalten eines Zusammenflusses des Gedankenelementes mit dem Willenselement. Nun, wenn wir dem gesprochenen Worte zuhören, wenden wir unsere Aufmerksamkeit zunächst durch das Ohr dem Ton, dem Laut, dem Lautzusammenhange und so weiter zu. Aber dem, was da zu uns dringt als Laut, als Ton, als Ton- und Lautzusammenhang, in dem Gesanglichen, in dem Musikalischen und in dem Wörtlichen liegen zugrunde Bewegungsmöglichkeiten des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane, der Zunge, des Gaumens und so weiter. Diese Bewegungen beachten wir nicht. Wir hören einfach den Ton. Durch ein gewisses Schauen – im Goetheschen Sinne könnte man von einem sinnlich-übersinnlichen Schauen sprechen – kann derjenige, der sich dazu befähigt, wahrnehmen, welche Bewegungen, insbesondere welche Bewegungsanlagen, Bewegungstendenzen dem gesprochenen Worte zugrunde liegen. Diese Bewegungstendenzen des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane sind versucht aufzufassen. Und aus der Erkenntnis derjenigen, was also wirklich im Menschen geschieht, durch Bewegungen geschieht, wenn er spricht, aus der Beobachtung dessen ist die Kunst der Eurythmie entstanden.

Auch in der Ausbildung dieser Eurythmie ist man – wenn ich so sagen darf – goethisch zu Werke gegangen. Sie kennen – ich will nicht theoretisieren, aber ich will nur in kurzem ein wichtiges Erkenntnis- und Kunstprinzip Goethes anführen – das, was man die Goethesche Metamorphosenlehre nennt. Sie ist heute noch nicht genügend gewürdigt, denn wenn sie einmal in ihren Grundlagen erkannt sein wird, wird sie die Pforte sein zu einer bedeutungsvollen Weltanschauung, die in das Lebendige hineinführt.

Goethe ist der Anschauung, wenn ich mich populär ausdrücken soll, daß bei jedem Lebendigen, zum Beispiel bei der Pflanze, ein einzelnes Organ, das grüne Pflanzenblatt, der einfachere Ausdruck, die einfachere Offenbarung der ganzen Pflanze ist. Und wiederum die ganze Pflanze ist nur die komplizierte Ausgestaltung des einzelnen Blattes. Und was Goethe nur auf die Form angewendet hat, kann man auf die Bewegungen anwenden, die in einem Organismus zum Ausdruck kommen. Und es wird besonders bedeutungsvoll, wenn man diese Anschauung so anwendet, daß man künstlerisch aus dem Menschen herausholt, was in dem ganzen Menschen an Bewegungsanlagen vorhanden ist. Da stellt sich nämlich etwas sehr Interessantes heraus. Es stellt sich heraus, daß man die Bewegungen, welche durch das charakterisierte sinnlich-übersinnliche Schauen als zugrunde liegend unserer Sprache wahrgenommen werden können, auf den ganzen Menschen übertragen kann. So wie die ganze Pflanze morphologisch, formell, eine komplizierte Ausgestaltung des einzelnen Blattes ist, so kann man den ganzen Menschen in seinen Gliedern sich so bewegen lassen, daß er ein lebendiger Kehlkopf wird. Dann führt der ganze Mensch das

aus, was uns sonst unsichtbar, unbeachtet bleibt, wenn wir dem Sprechen zuhören.

Sehen Sie, auf der einen Seite schafft man ein Werkzeug für eine Kunst. Den ganzen Menschen schafft man zum Werkzeuge für diese eurythmische Kunst. Und da aus dem ganzen Menschen herausgeholt werden können dieselben Bewegungen, die das Organ des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane macht, so wird der ganze Mensch zu einem sichtbaren Sprachausdruck. Wenn man bedenkt, daß der Mensch, so wie er in seiner Organisation vor uns steht – in der Tat, man muß ihn nur durchschauen, um das zu erkennen –, eine Zusammenfassung ist von all dem, was sonst in dem ganzen Universum, das uns zugänglich ist, ausgebreitet ist, dann erkennt man, daß sich die Eurythmie als ihres Ausdrucksinstrumentes des kompliziertesten Werkzeuges bedient, das am meisten Geheimnisse des Universums enthält. Man kommt da wirklich, wenn man so den ganzen Menschen zum Kehlkopf macht, nahe dem, was Goethe so schön charakterisiert als seine Anschauung von der Beziehung des Menschen zur Natur und zur Kunst, indem er sagt: Wenn der Mensch an den Gipfel der Natur gestellt ist und sich selber als diesen Gipfel fühlt, so bringt er in sich wiederum eine höhere Natur hervor, so daß er sich endlich, indem er zusammennimmt Maß, Ordnung, Harmonie und Bedeutung, zur Produktion des Kunstwerkes erhebt. – Man erhebt sich aber insbesondere zur Produktion des Kunstwerkes, wenn man nun den Menschen selbst als Ausdrucksinstrument für diese Kunst benützt.

Nun wird aber zu gleicher Zeit noch etwas anderes erreicht. Das Wesentliche des Künstlerischen liegt darinnen, daß, indem wir uns in das Kunstwerk versenken, wir zum Schweigen bringen alles Verständige, alles Intellektuelle, alles das, was bloß in Begriffen und Ideen lebt. Je mehr die Kunst Ideen und Begriffe enthält, desto weniger ist sie Kunst. Wenn mit Umgehung alles Begrifflichen, Vorstellungsmäßigen, der ganze Mensch sich in die Offenbarung der Naturgeheimnisse vertieft, kommt man damit, daß man die Ideen ausschließt, dem wahren Weben und Walten der Naturgeheimnisse näher. Dann ist dieses Wahrnehmen, dieses ideen- und begriffelose Wahrnehmen und Sich-Versenken in die Dinge das Künstlerische gerade. Und das Schaffen in solchen Geheimnissen des Universums, die nicht begrifflich zu erfassen sind, sondern die mit Ausschluß des Begrifflichen, des Ideenhaften durch die Versenkung des ganzen Menschen in sie hinein erfaßt werden müssen, ist im höchsten Maße eigentlich durch die Eurythmie zu erreichen. Denn ich habe Ihnen gesagt: Im gewöhnlichen Sprechen fließen zusammen zwei Elemente, das Gedankenelement und das Willenselement. – Indem man nun überträgt die Bewegungstendenzen des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane auf den ganzen Menschen, so daß man durch diesen ganzen Menschen eine stumme Sprache schafft, schaltet man gerade das Gedankenelement und das Willenselement aus, das da wurzelt im

ganzen Menschen. Das kommt dann durch die Bewegungen zum Ausdruck, die Sie auf der Bühne sehen.

Und so werden Sie auf der einen Seite in den einzelnen Darstellungen etwas wie den ganzen Menschen sehen als einen bewegten Kehlkopf. Sie werden Menschengruppen sehen, Sie werden auch Bewegungen des einzelnen Menschen im Raume sehen, Bewegungsverhältnisse der einzelnen Mitglieder der Gruppen zueinander. Wenn man so die eurythhmische Kunst ausgestaltet, wie ich es geschildert habe, wird es einem ganz selbstverständlich, daß man auch dasjenige zum Ausdruck bringen will, was durch unsere Worte fließt an Seelenwärme, an Enthusiasmus, an Lust und Leid, an Freude und Schmerz, an Erhebung und so weiter. Alles dasjenige, was so, ich möchte sagen, mehr vom Herzen aus das Sprachelement durchwallt und durchwebt, wird durch die Bewegungen des einzelnen Menschen im Raume und durch die Bewegungen der Gruppen, durch die Verhältnisse der Gruppen untereinander zum Ausdruck gebracht; während das eigentliche Sprachelement, also dasjenige, was im Laut und in der Laufolge liegt, durch den ganzen Menschen, indem er seine Glieder bewegt, zum Ausdruck gebracht wird. Damit aber unterscheidet sich das, was wir hier als Eurythmie versuchen, von allen Nachbarkünsten. Wir wollen mit diesen Nachbarkünsten, mit den verschiedenen Arten von Tänzkünsten durchaus nicht konkurrieren. Wir wissen ganz gut, daß sie in ihrer Art heute selbstverständlich vollkommener sind als unsere Eurythmie, die erst im Anfange ihrer Bestrebungen ist. Aber sie ist auch etwas ganz anderes. Diese Künste bringen einen Zusammenhang zwischen der Gebärde der Bewegung und dem Seelischen, der gewissermaßen ein Augenblickszusammenhang ist. Aber alles das, was so pantomimisch, mimisch durch Augenblicksgesten zum Ausdruck gebracht werden kann, ist in unserer Eurythmie nicht angestrebt. So wie das Sprechen selbst durchaus gesetzmäßig verläuft, so wie das Musikalische gesetzmäßig verläuft, so besteht auch eine streng innerliche Gesetzmäßigkeit in demjenigen, was wir eurythhmisch anstreben. Wenn noch etwas Pantomimisches, etwas Mimisches durchdringt, so ist das noch eine Unvollkommenheit und wird später abgestreift werden, wenn die eurythhmische Kunst vollkommener und vollkommener wird. Daher ist auch nichts Willkürliches in den Dingen.

Wenn zwei Menschen oder zwei Menschengruppen an verschiedenen Orten ein und dieselbe Sache eurythhmisch darstellen würden, so würde der individuellen Auffassung kein größerer Spielraum gestattet sein, als gestattet ist, wenn zwei Klavierspieler ein und dieselbe Beethovensche Sonate nach ihrer Auffassung individuell zur Darstellung bringen. Alles Willkürliche ist ausgeschlossen. Es ist eine gesetzmäßige, stumme Sprache.

Daher kann heute noch, wo selbstverständlich noch nicht jedermann dem Eurythhmischen als solchem folgen kann, dieses Eurythhmische auf der einen

Seite begleitet werden von dem Musikalischen, das schließlich der Ausdruck desselben ist, aber auch von der Rezitation begleitet werden. Und gerade bei der Rezitation zeigt sich, wie Kunst zu Kunst sich findet, wenn man sie mit der Eurythmie zusammenstellt. Da kann man nicht so rezitieren, wie es heute beliebt ist zu rezitieren. Heute ist, wenn man rezitiert, ganz besonders das unkünstlerische Element der Dichtung bevorzugt. Es wird heute viel darauf gesehen beim Rezitieren, daß im Grunde der Prosainhalt durch das Rezitieren zum Ausdruck kommt. Und das liebt man auch. Das ist ein Unkünstlerisches. Man fühlt dieses Unkünstlerische, wenn man sich erinnert erstens, wie gewisse Arten – ich möchte sagen – von primitiver Rezitation sich in primitiven Kulturen zur Geltung gebracht haben. Man konnte es – diejenigen Leute, die jetzt älter geworden sind, konnten das auf dem Lande draußen noch erleben – sehen, wenn so die Bänkelsänger herumzogen, wie sie durchaus mit Gebärden, die aber sehr natürliche Gebärden waren, nicht in dem Sinne, wie man das heute natürlich nennt, sondern die sogar unseren eurythhmischen Gebärden sehr ähnlich waren, oftmals durch den ganzen Körper dasjenige begleiteten, was sie zur Darstellung im Rezitativ brachten. Und schließlich liegt ja der wirklichen Dichtung nicht der Prosainhalt als die Hauptsache zugrunde, sondern das Rhythmische, das Formelle, das Formale, das Taktmäßige, das Gesetzmäßige in der Aufeinanderfolge des Hörbaren.

Schiller hatte bei den bedeutsamsten seiner Gedichte zunächst nicht den wortwörtlichen Inhalt in der Seele, sondern etwas unbestimmt Melodiöses, und zu diesem unbestimmt Melodiösen, in dem gar noch nichts Wortwörtliches war, gesellte er erst hinzu den wortwörtlichen Inhalt. Überall sollte man fühlen das Gestaltende, das jeder wirklichen Dichtung zugrunde liegt. Die meisten Dinge, die man heute Dichtungen nennt, sind keine Dichtungen. Es wird heute so viel gedichtet, daß eigentlich um 99 Prozent zu viel gedichtet wird. Aber man würde nicht mit der heute beliebten Rezitationskunst, die den wortwörtlichen Prosainhalt besonders berücksichtigt, die Eurythmie begleiten können. So wird hier versucht, auch in der Rezitationskunst zu dem wirklich Künstlerischen zurückzugehen.

Goethe hat noch mit dem Taktstock in der Hand, wie ein Kapellmeister, selbst seine „Iphigenie“, also eine dramatische Dichtung, mit seinen Schauspielern einstudiert, hinsehend auf das, was als das wirklich künstlerisch Formale dem zugrunde liegt, wodurch sich das wirklich Künstlerische zum Ausdruck bringt, nicht im Prosaelemente, dem wortwörtlichen Inhalt. Und so ist es insbesondere, daß man das, was sonst in der Dichtung zum Ausdruck kommt durch das Wort, daß man das in seinem Willenselemente darstellen kann durch die eurythhmische Kunst. Sie werden also rezitieren hören Gedichte, Sie werden diese Gedichte in der stummen eurythhmischen Sprache auf der Bühne vorgeführt sehen.

Ich glaube, es zeigt sich insbesondere gerade an Goetheschen Gedichten die Berechtigung dieser eurythmischen Kunst. Wir werden Ihnen heute zum Beispiel eurythmische Darstellungen für Goethes Wolken-Gedichte vorführen. Goethe hat seine Metamorphosenanschauung auch mehr sie veräußerlichend, aber dadurch eben gerade ins Künstlerische übertragend, auf die sich verwandelnden Wolkengebilde Stratus, Cumulus, Cirrus, Nimbus angewendet. Wie sich diese Wolkengebilde ineinander verwandeln, hat Goethe in wunder-schönen Versen zur Anschauung gebracht, eine Anschauung, die ihm auf-gegangen ist, als er den Wolkenbeobachter Howard gelesen hat. Er hat ein sehr schönes Gedicht zu Howards Ehrengedächtnis verfaßt, das wir ebenfalls Ihnen heute eurythmisch zur Darstellung bringen werden. Aber gerade wenn man solche Dichtungen Goethes hat, in denen es so recht darauf ankommt, ein in der Natur sich Gestaltendes in der Dichtung mit solchen Formen zu ver-folgen, daß das sich in der Natur Gestaltende nachquellt und nachwallt in dem Rhythmus und in der Formgebung des Sprachlichen, dann kann man auch mit den Formen der Eurythmie der Dichtung nachfolgen. Und deshalb glaube ich, daß gerade an diesen Wolken-Dichtungen Goethes schön zum Ausdrucke gebracht werden kann, wie völlig adäquat der eurythmische Ausdruck für das gefunden werden kann, was auf der anderen Seite auch dichterisch zum Aus-drucke gebracht werden kann.

Nun gibt es ein Gedicht Goethes, in dem Goethe selber die ganze Art seines Metamorphosengedankens, seiner Metamorphosenempfindung zum Aus-drucke gebracht hat, in dem Gedicht «Die Metamorphose der Pflanzen». Das ganze Gedicht lebt in der Darstellung von Formanschauung. Von Zeile zu Zeile haben wir eigentlich das Gefühl, daß wir nicht haften bleiben dürfen an der abstrakten Idee, sondern daß wir uns mit unserer ganzen Seele folgsam zeigen müssen den Formen, die in des Dichters Phantasie wogen und wallen. Und daher kann man gerade diesem Metamorphosengedichte Goethes die eurythmische Darstellung voll anpassen. Und wir haben versucht, für die heu-tige Aufführung auch dieses Gedicht Goethes über die Metamorphose der Pflanzen in eurythmische Formen umzugießen. Gerade da, wo die Dichtung selber wie ein unmittelbar durch die Seele geschaffener Abdruck der in der Natur waltenden Geheimnisse wird, offenbart sich auf der einen Seite das Künstlerischwerden des menschlichen Empfindens selber, auf der anderen Seite die Möglichkeit, dieses Künstlerische auch so zur Darstellung zu bringen, wie es gebracht werden kann, wenn der ganze Mensch, wie ich es angedeutet habe, als gewissermaßen musikalisch-sprachliches Instrument benützt wird. So dringen wir wohl in Naturgeheimnisse tief hinein, wenn wir in dieser Form-sprache diese Geheimnisse suchen, die wir in der Eurythmie zur Offenbarung zu bringen bestrebt sind.

Nur bitte ich Sie, alles dasjenige, was wir heute, was wir gegenwärtig schon

als Probe dieser unserer eurythmischen Kunst vorbringen können, durchaus als einen Anfang zu betrachten, vielleicht als den Versuch eines Anfanges. Wir sind selbst in bezug auf das, was wir heute schon können, die strengsten Kriti-ker. Allein wir sind auch überzeugt, wenn das, was darinnen lebt in dem Ver-such einer neuen Kunst, entweder noch durch uns selbst oder wahrscheinlich durch andere weiter zur Ausbildung gebracht wird – und es liegen viele, viele Entwicklungsmöglichkeiten darinnen –, wird sich diese eurythmische Kunst als vollberechtigte Kunstform neben andere vollberechtigte Kunstformen ge-wiß einmal hinstellen können. Wie gesagt, wir denken über das, was wir heute schon bieten können, durchaus bescheiden, und ich bitte Sie deshalb auch das, was wir Ihnen darstellen werden, mit Nachsicht als den Anfang einer neuen Kunstform aufzunehmen.

HENDRIKA HOLLENBACH

Die ersten Anfänge der Toneurythmie

Es war 1919. In Dornach waren die Arbeiten am Bau, woran ich in bescheide-nem Maße hatte teilnehmen dürfen, mehr oder weniger abgelaufen. Aber ich hatte gehört, daß Dr. Steiner sich dahin geäußert haben sollte, daß es gut wäre, wenn die Kinder zum Singen zusammengenommen werden könnten, und da ich auf diesem Gebiete Erfahrung hatte, reifte der Plan in mir, einen kleinen Singchor zu formen. Es schien mir, daß die toneurythmischen Bewegungen für die Stimm-töne unseres Tonsystems das einzige, was damals auf diesem Ge-biete schon gegeben war, geeignet sein würden, Anfänglich-Theoretisches und auch kleine Gehörübungen interessant für die Kinder zu machen. Und so besprach ich den Plan mit Frau Dr. Steiner. Diese erklärte sich einverstanden und teilte den Mitgliedern nach einem Vortrag Tag und Ort für die Anfangs-stunde mit. Es kamen acht oder zehn Kinder, und so fing eine musikalische Arbeit an, wovon ich dazumal wenig voraussehen konnte, daß sie zum Keim werden würde für die Entwicklung der Toneurythmie, zu einem selbständigen Kunstszweig neben der Lauteurythmie.

Im Jahre 1915 hatte Dr. Steiner den damals in Dornach anwesenden vier Eurythmielehrerinnen viel neues Material gegeben, dazu auch Bewegungen für die Farben und für die Töne, und wir Dornacher lernten diese Bewegungen im vierten und fünften Eurythmiekurs, machten ein Gedichtchen, wo die Hand-

bewegungen für die Farben angewendet wurden, und ein kleines Liedlein mit den Tonbewegungen; aber viel weiter ging die Sache nicht. Die Töne wurden nur stehend gemacht, mit kleinen Sprüngen bei den Tönen g, a und h, so wie Dr. Steiner es angegeben hatte. Es waren einige Kompositionen entstanden, wo – nach Angaben von Dr. Steiner – auf dem letzten Wort jedes Satzes mehrere Töne kamen, die «gehüpft» werden mußten. So war die Musik für die Sirenen in «Faust» von Leopold van der Pals und die zu einem Gedicht aus der «Chymischen Hochzeit» von Max Schuurman entstanden, wo in der Aufführung nicht der gesungene Text, sondern nur die Tonreihen am Ende der Sätze stehend mitgemacht wurden. Ich fing nun an, mit den Kindern außer dem Üben von etwas größeren Liedern ganz kleine Liedlein über vier oder fünf Tönen in der Weise durchzunehmen, daß die eine Hälfte sang und die andere toneurythmisch die vorläufig nur in Sekunden sich bewegenden kleinen Melodien mitmachten; dann wurde die Sache umgekehrt: die Singenden hüpfen und die Hüpfenden sangen, und so kam allmählich ein natürliches und leichtes Mitgehen mit den Bewegungen zustande. Da das stehende Hüpfen nicht viel Platz einnahm, genügte uns dazu ein Musikzimmer, welches uns durch Frau Eckinger, deren beiden Kindern ich damals auch Klavierunterricht gab, zur Verfügung gestellt wurde. Als Weihnachten herankam, fingen wir an, Weihnachtslieder zu üben, und in der Weihnachtszeit 1919 trat der inzwischen etwas vergrößerte Singchor zum ersten Male in der Schreinerei auf, allerdings nur singend.

Im nächsten Jahr konnte ich dazu übergehen, größere Lieder durch die mehr fortgeschrittenen Kinder machen zu lassen. Und als wir ein dreistrophiges Lied in Dur so weit hatten, daß drei Kinder es hübsch im Dreieck hüpfen konnten, mit frei gelaufenen Übergängen zwischen den drei Strophen zu einem kleinen Zwischenspiel, das ich dazu geschrieben hatte, und ein Lied in Moll in etwas anderer Weise einstudiert war, bat ich Frau Dr. Steiner, sich die Sachen einmal anzusehen. Wir bereiteten alles vor auf der Bühne; der kleine Chor stand auf dem kleinen Podium vorne, und als Frau Doktor die Sachen sah, sagte sie zu unserem Erstaunen und zur Freude der Kinder: «Das nehmen wir Sonntag ins Programm.» Die Aufführung fand herzliche Aufnahme, jedermann freute sich, die Kinder etwas machen zu sehen, und nach der Aufführung sagte Frau Doktor zu mir: «Jetzt müssen meine Damen auch hüpfen lernen.» Sie schickte mir sechs von den damaligen Eurythmistinnen, und mit diesen und sechs von den begabtesten Kindern fing ich an, eine kleine Bach-Komposition einzüben.

Zum ersten Male waren wir von dem Gesanglichen abgegangen, und die Kinder, vorne im Sechseck stehend, machten die Oberstimme des Klaviers und die Damen den Baß. Bei der Wiederholung des ersten Teiles wurde ein etwas komplizierterer Übergang gemacht, um Abwechslung zu haben, und der zweite

Teil fing dann an anderer Stelle an. Als es aufgeführt wurde, mußte es wiederholt werden, und nun kamen auf der einen Seite Anfragen um Spezialunterricht in Toneurythmie und auf der anderen Seite baten mich die Eurythmistinnen, jeden Tag von 10 bis 11 Uhr mit ihnen auf der Bühne zu üben. Da kam dann die Entwicklung erst recht in Gang, denn öfters, wenn Dr. Steiner durch die Schreinerei kam, hatten wir Gelegenheit, Fragen zu stellen. So hörten wir, daß wir die Töne durchaus auch im Gehen machen könnten. In Dur hüpfen wir nun die Töne g, a, h im Gehen, aber wie die anders gearteten Moll-Sprüngelein im Gehen angedeutet werden könnten, war ein Problem. Als ich Dr. Steiner fragte, sagte er, man müsse dann anhalten in der Bewegung, und als ich nicht gleich verstand, wie er es meinte, ließ er es mich machen: Einen Schritt nach vorne, dann die Füße nebeneinanderstellen, wieder einen Schritt, und wieder Füße zusammenstellen und so weiter, so daß bei der Reihe f, g, a, h, c eine starke Verzögerung, wie eine leichte Hemmung, im Gehen herauskam. Auch das Problem der abgeleiteten Töne wurde besprochen. Zunächst fragten wir, wie die durch Kreuze erhöhten Töne gemacht werden könnten, und er gab an, daß dann in der Tonstellung des Stammtones zwischen Ober- und Unterarm ein rechter Winkel geformt werden sollte. Wir übten dies in verschiedener Weise in Dur und Moll und fragten dann über die Beñ. Zu unserem Erstaunen fand Dr. Steiner, daß kein Unterschied zwischen den enharmonischen Tönen gemacht zu werden brauchte, daß Ges zum Beispiel einfach als Fis gemacht werden konnte. Da wir aber gern Differenzierung in der Bewegung haben wollten, fragten wir, ob nicht durch weiche, nach innen gerundete Handhaltung in der entsprechenden Winkelstellung die Beñ angegeben werden könnten. Das bejahte Dr. Steiner. «Ja, so können Sie es auch machen», sagte er. Später gab er an, daß für ein Doppelkreuz außer der Winkelstellung von Ober- und Unterarm noch ein rechter Winkel zwischen Hand und Unterarm gemacht werden könnte. Wir wollten auch wissen, ob wir den oberen Dur- und unteren Molltonkreis auch in einer mittleren Zone in Schulterhöhe verlegen könnten, wo dann in Dur die abgeleiteten Töne mit nach oben gerichtetem Unterarm, in Moll mit flachliegenden Winkelstellungen gemacht werden könnten. Dies bejahte Dr. Steiner und fügte hinzu, daß wir es auch selbst nach hinten machen könnten, wenn das möglich wäre. Auf die richtigen Winkelstellungen schien es in allen diesen Bewegungen anzukommen.

Hatte man diese erfaßt, dann konnte man metamorphosieren und zum Beispiel den Tonkreis in kleinerem Umfang mit Bewegungen nur mit dem Unterarm, mit Handgelenkwinkel für die abgeleiteten Töne machen. Nun galt es, auf der einen Seite alle diese Sachen in Kursen zu unterrichten, was meine Aufgabe wurde, und auf der anderen Seite die geeigneten Sachen zu finden für die Bühne. Weihnachten 1920 hatten wir einen Teil der Hirtenmusik aus Bachs Weihnachtsoratorium aufgeführt, wofür ich zum ersten Male Herrn Doktor

um eine Form gebeten hatte. Ich erinnere mich, wie er mir eine ziemlich frühe Zeit angab, wo er kommen wollte, um sich die Sache anzuhören. Die Musiker – es war für Geige, Cello, Harmonium und Klavier – kamen frierend nach oben, denn es war sehr kalt, und als Dr. Steiner noch nicht gleich kam, fingen sie schon an zu meinen, es sei wohl ein Mißverständnis, und ich habe Herrn Doktor wahrscheinlich falsch verstanden. Dann aber kam Dr. Steiner, und ich mußte zu meiner Beschämung bemerken, daß kein Papier zum Zeichnen da war. Er aber riß ein großes Stück von dem groben grauen Papier, womit die Bühne vorne verschalt war, ab und begann darauf zu zeichnen, so daß diese allererste Toneurythmieform ein ganz merkwürdiges Dokument wurde.

Im nächsten Jahr galt es nun etwas zu suchen, womit das Moll-Gehen geübt werden konnte. Ich wählte dazu den Trauermarsch von Mendelssohn, und da um dieselbe Zeit eine junge Eurythmistin mir anvertraute, daß sie gerne versuchen möchte, ein Solostück in Toneurythmie einzustudieren, und mich bat, Dr. Steiner um eine Form zu bitten und es dann mit ihr im Glashaus einzuüben, ging ich mit der Bitte zu Herrn Doktor, sich die beiden Musikstücke anzuhören. Er sagte zu und wollte gegen Abend im Bau sich die Sachen anhören. Als sie vorgespielt waren, der Trauermarsch und «Schmetterling» von Grieg*, sagte er, er würde mir am nächsten Tag die Formen geben. Wie erstaunt war ich, als ich die Blätter sah, denn für den «Schmetterling» waren zwei verschiedene, sehr schöne Formen gezeichnet, wovon er aber sagte, die obere wäre doch wohl die meist geeignete, und für den Trauermarsch, den ich als Gruppe einstudieren wollte, hatte Herr Doktor außer der großen Form unten am Blatt ganz klein die Form dreimal ineinander gezeichnet, um anzudeuten, wie das mit drei oder mehr Menschen gemacht werden konnte. «Sie können dann so viele hereinstellen, wie Sie wollen», sagte er, und obschon er die Musik nur einmal am vorigen Abend hatte vorspielen hören, schien sie ihm ganz gegenwärtig zu sein, denn er ging liebevoll auf einiges ein, was ich noch über Einteilung fragte.

* Siehe «Selbsterlebtes im Zusammensein mit Rudolf Steiner und Marie Steiner», von Ilona Schubert. 2. Auflage, Basel 1977.

Ankündigungen Rudolf Steiners zu den Dornacher Eurythmie-Aufführungen

und Mitteilungen an die Mitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft

Das Märchen vom Quellenwunder ist besonders gut wiederzugeben in Eurythmie, weil es schon eurythmisch in Gedanken und Gefühlen dichterisch gestaltet ist. Bei der Konzeption schwebten Steiner die Gestalten in eurythmischen Formen vor.

Notiz, 1917

*

Aber vieles ist noch zu tun, zum Beispiel bemühe ich mich, werde mich in der nächsten Zeit sehr bemühen, gerade den Gang der dramatischen Kunst, das eigentlich Künstlerische des Dramas, irgendwie zur eurythmischen Offenbarung bringen zu können, was sehr schwierig ist.

Aus einer Eurythmie-Ansprache, Dornach, 9. Mai 1920

*

Zwei Darbietungen
mit teilweise erneutem Programm
Samstag, 7. Februar 1920, 5 Uhr
Sonntag, 8. Februar 1920, 5 Uhr
Imaginationen, Impressionen, Phantasien
(Ernstes und Grotesken)

*

Wir müssen, meine sehr verehrten Anwesenden, ebenso, wie wir uns einer wirklichen geisteswissenschaftlichen Kultur, Kunst und so weiter zuwenden, ebenso stark alles das abweisen, was aus nicht ehrlichen, nicht wahren, nicht aufrichtigen Empfindungen heraus sich zu dem sogenannten Geistigen wendet, was Mystelei und dergleichen ist. Und um Ihnen zu zeigen, was wir gegenüber dem falschen Mysteln, dem koketten Mysteln, dem unaufrichtigen, unehrlichen Mysteln für Empfindungen haben können, möchten wir Ihnen noch kurz etwas Eurythmisches vorführen.

Ankündigung der Aufführung des Satirischen Auftaktes
am Schluß des ersten Hochschulkurses in Dornach am
16. Oktober 1920

WEST – OST

II. Internationaler Kongreß der anthroposophischen Bewegung

Volksoper, Freitag, 2. Juni 1922, 3 Uhr, nachmittags

Darstellungen in eurythmischer Kunst

ausgehend vom GOETHEANUM

Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach (Schweiz)

PROGRAMM

Einleitende Worte über eurythmische Kunst
von Dr. Rudolf Steiner

In eurythmischer Einzel- und Gruppenkunst kommen zur Darstellung:

I. Teil

Harmonischer Auftakt	Max Schuurman
Aus «Wegzehrung»	Albert Steffen
Weltenseelengeister	Rudolf Steiner
Lebenszauber	Edvard Grieg
Kophtisches Lied	J. W. Goethe
Begegnung	C. F. Meyer
Szene aus dem 4. Bilde der dramatischen	
Dichtung «Der Seelen Erwachen»	Rudolf Steiner

II. Teil

Szene aus dem 6. Bilde der dramatischen	
Dichtung «Der Hüter der Schwelle»	Rudolf Steiner
Einleitende Musik aus der 4. Symphonie	Anton Bruckner
Der Schatzgräber	J. W. Goethe
Musikalischer Auftakt	Max Schuurman
Amiens Lied aus «Was ihr wollt»	Shakespeare
mit musik. Beigabe von L. v. d. Pals	
An eine Gans	Fercher von Steinwand
Ariels Lied aus «Der Sturm»	Shakespeare
Tonbild	Edvard Grieg
Der Rattenfänger	J. W. Goethe
mit Musik von Max Schuurman	

RUDOLF STEINER: Einführung. Aufsatz über Eurythmie anlässlich der Aufführungen während des West-Ost-Kongresses in Wien 1922

Der eurythmischen Kunst liegt eine aus der menschlichen Wesenheit heraus gebildete sichtbare Sprache zu Grunde. Diese offenbart sich in Bewegungen, die der einzelne Mensch durch seinen Körper oder seine Körperglieder ausführt, oder die durch Menschengruppen vollzogen werden. Es handelt sich *nicht* um eine gebärdenhafte, mimische oder tanzartige Bewegung, sondern um eine wirkliche Sprache, die von Tanz, Mimik, Gebärde so weit absteht wie der Gesang oder die Lautsprache selbst. Es wird nicht ein einzelnes Seelenerlebnis, eine Empfindung oder ein Gefühl, mit einer Bewegungsform willkürlich zusammengebracht; sondern es wurden die in der organischen Gestaltung des ganzen menschlichen Organismus veranlagten Bewegungsmöglichkeiten zu einem Ausdrucksmittel so gebildet, wie dies naturgesetzlich mit einer einzelnen Organgruppe bei Gesang und Sprache geschieht. Und es folgen sich dadurch auch die Einzelbewegungen wie Töne und Laute beim Singen und Sprechen. – Die in der Eurythmie zur Offenbarung gelangenden Bewegungen sind auch bei Gesang und Sprache in der Anlage (als organische und Willens-Tendenz) vorhanden; sie werden da aber schon in der Entstehung umgewandelt in diejenigen, welche die Sing- und Sprechorgane ausführen. Diese *Anlagen* werden in der Eurythmie durch sinnlich-übersinnliches Schauen festgehalten und dadurch der ganze Mensch zum (auf sichtbare Art sich ausdrückenden) Sing- und Sprachorganismus gemacht.

In der menschlichen Sprache kommt Gedanke und Wille zum Ausdruck. Der Gedanke ist dabei das unkünstlerische Element. In der dichterischen Sprachbehandlung wird die Kraft des Gedankens zurückgeführt auf das willensartige Element, in Takt, Rhythmus, Bildhaftigkeit usw. Die Eurythmie führt diese Umwandlung bis zum Ende durch. Der räumlich-bewegte Mensch wird zur Erscheinung des Seelisch-Geistigen. – Das Eurythmische kann einerseits begleitet sein vom Musikalischen. Da ist es sichtbarer Gesang. Andererseits von Rezitation und Deklamation. Da kommt der wirkliche künstlerisch-poetische Gehalt zur unmittelbaren Anschauung. Die Rezitation und Deklamation sind, wenn sie das Eurythmische begleiten, genötigt, in allem (prosaischen) Pointieren des Inhaltes der Dichtung sich zurückzuhalten und das Bildhafte und Musikalische, also das wahrhaft Künstlerische hervortreten zu lassen. Außer der künstlerischen Seite hat die Eurythmie noch eine hygienisch-therapeutische und eine pädagogisch-didaktische. Dabei werden die in der Eurythmie als Kunst auftretenden Formen entsprechend umgewandelt. – Man darf glauben, daß diese Kunstform, die heute noch im Beginn ihrer Entwicklung steht, sich wird unbegrenzt vervollkommen können; denn ihr Werkzeug ist in einem umfassenderen Sinne der Mensch selbst, als dies bei anderen Kunstformen der Fall ist.

WEST – OST

II. Internationaler Kongreß der anthroposophischen Bewegung

Volksoper, Freitag, 9. Juni 1922, 3 Uhr nachmittags

Darstellungen in eurythmischer Kunst

ausgehend vom GOETHEANUM
Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach (Schweiz)

PROGRAMM

Einleitende Worte über eurythmische Kunst von Dr. Rudolf Steiner

In eurythmischer Einzel- und Gruppenkunst kommen zur Darstellung:

I. Teil

Romantischer Auftakt	Max Schuurman
Proteus	Fr. Hebbel
Chor der Urträume	Fercher von Steinwand
Mit musikalischer Beigabe von Leopold van der Pals	

II. Teil

Elfe	Eichendorff
Mit musikalischer Beigabe von Max Schuurman	
Abendgefühl	Fr. Hebbel
Das Veilchen	J. W. Goethe
Menuett	L. van Beethoven
Humoresken	Chr. Morgenstern

*Die der Aufführung zugrunde liegenden Dichtungen
werden von Marie Steiner rezitiert*

WEST – OST

II. Internationaler Kongreß der anthroposophischen Bewegung

Volksoper, Montag, 12. Juni 1922, 3 Uhr nachmittags

Darstellungen in eurythmischer Kunst

ausgehend vom GOETHEANUM
Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach (Schweiz)

PROGRAMM

Einleitende Worte über eurythmische Kunst von Dr. Rudolf Steiner

In eurythmischer Einzel- und Gruppenkunst kommen zur Darstellung:

I. Teil

Das Traumlid, aus dem Alt-Norwegischen	
übertragen von	Rudolf Steiner
Mit musikalischer Beigabe von Jan Stuten	

II. Teil

Aus «Der Sturm», Ariels Lied	W. Shakespeare
Mit musikalischer Beigabe von Leopold van der Pals	
Das Sträußchen (aus dem Alt-Böhmischen)	J. W. Goethe
Heiterer Auftakt	L. van der Pals
Aus dem «Buch der Lieder»	H. Heine
Musikalischer Auftakt	L. van der Pals
Aus «Wilhelm Meister»	J. W. Goethe
Frühling	Rudolf Steiner
Mit musikalischer Beigabe von Leopold van der Pals	
Feuerzeichen	Fr. Nietzsche
Schmetterling	Grieg

*Die der Aufführung zugrunde liegenden Dichtungen
werden von Marie Steiner rezitiert*

Eurythmie-Aufführung

Dornach, 31. Dezember 1922, nachmittags

PROGRAMM

Aus «Faust I», Prolog im Himmel	J. W. v. Goethe
Pause	
Trauermarsch	Felix Mendelssohn-Bartholdy
Zum neuen Jahr	Wladimir Solowjow
Träumerei	Max Reger
Epiphanie	J. M. de Hérédia
Le Repos en Egypte	Albert Samain
Allegro aus der vierten Klaviersonate	L. van Beethoven
Aus «As you like it» It was a lover and his lass...	W. Shakespeare
Heiterer Auftakt	
Aus «Love's Labour lost» Winter	W. Shakespeare
Aus «Faust II», Lied der Insekten	J. W. Goethe
Capriccio	Max Reger

Dies war das Programm der letzten Eurythmie-Aufführung im ersten Goetheanum.
In der Silvesternacht 1922/23 wurde der Bau ein Raub der Flammen.

RUDOLF STEINER

Einleitende Worte zu einer Eurythmie-Vorstellung*

Eurythmie soll eine Kunst sein, deren Ausdrucksmittel gestaltete Bewegungsformen des menschlichen Organismus an sich und im Raume, sowie bewegte Menschengruppen sind. Es handelt sich aber dabei nicht um mimische Gebärden und auch nicht um Tanzbewegungen, sondern um eine wirkliche, sichtbare Sprache oder einen sichtbaren Gesang. Beim Sprechen und Singen wird durch die menschlichen Organe der Luftstrom in einer gewissen Weise geformt. Studiert man in geistig-lebendiger Anschauung die Bildung des Tones, des Vokals, des Konsonanten, des Satzbaues, der Versbildung und so weiter, so kann man sich ganz bestimmte Vorstellungen bilden, welche plastischen Formen bei den entsprechenden Sprach- oder Gesangs offenbarungen entstehen. Diese lassen sich nun durch den menschlichen Organismus, besonders durch die ausdrucksvollsten Organe, durch Arme und Hände nachbilden. Man schafft dadurch die Möglichkeit, daß, was beim Singen, Sprechen *gehört* wird, *gesehen* werden kann.

Weil die Arme und Hände die ausdrucksvollsten Organe sind, besteht die Eurythmie in erster Linie in den gestalteten Bewegungen dieser Organe; es kommen dann die Bewegungsformen der andern Organe unterstützend hinzu wie bei der gewöhnlichen Sprache das Mienenspiel und die gewöhnliche Gebärde. Man wird sich den Unterschied der Eurythmie von dem Tanz besonders dadurch klarmachen können, daß man auf die eurythmische Begleitung eines Musikstückes sieht. Dabei ist, was wie Tanz erscheint, nur die Nebensache; die Hauptsache ist der sichtbare Gesang, der durch Arme und Hände zustande kommt.

Man soll nicht glauben, daß eine einzige Bewegungsform der Eurythmie willkürlich ist. In einem bestimmten Augenblicke muß als Ausdruck eines Musikalischen, oder eines Dichterischen eine bestimmte Bewegungsform erzeugt werden, wie im Singen ein bestimmter Ton, oder in der Sprache ein bestimmter Laut. Der Mensch ist dann ebenso gebunden in der Bewegungssprache der Eurythmie, wie er im Singen oder Sprechen an Ton und Laut gebunden ist. Er ist aber ebenso frei in der schönen, kunstvollen Gestaltung der eurythmischen Bewegungsformen, wie er dies bei der Sprache oder dem Gesange ist.

* Diese «Einleitenden Worte» wurden gesprochen vor den Eurythmievorstellungen, die im Zusammenhang mit meinen Vortragsreisen während meiner englischen Reise in Ilkley, Penmaenmawr und London (im Sommer 1923) stattfanden.

Man ist dadurch in der Lage, ein Musikstück, das gespielt wird, eurythmisch, in einem sichtbaren Gesänge, oder eine rezitierte oder deklamierte Dichtung in einer sichtbaren Sprache zugleich darzustellen. Und da Sprache und Musik aus dem ganzen Menschen stammen, so erscheint ihr innerer Gehalt erst recht anschaulich, wenn zu der hörbaren die sichtbare Offenbarung hinzukommt. Denn eigentlich bewegt alles Gesungene und Gesprochene den ganzen Menschen; im gewöhnlichen Leben wird die Tendenz zur Bewegung nur zurückgehalten und in den Sprach- und Gesangsorganen lokalisiert. Die Eurythmie bringt nur zur Offenbarung, was in diesen menschlichen Lebensäußerungen als Tendenz zur Bewegung stets veranlagt ist, aber in der Anlage verborgen bleibt. – Man erhält dadurch, daß zur instrumentalen Musikdarbietung und zur Rezitation oder Deklamation eurythmisiert wird, eine Art orchestralen Zusammenwirkens des Hörbaren und Sichtbaren.

Für die Rezitation und Deklamation, die im Zusammenhange mit der Eurythmie zur Darstellung kommen, ist zu beachten, daß diese in einer wirklich künstlerischen Gestaltung des Sprachlichen auftreten müssen. Rezitatoren oder Deklamatoren, die nur den Prosainhalt der Dichtung pointieren, können in der Eurythmie nicht mitwirken. Wahre künstlerische Dichtung entsteht nur durch die imaginative oder musikalische Gestaltung der Sprache. Der Prosainhalt ist nicht das Künstlerische, sondern nur der Stoff, an dem sich das Bildhafte der Sprache, oder auch Takt, Rhythmus, Versbau und so weiter offenbaren sollen. Jede dichterische Sprache ist schon eine verborgene Eurythmie. Der Rezitator und Deklamator muß durch das Malerische, Plastische oder Musikalische der Sprache das aus der Dichtung herausholen, was der Dichter in sie hineingelegt hat. Diese Art der Rezitations- und Deklamationskunst hat Frau Dr. Steiner seit Jahren besonders ausgebildet. Nur eine solche Sprachkunst kann zusammen mit der Eurythmie auftreten, weil nur dann der Rezitator in Tongestaltung und Tonplastik das für das Ohr bietet, was der Eurythmist für das Auge darstellt. Durch ein solches Zusammenwirken wird aber erst vor die Seele des Zuhörers und Zuschauers gebracht, was wirklich in der Dichtung lebt.

Die Eurythmie ist nicht für ein mittelbares Verständnis des Intellektes, sondern der unmittelbaren Wahrnehmung veranlagt. Der Eurythmist muß die sichtbare Sprache Form für Form lernen, wie der Mensch sprechen lernen muß. Aber die Wirkung der von Musik oder Sprache begleiteten Eurythmie ist eine solche, die unmittelbar durch die bloße Anschauung empfunden wird. Sie wirkt wie das Musikalische auch auf den Menschen, der die Formen nicht selbst gelernt hat. Denn sie ist eine natürliche, eine elementare Offenbarung des menschlichen Wesens, während die Sprache immer etwas Konventionelles hat.

Die Eurythmie ist in der Gegenwart so entstanden, wie zu ihren entsprechenden Zeitepochen alle Künste entstanden sind. Diese gingen daraus hervor, daß

man einen Seeleninhalt durch entsprechende Kunstmittel zur Offenbarung brachte. Wenn man dazu gekommen war, gewisse Kunstmittel so zu beherrschen, daß man in ihnen zur sinnlichen Offenbarung bringen konnte, was die Seele erlebt, dann entstand eine Kunst. Die Eurythmie entsteht nun dadurch, daß man das edelste an Kunstmitteln, den menschlichen Organismus, diesen Mikrokosmos, selbst als Werkzeug gebrauchen lernt. Dies geschieht in der mimischen sowohl wie in der Tanzkunst nur in bezug auf Teile des menschlichen Organismus. Die Eurythmie bedient sich aber des ganzen Menschen als ihres Ausdrucksmittels. Doch muß immer vor einer solchen Darbietung gegenwärtig noch an die Nachsicht der Zuschauer appelliert werden. Jede Kunst mußte einmal ein Anfangsstadium durchmachen. Das muß auch die Eurythmie. Sie ist im Beginne ihrer Entwicklung. Aber weil sie sich des vollkommensten Instrumentes bedient, das denkbar ist, muß sie unbegrenzte Entwicklungsmöglichkeiten in sich haben. Der menschliche Organismus ist dieses vollkommenste Instrument; er ist in Wirklichkeit der Mikrokosmos, der alle Weltgeheimnisse und Weltgesetze konzentriert in sich enthält. Bringt man durch eurythmische Bewegungsgestaltungen das zur Offenbarung, was sein Wesen umfassend veranlagt enthält als eine Sprache, die körperlich das ganze Erleben der Seele erscheinen läßt, so muß man dadurch umfassend die Weltgeheimnisse künstlerisch zur Darstellung kommen lassen können.

Was gegenwärtig Eurythmie schon bieten kann, ist erst ein Anfang dessen, was nach der angedeuteten Richtung in ihren Möglichkeiten liegt. Aber weil sie sich der Ausdrucksmittel bedient, die eine solche Beziehung zu Welt- und Menschenwesen haben können, darf man hoffen, daß sie in ihrer weiteren Entwicklung als vollberechtigte Kunst neben den andern sich erweisen werde.

Es folgen nun die Programme der Aufführungen in Ilkley und Penmaenmawr 1923

EURHYTHMY

(from the Goetheanum School of Eurhythmy)

Ilkley, August 14th, 1923

PART I.

Introductory Remarks on the Art of Eurhythmy

The Delta of the Nile	Wladimir Solowjow
With Music by Jan Stuten	
Larghetto	Händel
Poem	Albert Steffen
Extase	Victor Hugo
With Music by Geo. Metaxa	
Poem	Albert Steffen
Prelude	Bach
Dirge (from "Cymbeline")	Wm. Shakespeare
Amiens' Song (from "As You Like It")	Wm. Shakespeare
With Music by Leopold van der Pals	
Slavonic Dance	Dvorak

PART II.

Minuet	Schubert
The Passionate Shepherd	Ch. Marlowe
Laughing Song	Wm. Blake
With Music by Jan Stuten	
Fancy (from "The Merchant of Venice")	Wm. Shakespeare
With Music by Jan Stuten	
Balthazar's Song	
(from "Much Ado About Nothing")	Wm. Shakespeare
With Music by Max Schuurman	
"It was a lover and his lass"	
(from "As You Like It")	Wm. Shakespeare
With Music by Max Schuurman	
Amiens' Song (from "As You Like It")	Wm. Shakespeare
Ariel's Song (from "The Tempest")	Wm. Shakespeare
With Music by Max Schuurman	

Piano and Violin: Geo. Metaxa and Max Schuurman

EURHYTHMY

(from the Goetheanum School of Eurhythmy)

Penmaenmawr, August 26th, 1923

PART I.

Introductory Remarks on the Art of Eurhythmy

Sonnet ("When to the sessions of sweet silent thought.")	Shakespeare
Gefunden	Goethe
Chor der Geister (from "Faust")	Goethe
Trauermarsch	Mendelssohn
Poem	Albert Steffen
Adagio (from the "Sonata Pathétique")	Beethoven
Poem	Albert Steffen
Sarabande	Bach
My heart's in the Highlands	Burns

PART II.

Cradle Song	Schumann
Winter (from "Love's Labour's Lost")	Shakespeare
Danse de Fée Dragée	Tschaikowsky
From "Two Gentlemen of Verona"	Shakespeare
Musette	Bach
The Clown's Song (from "Twelfth Night")	Shakespeare
With Music by Jan Stuten	
Musette	Bach
The Hen	Morgenstern
The Grammophone	Morgenstern
Capriccio	Max Reger

Piano and Violin: Geo. Metaxa and Max Schuurman

EURHYTHMY

(from the Goetheanum School of Eurhythmly)

Penmaenmawr, August 27th, 1923

PART I.

Introductory Remarks on the Art of Eurhythmly

The Rune of the Four Winds	Fiona Macleod
With Music by Jan Stuten	
The Moon-Child	Fiona Macleod
With Music by Geo. Metaxa	
Prelude	Bach
Poem	Albert Steffen
Poem	Albert Steffen
Remembrance	Bruckner
April	Wm. Watson
Theme and Variations from Violin Sonata	Mozart

PART II.

Intermezzo	Brahms
From "Schiffer und Nixenmärchen"	Mörike
Intermezzo	Brahms
From "Midsummer Night's Dream"	Shakespeare
Romance sans Paroles	Tschaikowsky
The Fairies' Lullaby	
(from "Midsummer Night's Dream")	Shakespeare
With Music by Max Schuurman	
From "Scenes of Childhood"	Schumann
Spring (from "Love's Labour's Lost")	Shakespeare
With Music by Jan Stuten	

Piano and Violin: Geo. Metaxa and Max Schuurman

Ankündigungen Rudolf Steiners zu den Dornacher Eurythmie-Aufführungen

EURYTHMISCHE DARBIETUNGEN

Klassische und romantische Dichtung und Musik, so man, bevor sie auf die große Reise geschleppt werden, hier eurythmisch aufführt

*

Klassisches und Romantisches in Dichtung und Musik, eurythmisiert

*

Aus der

EURYTHMISCHEN KUNST

werden Sonabend, 5 Uhr
und Sonntag, 5 Uhr

ernste und heitere, dichterische und musikalische Proben gegeben, so sich für weit hergeiste Zuschauer, die man geziemend respektiert, gehört und die mit eisernem *Fleiß* durchaus von den Akteuren studieret sind

*

Französische Lyrik, Epik sowie humoristische Fabeln; außerdem ernstes und anmutiges Musikalische, eurythmisiert

*

Zwei dichterische Darbietungen unserem Karma gewidmet, dazwischen Klassisch-Romantisches aus Dichtung und Musik

*

EURYTHMIEDARBIETUNG

Mittwoch, 13. Juni 1923, 5 Uhr nachmittags

Eurythmie, dargestellt durch sehr junge, mittlere und junge Menschen auf ersten und heiteren Gebieten, gestaltlich, lautlich und musikalisch in mehr oder weniger großer Vollendung

Ansprache zur Eurythmie-Vorstellung

Dornach, 23. Dezember 1923

Meine lieben Freunde!

Da heute vor allem unsere auswärtigen Gäste, sofern sie schon angekommen sind, bei dieser eröffnenden Eurythmie-Vorstellung anwesend sind, habe ich nicht nötig, im besonderen über das Wesen der Eurythmie zu sprechen. Es ist unseren Freunden bekannt aus den Darstellungen, die in unseren Zeitschriften jetzt schon erschienen sind. Dagegen möchte ich doch gerade mit Rücksicht darauf, daß wir wiederum einmal zu einer anthroposophischen Unternehmung beieinander sind, auch diese Eurythmie-Vorstellung mit ein paar Worten einleiten.

In der Eurythmie haben wir zunächst diejenige Kunst, welche aus anthroposophischem Boden ganz ursprünglich hervorgegangen ist. Nun war es immer so in der Welt, daß eine jede künstlerische Betätigung, die etwas Neues in die Zivilisation hineinbrachte, hervorging aus übersinnlichem Menschheitsstreben. Man kann auf Architektur, auf Plastik, auf Malerei, auf das Musikalische, auf das Dichterische hinschauen, überall wird man zuletzt finden, daß die Impulse, die einem entgegenreten im äußeren Verlauf der künstlerischen Menschheitsentwicklung, doch in irgendeiner Weise zurückgehen auf okkulte, übersinnliche Grundlagen, Grundlagen, die wir geradezu im Mysterienwesen zu suchen haben. Die Kunst kann eben nur in die Menschheitsentwicklung hineinfließen, wenn sie Kräfte, Impulse übersinnlicher Art hinter sich hat. Und die Anschauungen, die man in der Gegenwart über die Kunst hat, sind im wesentlichen mit der ganzen materialistischen Denkrichtung, die Europa und Amerika seit dem fünfzehnten Jahrhundert ergriffen hat, zusammenhängend. Aber wenn auch eine gewisse Art von wissenschaftlicher Erkenntnis in diesem Materialismus gedeihen kann, Künstlerisches, wirklich Künstlerisches kann da drinnen nicht gedeihen. Wirklich Künstlerisches kann nur hervorgehen aus spirituellem Leben.

Deshalb darf man es als etwas, ich möchte sagen, Selbstverständliches ansehen, daß auch eine besondere Kunstrichtung aus dem spirituellen Leben der anthroposophischen Bewegung hervorging. Man muß sich darüber klar sein, daß das Künstlerische durch die Vermittlung des Menschen herausgeboren werden muß aus dem Übersinnlichen. Geht man von dem Übersinnlichen abwärts bis zu der äußeren sinnlichen Erscheinung, so hat man ganz oben, ich möchte sagen, da wo der Mensch zusammenfließt mit dem Übersinnlichen, die Intuition. Wenn der Mensch schon selbständig dem Übersinnlichen gegenübersteht, es vernimmt, es sich offenbaren lassen kann, dann hat man es zu tun mit der Inspiration. Und wenn der Mensch das Inspirierte so intensiv mit seiner

eigenen Wesenheit verknüpfen kann, daß er es zu gestalten in der Lage ist, dann tritt die Imagination ein.

In der Sprache haben wir etwas, was allerdings im äußeren Bilde auftritt, aber in diesem äußeren Bilde der Inspiration außerordentlich ähnlich ist. Wir können schon sagen: Was wir eigentlich in der Seele tragen, wenn wir sprechen, ist der Intuition ähnlich; was sich uns auf die Zunge, in den Gaumen, durch die Zähne auf die Lippen legt, indem wir sprechen, das ist das sinnliche Bild der Inspiration.

Aber woher rührt dasjenige, was wir da von unserem inneren Seelenleben nach auswärts drängen in der Sprache? Es rührt her von unserer beweglichen Körpergestaltung, ich könnte auch sagen, von unserer Körpergestaltung in Beweglichkeit. Die Bewegungsmöglichkeit sowohl der Beine, wie der Arme und Hände, der Finger, sie sind es, in denen der Mensch als ganz kleines Kind zunächst sein Verhältnis zur Außenwelt fühlt. Das erste Erlebnis, das ins Bewußtsein der Seele hereindringen kann, ist dasjenige, was wir in den Füßen, in den Händen, den Beinen und Armen haben. Die anderen Erlebnisse sind mehr mit dem Menschen zusammenhängend, aber gerade diejenigen Glieder, die der Mensch sozusagen von sich ab in die Welt hinstreckt, die geben ihm Weltgefühl. Und ebenso wie der Mensch sein Bein ausstreckt zum Gehen oder Springen, wie er seine Arme zum Greifen, seine Finger zum Fühlen ausstreckt, so strömt wiederum, was er da erlebt, zurück. Und beim Zurückströmen ergreift es Zunge, Gaumen, Kehlkopf und so weiter, und wird zur Sprache.

So ist der Mensch in seinem Organismus der bewegte Ausdruck des ganzen Menschen. Indem man anfängt, dies zu verstehen, empfindet man, wie das, was in der Sprache mehr der Inspiration ähnlich ist, heruntergehen kann in die Imagination... Und wir werden dann dasjenige, was auf diese Weise heraufgeströmt ist, wiederum zurücksenden können in den ganzen Menschen, in den Gliedmaßen-Menschen. Wir werden für das, was die Sprache der Inspiration ähnlich macht, etwas bekommen, was anzuschauen ist, was gestaltet ist, was der Imagination ähnlich ist. So ist eigentlich die Eurythmie dadurch zustande gekommen, daß dasjenige, was unbewußt im Menschen wirkt, damit seine Bewegungsmöglichkeit zur Sprache wird, nun wiederum zurückgeholt wird aus der Sprache in die Bewegungsmöglichkeit. Und so wird ein inspiratives Element zu einem imaginativen Element gemacht.

Deshalb ist es schon mit dem Verständnis der Eurythmie verknüpft, daß man geradezu durch sie darauf kommt, wie zusammenhängen Intuition, Inspiration, Imagination. Man hat natürlich da nur die Bilder, aber die Bilder sprechen klar.

Nehmen Sie einmal, meine lieben Freunde, das Gedicht – das Gedicht, wie es bloß in der Seele lebt. Wenn der Mensch sich ganz innerlich identifiziert mit dem Gedichte, wo er es, sagen wir, so sehr in sich aufgenommen hat, so

stark in sich aufgenommen hat, daß er gar nicht mehr die Worte braucht, sondern die Empfindungen hat und diese Empfindungen in der Seele erleben kann: es ist Intuition. Nehmen wir an, er kommt jetzt dazu, das Gedicht zu rezitieren oder zu deklamieren. Er versucht, in dem Vokalklang, in der Harmonie, in dem Rhythmus, in den konsonantischen Bewegungen, im Tempo, im Takt und so weiter, in der Sprache also rezitatorisch oder deklamatorisch das zum Ausdruck zu bringen, was in der Empfindung liegt: es ist Inspiration, was so erlebt wird. Aus dem rein Seelischen, wie es im Nervensystem lokalisiert ist, ist durch das Inspirationselement die Sache hinuntergedrängt in Kehlkopf, Gaumen und so weiter.

Jetzt lassen wir es hinuntersinken in die menschlichen Gliedmaßen, so daß der Mensch in seiner eigenen bewegten Gestaltenbildung das zum Ausdruck bringt, was Sprache ist, dann haben wir im eurythmisierten Gedicht das dritte Element: die Imagination.

Sie haben, ich möchte sagen, ein Bild des Hinuntersteigens der Weltentwicklung bis zum Menschen, jene Skala, die der Mensch wiederum zurückmachen muß: von der Imagination durch die Inspiration zur Intuition. In dem eurythmisierten Gedichte haben Sie Imagination, in der Rezitation und Deklamation Inspiration im Bilde, und in dem nur innerlich erlebten Gedicht, bei dem man nicht den Mund aufmacht, sondern es nur innerlich erlebt, sich selbst damit identifiziert, eins wird mit ihm, Intuition.

So haben Sie in der Tat, wenn Sie ein eurythmisertes Gedicht vor sich haben, das Sie innerlich erleben, das rezitiert wird, die drei Stufen – allerdings in einem äußerlichen Bilde – vor sich. Wir haben es hier in der Eurythmie mit einem künstlerischen Element zu tun, das ganz aus innerer Notwendigkeit aus der anthroposophischen Bewegung hervorgehen mußte, und das geeignet ist, sich zum Bewußtsein zu bringen, was es für eine Bewandtnis damit hat, durch sie Erkenntnis zu gewinnen zum Aufsteigen von der Imagination zur Inspiration, zur Intuition.

Eurythmie-Aufführung

Dornach, am 23. Dezember 1923

PROGRAMM

Sarabande	J. S. Bach
Treue-Leben-Ewig	Albert Steffen
Ich sah ein bleiches Licht...	Albert Steffen
Romanze	Robert Schumann
Wenn wir sagen: Ewiglich...	Albert Steffen
Sarabande	J. S. Bach
Ich und du, wir waren tot...	Albert Steffen
Es saugt die leere Finsternis...	Albert Steffen
Andante	J. E. Galliard
Largo	G. Fr. Händel
Heidenröslein	J. W. v. Goethe
Siciliana	J. S. Bach
Adler und Taube	J. W. v. Goethe
Arie	J. S. Bach
Abend	O. E. Hartleben
Scherzo	L. van Beethoven

Ansprache zur Eurythmie-Vorstellung

Dornach, 20. April 1924, 11 Uhr*

Wir wollen nunmehr eine eurythmische Darstellung geben, welche denjenigen Gefühlen und Empfindungen entsprechen soll, die Sie vielleicht der ersten größeren Veranstaltung entgegenbringen, die nach der Weihnachtstagung am Goetheanum hier stattfindet.

Das Wesentliche im inneren Verlauf unserer anthroposophischen Bewegung muß ja in der Zukunft darinnen bestehen, daß sich die Dinge wirklich entwickeln. So daß nicht, wie es vorher der Fall war, der Fortgang immer wieder abbricht, daß man sozusagen nur in Stücken arbeitet, sondern es muß sich, wie es auch in einem Lebendigen ist, das Spätere aus dem Früheren heraus entwickeln. Dafür muß ein Verständnis aber vorhanden sein innerhalb der Mitgliederschaft. Und wir möchten mit der heutigen Eurythmie-Vorstellung eben etwas geben, was in gewissem Sinne eine Fortsetzung desjenigen genannt werden kann, was mit der Weihnachtstagung inauguriert war.

Deshalb mußte auch abgetrennt werden diese Morgen-Eurythmie-Vorstellung von demjenigen, was ja mit der Öffentlichkeit verbunden an den zwei Tagen Ostersonntag und Ostermontag, als Eurythmie-Vorstellungen am Nachmittag gegeben wird. Diese heutige Eurythmie-Vorstellung ist im eminentesten Sinne etwas in die anthroposophische Bewegung selbst Eingereihtes.

Und so sollen zunächst im Beginne die Weisheits-Worte, die dazumal unsere seelisch-herzliche Grundsteinlegung für die Anthroposophische Gesellschaft begleitet haben, heute zum erstenmal eurythmisch wirken.

Solche Dinge müssen nur immer in der rechten Art verstanden werden. Alle Dinge dieser Art sind bisher viel zu sehr im theoretischen Sinne genommen worden, viel zu sehr so genommen worden, daß man dabei nicht gesehen hat, wie es einfach etwas bedeutet, nicht bloß, daß solche Dinge wie die Weisheits-Worte existieren, sondern daß sie als lebendige Kraft laufen durch die anthroposophische Bewegung und sie tatsächlich impulsieren. Dann aber, wenn das stattfinden soll, darf man nicht nur schauen auf den Inhalt solcher Worte, sondern auf die reale Tatsache, wie solche Worte durch die anthroposophische Bewegung laufen.

So daß also für das Goetheanum zunächst heute der zweite Entwicklungsschritt ist im Wirken dieser Worte.

Das ist dasjenige, was ich der in die diesmaligen Veranstaltungen besonders eingereihten Eurythmie-Vorstellung als eine Art Begrüßung der anthroposophischen Freunde, die heute erschienen sind, vorausschicken wollte.

* Die Veranstaltung wurde am 22. April 1924, nachmittags 5 Uhr, wiederholt, ebenfalls eingeleitet durch eine Ansprache von Rudolf Steiner.

Oster-Sonntag-Vormittag

20. April 1924, 11 Uhr

Eurythmie-Programm

I.

Die Grundsteinlegung	Rudolf Steiner
Air	J. S. Bach
Aus «Wegzehrung»	Albert Steffen
Du hebst die Hände...	
Für meine Mutter	
Präludium	J. S. Bach
Aus «Wegzehrung»	Albert Steffen
Christus in mir –	
Andante	J. E. Galliard

II.

Menuett	Wilhelm Rosenberg
Aus «Wegzehrung»	Albert Steffen
Wie die Blumen im Garten stehn...	
Liegt der bloße Erdenleib...	
Largo	Händel
Vermächtnis	Hamerling
Präludium	Pugnani

G: es befestigt die Seele in [uf] /
es befestigt die Natur in der Seele -

W: es ist der Geist, der wellend
trägt - der auf feinsten Äthern
die Fortbewegung hat -

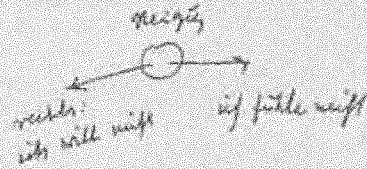
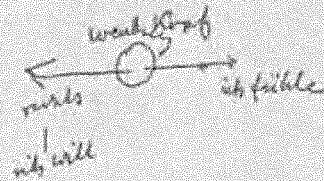
Stehen: ist Darstellen von Etwas

Erkennen: ist Sein von Etwas (bringt gegen
die Gesetze der Form)

Füsse: Erde

Hände: Licht

Kopf: Geistiges



gesucht: ich begreife nicht.

Die neunzehn Gesten: 1914/1924

Die hier faksimiliert wiedergegebenen Aufzeichnungen von Rudolf Steiner sind einem Notizbuch aus dem Jahre 1914 entnommen, wurden aber erst zehn Jahre später von ihm in der zehnten Stunde des Lauteurythmiekurses allgemein mitgeteilt. Er führte damals, am 7. Juli 1924, in Dornach folgendes aus:

«Wir haben bisher unseren Ausgang genommen für die Charakteristik der eurythmischen Geste von der Lautsprache her, wenigstens in gewissem Sinne von der Lautsprache her. Wir müssen uns nur klar sein darüber, daß alles dasjenige, was an eurythmischen Gesten zum Ausdruck kommen kann, was also in gewissem Sinne eine Offenbarung des Menschen ist, wie das Wort selber, das der Mensch spricht, eine Offenbarung seiner selbst ist, daß alles das in den Bewegungs- und Formmöglichkeiten des menschlichen Organismus begründet ist. Wir können daher auch jetzt einen anderen Ausgangspunkt noch wählen; das ist der, die Wesenheit des Menschen zunächst, wie sie ist, heranzunehmen und von da ausgehend die Form- und Bewegungsmöglichkeiten zu entwickeln, zu sehen, was für Formen aus dem menschlichen Organismus folgen können, und dann von da ausgehend zuletzt gewissermaßen aufzustoßen darauf, wie die einzelne Form nun den Charakter des sichtbaren Lautes annimmt.

So wollen wir zunächst einmal heute den Versuch machen, von der Wesenheit des Menschen auszugehen, die Formen zu suchen, die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben können, und dann weitergehen und uns fragen: Welche Laute können gedacht werden mit diesen betreffenden Formen?»

Dieses «Weitergehen» bestand nach einem Dezennium darin, nunmehr zu jeder Bewegung den entsprechenden Laut hinzuzufügen.

«Wir bekommen die neunzehn Lautmöglichkeiten, indem wir im Tierkreis das Konsonantische, im Reigen der Planeten das Vokalische sehen. Der Himmel spricht: jedesmal, wenn ein Planet zwischen zwei Tierkreisbildern steht, steht ein Vokal zwischen zwei Konsonanten. Und in den Konstellationen, die durch die Planeten entstehen, spricht der Himmel, spricht in der mannigfaltigsten Weise, und dasjenige, was da gesprochen wird, ist eigentlich Wesenheit des Menschen. Daher kein Wunder, daß durch menschliche Gesten und Bewegungsmöglichkeit gerade ein Kosmisches ausgedrückt wird.»

Veranlassung, bereits 1914 «Form- und Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Organismus» im Zusammenhang mit den zwölf Tierkreiszeichen und den sieben Planeten «zu entwickeln», gab eine Bitte von *Elise Wolfram*, Leipzig, der Rudolf Steiner die neunzehn Gesten mitteilte. Die drei

von ihm erhaltenen Blätter befinden sich heute im Besitz von Erna van Deventer.

Die nebenstehend abgedruckten Notizbucheintragungen sind insofern aufschlußreich, als sie einmal die erste Niederschrift zeigen – die Abschrift für Elise Wolfram weist nur unwesentliche Änderungen auf –, zum anderen aber erkennen lassen, daß Rudolf Steiner erst später, wie dies aus der Handschrift ersichtlich ist, die Lautangaben und Zusätze (mit Copierstift) hinzufügte.

Die Bedeutung dieser Gebärdensprache wird in dem Schlußwort der gleichen Kursstunde durch folgende Worte hervorgehoben:

«Damit haben wir die Möglichkeit, uns vorzustellen, daß wir in der Eurythmie dasjenige erneuern, was in den uralten Mysterien Tempeltanz war: die Nachahmung des Sternentreigens, die Nachahmung desjenigen, was durch Götter vom Himmel herunter zum Menschen gesprochen wurde. Es mußte nur wiederum aus dem Elemente des geistigen Erkennens heraus in unserer Zeit die Möglichkeit gefunden werden, den inneren Sinn der entsprechenden Gesten wirklich zu suchen.

Und so haben wir heute neunzehn Gesten; zwölf ruhende und sieben bewegte Gesten, von denen die eine nur ruhend ist, weil die Ruhe einfach der Gegensatz zu der Bewegung ist. Die Bewegung, die an Geschwindigkeit gleich Null ist, ist auch darunter, im Monde. Wir haben also diese Gesten kennengelernt und haben auch schon andeuten können, wie diese Gesten hineinführen in das Lautliche. Wir sind jetzt ausgegangen vom Menschen und gehen den anderen Weg. Erst gingen wir von den Lauten aus, suchten uns von dem Laute aus die Geste; jetzt gehen wir von den Bewegungsmöglichkeiten aus und verfolgen den Weg zum Menschen, zu der sichtbaren Sprache, zu den Lauten hin.»

En
lowe : Es ^{sind} ~~haben~~ beide Arme
T gehoben, ~~so dass sie~~
gehängt ~~finden sich~~ ^{auswärts},
~~des Halses und dann~~ alle fünf
~~gestreckt werden in der~~ ^{gespreizt}
~~Konigskolon~~

Trümpfen : Die Arme entlang
B dem Körper ^{nur}
des ^{Links} ~~rechts~~ in einem
kleinen Winkel ^{gleich}
||>

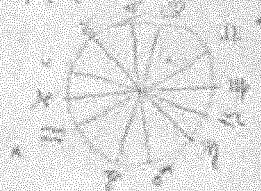
Wage : Beide Arme ^{nur}
C ^{nur} übereinandergesetzt.

Schieren : Die Arme entlang dem
Körper ^{nur} des ^{Links} ~~rechts~~ abgeführt ||~

Stand. in der Stellung
zu anderen in der Stellung

es sind die ^{Wendungen} des offenen, ^{entfalteten}
Sehens -

es sind die ^{Wendungen} - ^{Impulse}



es sind die ^{Wendungen} des ^{Impulses} des ^{Handwerks}.

es sind die ^{Wendungen} des ^{Impulses} des ^{Tragens} -

Wieder: Körper Kopf nach vorne
schwerelos gehalten,
mit der rechten Hand ins
Kinn gerückt.

Hier: Kopf vom rechten Arm ab.
A. Iffringen; linke Hand
den Kehlkopf bedeckend.

Zerlegen: Einwärts geklappte Finger
H. Sie mit den Fingern
verflechtende Arme.

Kreis: rechte Arm auf den Rücken
V. linker Arm auf die Brust
} gefügt
2. Hand

Sonne: 1. Arm mit ausgestreckten
Händen rechte nach vorn
linker nach hinten und
im Kreis drehen

Venus: linker Arm nach hinten
im Kreis drehen; rechte
Arm nach vorn - nach hinten.

Mars: rechte Arm nach vorn im
Kreis drehen - linker
Arm nach hinten drehen

Mond: die Arme über einander
gehalten
X. 1. Arm nach hinten
2. Arm nach vorn
3. Arm nach hinten
4. Arm nach vorn

1
2
3
4
5
6
7

Eurythmie

Die letzte handschriftlich vorliegende Eurythmie-Ansprache: Torquay, Sommer 1924

Es kann sich nicht darum handeln, der eurythmischen Vorstellung als eines Kunstwerkes eine Einleitung vorausszuschicken. Kunst muß durch sich selbst wirken, und eine Kunstschöpfung erklären wollen, ist etwas Unkünstlerisches. Aber bei den eurythmischen Versuchen hat man es nicht mit den alten, gewohnten Kunstquellen und der gewohnten künstlerischen Formensprache zu tun, sondern in beiden Beziehungen mit etwas Neuem. Deshalb sei es gestattet, über diese neuen Kunstmittel und diese künstlerische Formensprache einiges zu sagen.

Man wird auf der Bühne den bewegten Menschen und bewegte Menschengruppen sehen. Diese Bewegungen werden den Inhalt von Dichtungen und von musikalischen Schöpfungen zum Ausdruck bringen. Aber das geschieht nicht durch mimische, oder pantomimische, und auch nicht durch tanzartige Gesten. Mit diesen Nachbarkünsten, gegen die aber durchaus nichts eingewendet werden soll, darf Eurythmie nicht verwechselt werden.

Eurythmie ist eine wirkliche sichtbare Sprache und ein sichtbarer Gesang. Sie ist aus der Gesetzmäßigkeit der menschlichen Organisation so herausgebildet wie der Ton im Gesang und das Wort in der Sprache.

Das mußte durch ein sorgfältiges Studium dessen geschehen, was im Sprechen und Singen im menschlichen Organismus vor sich geht. Man kann das nicht durch die gewöhnliche physiologische Beobachtung erreichen, sondern nur durch «sinnlich-übersinnliches Schauen».

Für ein solches Schauen stellt sich dar, daß im Sprechen des Menschen Gesten, mimische Bewegungen unterdrückt werden. Diese Gesten wollen entstehen; sie entstehen aber nicht, sondern sie werden durch den Gehirnorganismus in Bildekräfte umgesetzt, die mit der Tätigkeit des Willensorganismus vereinigt und durch den Kehlkopf und seine Nachbarorgane auf die Luft übertragen werden. In dem Studium, das die Eurythmie geschaffen hat, werden die in der Sprache und im Gesange lebenden unterdrückten Gesten zu Tage gefördert und auf den ganzen Menschen und auf Menschengruppen übertragen. Dadurch kann durch Bewegungen gesprochen und gesungen werden. – Man erhält dadurch Raumbewegungen am Menschen, zu denen sich die gewöhnlichen mimischen Gesten und auch der Tanz verhalten wie das Lallen zu der Sprache.

Eine Dichtung oder ein Musikstück kommen dadurch für das Auge zur Anschauung wie andererseits durch Sprechen oder Singen für das Ohr zum Gehör.

Es kann das ganze Bühnenbild im Sinne der Eurythmie gestaltet werden. So versuchen wir die Lichteffekte auch so auszugestalten, daß sie in ihrer Aufeinanderfolge wie zu einem sichtbaren melodiosen Ausdruck des Dichterischen oder Musikalischen werden.

Parallel mit der sichtbaren eurythmischen Wiedergabe des Dichterischen erscheint die Rezitation und Deklamation. Diese muß, wenn sie mit der Eurythmie auftritt, selbst auch eurythmisch gestaltet sein. In der wahren künstlerischen Dichtung liegt Sprachgestaltung zum Grunde. Diese und nicht der Prosagehalt der Dichtung ist die Hauptsache. Das Melodiöse und das Imaginative ist in der Wortgestaltung enthalten. Dieses Musikalische und Sprachbildnerische muß in der Deklamation und Rezitation herausgearbeitet werden; nicht die Pointierung des Prosagehaltes. Auf diese Art wird das Künstlerische der Dichtung gerade beim Rezitieren und Deklamieren zur Eurythmie zur Darstellung kommen. Prosaisch pointiert läßt sich zur Eurythmie nicht rezitieren, weil in den eurythmischen Bewegungen Bild und Melodie und nicht Sprachlogik lebt.

Neben dem künstlerischen Element der Eurythmie, das in dieser Aufführung zur Darstellung kommt, gibt es noch zwei andere: das hygienisch-therapeutische und das pädagogisch-didaktische.

Weil die Bewegungen, welche in der Eurythmie von dem Menschen ausgeführt werden, aus dem gesunden Organismus stammen, können sie auch so umgestaltet werden, daß der kranke oder schwache Organismus, wenn er sie in fachkundiger Art ausführt, durch sie gesundet oder erstarkt. Es entsteht dadurch eine Heil-Eurythmie. Sie ist nicht dasselbe wie die künstlerische Eurythmie, aber sie ist aus ihr hervorgebildet. In den klinisch-therapeutischen Instituten, welche sich an das Goetheanum in Dornach und Stuttgart angegliedert haben, wird *diese* Eurythmie als ein therapeutischer Zweig gepflegt.

In der Waldorfschule in Stuttgart und an der Fortbildungsschule in Dornach wird die Eurythmie in pädagogisch-didaktischer Absicht als ein seelisch-geistiges Turnen (Gymnastik) gepflegt. In mehrjähriger Erfahrung hat sich gezeigt, daß die Kinder sich in derselben Art in diese Bewegungssprache hineinleben wie vorher in die Wortsprache. Und weil dabei Seele und Geist mit-tätig sind, ohne daß der Körper dabei vernachlässigt wird, stellt sich diese Eurythmie als eine wohlthätige Ergänzung der Gymnastik ein. Besonders kommt dabei die Willensbildung des Kindes in der freien Beherrschung des Körpers zum Rechte.

Gegenwärtig ist die Eurythmie noch im Anfange ihrer Entwicklung. Das wissen deren Schöpfer gut. Aber sie wissen auch, daß sie einer unermesslichen Vervollkommenung fähig ist. Denn sie bedient sich als Werkzeug des menschlichen Körpers selbst. Dieser aber ist ein Ausdruck aller Weltgeheimnisse. Er ist ein wahrer Mikrokosmos. Spricht durch ihn die menschliche Seele, so kann sie alle Weltgeheimnisse in der Offenbarung ihres eigenen Innenlebens künstlerisch vor das Auge stellen. Deshalb darf man glauben, daß dereinst die Eurythmie als eine vollberechtigte jüngere Kunst neben den vollberechtigten älteren Schwesterkünsten wird stehen können.

EURHYTHMY

Torquay, August 20th, 1924

PART I

Sarabande	J. S. Bach
Poem	Albert Steffen
"A Song of Dreams"	Fiona Macleod
Arioso	Händel
"The Bells of Youth"	Fiona Macleod
Intermezzo	J. Brahms
"Thomas the Rhymers"	Old Scotch Ballad
"The Bandruith"	Fiona Macleod
Music by J. Stuten	
From the "Davidsbündler" Tänze	R. Schumann

PART II

Gavotte	J. S. Bach
"Ballade à la lune"	A. de Musset
"Ariel's Song"	Shakespeare
Music by Leopold van der Pals	
"Carnival Prank"	R. Schumann
Fable	La Fontaine
Allegretto, C minor	Beethoven
Fable	La Fontaine
Humoristic Rondo	Max Schuurman

MUSENSAAL – ROSENGARTEN – MANNHEIM

Sonntag, den 22. März 1925, vormittags 11 ¼ Uhr

Darbietungen in Eurythmischer Kunst

ausgehend vom GOETHEANUM
Freie Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach (Schweiz)

Vortragsfolge:

1. TEIL

Aus «Faust», 2. Teil (1. Akt, 1. Szene) J. W. Goethe
Musik von J. Stuten

2. TEIL

Präludium	J. S. Bach
Gedichte aus «Weg-Zehrung»	Albert Steffen
Adagio	J. S. Bach
Das trunkne Lied	Friedrich Nietzsche
Adagio	L. v. Beethoven
Gedicht	Albert Steffen
Allegro	W. A. Mozart
Lebenslied	Rob. Hamerling
Allegro	G. Tartini

Das letzte Programm, welches Marie Steiner gemeinsam mit Rudolf Steiner bestimmte

KONFERENZ

im Eurythmeum Stuttgart, 30. April 1924, mit den Lehrerinnen und Dozenten
Nach Aufzeichnungen einiger Teilnehmer

Anwesende: Dr. Rudolf Steiner, Frau Marie Steiner, Frau Alice Fels, Fräulein H. Köhler, Frau I. von Molnar, Fräulein Elly Wilke, Herr José del Monte, Vorsitzender des Vereins «Eurythmeum», Fräulein Caroline von Heydebrand, Herr Dr. Carl Unger, Herr Dr. Eugen Kolisko, Herr Dr. W. J. Stein und Herr Dr. Hermann von Baravalle.

Frau Dr. Steiner bittet Herrn Dr. Steiner, die Leitung der Konferenz zu übernehmen.

Dr. Steiner: Wir werden, wie es Frau Dr. Steiner für notwendig hält, in allererster Weise über Eurythmie als solche zu sprechen haben. Wir werden zuerst die allgemeine Eurythmie-Frage behandeln und dann übergehen zu der Regelung des Literarischen, Historischen, der Ästhetik, des Anthroposophischen, Pädagogischen, Mathematischen – auf Grundlage dessen, was in einer solchen Eurythmieschule als wünschenswert erscheinen könnte.

Das, was Eurythmie selber betrifft, bitte ich zunächst vorzubringen, damit ich dann das andere danach besprechen kann.

Frau Fels hat gedacht, daß man ein gewisses Ziel haben sollte, etwas, was den Ausbau des eurythmischen Unterrichts für zukünftige Lehrerinnen betrifft.

Dr. Steiner: Nicht wahr, die Sache ist diese: zunächst ist das Eurythmeum begründet worden dazu, die Eurythmie als Kunst zu pflegen.

Frau Dr. Steiner: Es ist beides ins Auge gefaßt worden. Die überwiegende Zahl der Schülerinnen kommt wohl als Lehrerinnen in Betracht.

Dr. Steiner: Eurythmie als *Kunst*-Unterricht: das würde zusammenfallen, ob man jemanden ausbildet zum Auftreten auf der Bühne oder als Lehrerin. Bei uns wollen allerdings die Menschen schon in drei Jahren fertig sein. Wer zum Ballett geht, weiß, daß er fünf bis sieben Jahre braucht. Aber dann hat er bereits mit dem Üben begonnen, als er noch ganz klein war.

Dagegen sind zwei andere Arten zu teilen. Da ist Eurythmie eingegliedert in eine gewöhnliche Schule als Unterrichtsgegenstand. Zur Ausbildung in Eurythmie gehört Kunst-eurythmie-Unterricht. Wenn aber auch ausgebildet werden sollte eine solche Persönlichkeit, die dann an

einer Schule – innerhalb des gesamten Unterrichtes – angestellt werden sollte als Lehrerin, dann wäre ein Seminar notwendig. Die Pädagogik der eurythmischen Kunst müßte getrennt werden von der Seminardurchbildung (seminaristischen Vorbildung) für Eurythmie-Lehrerinnen an Schulen.

Das dritte ist die Heileurythmie, die nur im Zusammenhang mit Ärzten stattfinden kann und hier nicht in Frage kommt.

Die Frage eines Seminars ist etwas, was diskutabel ist. Aber der Eurythmie-Unterricht wird kaum eine besondere Modifikation erfahren für Eurythmie-Lehrerinnen gegenüber Künstlerinnen. Das tut man auf anderen Gebieten auch nicht; man bildet nicht aus auf getrennte Weise; der Unterricht muß ein einheitlicher sein. Für die, welche Eurythmie-Lehrerinnen von vornherein werden wollen, die sich dem widmen wollen, müßte eine besondere Anleitung zum Unterrichten in Eurythmie da sein. Das müßte eingerichtet werden.

Nun ist es nicht möglich, im Verlaufe einer Konferenz einzelnes anzugeben, aber wenn der Kurs in Dornach zustande kommt, der von Frau Dr. Steiner angeregt wurde, und wo noch einmal Lauteurythmie von Anfang an behandelt werden soll, dann könnten damit Gesichtspunkte verbunden werden für das Unterrichten in Eurythmie. Das muß man in umfassender Weise pflegen.

Frau Fels fragt nach der Ursache von Kniekrankheiten bei den Eurythmisten.

Dr. Steiner: Es kommt eines immer wieder vor. Es werden mir sehr viele schwer oder leicht erkrankte Menschen vorgeführt, darunter Eurythmisten. Da kommen sehr häufig Kniekrankheiten vor. Es kann aber das Knie nur gewinnen und stärker werden durch Eurythmie. Es ist ganz ausgeschlossen, daß durch Eurythmie das Knie beschädigt wird, weder Bein noch Muskulatur. Aber überall konnte ich feststellen, daß die Eurythmisten, die am Bein oder Knie etwas haben, nicht richtig das Bein aufstellen; sie trippeln oder schlagen mit der gesamten Fußsohle zugleich auf, während es richtig ist, zuerst mit den Zehen aufzutreten und dann die Ferse zu senken. Dann kann nie Ungesundes daraus hervorgehen.

Es sind viele Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Das kann während des Kurses geschehen. Schauspieler zum Beispiel werden auch unterrichtet, wie sie gehen sollen. Namentlich springen ist furchtbar schädlich, wenn nicht mit den Zehen aufgestoßen wird und die Ferse gesenkt wird.

Frau Fels bemerkt, daß das richtige Gehen schon im dreigeteilten Schritt enthalten sei.

Dr. Steiner: Enthalten ist alles, aber manche Dinge werden nicht beachtet. Es

ist notwendig, eine Anleitung zum Eurythmie-Unterricht aufzunehmen. Das gehört nicht ins Seminar, das gehört ins Eurythmeum.

Frau Fels: In der Schule muß man die Kinder zur Ruhe kommen lassen nach der Stunde. Kommt das für Schüler der Eurythmie-Schule auch in Frage? Manche Schüler haben einen Wochenspruch (aus dem «Seelenkalender») oder etwas ähnliches zu machen gewünscht.

Dr. Steiner: Es empfiehlt sich nicht, mit dem Wochenspruch zu beginnen, da doch alle möglichen Leute in die Kurse aufgenommen werden, die auch nicht alle Mitglieder der Gesellschaft sind. Das gibt ein gewisses «air», über das bald gespottet werden kann.

In anderen Schulen ist es gebräuchlich, daß man am frühen Morgen mit einem Gebet anfängt. Meinen Sie, daß man das auch machen kann? Das geht eigentlich nicht. Wenn schon, dann sollte man so vorgehen, daß Sie sagen: Es ist gut, daß man einen allgemeinen Rhythmus voranstellt, und zum Schluß damit schließt. – Sie können einen Reigen fabrizieren, der so verläuft, daß die Leute sich aufstellen und die Figur formieren und am Schlusse sie wieder machen, also damit anfangen und schließen: immerfort dasselbe mit Musik. Das kann ein auseinandergelegter, melodios gestalteter Akkord sein; dann wird es sehr schön sein. Sie können auch das hinzufügen: i, u, a; ein auseinandergelegter Akkord, oder anfangen lassen mit i, u, a; ein paar mal im Kreise herum machen lassen.

Frau Fels meint, für den ersten Kurs fehlten Formen, um die Laute im Raum in Formen bringen zu können.

Dr. Steiner: Es wäre am besten, wenn man die Formen, die da geübt werden, an die Formen anlehnen würde, die in der Geometrie vorhanden sind, wo sich die Zöglinge der inneren Gesetzmäßigkeit bewußt werden, wie es Dr. von Baravalle macht, bis man übergeht zu den freien Formen, die sich anpassen an den dichterischen oder musikalischen Inhalt. (Auf eine Zeichnung von Dr. von Baravalle deutend:) Ist das nicht die menschliche Niere? Sehen Sie, in den Konstruktionen von Dr. von Baravalle hat man lebendige Organformen vor sich. Das ist gerade das, was man für die Eurythmie braucht.

Frau Fels sieht manche Schwierigkeit in der Zahl der Kursteilnehmer. Wenn zum Beispiel für die Ausführung irgendeiner Sache weniger Menschen notwendig sind als vorhanden, finden es die Nichtbeschäftigten oft langweilig zu warten.

Dr. Steiner: Ich habe auf gar keinem Gebiete Angst vor der großen Zahl. Im Grunde kann das innere Interesse wachsen, wenn die Zahl größer ist.



Wenn man etwas üben will, wozu nur drei nötig sind, kann man nicht fünfzehn nehmen: dann muß man die anderen beruhigen. Das muß man einrichten von Fall zu Fall; eine eigentliche Schwierigkeit kann es nicht geben.

Nun wird es sich hauptsächlich darum handeln, den Eurythmie-Unterricht an das anzupassen, was ringsherum betrieben wird. Es ist notwendig, daß die Eurythmie, wenn sie ernsthaft vom Eurythmeum aus zum wirklichen Ansehen kommen soll, so betrieben werde, daß die Leute, die da herauskommen, nicht nur handwerksmäßige Eurythmisten sind, sondern im Ganzen gebildete Menschen werden. Das scheint schon empfunden worden zu sein: zu dem Zwecke ist das erlauchte Lehrerkollegium da. Dazu muß ein Lehrplan mit einer inneren Notwendigkeit nach einer gewissen Gestaltung da sein.

Es ist unbedingt notwendig für die, welche Eurythmie lernen wollen, daß sie treiben:

Erstens den Zusammenhang von Metrik und Poetik (zu Dr. W. J. Stein) mit der besonderen Besprechung ausgewählter Literaturkapitel. Aber es muß wirklich ein regelrechter Unterricht in Metrik und Poetik da sein; das heißt, die Gesetze des dichterischen Aufbaues müssen behandelt werden.

Das müßte auslaufen in einen vollständigen Unterricht der Ästhetik aller Künste, nicht nur in ein paar Regeln, sondern in einen wirklichen Unterricht. Es ist absolut notwendig, daß der, welcher einen Kurs gibt, eine ganz bestimmte Ansicht über Ästhetik hat. Alle Künste müßten umfaßt werden. Als Leitlinien für diesen Unterricht könnte benutzt werden Schillers Ästhetik, und was von mir daran anknüpfend gesagt worden ist.

Zweitens ist ebenso notwendig ein richtiger Unterricht in bezug auf Musik. Sie (zu Fräulein Elly Wilke) sollten herausarbeiten, wie Takt, Harmonie, Rhythmus, Melos, Phrasierung verwendet werden bei den verschiedenen Komponisten. Die Elemente des Kontrapunktes sollten entwickelt werden. Dies mit Hilfe des Gesanges, mit der Verwendung der Stimme im Gesang, ein- und mehrstimmig. Das alles mit ausgewählten Kapiteln.

Drittens ferner Geometrie (zu Dr. H. von Baravalle), mit Gipfelung in Raumformen. Diese Formen, deren innere Gesetzmäßigkeit, sollten Anwendung finden auf den menschlichen Organismus. Ich will gleich auseinandersetzen, wie ich das meine. Die Sache ist so: Man kann zunächst, wie Dr. von Baravalle es schon getan hat, die Geometrie in dem Sinne darstellen, daß sich die Figuren entsprechen, daß der Unterricht in das Figurale ausläuft, so daß man wirklich da den Übergang zu Stellungen und Bewegung in Stellungen findet. Man kann den Leuten richtig beibringen an Beispielen, wie im «Sposalizio» diese wunderbare Anordnung zu finden ist. Studieren Sie die Gruppierungen der Gestalten im Raume auf diesem Bilde. Dann wieder gründlich ins einzelne gehen. Wie jeder Arm und jede Hand liegt, wie das Ganze geometrisch durchgeführt wird. Das sind Gruppierungen, die auch in der Eurythmie schön sind. Dadurch gewöhnen sich die Leute, solche Gruppierungen zu verstehen. Das führt dann wieder in Zusammenhang mit der Ästhetik. Der Ästhetiker, der mehr beim Malen vom Kolorit, oder beim Tanz mehr von der Bewegung spricht, wird hören, wie der Geometer das aus der inneren Gesetzmäßigkeit findet. Das würde aber weiterhin zum inneren Verständnis des menschlichen Organismus überführen. Man würde zeigen können, wie ein Organ aufgebaut ist, rein in seinen Formen. Studieren Sie den menschlichen Körper nach seinen Proportionen, zum Beispiel dem Goldenen

Schnitt. Seien Sie auch aufmerksam auf solche Sachen, wie zum Beispiel auf dieses, daß in der menschlichen Gestalt das Pentagramm eingeschrieben ist, wie, wenn man die Arme ausstreckt, man einen Kreis herumziehen kann, wie man bei einer andern Lage ein Viereck konstruieren kann. Dies zeigt, wie sich das Figurale im menschlichen Organismus selber ausnimmt. Eine gute Anleitung dazu finden Sie bei Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. Sie brauchen da nichts anderes zu nehmen.

Das würde viertens hinüberleiten (zu Dr. E. Kolisko) in die plastisch-musikalische Anthropologie. Da würde man im Anthropologie-Unterricht vor allen Dingen die eigentlichen Formen aufzeigen müssen, aber auch die plastische Bewegungsmöglichkeit der einzelnen Organe. Etwas müssen die Leute, die mit dem menschlichen Körper arbeiten, auch davon wissen. Neunzig Prozent der Eurythmisten wissen das nicht. Die Eurythmisten müssen eine wirkliche Vorstellung vom menschlichen Körper haben. Fragen Sie sich: Wo sitzt das menschliche Herz? Aber auch: Wie wird die Lunge verändert, wenn man rasch atmet? und so weiter. Also die Veränderung in der Bewegung verstehen; namentlich auch das Dynamisch-Mechanische, wie Knochen und Muskeln liegen, wenn eine bestimmte Bewegung ausgeführt wird, muß man studieren. Wenn der Mensch unter einem bestimmten Winkel den Arm hebt, wie ist dann der Ansatz des Oberarm- im Verhältnis zum Unterarmknochen? Betrachten Sie das. Dann könnte man von da aus den Übergang finden, den menschlichen Organismus künstlerisch zu erfassen.

Sehen Sie, wie der Organismus sich verhält bei den künstlerischen Bewegungen. Dann besprechen Sie den menschlichen Organismus, wie er sich ergibt, wenn man ihn plastisch nachbilden will. Betrachten Sie also den Kopf als eine modifizierte Kugel, die nach unten abgestützt ist; die Brust als einen modifizierten Zylinder. Und die Gliedmaßen? Ja, sehen Sie, die gewinnt man so: Da habe ich den Zylinder in der Hand, sagen wir aus Plastilin, und nun drücke ich hier unten von der Kreisfläche aus. Da drücke ich nach innen. Dann buchtet sich der Zylinder ein und so entstehen schließlich die Beine. Diesen Hohlraum zwischen den Beinen müssen Sie sich so denken, daß die Erdenkräfte sich hineindrängen. So entsteht die menschliche Gestalt.

Dann fügen Sie zu dieser plastischen Betrachtung, die Sie natürlich ausbauen müssen, eine musikalische Betrachtung.

Sie finden das näher ausgeführt in meinem Töneurythmie-Kurs, wo ich vom Schlüsselbein ausgehend die einzelnen Knochen betrachtet habe. Die Prim ist hinten am Schlüsselbein und Schulterblattansatz. Sie ist aus dem Astralleib in die Form geschossen. Dann folgen Sekund, große Terz,

kleine Terz. Jedes Organ kann man wiederum so behandeln, wie die musikalischen Gesetze. Nicht wahr, das Handgelenk zum Beispiel mit seinen vier Knöchelchen ist die Quart. Und die fünf Finger der Hand, das ist die Quint. Die Sext und die Septime liegen schon darüber hinaus, die hat man, wenn man so abstößt mit den Fingern. Der Mensch ist aber auch sonst aus der Musik herausgestaltet. Darauf kommen Sie, wenn Sie zum Beispiel sehen, wie er links und wie er rechts gestaltet ist. Er ist aufgebaut aus dem Verhältnis zwei zu drei. Links und rechts hat der Mensch das Verhältnis von zwei zu drei in sich. Rechts ist die Lunge nach der Dreizahl, links nach der Zweizahl gebildet. Es ist ein innerlich Musikalisches. Da haben Sie im Verhältnis der Lungenflügel zueinander die Quint. Sie haben 1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2 Töne in der Skala; die Zahlenverhältnisse der Intervalle. Sie haben in 1 die Prim, in 9/8 die Sekund, in 5/4 die Terz, in 4/3 die Quart und in 3/2 die Quint. Der ganze Mensch ist bis an die Oberfläche eine Quint, ist aber auch innerlich danach gebaut. Das geht durch den ganzen Menschen hindurch, daß er eine Quint ist. Dahincin muß die musikalisch-plastische Anthropologie auslaufen.

Wenn Sie das alles durchgesprochen haben, dann müßte man mit dem, was man hier gewinnt, anfangen zu sprechen vom Sprachorganismus, vom Kehlkopf, und das Zustandekommen der Laute plastisch-musikalisch betrachten. Wie die Gaumenlaute beispielsweise gebildet werden, kurz all die verschiedenen Arten von Lauten. Betrachten Sie es gerade von Ihrem Standpunkte anatomisch, plastisch, aber fruchtbar und anregend, nicht fidel philiströs.

Dann würde fünftens von größtem Vorteil sein, wenn unterrichtet würden Gesang, auch Chorgesänge, und Rezitation.

Sechstens und siebentens kämen allgemeine Pädagogik (Fräulein Dr. Caroline von Heydebrand) und allgemeine Anthroposophie (Herr Dr. Carl Unger), wobei man bei der letzteren immer im Auge haben muß, daß es ohne Anthroposophie keine Eurythmie geben würde. In der Pädagogik könnte man die allgemeinen pädagogischen Grundsätze immer mit Zuspitzung auf die Eurythmie behandeln. Sie müssen beobachten, wie der Mensch in Fluß kommt durch die Eurythmie, wie er sich da fühlt als Gesamtausdruck des Seelischen. Ja, was kommt denn da heraus, wenn man sich wirklich so fühlt als ein Gesamtausdruck des Seelischen? Da kommt gerade die Sprache heraus.

Da haben wir dann für die einzelnen Fächer:

- Erstens: Metrik, Poetik, was dann überläuft in Ästhetik
- Zweitens: Takt, Harmonie, Rhythmus
- Drittens: Geometrie
- Viertens: Anthropologie

Fünftens: Gesang und Rezitation

Sechstens: Allgemeine Pädagogik

Siebtens: Allgemeine Anthroposophie.

Eine Möglichkeit sollte wenigstens da sein, die Natur des Gesanges kennenzulernen, für die, welche Begabung haben; die sollten Singen und Rezitation treiben. Die, die nicht singen können, die sollten wenigstens zuhören. Es ist niemals unnütz, daß man zuhört. Gepflogen werden müßte das schon. Aber wer ist dafür da?

Frau Dr. Steiner: Für Gesang käme Fräulein Köhler eventuell in Betracht, aber für Rezitation ist niemand da. In Dornach hätten die Eurythmisten Gelegenheit gehabt, viel zu lernen, aber keiner hat sich Mühe gegeben. Sie plärren lieber. Wenn ich Anleitungen gab für die Rezitation, sind die Damen davongestoben. Die Eurythmisten in Dornach haben die Gelegenheit gar nicht ausgenutzt. Andere warten schon lange darauf; sogar die Waldorflehrer warten seit zwei Jahren.

Dr. Steiner: Es kann ja nicht alles mit einem Male eingerichtet werden, weil die Menschen fehlen. – Aber als Ideal soll es hingestellt werden. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß eine geheime Eurythmie in der Sprachbehandlung des Dichterischen liegt.

Frau Dr. Steiner bemerkt, daß sie bisher die verschiedensten Erfahrungen gemacht hat. Auch hat man ihr erzählt, daß zum Beispiel Frau Halbauer bei den Proben zur Schüleraufführung der Eurythmie-Schule so stark gesprochen hat, daß die Eurythmie ganz davon erdrückt wurde. Die Lehrerinnen waren entsetzt darüber und sagten es ihr. – «Die Erfahrung habe ich: man spricht entweder zu schwach oder zu stark.»

Dr. Steiner: Noch ein paar Aphorismen zur allgemeinen Anthroposophie. Es kann alles schon auf Eurythmie hingelenkt werden. Man behandelt das, was man als Anthroposoph zu sagen hat. Man nimmt den physischen Leib durch, zeigt, daß durch die Eurythmie eigentlich bis zu einem hohen Grade die Bewegungen des Ätherleibes anstelle des physischen Leibes treten, so daß die eigenen Gesetze des Physischen aufhören, so daß der Ätherleib unmittelbar in der physischen Welt auf dem physischen Plan wirkt, sonst wirkt er hinter dem physischen Plan. Aber das geht dann weiter. Da kann man zeigen: der physische Leib tritt in den Hintergrund, wird nur mitgezogen, der Ätherleib bewegt sich so, daß er in der physischen Welt ist. Der Astralleib wird das, was der Ätherleib sonst ist, geht in die Ich-Organisation hinüber, so daß wir den Menschen drinnen stehen haben in einer höheren Welt schon. Wird der physische Leib mitgezogen, so kommt er hinaus über die physischen Gesetze. Wenn der

Mensch sich im Übermenschlichen bewegt, sind nicht mehr die Gesetze der physischen Welt maßgebend.

Eigentlich müßte man, wenn man der Eurythmie zusieht, die Frage im Herzen tragen: Ja, sind denn das alles Engel? Da müßte im Menschen etwas wie eine Rückerinnerung an die ganze Erdenentwicklung aufsteigen. Denn was hat man da vor sich? In der kosmischen Entwicklung ist es so, daß der Astralleib den Ätherleib bearbeitet. Und bei der Eurythmie? Da ist es umgekehrt. Da steigt der Mensch gewissermaßen auf zu einem engelartigen Dasein, aus dem er im Laufe der Erdenentwicklung während der kosmischen Entwicklung herabgestiegen ist.

So könnte man in der Eurythmie eigentlich aufsteigen fühlen etwas wie ein Rückerinnern. – Das wäre ein Gesichtspunkt, von dem aus Sie die Gliederung des Menschen zugespitzt gerade auf die Eurythmie betrachten könnten. Dadurch würde man den Übergang finden von der Eurythmie in das Allgemein-Anthroposophische.

In der Pädagogik wäre auseinanderzusetzen, wie der Mensch durch die Eurythmie in Fluß kommt, und dadurch solche Erscheinungen zutage treten, daß der Mensch sich wie ein Gesamtausdruck des Seelischen, wie ein genauer Ausdruck des Seelischen fühlt. Unsere Sprache ist nicht mehr richtig seelisch, sondern sie hat einen Erkenntnis- oder konventionellen Inhalt. Es wäre zu zeigen, daß die Eurythmie in jede Erziehungsetappe eingreifen kann.

Dr. Stein fragt nach dem Hexameter.

Dr. Steiner: Es genügt vollständig das Beispiel vom Hexameter. Aber es wird sich mehr darum handeln, überhaupt Metren zu entwickeln. Die Leute haben keine Ahnung von Jambus, Trochäus, Daktylus, Spondaus, Anapaäst, zusammengesetzten Metren, Hexameter, Pentameter. Die Leute sollen einfach einen Begriff davon bekommen, aber natürlich auch den Unterschied zwischen vier- und fünffüßigen und so weiter Versmaßen. Dann kommen Reim, Alliteration, Assonanz, Endreim. Dann in der Poetik: Lyrik, Lied, Hymnus, Ode; diese Formen überall mit Beispielen belegen. Darauf charakterisieren Epik, Ballade, Romanze bis zum großen Epos. Ferner erklären, was ein Lustspiel, ein Schauspiel, was das Wesen der Tragödie ist. Darüber gibt es sogar einen Aufsatz in «Lucifer-Gnosis».*

Auch die Exposition des Dramas müßte besprochen werden.

Dann, was der Eurythmie sehr hilft: die Verbindung von Figuren, Formen- und Tropenlehre, also was eine Metapher ist, eine Metonymie.

* «Aristoteles über das Mysteriendrama» in: Lucifer-Gnosis 1903-08. Gesammelte Aufsätze. Gesamtausgabe Dornach 1960.

Den Vergleich von Hyperbel, Parabel und so weiter, das müssen die Menschen auch verstehen, davon sollen sie einen Begriff bekommen. Da finden sie dann den Übergang zu dem mehr formalen Sprechen. Es kommt mehr darauf an, daß man den Charakter der Dichtungen bespricht. Wenn man ein Schema gegeben hat, von altgermanischer, mittelhochdeutscher und neuhochdeutscher Dichtung, dann reiht man an Vorklassiker, Klassiker, Epigonen, und nimmt nach diesem Kapitel Balladendichter, Romanzendichter und so weiter. Nach solchen Kategorien müßte man vorgehen.

Fräulein Wilke fragt, wie sie am besten vorgehen kann.

Dr. Steiner: Nehmen Sie den Klavierauszug von einer Sonate und versuchen Sie sich aufzubauen, wie ein guter Komponist Takt, Harmonie, Melos verwendet. Am besten, Sie gehen von Beispielen aus; die heutigen Dinge sind viel zu akustisch. Sie können auch eine Partitur nehmen, wenn Sie sie lesen können. Einfach namentlich auch in der Phrasierung. Versuchen Sie richtige musikalische Interpunktion zu treiben. – Noch bis in die Goethe-Zeit hinein schrieb man in die Partitur Punkt, Komma, Semikolon und so weiter, um die Phrasierung herauszuarbeiten. – Hören Sie sich zwei Klavierspieler an, wie sie dasselbe Stück verschieden spielen, da können Sie auch anschaulich machen, worin der Unterschied besteht. Wenn Sie falsch phrasieren, wirkt es unglaublich philisterhaft. Diesen Unterschied hervorheben, zeigen, was auf Phrasierung beruht. Harmonielehre selbst aufbauen. Beispiele suchen, wie die Harmonielehre von irgendeinem Künstler gehandhabt wird. – Bach, Mozart, Beethoven als Komponisten. – Alle Schülerinnen sollten die Improvisation auf dem Klavier erlernen. Es macht doch nichts, daß es etwa achtzig Schülerinnen sind. Fangen Sie an mit dem, was Sie vor sich haben. – Gehen Sie beim Klavierspiel von der Konstruktion des Klaviers aus. Und dann erklären Sie auch die Form der Sonate; wie die Sonate der ganze Mensch ist.

Dr. Stein: Von welchen Büchern für Metrik und Poetik kann ich selbst ausgehen?

Frau Dr. Steiner bemerkt, daß es wirklich lebendig Geistvolles gar nicht gibt.

Dr. Steiner: Wenn Sie da etwas haben wollen, so nehmen Sie den alten Zauper: Poetik. [Grundzüge zu einer deutschen theoretisch-praktischen Poetik, aus Goethes Werken entwickelt von J. St. Zauper, (1784–1850) Wien 1840.] Es fällt mir nichts anderes ein. Er ist so uralt, daß ich nicht einmal die Jahreszahl sagen kann.

Dr. Unger stellt eine Frage über Ordnung des Denkens.

Dr. Steiner: Das wäre schon etwas gewagter. – Es wäre gut, wenn Sie entwickeln würden, wie die ersten Kapitel der «Philosophie der Freiheit» verstanden werden könnten, wenn man ein Eurythmisch-Konsonantisches herausarbeitet; da, wo die Kapitel übergehen in die «moralische Phantasie», kommt man ins Vokalische. Alles hinüberleiten in Eurythmie. Schillers Ästhetik gehört ins Literar-Ästhetische hinein, ist für Eurythmisten ausgezeichnet geeignet.

Frau J. von Molnar fragt wegen Anwendung der Eurythmie-Figuren.

Dr. Steiner: Die Eurythmie-Figuren sind da, um die eurythmischen Bewegungen daran zu rektifizieren. Die Bewegungen werden nicht unnatürlich, wenn man sie nachmacht. Man muß sie nachmachen, auch mit der Schleierbewegung. Man muß es machen, wie es im Ganzen ist, auch den Schleier in die Lage kriegen; das kann nicht verrenkte Bewegungen geben. Gerade für Ungeschickte ist das außerordentlich gut. Man lasse ein «A» machen, und macht es der Schüler ungeschickt, kann er gewiebelt werden durch zehn Stunden hindurch, bis er geschickt ist. Das, was Sie als Fehler machen, ist, daß Sie den Unterricht so schnell geben, wie unter den Krankheiten die galoppierende Schwindsucht verläuft. Sie müssen Unterricht so geben, daß die Bewegung zuletzt in Grazie ausgeführt wird.

Frau Dr. Steiner fürchtet, daß die diesjährigen, kurz bemessenen Sommerferienkurse die galoppierende Schwindsucht fördern.

Dr. Steiner: Die Sommerferienkurse hängen davon ab, wie man im allgemeinen das Prinzip ordnet. Wenn eingeführt wird, daß eine vom Eurythmeum anerkannte Lehrerin eine bestimmte Reife und Vollkommenheit erlangt hat, dann ist jemand, der sich informiert, noch nicht anerkannte Eurythmie-Lehrerin. Die Frage kann erst geordnet werden, wenn anerkannte diplomierte Eurythmie-Lehrerinnen eingeführt sind. Die Dinge können Sie nur einrichten durch eine Beziehung zu sich und Ihrem Unterricht. In dem Augenblick, wo sich der Schüler verpflichtet hat, bis zu einer gewissen Ausbildung keine Stunden zu geben, können Sie von einem sagen, der dies doch zu früh tut: dies ist ein Weiber.

Frau Dr. Steiner bemerkt, daß in den Fällen, wo man hat warten müssen, bis die Lehrerinnen ganz ausgebildet seien, die anderen Systeme zuvor gekommen sind.

Dr. Steiner: Diese Dinge sollen nicht zu stark berücksichtigt werden. Was liegt daran, wenn die Leute zu Dalcroze oder Loheland gehen? Man muß die Eurythmie richtig und ernst betreiben, ebenso die Anthroposophie. Die

Sachen sollen sich durch ihre innere Kraft ausbreiten, nicht durch Konkurrenz mit anderen; dann breiten sie sich am allerbesten aus.

Es würde überhaupt viel besser gehen, wenn Sie Diplome einführen für die Leute, die wirklich hier ausgebildet worden sind, wenn Sie die Erklärung geben, daß sie im Sinne der von hier geleiteten Eurythmie anerkannte Lehrerinnen sind. Eine anerkannte Eurythmistin muß alle Fächer und Nebenfächer studiert haben.

Das Seminar ist nur für Volksschullehrerinnen der Eurythmie da.

Dr. Steiner wiederholte auf weitere Einwände:

Man muß anerkannte Eurythmielehrerinnen machen. Lernen einige nur kurze Zeit und geben dann Unterricht, sind sie Kurfuscher.

An die Mitglieder!

Marie Steiners Bestrebungen für das Eurythmische ist das Eurythmeum in Stuttgart entsprungen. Der Gedanke eines eurythmischen Konservatoriums liegt zugrunde. Eurythmie in allen ihren Verzweigungen wird gelehrt. Die Hilfsfächer, Poetik, Ästhetik, Kunstgeschichtliches, Musikwissenschaftliches und so weiter werden vorgetragen. Alles das in künstlerischer Auffassung in dem Lichte, in dem Eurythmie stehen muß. Was in dieser Art in Stuttgart entstanden ist, trägt in sich viele Möglichkeiten eines weiteren Ausbaues.

Dornach, 8. Juni 1924

Handschriftlicher Entwurf Rudolf Steiners

Zur Ausfertigung der Urkunde durch Marie Steiner 1924

Hierdurch wird bescheinigt, daß Fräulein Kocherhans die ordnungsgemäße Ausbildung zur Eurythmielehrerin am Goetheanum Dornach und am Eurythmeum Stuttgart absolviert hat und von der Leitung dieser Institute für befähigt erklärt worden ist, Kindern im Alter von 6 bis 14 Jahren Eurythmie-Unterricht zu erteilen. Dieses Zeugnis wird dem Fräulein Kocherhans zum Zwecke der Verwendung als Eurythmielehrerin an einer Volksschule erteilt.

Goetheanum Dornach

14. Juni 1924

Die Leitung
der Eurythmie-Abteilung am Goetheanum
und des Stuttgarter Eurythmeums

RUDOLF STEINER

Sechs Humoresken mit den eurythhmischen Formen

Der Erfrorne

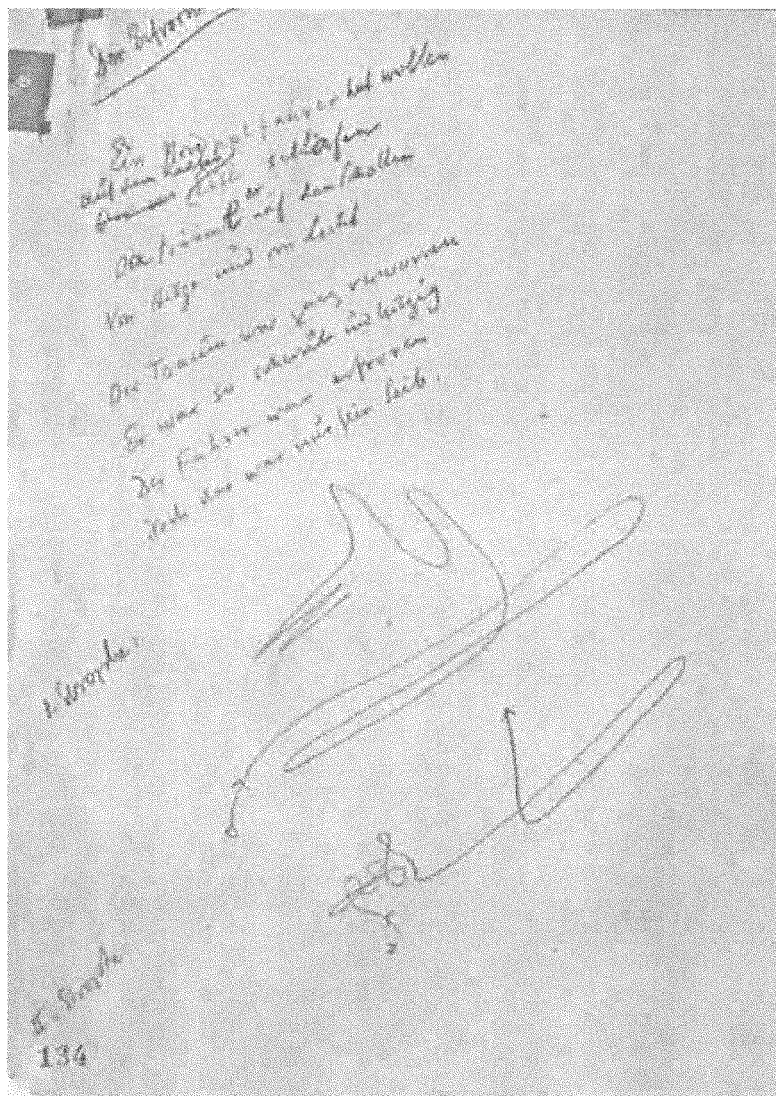
Ich bin ein Kameel

Selbstbetrachtung einer alten Tante

Tiefsinn im Schiefsinn

Es war einmal...

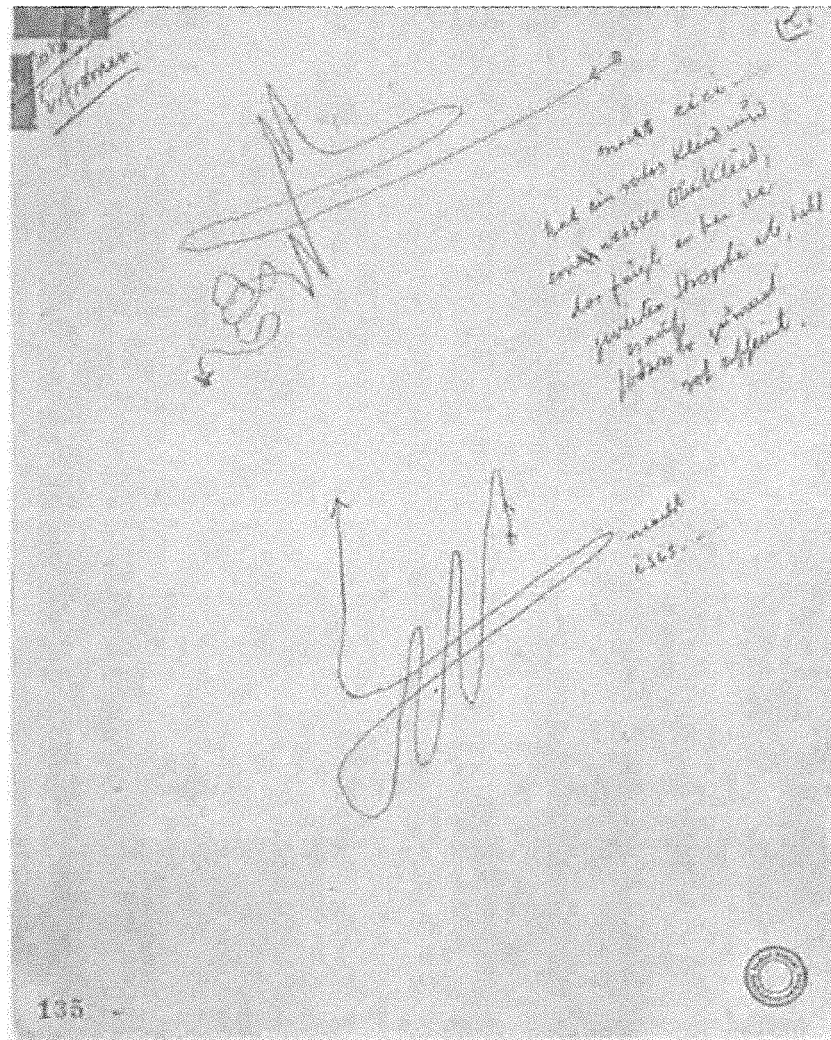
A dunnarwedat kummt



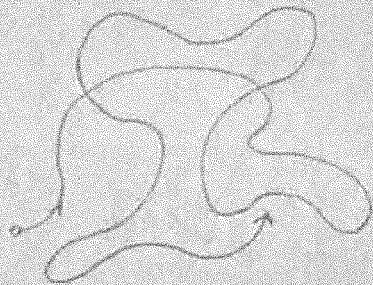
DER ERFRORNE

Ein Nordpolfahrer hat wollen
Auf dem kalten Eise schlafen.
Da träumt' er auf den Schollen
Von Hitze und von Licht.

Der Traum war ganz verworren,
Er war so schwül und hitzig.
Der Fahrer war erfroren,
Doch das war nur sein Leib.



1.) Ich bin ein Kameel
 ohne Schuld und Felt'
 Ich hab' einen hohen Rücken
 Und kam mich nicht bücken



2.) Kameelfein ist so stolz
 Drinn will ich müßig
 Meiner Höcker tragen
 Und niemals in ragen



3.) Das lass ich dem Grauen
 Der soll nach mir schauen
 Wenn ich ~~so~~ stolz' Kameel
 Kaum' ohne Schuld und Felt'.



4.) Ich steig' nicht zum Himmel
 Ich hab' ein Wüsten-schimmel
 Der Reiter ist so feil
 Ich hab' ein feines Maul



Ich bin ein Kameel
Ohne Schuld und Fehl',
Ich hab einen hohen Rücken
Und kann mich nicht bücken.

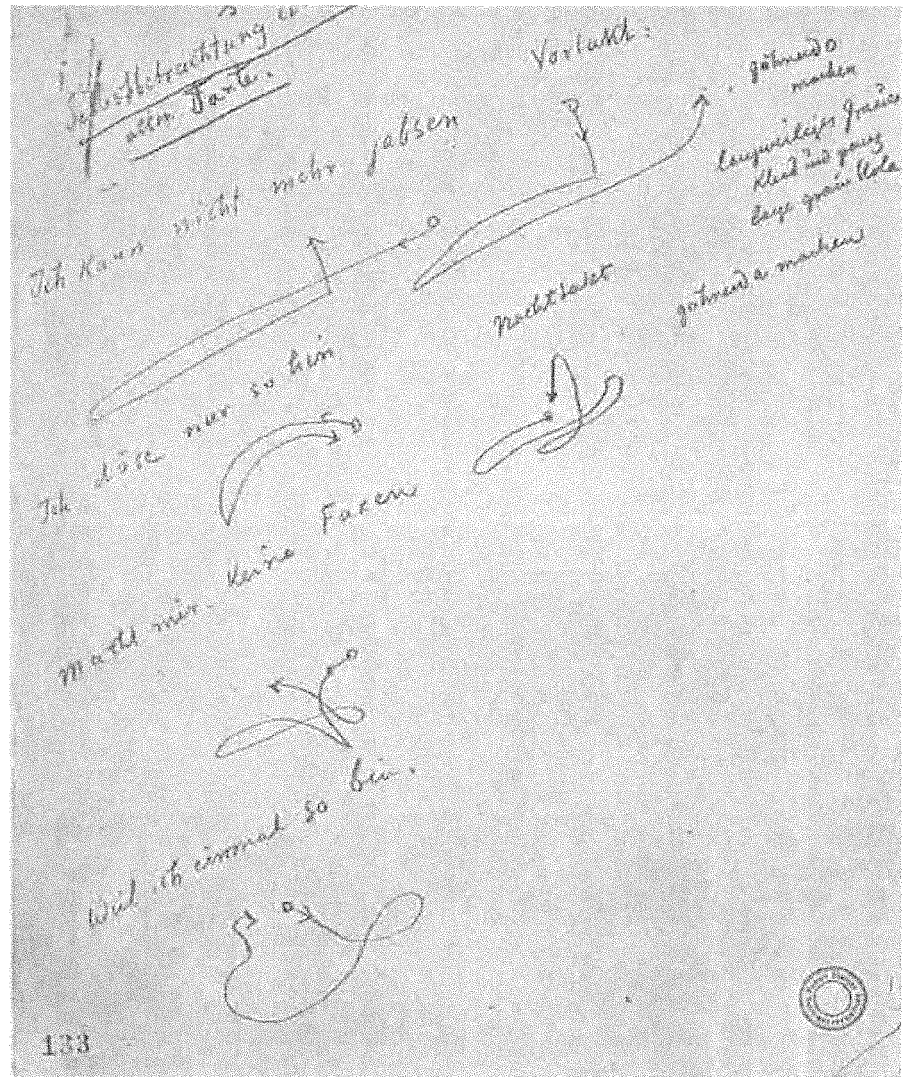
Kameelsein ist so seelig,
Drum will ich mählig
Meinen Höcker tragen
Und niemals ia sagen.

Das laß ich dem Grauen,
Der soll nach mir schauen,
Wenn ich ein stolz' Kameel
Kau' ohne Schuld und Fehl.

Ich steig' nicht zum Himmel,
Ich bleib ein Wüstenschimmel.
Der Graue ist so faul –
Ich hab' ein feines Maul.

SELBSTBETRACHTUNG EINER ALTEN TANTE

Ich kann nicht mehr jabsen.
Ich döse nur so hin.
Macht mir keine Faxen,
Weil ich einmal so bin.

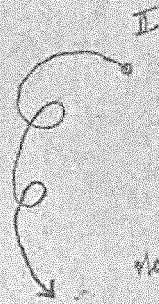
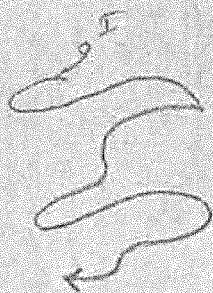


Es wispern die Wissenden,
Es wispern die Wissenden;
Es mysten die Mysten,
Es mysten die Mysten.

Es waspern die Wasselnden,
Es waspern die Wasselnden;
Es meisten die Meisten,
Es meisten die Meisten.

Es wespren die Wespren den,
Es wespren die Wespren den;
Es mopsen die Möpfe,
Es mopsen die Möpfe.



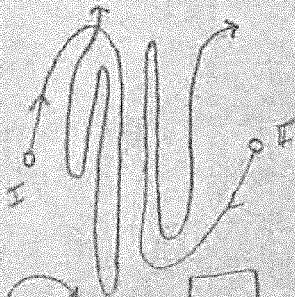


stehet - wesp wesp -

I - Es wesp die Wespanden
Es wesp die Wespanden

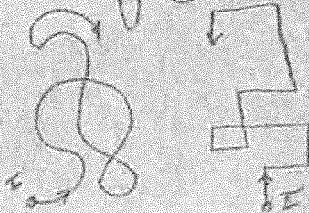
Hehed, mop mop
I es mopfen die Möpse
es mopfen die Möpse

Vorstellung



I wis wesp wesp
II mop mop mop

I paw paw paw
II pom pom pom

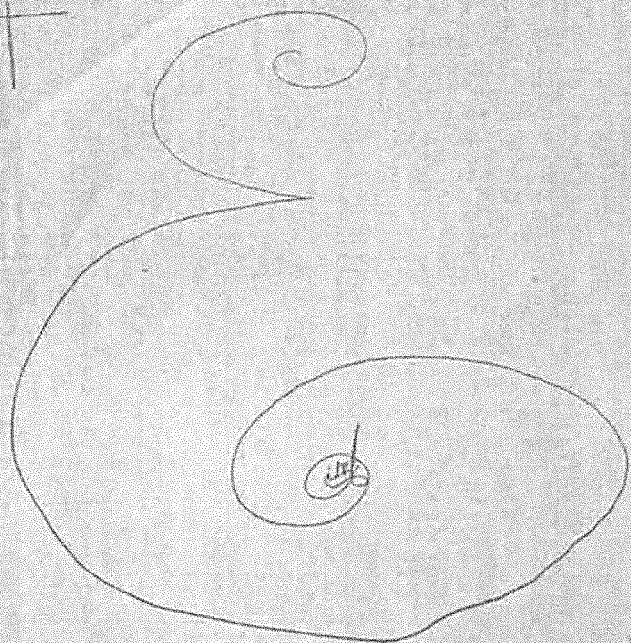


Nachbildung

132



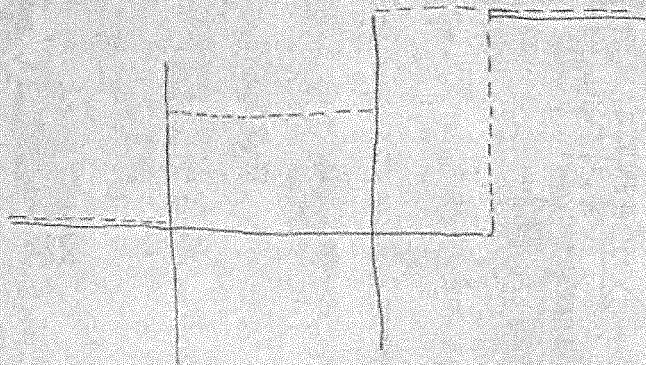
I simplist: grün rot.



138



Es war einmal
durch Wellenrollen
im Sonnenlicht
tänzend ein Meerestier
herleitet zu hören
mit edler Stimme
aus Wellensphären
rosig speisend
jüngst nicht gefressen
ob das stimmt
nicht weiss ich's



A dümmarwedder
kummt

*Ankündigungen Rudolf Steiners
zu den Dornacher Eurythmie-Aufführungen*

GOETHEANUM DORNACH
EURYTHMISCHE KUNST

Vorstellungen

Sonntag, am 23. Mai 1920, 5 Uhr – Montag, am 24. Mai 1920, 5 Uhr

Eurythmisierung ernster und getragener Poesieformen; sowie auch zierlicher und naiver dichterischer Koketterien; Musikalisches.

Für hungernde Eurythmie-Besucher, die nach der Eurythmie-Darbietung zu den Vorträgen bleiben wollen, wird ein zartes und niedliches Buffet in der Schreinerei vorfindlich sein.

*

Sonntag, 15. Juli und Dienstag, 17. Juli 1923
5 Uhr um die Nachmittagszeit

DICHTERISCHES UND MUSIKALISCHES

auf zierlich-anmutige und getragen-würdige Weise, an beiden Tagen ganz verschieden beinhaltet

EURYTHMISIERT

zu Nutz und Kunsterleben der Besucherschaft.

*

Ein feines, sinnvoll gegliedertes, den schönsten und zierlichsten Dichtungen und Musikstücken sorgfältig zugeordnetes Programm wird für eine

EURYTHMIE-AUFFÜHRUNG

am Freitag, den 27. Juli 1923

den sich einfindenden Zuschauern künstlerisch und launig vor die Augen gestellt werden

*

Am Mittwoch, den 25. Juli 1923, abends 7 ½ Uhr

wird eine ganz fleißig studierte, sorgfältig international zusammengestellte, inniglich in sich abgestimmte, dichterisch und musikalisch geartete

EURYTHMIE-VORSTELLUNG

zu ernster Erbauung und nicht banalem Ergetzen einer geneigten Zuhörerschaft allhier gegeben

*

Dichtungen mit ernst-formstrenghem und Musikalisches mit lyrisch-romantischem Charakter, Humoristisch-Bizarres

Donnerstag, 1. November 1923

EURYTHMIE 7 Uhr

*

Donnerstag, 25. Oktober 1923, 7 Uhr abends

Eurythmische Wiedergabe von Dichtungen und Musikalischem

*

NEUES PROGRAMM: Ernst-Getragenes und Heiter-Bizarres in Eurythmisierung

*

Sonntag, 4. November 1923, 5 Uhr

Dichtungen lyrischer und lyrisch-epischer Gestaltung und Musikalisches eurythmisiert

*

Eine

WEIHNACHT-EURYTHMIE-VORSTELLUNG

Das Programm wird zum größten Teil Weihnachtssprüche Rudolf Steiners, außerdem Gedichte von Steffen und Morgenstern und Musikalisches bringen

28. Dezember 1923, ½5 Uhr

*

Sonntag, 20. Januar 1924, 5 Uhr

ERNSTE dramatische und lyrische Dichtung sowie Groteskes und auch
Musikalisches eurythmisiert

*

Sonntag, 16. März 1924, 5 Uhr nachmittags

Ernstes und Anmutig-Leichtes aus Dichtung und Musik eurythmisiert

*

Freitag, 9. Mai 1924, 5 Uhr nachmittags

Angehende Eurythmisten werden ihre Kunst und deren Grenzen zeigen
Karten zu 3, 2 und 1 Fr. an der Kasse

*

Sonntag, 29. Juni 1924, nachmittags 5 Uhr

ROMANTISCHES und auch KLASSISCHES in Dichtung und Musik eurythmisiert
(Mörike, Steffen, Mistralwind, Tartini, César Franck, Chopin, Bach)

Karten zu 4, 3 und 2 Fr. an der Kasse

*

Sonntag, 23. November 1924, nachmittags 5 Uhr

Eurythmische Vorstellung durch Fortgeschrittene und Schüler gegeben dem
Publikum den Anblick ganz anfänglichen und späteren Könnens zu zeigen

*

Sonntag, 5 Uhr, Nachmittag

Eine würdig allseitige Zusammenstellung des mannigfaltigsten Dichterischen
und Musikalischen auf eurythmische Art, so aus der Haltung des
Anthroposophischen nicht herausfällt

Montag: Ganz ernst künstlerisch-eurythmisch

*

Darstellung von Motiven aus aller Welt; insbesondere auf anthroposophischem
Boden gewachsener Neuheiten

*

Sonntag, 7. Dezember 1924, 5 Uhr

Proben aus dem Goetheanum in Erringung der Eurythmischen Kunst

*

Sonntag, 11. Januar 1925

EURYTHMISCHE VORFÜHRUNG von klassischer und romantischer Dichtung
und Musik durch reife Künstler und auch durch Schülerinnen

*

Sonntag, 18. Januar 1925

Ein Programm, das durch seinen getragenen und auch anmutigen Inhalt sehr
schön als Ausklang der Weihnachtsfesttage einmal dienen kann

*

Sonntag, den 1. Februar 1925

Klassisches und Romantisches in Dichtung und Musik

Im zweiten Teil «ELEUSIS» von Hegel, [durch] das auf die erste Anregung
Rudolf Steiners hin Marie von Sivers ganz im Anfange der anthroposophischen
Bewegung unsere REZITATIONS-KUNST inauguriert hat

*

EURYTHMIE

Wir freuen uns, den Freunden der Eurythmie die schöne Mitteilung machen zu
können, daß die vom Goetheanum in Dornach ausgehenden Eurythmie-Dar-
bietungen im Lessing-Theater in Berlin, im Stadttheater in Danzig und ebenso
in Fürth vor vollausverkauftem Hause einen außerordentlichen Beifall fanden
und große Erfolge erzielten.

15. März 1925

*

EURYTHMIE-AUFFÜHRUNGEN

Die letzten Eurythmie-Aufführungen, die wieder unter der Leitung von Marie
Steiner stattfanden, brachten in Heidenheim, Karlsruhe und Mannheim bei
vollbesetzten Häusern einen großen, unbestrittenen Erfolg.

29. März 1925

DRITTER TEIL

ERGÄNZUNGEN

Zu dem Gespräch zwischen Rudolf Steiner und Clara Smits:

Ich sagte, der Kursus – [Sprachgestaltung und Dramatische Kunst] – hat eine kleine Geschichte. Er ging aus davon, daß zu Frau Dr. Steiner und mir zunächst einzelne Persönlichkeiten kamen, welche das Bedürfnis hatten, aus ihrem Drinnenstehen im Bühnenmäßigen an die Anthroposophie heranzukommen in dem Glauben, daß, weil Anthroposophie heute dasjenige sein soll, das nach allen Seiten hin Anregung gibt, nach der religiösen, der künstlerischen, wissenschaftlichen und so weiter, auch nach der künstlerisch dramatischen Seite Anregungen gegeben werden sollen oder können.

Das kann durchaus der Fall sein, denn es gingen die verschiedenen Kurse voraus, die Frau Dr. Steiner für Sprachgestaltung gegeben hat. Es ging auch hier ein Kursus von Frau Dr. Steiner über Sprachgestaltung voraus, dem ich dazumal schon einiges hinzufügen durfte, was sich auf die Bühne selbst bezieht. Es ging voraus, daß von diesem Kursus dann allerlei Anregungen ausgegangen sind, und daß wiederum auf der anderen Seite Persönlichkeiten, die im Bühnenleben drinnenstanden, das oder jenes, was bisher als Anregung von unserer Seite her gegeben worden ist, schon vor die Öffentlichkeit hingestellt haben; einzelne Gruppen von Persönlichkeiten traten ja in der Welt Bühnenmäßig auf mit der Anerkennung zunächst für sie selbst, daß von hier aus gewisse Anregungen ausgehen können.

Dazu kommt, daß diejenige Kunst, die unter uns steht seit 1912, die eurythmische Kunst, nahe, möglichst nahe an das heutige Bühnenmäßige angrenzt; und daß diese eurythmische Kunst in der Zukunft eben ganz mit dem Bühnenmäßigen eins werden wird, das geht schon aus der äußerlichen Art, wie sie vorgebracht werden muß, so hervor, daß einfach die Schauspielkunst das Eurythmische als etwas zu ihr Gehöriges in der Zukunft wird zu betrachten haben. Dieses Eurythmische war zunächst, als es von mir gegeben worden ist, im

allerkleinsten Rahmen gedacht, vielleicht überhaupt nicht gedacht, könnte ich sagen, denn es lag die Sache 1912 so, wie immer die Dinge liegen, wenn in der richtigen Art innerhalb der anthroposophischen Bewegung gearbeitet wird: man nimmt dasjenige, was Karma fordert, auf, und gibt soviel, als gerade die Gelegenheit dazu da ist. Das ist in der anthroposophischen Bewegung nicht anders möglich. In der anthroposophischen Bewegung hat man nicht eine Tendenz, Reformgedanken zu haben, man hat nicht die Tendenz, eine Idee in die Welt zu setzen, sondern man hat das Karma vor sich. Und dazumal war es so, daß im allerengsten Kreise das Bedürfnis entstand, sozusagen eine Art Beruf zu bilden. Es war auf die naturgemäßeste, aber auch karma-gemäßeste Weise. Und da tat ich zunächst soviel, als gerade notwendig war, um diesem Karma entgegenzukommen.

Dann wiederum war es ebenso karmisch, daß etwa zwei Jahre darnach Frau Dr. Steiner, deren Domäne das selbstverständlich innig berührte, sich der eurythmischen Kunst annahm. Und alles, was dann daraus geworden ist, ist ja durch sie eigentlich erst geworden. So daß es also ganz selbstverständlich ist, daß auch dieser Kursus jetzt, der unmittelbar in diesen Anregungen auf das Jahr 1913, 1914 zurückgeht, sich hineinstellt in die Sektion für redende Künste, deren Leiter Frau Dr. Steiner ist.

Rudolf Steiner, Dornach, 5. September 1924

Zum Bottminger Kurs:

In den Monaten Mai und Juni 1913 beschäftigten wir uns auch mehr mit einer Übung, von der ich nicht mehr genau weiß, ob wir sie Rudolf Steiner schon gezeigt hatten, als er bei uns war.

«Jedes Ertönen lassen im Tanz muß einer Fußbewegung entsprechen» stand auf dem letzten Blatt der Bottminger-Notizen. Und darum war das auch eine gestellte Aufgabe, und man mußte sich beschäftigen und empfinden lernen, was damit im Zusammenhang mit Eurythmie gemeint war.

Auf der anderen Seite stand der Anapäst stark im Mittelpunkt der dionysischen Formen und Gruppentänze, und so entstanden anapästische Übungen, bei denen der Länge immer ein Ertönenlassen entsprach und folgte. Es gab energische, tragische, heitere bis zu bacchantische Anapäste, leider vorerst nur mit Händeklatschen. Später benutzten wir wunderschöne echt chinesische Bronze-Zimbeln, die in Klang und Form wirklich ein Genuß waren. – Aber was durch diese Übungen zu lernen und zu erleben war, konnte auch so erreicht werden: Denn nicht nur das «Ertönenlassen» folgte der Fußbewegung, sondern die Bewegung des ganzen Leibes, sich bis in die Arme und Hände ergießend, bekam ihren Charakter und Impuls von der Art, wie dieser Impuls, ob energisch, straff, tragisch-schwer oder heiter-beschwingt eben durch die Fußbewegung in Verbindung mit der Erde ausgelöst wurde, und von da aus wie ein Klang und Fluß ungebrochen die ganze Gestalt ergriff.

Die Erklärung, die wir damals für das «richtig Gehen wie ein Seiltänzer» gemeinsam gefunden haben, brauche ich eigentlich gar nicht aufzuschreiben. Es war nach vielem Suchen, Ausprobieren und Verwerfen genau dieselbe, die man im Lauteurythmie-Kurs 1924 nachlesen kann.

Seit dem Tag in Kassel, an dem Rudolf Steiner mir die beiden, in ihrer Beziehung zur Erde so verschiedenen Statuen: den Apoll von Tenea und den Apoll Sauroktonos, gezeigt hatte, ahnte ich wirklich beglückt, daß man es beim Gehen mit einem lebendigen Geschehen zwischen Fuß und Erde zu tun hatte und nicht mit dem Betätigen eines Mechanismus, wie es mir kurze Zeit vorher eine Gymnastikerin erklären wollte. Im Gegensatz dazu war das, was man an diesen beiden Statuen erlebte, so befriedigend, weil die Füße nicht mehr irgendein lebloses Gewicht waren, sondern sehr aktive, bewußte, fühlende Glieder. Sie mußten den Impuls des Revoltierens betätigen und sich durch ihr Tun aus der Erd-Gebundenheit selbst lösen.

Wir hatten auch einmal einen vierteiligen Schritt ausprobiert, bei dem als vierte Phase der Fuß sich voll auf den Boden stellte, und nicht erst dann, wenn durch das Revoltieren des zweiten Fußes er nun seinerseits das Gewicht des ganzen Körpers aufnehmen und tragen mußte. Das schien uns aber sehr unnatürlich und unterbrach den Fluß der Bewegung auf unschöne Weise. – Auch hatte Dr. Steiner damals die Bemerkung «sie geht richtig, sie geht wie ein Seiltänzer» bei der «Wir»-Übung gemacht, und es war sehr viel Freude und Schwung in mir und es gab wirklich keine Zeit, eine vierte Phase einzuschieben und damit das sehr bewußte Vorwärts- und Rückwärtsstreben zu unterbrechen. So kamen wir endlich zu der uns alle drei befriedigenden Erklärung des dreiteiligen Schrittes.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Deutung des Wortes Unterrichten anführen, die Dr. Steiner einmal gab: «Es wird etwas gerichtet, richtig gestellt, in eine vom Unterrichtenden gewollte Richtung gebracht, aber – unter

der Oberfläche. Ein Kind wird unterrichtet, nicht an Kopf-Verstehen appellierend, sondern in dem man etwas tun läßt.» Vielleicht sollte man beides zuletzt Geschilderte von diesem Gesichtspunkt aus ansehen!

Er regte das Erleben beim Ertönenlassen im Tanz in der geschilderten Art an, ungebrochen durch die ganze Gestalt fließende Bewegungen zu veranlassen; ferner den Unterschied zwischen Erd-Gebundensein, durch die ägyptisch-archaische Gestalt, und dem freiwilligen sorgfältigen Erd-Verbundensein, durch das Schreiben mit den Füßen, in einer fruchtbaren Richtung zu betätigen und zu erleben. An der griechischen Gestalt betonte er das Revoltieren gegen Erd-Gebundensein und zeigte damit, daß jeder Fort-Schritt durch den Wechsel von Freiheit und Gebundenheit entstehen muß.

L. M. - S.

Zu: Bottmingen, 17. September 1912

Die ganze Art ihres Seelenlebens war aber noch eine solche, die beherrscht war von den «geheimen» Seelenkräften des Menschen. Man trifft die Sache nicht ganz, aber annähernd, wenn man von einem sonnambulen Anschauen dieser Frauen spricht. In einem gewissen höheren Träumen enthüllten sich ihnen die Geheimnisse der Natur und erflossen ihnen die Antriebe zu ihrem Handeln. Alles war für sie beseelt und zeigte sich ihnen in seelischen Kräften und Erscheinungen. Sie überließen sich dem geheimnisvollen Weben ihrer seelischen Kräfte. Das, was sie zu ihren Handlungen trieb, waren «innere Stimmen» oder das, was Pflanzen, Tiere, Steine, Wind und Wolken, das Säuseln der Bäume und so weiter ihnen sagten.

Aus solcher Seelenverfassung entstand das, was man menschliche Religion nennen kann. Das Seelenhafte in der Natur und im Menschenleben wurde allmählich verehrt und angebetet. Einzelne Frauen gelangten zu besonderer Vorherrschaft, weil sie aus besonderen geheimnisvollen Tiefen heraus zu deuten wußten, was in der Welt enthalten ist.

So konnte es kommen, daß bei solchen Frauen das, was in ihrem Innern lebte, sich in eine Art Natursprache umsetzte. Denn der Anfang der Sprache liegt in etwas, was dem Gesange ähnlich ist. Die Kraft des Gedankens setzte sich in die hörbare des Lautes um. Der innere Rhythmus der Natur erklang von den Lippen «weiser» Frauen. Man versammelte sich um solche Frauen und empfand in ihren gesangartigen Sätzen die Äußerungen höherer Mächte. Der menschliche Gottesdienst hat mit solchen Dingen seinen Anfang genommen. – Von einem «Sinn» in dem Gesprochenen kann für die damalige Zeit nicht die Rede sein. Man empfand Klang, Ton und Rhythmus. Man stellte

sich dabei nichts weiter vor, sondern sog die Kraft des Gehörten in die Seele. Der ganze Vorgang stand unter der Leitung der höheren Führer. Sie hatten in einer Art, über welche jetzt nicht weiter gesprochen werden kann, Töne und Rhythmen den «weisen» Priesterinnen eingeflößt. So konnten sie veredelnd auf die Seelen der Menschen wirken. Man kann sagen, daß in dieser Art überhaupt erst das eigentliche Seelenleben erwachte.

Rudolf Steiner: «Aus der Akasha-Chronik»
Aus dem Kapitel «Die lemurische Rasse» S. 67

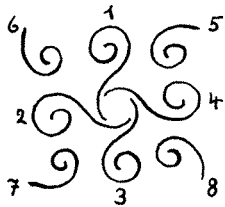
Zu: Bottmingen, 21. September 1912

Oder wie lustig könnte es ausschauen, wenn bei den Morgensternschen «Eseln» der eine, wenn er sagt: «Ich bin so dumm» ein schwelgerisches «Ich begreife mich» macht, und der andere es mehrfach bestätigt «Ich begreife dich» und bei «Du bist so dumm» sie ihre Erkenntnisse und Beteuerungen tauschen.

L. M. - S.

Zu: Bottmingen, 23. und 24. September 1912

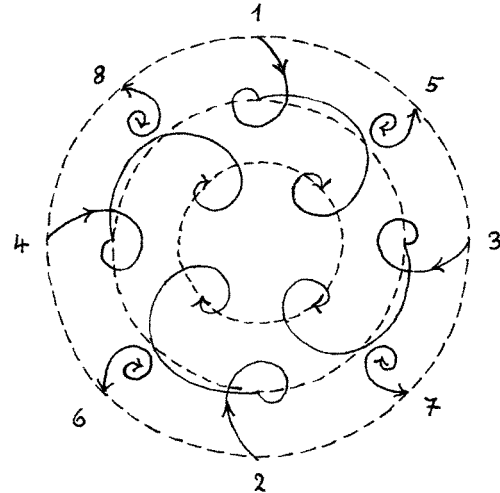
Formen für Erna Wolfram-van Deventer, welche am 8. März 1915 in Leipzig ihre Schüler Rudolf Steiner vorführte.



1. Bewegung: Alle eine Spirale einwickeln und wieder auswickeln.
2. Bewegung: 1-4 vom Bogen weiter nach der Mitte zum Kreis, 5-8 währenddem eine Spirale nach innen.
3. Bewegung: 1-4 führen in der Mitte eine Form aus, während 5-8 die Spirale wieder auswickeln.
4. Bewegung: 1-4 gehen die einwickelnden Spiralen zurück auf die Anfangsplätze, 5-8 bleiben stehen.

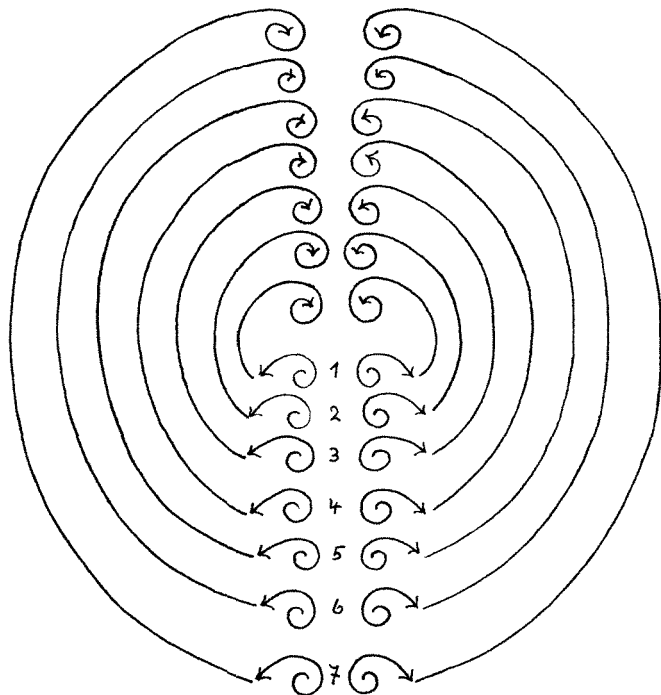
«Serpentinen dürfen sich niemals kreuzen.»

Rhythmus: Serpentine immer im Anapäst oder in sehr ausgesprochenen Jamben, zum Beispiel aus Goethes «Pandora».



- I. Alle acht Personen gehen zuerst in einer einwickelnden Spirale nach innen und in einer auswickelnden Spirale wieder auf ihre Anfangsplätze.
- II. 1/3/2/4 gehen in einer einwickelnden Spirale nach innen; 5/7/6/8 bleiben, «wandeln», auf dem Außenkreis.
- III. 1/3/2/4 wandeln auf dem Mittelkreis einen Platz ($\frac{1}{8}$ des Kreises) weiter und gehen in die zweite einwickelnde Spirale, in den Innenkreis. 5/7/6/8 bleiben, «wandeln», auf dem Außenkreis.
- IV. 1/3/2/4 bleiben innen, oder gehen den Weg zurück, bis sie wieder außen zwischen 5/7/6/8 sich einfügen.
Zahlenanordnungen von Rudolf Steiner.

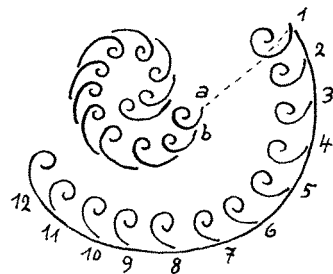
«Es wäre schön, wenn man ganze Alleen von Serpentina darstellen würde, aber so, daß in der Mitte der Raum leer bleibt.»



7 Paare hintereinander, zuerst alle zusammen eine Spirale aus- und einwickeln; dann das 1. Paar nach dem Auswickeln im Bogen zur neuen Spirale, die andern währenddem zurück einwickeln. Sehr geeigneter Text:
Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen, o wach' in mir! –

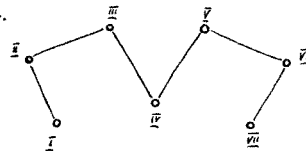
von Fr. Rückert

12 Personen im Halbkreis:
zuerst jeder eine Spirale einwickeln und wieder auswickeln. Dann, während 2–12 eine Spirale ein- und auswickeln, geht 1 auf Punkt a, macht von da aus eine ein- und auswickelnde Spirale und geht dann zur nächsten Spirale (b) weiter, während 2 auf Punkt a folgt, und so weiter.



Ein geeignetes Gedicht für diese Form von Rudolf Steiner angegeben:
Sonnenhymnus von Franz von Assisi.

Eine Variation des Halleluja: «Die Krone».



Zu: Bottmingen, 24. September 1912

Zum Laut W: So habe ich fast ein Jahr lang, bemerkt Lory Maier-Smits, dieses lange U gemacht, bis Erna Wolfram-van Deventer mir erzählte, Dr. Steiner habe ihr in Leipzig gesagt, sie solle das W schon wie ein langes U machen, aber mit schweren, schweren Händen. – Erna van Deventer fügt noch dazu, daß sie 1913 Rudolf Steiner in Leipzig gefragt habe, wie man Worte wie Wehmut, Wahn, die mehr Innerliches als Woge, Welle und so weiter ausdrücken, gestalten soll. Seine Antwort war: «Für das mehr innerliche W machen Sie ein U, aber die Hände schwergewichtig nach unten ziehend fühlen. Bei dem anderen W, da müssen Sie schon das innerliche W in Bewegung bringen. So kommen Sie zur Wellenbewegung.»

In einem Notizbuch, in welchem sich Aufzeichnungen aus den Jahren 1914 und 1924 finden, faßt Rudolf Steiner gewissermaßen zusammen, wenn er schreibt: «W: es ist der Laut, der wellend trägt – der auf seinem Rücken die Fortbewegung hat –».

Eine zentrale Frage und eine grundlegende Antwort

Kann oder muß man alle Laute ausführen, oder kann man die uns am wichtigsten scheinenden Laute herausgreifen?

Dr. Steiners Antwort war eindeutig: «Vor dem Zuschauer muß stets das ganze Wortbild stehen, sonst ist die Eurythmie keine Sprache, sondern nur ein «Lallen». Wie beim Kind, das auch noch nicht alle Laute im Worte aussprechen kann.»

Und auf die weitere Frage, ob man dann mit der Rezitation noch mitkäme, entgegnete Rudolf Steiner sehr freundlich, fast wie ironisch: «Warum denn nicht? Sie müssen ja nicht alle Laute gleich groß bilden, im Sprechen tun Sie dies ja auch nicht, denn dann wird es ein «Skandieren», aber keine künstlerische Sprache. Ist denn ein E mit zwei Fingern nicht schön oder ein L mit dem Mittelfinger, oder ein U zwischen Arm- und Halslinie?»

Außerdem wies er darauf hin, daß beim Konsonantieren die Vokale sich in den Übergangsbewegungen beinahe «wie von selbst» formen, zum Beispiel im Worte «Leben».

Erna Wolfram-van Deventer

Zu einer Eurythmie-Demonstration, Leipzig, 1. Januar 1914

ABENDLÄUTEN

In deine langen Wellen,
tiefe Glocke,
leg ich die leise Stimme
meiner Traurigkeit;
in deinen Schwingen
löst sie
sanft sich auf,

verschwindet nun
dem ewigen Gesang
der Lebensglocke,
Schicksalsglocke,
die
zu unsern Häupten
läutet, läutet, läutet.

Christian Morgenstern

Im Anschluß an eine eurythmische Demonstration in Leipzig am 1. Januar 1914, der er beiwohnen konnte, bat Christian Morgenstern, Näheres über die neue Kunst zu erfahren. Rudolf Steiner und Marie Steiner (Marie von Sivers) kamen diesem Wunsche nach und besuchten den Dichter in den nächsten Tagen in seinem Zimmer im Hotel de Pologne mit Erna Wolfram. Bei dieser Gelegen-

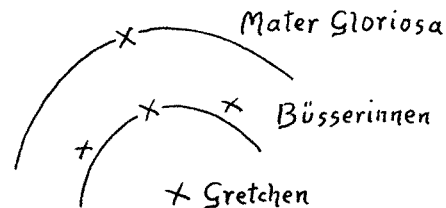
heit bat der Dichter die Eurythmistin, ob sie nicht auch eines seiner Gedichte ihm zeigen könnte. Ihr fielen obige Verszeilen ein, die sie improvisierte. Für die letzte Zeile erhielt sie auf ihre Frage folgende Anweisung:

«Warum versuchen Sie denn nicht ein sich steigerndes äü mit den Augenlidern? Das gäbe einen besonders wirksamen Abschluß! Erst stemmen Sie gewissermaßen die Hände in die Unterarme, dann die Unterarme in die Oberarme, dann die Oberarme in die Schultern und als Schlußbewegung lassen Sie die Augenlider tief in die sich schließenden Augen hineinsinken, stemmen Sie die Augenlider in die Augen. Da fühlen Sie das Ausklingen von «läutet, läutet, läutet». Zwischen den äü-Bewegungen kann dann noch jedesmal das e in läutet angedeutet werden.»

nach E. v. D.-W.

Zu: Dornach, 19. August 1915

Beispiel einer Aufstellung
aus «Faust II»,
Himmelfahrtszene.



Die Sonne bewegt sich in Richtung von Widder und Stier weiter; der Mond bewegt sich in entgegengesetzter Richtung.

Eine Person in der Mitte vokalisiert und führt die seelischen Formen aus, während ein Chor (zwölf Personen) rundherum die Konsonanten und die Naturformen ausführt. Genaues Zusammenarbeiten.

DIE MUTTER

Tief in den Alpen, im halmigen Riet,
Da sitzt auf einem Stein
Ein armes, greises Mütterlein
Und sieht und sieht
In einen dunkelgrünen See.

Dies Auge, wie ringt es im strömenden Weh,
Dies Herz, ach wie schmachtet es tief nach Erbarmen!

Im See sind Nixen mit blanken Armen,
Die kamen geschwommen
Und haben der Mutter den warmen,
Den blühenden Sohn genommen.

Die Nixen kommen
Und reihen sich dicht
Um ihren Fuß
Und blicken licht.

Andere winken,
Wallen und blinken
Und nahen gewinnend und bringen Gruß,
Mit silbernen Lippen klingenden Kuß,
Doch bringen sie nicht
Den geliebten Sohn.
Die Mutter weinet. –

Wie schmerzlich ihr Busen im Sehnen schwillt,
Wie heiß die heilige Träne quillt –
Die Nixen schwimmen,
Sinken und klimmen
Vor ihrem Gesicht
Mit jammerndem Ton,
Sie bringen ihr nicht
Den geliebten Sohn.

Die Monden, die Jahre flohn,
Die jungen Tage blühen
Und spiegeln sich rosig in See's Grün,
Die Mutter weinet –
Die Sonne scheint,
Die Sonne sinkt,
Der Sternenhimmel winkt,
Die Mutter weinet, weinet, weinet. –

Fercher von Steinwand

Aus einem Arbeitsheft von M. St.

Zu: Dornach, 20. August 1915

Zu Beginn der dritten Stunde wiederholte Rudolf Steiner aus der ersten Stunde: Abstraktionen sind immer kreisförmig, durch eine krumme Linie, aber auch durch eine Ellipse auszudrücken. Abstrakta, die sich auf die äußere Welt beziehen – Kreislinie nach vorne; auf das Innere – Schlangenlinie, seelische Linie; auf Geistig-Göttliches, Überirdisches – Kreislinie nach hinten.

Ferner sprach Rudolf Steiner über das unpersönliche «Es»: «(Es) als scheinbares Subjekt, als unbestimmtes Pronomen, wird durch E über dem Kopf, Handflächen nach vorne, ausgedrückt.» Dazu gab Rudolf Steiner ungefähr folgende Erläuterung: «Mit diesem unpersönlichen (Es) werden Sie sich in Ihrer nächsten Inkarnation, besonders diejenigen, welche dann Philosophen sein werden, viel beschäftigen. Dann werden Sie sich fragen bei: es regnet, es schneit, es offenbart: Wer oder was regnet, schneit, offenbart? Dann bezeugt derjenige, der dieses (Es) anwendet, damit, daß er mit tiefen Geheimnissen des Kosmos bekannt ist.»

Zu jener Zeit wurden alle Pronomen, auch das persönliche Es, außer Relativ-Pronomen, gegenständlich, also im Winkel nach hinten ausgeführt. Nur dieses unpersönliche «Es» sollte stehend, mit einem noch über dem Kopf geformten E ausgeführt werden.

Zu: Dornach, 23. und 24. August 1915

Aus der Ansprache, Dornach, 29. August 1915

Ich möchte nur vorausbemerken einige Worte darüber, wie man den Zusammenhang in allem sehen möge, was wir versuchen, in allem, was hervor geht aus dem von uns Versuchten. Es ist in unserer Zeit gewiß auf der einen Seite eine starke Sehnsucht vorhanden, den Zusammenhang des materiellen Lebens mit dem geistigen Leben zu gewinnen. Auf der anderen Seite aber sind die Möglichkeiten dazu nicht so leicht zu finden. Denn, wie ich in anderem Zusammenhange hervorgehoben habe, ist bei den wenigsten Menschen Europas heute ein deutliches Gefühl vorhanden von dem Suchen nach dem Wesenhaften in den unserer Welt zugrunde liegenden und mit ihr verbundenen anderen Welten. Wenn Sie heute Lehren nehmen, die gegeben werden über Poesie, über Kunst, so werden Sie vielfach bemerken, wie alles Künstlerische zurückführt auf ein Höheres, wie es aber schwierig ist für den Menschen, den Zusammenhang mit diesem Höheren wirklich heute zu erfüllen. Und deshalb steht zu hoffen, daß gerade das weitere Populärwerden des Eurythmischen, wie wir es versuchen, von einer, ich möchte sagen, ganz menschlichen Seite

her dasjenige fördert, was man braucht, um den Zusammenhang des Menschen mit den geistigen Welten zu finden. Wie oft werden Sie von dieser oder jener sich theosophisch nennenden Richtung gehört haben, daß ein Wesentliches für das Seelenleben darauf beruht, eins zu werden mit dem großen Allwesen, das die Räume erfüllt und die Zeiten durchwält. Aber mit so großem Enthusiasmus und mit so starker Inbrunst auch manchmal dieses Verlangen nach dem Sich-eins-Fühlen mit dem All, wie man sagt, theosophisch betont wird, so wenig ist man geneigt, die Wirklichkeit davon zu ergreifen. Viele betonen heute die Form, wie in der Mitte des Mittelalters, etwa durch Meister Eckart, durch Johannes Tauler, das «Entwerden», wie man sagte, angestrebt worden ist, das Sich-eins-Fühlen mit dem göttlich durchströmten All. Wir sind aber heute in einer Zeitperiode, wo dies im Konkreten, im Wirklichen angestrebt werden muß, wo wirklich etwas getan werden muß zur Bekräftigung der großen Wahrheit, daß der Mensch in seinem Tun und in seinem Sein zusammenknüpfen kann mit dem Tun und mit dem Sein der Welt. Und so etwas ist versucht eben in dem, was jetzt unsere Freunde kennenlernen werden durch die Damen, die es zunächst betreiben, in dem zweiten Kapitel unserer Eurythmie. Ich will nur ganz kurz auf einiges aufmerksam machen, das aus dem Heutigen erschlossen werden kann.

In der zweiten Vorführung haben Sie gesehen, wie gewissermaßen nachgebildet ist ein Bewegt-Ruhiges, das im Universum ist: die Zwölfheit, die im Universum als der Tierkreis vorhanden ist; die Siebenheit, die im Universum als Planetenfolge vorhanden ist. Sie haben auch gesehen, wie das Ruhende der Tierkreisbilder im Verhältnis zum Bewegten des planetarischen Seins Ihnen aus der Darbietung der Figuren hervorgetreten ist. Solche Dinge sind natürlich nur möglich, wenn in dem Ganzen dieser Geist des Sich-eins-Fühlens mit dem Universum vorhanden ist. Und so ist denn einmal versucht, etwas zu machen, bei dem ein ganz inniger Einklang ist zwischen dem gesprochenen Worte, und nicht nur dem gesprochenen Worte, sondern den sich offenbarenden Empfindungen und jeder einzelnen Bewegung. Man wird nach und nach verstehen, daß man im Ganzen dieser Darstellung nur als eine Hilfe das gesprochene Wort haben wird. Man wird nach und nach verstehen, daß, wenn die Bewegung in ihrer Fülle gemacht wird, man dasjenige, was gesagt wird, ebenso wird aus der Bewegung absehen können, wie man, wenn man die Buchstaben vor sich hat, den Sinn ablesen kann. Man braucht nichts anderes, als Lesen gelernt zu haben, dann wird man nach und nach, wenn eben das ganze System entwickelt ist, auch dasjenige lesen können, was dargeboten wird. Aber man wird nicht nur lesen können buchstabengemäß, lautgemäß, sondern auch sinngemäß.

Dazu ist allerdings notwendig, daß man einen Begriff hat von dem sinngemäßen inneren Erleben. Der Mensch muß selbstverständlich als Erden-

mensch, da er mit den Wesen, die in den Abgrund gestoßen sind, eben im Abgrund der Erde herumirrt, in der Regel während seines Erdenseins auch irren mit seinen Gedanken und Empfindungen. Aber er kann sich empor-schwingen aus diesem irrenden Denken und Empfinden zu dem, was regelmäßig aus der ruhigen Bewegung ihm dann festes Denken und Empfinden ist. Denn, sehen Sie, der Kosmos, wie er uns zunächst als unser Sonnensystem vorliegt, der ist ja nur ein Spezialfall. «Im Urbeginn war das Wort, und das Wort war bei Gott, und ein Göttliches war das Wort.» Und im Kosmos sehen wir gleichsam erstarrt das Wort, das Wort in seiner Ruhe und das Wort in seiner Bewegung. Aber man muß es eben fühlen im Kosmos. Ich möchte nicht, daß man verwechsle, was hier vorgebracht wird, mit mancherlei verworrenem Mystizismus der Gegenwart. Nicht um Nachahmung der Methoden etwa derjenigen modernen Astrologen, die in ihren Methoden jeden Materialismus überbieten und die zur materialistischen Unwissenheit nur den unwissenden Aberglauben hinzufügen, handelt es sich hier, sondern um das Eingehen auf die gesetzmäßigen Zusammenhänge einer geistigen Welt, die ihre Offenbarung im Menschen ebenso hat wie im Kosmos. Wahre Geisteswissenschaft sucht nicht aus Sternenkongstellationen Menschengesetze, sondern aus dem Geistigen sowohl Menschengesetze wie Naturgesetze. Obgleich diese Geisteswissenschaft mit den unsinnigen mystischen Bestrebungen der modernen Zeit immer wieder zusammengeworfen wird, hat sie doch damit gar nichts zu tun. Hier, wo in gewissen Äußerungen des Menschen Analogien mit kosmischen Verhältnissen als Grundlage einer Ausdrucksweise angewendet werden, muß besonders betont werden, daß Geisteswissenschaft nichts mit dem Dilettantismus moderner Astrologen und deren plumpen Offenbarungen zu tun haben will.

Und so wurde denn einmal versucht, eine solche Aufeinanderfolge des Fühlens, Empfindens und Sprechens zu machen, die so wie sie dargeboten wird, gleichsam einen anderen Fall, einen Fall inneren Seelenerfühlens gibt gegenüber dem, was ausgeflossen ist in die Bewegung unseres Sonnensystems. Der Bau nach zwölf Strophen, die je siebenzeilig sind, entspricht, ich möchte sagen, dem äußeren Gerippe. Aber Sie werden, wenn Sie gerade dieses zwölf-sieben-gliedrig versuchte Gedicht nehmen, sehen, daß in allen Einzelheiten festgehalten ist dasjenige was sich da offenbaren will...

Was ist eigentlich mit so etwas versucht? Wahrhaftig, es ist etwas ganz anderes als eine Spielerei! Es ist versucht, dasjenige festzuhalten in wirklichem inneren Ergreifen, was kosmisch ausgeführt worden ist, indem unser Sonnensystem geschaffen worden ist. Man versucht da wirklich sich hineinzuleben, in Stimmung, im Tun und in allem sich hineinzuleben, und – man möchte sagen: Das, was Sie da sich haben abspielen sehen, das gibt einem die Möglichkeit, eine Beweglichkeit und in Bewegung befindliche Begriffe sich zu verschaffen von dem, was man so nennen kann:

Das Wort walzt durch die Welt,
Und die Weltenbildung hält das Wort fest.

In der ersten Darbietung wird ebenso versucht, nur in einer etwas anderen Weise wiederum, ein Weltenzusammenhang. Da werden Sie gesehen haben, daß genau festgehalten wurde in den Bewegungen die Tatsache, daß man es zu tun hat mit Strophen zu je vier Zeilen, und daß auf einem äußeren Kreise die Sonne ihre zwölf Bewegungen machte. Es sind ja auch zwölf Strophen. Nur ist da auf dem äußeren Kreis die Sonne als den Tierkreis durchlaufend dargestellt worden.

Diejenigen beiden Damen, die im mittleren Kreise standen, drückten das Planetarische, und die Dame, die ganz im Zentrum stand, drückte das Lunarische, den Mond, aus. So hatten Sie hier: Sonne, Planeten und Mond. Und so war auch der innere Zusammenhang der Zeilen und auch das Verhältnis immer der letzten Zeile zur ersten Zeile: die erste Zeile ist immer das Sonnenhafte, die letzte immer das Mondhafte. Gerade so, wie das Sonnenlicht vom Monde zurückgestrahlt ist, so wird immer die letzte Zeile ein Rückstrahlen sein.

So wurde einmal versucht aus dem Geheimnisse des Universums heraus die Form, die dann sowohl gesprochen werden kann, wie auch in Bewegungen eurythhmisch ausgedrückt werden kann. Wenn also einmal die Zeit kommen wird, wo man diese Dinge wahr lesen lernen, wird man, wenn man so etwas vorgeführt gesehen hat, wissen, eindeutig wissen, was ein solches ganzes Bewegungssystem zum Ausdrucke bringt.

Man kann selbstverständlich der Anschauung sein, daß man so etwas nicht zu machen braucht; aber, nicht wahr, man kann ja verschiedene Ansichten haben. Man kann auch die Ansicht haben, daß der Mensch stumm sein könnte und nicht zu reden brauchte. Und wenn alle Menschen stumm wären auf der Welt und nur ein Paar würde zu reden beginnen, so würden die übrigen das Reden als höchst überflüssig betrachten. Also, das sind ganz relative Anschauungen, nicht wahr. Man braucht sich nur auf das Relative dieser Anschauungen einzulassen, dann wird man schon merken, daß der wahre Fortschritt in der Entwicklung der Menschheit nur erreicht werden kann, wenn man sich darauf einläßt, alle die Möglichkeiten wirklich herauszuholen, die in der menschlichen Natur sind.

Sie werden, wenn die Damen einmal in der Lage sein werden, das auch zu lehren, was jetzt das zweite Kapitel der Eurythmie ist, zu dem, was da makrokosmisch Ihnen vor Augen tritt und auch noch dahin ausgebaut werden muß, sehen, daß jene Auftakte, die wir zuerst gemacht haben, selbstverständlich musikalische Begleitung werden haben müssen; heute war es nur ein stummer Auftakt. Sie werden dann später sehen, daß zu dem Makrokosmischen auch ein Mikrokosmisches kommt, und daß Vorführungen kommen werden,

in denen sich zum Ausdruck bringen wird irgend etwas genau so regelmäßig wie im menschlichen Sprechen selber. Sie werden später Kompositionen der Eurythmie sehen, wo Sie bemerken werden, daß genau an der einen richtigen Stelle ein Lippenlaut, an der anderen richtigen Stelle ein Zahnlaut entsteht, und daß wirklich das geschieht, was im Menschen beim Reden in anderer Art entsteht, so daß der Mensch sich selber kennenlernt in diesem, was sich in der Eurythmie vollzieht. Sie werden heute auch schon bemerkt haben, daß die Damen nach und nach werden lehren können, daß Verschiedenes in den Worten, Verschiedenes in den Bedeutungen und im Sinn in verschiedener Weise zur Darstellung kommt. Sie werden heute bemerkt haben, daß ein konkretes Wort in einer ganz anderen Weise getanz worden ist als ein abstraktes Wort, daß ein Zeitwort, das eine Tätigkeit andeutete, in einer anderen Weise getanz wurde als ein Zeitwort, das einen leidenden Zustand andeutete, als ein Zeitwort, das eine Dauer andeutete und so weiter. Auch diesen Zusammenhang – ich möchte sagen – des Gehirns mit dem Sprachorganismus werden Sie dargestellt finden im Eurythmischen.

Ich hoffe, daß man die folgende «Satire» nicht mißverstehen werde. Die in ihr zum Ausdruck kommende Stimmung darf dort nicht fehlen, wo ernste geisteswissenschaftliche Weltauffassung der Lebensführung zugrunde liegen will. Es ist wahrlich kein «Spielen» mit ernsten Dingen, wenn der Humor sich ergehen möchte über den Ernst, der in manchen Kreisen, die sich «mystisch» dünken, mit jener Spielerei getrieben wird, welche die karierte Maske der «geistigen Tiefe» annimmt und in Gebärden sich auslebt, die in physischer Würde und mit tragisch verlängerten Antlitzern doch für den Lebenskundigen nur burleske Purzelbäume eines geistigen Lebens schlagen. Über das Lächerliche muß lachen können, wer dem Ernst gegenüber richtig ernst sein will, wenn das Lächerliche sich als ernsthaft drapiert. Wer bei Humoristischem keinen Humor finden kann, der kann auch im wahren Sinne dem Ernst gegenüber nicht ernst sein. Gerade da, wo nach der Erkenntnis des Geistes gestrebt wird, muß auch gelacht werden können über die Auswüchse mancher «Geistsucher». Sonst machen diese das Ernste bei den andern gar zu lächerlich, bei jenen andern, die lachen, weil ihre Lachmuskeln jederzeit in Bewegung geraten, wenn sie etwas nicht verstehen – oder sie machen diejenigen wütend, die in Wut geraten, wenn sie auf etwas stoßen, das sie «noch nie gesehen oder gehört haben».

*

Die musikalische Begleitung zu den im Vorstehenden erwähnten Auftakten schuf *Leopold van der Pals*. 1918 wurden diese Auftakte im Philosophisch-Anthroposophischen Verlag, Berlin, veröffentlicht. Rudolf Steiner verfaßte ein Vorwort, aus dem wir folgende Stellen abdrucken: «Herr van der Pals hat die musikalischen «Auftakte», die in den folgenden Blättern mitgeteilt

sind, als Beigaben zu einer bestimmten Art von eurythmischen Darstellungen gedacht. Diese Art von Eurythmie wird zunächst innerhalb eines geschlossenen Kreises gepflegt, der aber in Erweiterung begriffen ist. Entstanden ist sie dadurch, daß vor mehreren Jahren eine Dame, Frau Smits, mich fragte, ob nicht eine ernstere Form der Tanzkunst verwirklicht werden könnte. Aus dem Entgegenkommen dieser Anfrage hat sich dann etwas entwickelt, das allerdings nicht viel zu tun hat mit dem, was man gewohnt ist, «Tanzkunst» zu nennen...

Der Komponist hat sich den Kunstgesetzen der Eurythmie völlig angepaßt. Im Beginne, im Verlaufe an gewissen Stellen, am Schlusse eines eurythmischen Stückes werden diese «Aufakte» vorgeführt, und zwar im Zusammenhange mit Bewegungen, die ebenso dem Musikalischen wie dem folgenden oder vorangehenden Rezitatorischen entsprechen. Es darf wohl ausgesprochen werden, daß die an der Eurythmie beteiligten Persönlichkeiten sich Herrn van der Pals zu herzlichem Danke verpflichtet wissen. Denn er hat durch seine musikalische Hilfe in bedeutsamster Art anregend und belebend auf die eurythmische Kunst gewirkt. Mit großer Befriedigung unternimmt es der Kreis dieser Persönlichkeiten daher, van der Pals' Kompositionen zum Abdrucke zu bringen. Sie werden einen Begriff davon geben, wie sich künftig noch mehr diese Eurythmie auch dem Musikalischen verbinden wird. Bisher ist mehr mit einer Verbindung nach dem Rezitatorischen der Anfang gemacht worden. Doch besteht die Möglichkeit, die gemeinte Bewegungskunst an das Musikalische ebenso nahe heranzubringen wie an die Rezitationskunst.»

Seit 1923 liegt zu den «Zwölf Stimmungen» eine Komposition von *Jan Stuten* für kleines Orchester vor.

Zu den «Zwölf Stimmungen»: «Zwölf Strophen zu je sieben Zeilen: das ist das *Gedicht der Welt*.»

Wenn zwölf Personen den Außenkreis darstellen, so macht die erste Konsonanten, die zweite Vokale und so weiter. Oder alle zwölf machen alle Laute der ersten Zeile.

* Spätere Ausführung dieser Sprünge: Quint = kleiner Sprung auswärts, Sext = etwas größerer Sprung auswärts, Septim = in den ersten Sprung (Quint) zurück.

Zu: Dornach, 23. August 1915

Die Dur-Skala: In diesen Angaben, auf welche wir uns beschränken, liegt der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Toneurythmie. Außerdem sei erwähnt, daß Rudolf Steiner während des Kurses (26. August) ebenfalls eine Kennzeichnung für die Moll-Skala gegeben hat.

Siehe Kapitel über Ton-Eurythmie aus «Erinnerungen» von Tatiana Kisseleff.

Später wurden die Winkel durch die halben Töne folgendermaßen ausgedrückt:

Prim	0° = das musikalische Bild von U
Sekund	Arme im Winkel von 36°
Terz	Arme im Winkel von 72°
Quart	Arme im Winkel von 90°
Quint	Arme bleiben im Winkel von 90° Beine im Winkel von 30° (Sprung)*
Sext	Arme im Winkel von 54° Beine im Winkel von 60° (Sprung)*
Septim	Arme im Winkel von 18° Beine im Winkel von 30° (Sprung)*
Oktave	0° wie U

Zum Vorstehenden liegen verschiedene Aufzeichnungen von Eurythmisten vor; Erna van Deventer vermittelt:

«Diese Formen gelten für jede normale Dur-Tonart. Sie sind nicht Notenwerte, sondern Intervalle. Intervalle *nicht* vom Grundton aus, sondern von einem Ton zum nächsten zu machen.»

Aus dem gleichen Jahr vermittelt sie noch folgende Äußerung Rudolf Steiners:

«Auf die Dauer müssen Sie fühlen, ob die Bewegungen als Ton oder als Intervall zu gebrauchen sind.»

Bei der Moll-Skala ist die Prim (a) entgegengesetzt wie bei der Dur-Skala. Die Arme werden nach unten gesenkt, so daß sie am Körper anliegen. In Intervallen von je 18° oder 36° heben sich die Arme, bis sie bei der Quart in Schulterhöhe einen Winkel in der vorderen Ebene bilden. Bei der Quinte springen die Füße in einem Winkel von 30° nach vorne, die Arme bleiben wie bei der Quarte. Bei der Sext springen die Füße in einen Winkel von 60° nach vorn, bei der Septim wieder zurück in einen Winkel von 30° nach hinten und bei der Oktave in 0°. Die Arme gehen von der Sexte ab wieder zurück in Richtung Prim (Oktave).

Diese Formen (Stellungen) gelten für alle Moll-Tonarten. Sie drücken etwas Schmerzliches aus. Alle Bewegungen gehen schmerzvoll nach innen.
«Melodische Molltonart: weiche Bewegungen.

Harmonische Molltonart: Bewegungen hart wie Eiszapfen»; durch E.v.D.

Zu: Dornach, 24. August 1915

Alle Planeten treten von der linken Seite aus dem Hintergrund der Bühne auf; ebenfalls Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Fische und Wassermann; Löwe, Jungfrau, Waage, Skorpion, Schütze, Steinbock von der rechten Seite.

Zu: Dornach, 25. August 1915

Frage: Den Oberkörper seitwärts nach rechts oder links wenden.

L. M. - S.

Zu: Dornach, 30. August 1915

Bereits Ende 1914 wurde das Siebente Bild aus «Die Pforte der Einweihung» in folgender Weise dargestellt:

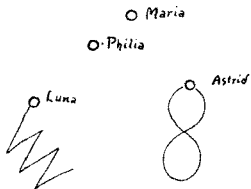
Maria rezitiert oder vokalisiert stehend

Philia vokalisiert stehend

Astrid konsonantisch in Bewegung —

Luna vokalisiert und konsonantisch in Bewegung mit verschiedenen Rhythmen:

Weg nach vorne — — — ; Weg nach rückwärts — —



Zu: Dornach, 31. August 1915

Form: Wir wollen uns suchen, wir fühlen uns nah, wir kennen uns wohl.
Numerierung laut Notiz von E.v.Deventer

Zu: Dornach, 1. September 1915

Fußstellungen. Mit einem Fuß heraustreten; beharren, ruhige Stärke.

L. M. - S.

Es besteht auch folgende Aufzeichnung:

rechter Fuß steht, linker Fuß hinten auf die Zehenspitze: beruhigend.

Zu: Dornach, 6. September 1915

Assonanzen. Als Beispiel gab Rudolf Steiner aus dem «Demiurgos» von Wilhelm Jordan diesen Text im Gegensatz zur Alliteration.

Wenn der Text eines Gedichtes seelischen Charakter hat, so können auch die Wege bei den Reimformen in ein- oder auswickelnden Spiralen oder gebogenen seelischen Linien verlaufen.

Zu: Dornach, 7.-9. September 1915

Die geometrischen Formen.

Wir haben uns darauf beschränkt, nur das Prinzip der geometrischen Formen darzustellen. In dem Buch «Die Grundelemente der Eurythmie» sind diese Formen von Annemarie Dubach-Donath in allen Einzelheiten ausgeführt. Es ging im vorliegenden Fall um den chronologischen Aufbau der Arbeit.

Die beigefügten Texte sind von Rudolf Steiner zu jener Zeit angegeben.

Zu: Dornach, 10./11. September 1915

Im Jahre 1919 wurden auf diese Form, T I A O A I T, bei der ersten öffentlichen Aufführung «Worte an den Geist und an die Liebe» aus dem Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung» (Siebentes Bild): Des Lichtes webend Wesen... eurythmisiert.

Offenb. Joh. 20, 1–6

- T 1. Und ich sahe einen Engel vom Himmel fahren, der hatte den Schlüssel zum Abgrund und eine große Kette in seiner Hand.
- I 2. Und er griff den Drachen, die alte Schlange, welche ist der Teufel und Satan, und band sie tausend Jahre.
- I 3. Und warf ihn in den Abgrund, und verschloß ihn, und versiegelte oben darauf,
- A daß er nicht mehr verführen sollte die Heiden, bis daß vollendet würden tausend Jahre;
- A und darnach muß er loswerden eine kleine Zeit.
- a Und ich sahe Stühle, und sie setzten sich darauf, und ihnen ward gegeben das Gericht;
- o und die Seelen der Enthaupteten um des Zeugnisses Lesers und um des Wortes Gottes willen, und die nicht angebetet hatten das Tier, noch sein Bild, und nicht genommen hatten sein Malzeichen an ihre Stirn und auf ihre Hand,
- a diese lebten und regierten mit Christo tausend Jahre.
- a 5. Die andern Toten aber wurden nicht wieder lebendig, bis daß tausend Jahre vollendet wurden.
- a Dies ist die erste Auferstehung.
- i 6. Selig ist der und heilig, der Teil hat an der ersten Auferstehung;
- i über solche hat der andere Tod keine Macht, sondern sie werden Priester Gottes und Christi sein und mit ihm regieren tausend Jahre.
- T _____
- T 7. Und wenn tausend Jahre vollendet sind, wird der Satanas loswerden aus seinem Gefängnis,
- i 8. und wird ausgehen, zu verführen die Heiden an den vier Enden der Erde, den Gog und Magog, sie zu versammeln in einen Streit, welcher Zahl ist wie der Sand am Meer.
- i 9. Und sie traten auf die Breite der Erde, und umringten das Heerlager der Heiligen und die geliebte Stadt.
- A Und es fiel das Feuer von Gott aus dem Himmel und verzehrte sie...

- a 11. Und ich sahe einen großen weißen Stuhl und den der darauf saß, vor welches Angesicht floh die Erde und der Himmel, – und ihnen ward keine Stätte erfunden.
- a 12. Und ich sahe die Toten, beide groß und klein, stehen vor Gott, die Bücher wurden aufgetan;
- o und ein anderes Buch ward aufgetan, welches ist des Lebens.
- a Und die Toten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern, nach ihren Werken.
- A 13. Und das Meer gab die Toten, die darinnen waren; und der Tod und die Hölle gaben die Toten, die darinnen waren;
- a und sie wurden gerichtet, ein jeglicher nach seinen Werken.
- i 14. Und der Tod und die Hölle wurden geworfen in den feurigen Pfuhl.
- i Das ist der andere Tod.

T _____

Aus einem Arbeitsheft von M. St.

Zu den Aufzeichnungen von Marie Steiner:

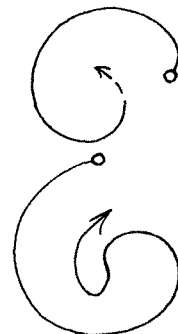
Nebenher gegeben für die Gedichte, die aufgeführt wurden.

Wärme: dehnt aus, Bewegungen nach außen, mit Oberarm und Handflächen nach außen: rot.

Kälte: zieht zusammen, Bewegungen nach innen, mit gestrecktem Oberarm und Handflächen nach innen: blau.

Schrecken: Schnell und mit geschlossenen Füßen enden.

Furcht: Ebenso mit geschlossenen Füßen enden.



Ankündigung

Die *eurythmische Kunst*, die aus den geistigen Grundlagen der anthroposophischen Bewegung heraus gepflegt wird, hat in der neuesten Zeit durch die Arbeiten in Dornach wesentliche Fortschritte erlebt. Durch Angaben Dr. Steiners und durch Aufführungen, die seinen Intentionen nach gehalten sind, ist der Umfang und die Vertiefung dieser Kunst nach mancher Richtung größer geworden. Das rechtfertigt Veranstaltungen zu einer sachkundigen Verbreitung. Solche sollen nun in Berlin W, Potsdamerstraße 39 a, im Zweiglokale der Anthroposophischen Gesellschaft in Form von *Kursen* stattfinden. Diese werden innerhalb von *vier Wochen* in die eurythmische Kunst einführen. Der Beginn ist auf den 15. November 1919 festgesetzt. Sie werden von *Annemarie Grob*, die durch lange Zeit in Dornach mitgewirkt hat, geleitet sein. Teilnehmer können alle Persönlichkeiten sein, die aus ernstem Interesse an der eurythmischen Kunst und aus einer zureichenden Begabung heraus eine ziel-sichere Ausbildung suchen. Die Arbeit wird den größten Teil des Tages in Anspruch nehmen. Unterrichtsstunden, Gruppenübungen und Privatausbildung werden dem Ziele dienen.

Das Honorar wird für die sämtlichen Kursveranstaltungen 200 Mark betragen. Privatstunden, die nach besonderer Vereinbarung genommen werden können, werden auch besonders zu honorieren sein. Schriftliche Anmeldungen sind erbeten an Frau Ilse Rosenberg, Berlin-Wilmersdorf, Barstraße 30. Naturgemäß ist die Teilnehmerzahl beschränkt. Auskünfte erteilt auch Frau Rosenberg.

Die Leiterin der eurythmischen Kunstübungen:
Marie Steiner

Folgende Satiren von Christian Morgenstern gelangten zur Darstellung:

30. August
Mondendinge/Die Luft/Nach Norden
West-östlich/Die Wissenschaft
Der Lattenzaun/Das Butterbrotpapier

31. August
Der Wasseresel/Palmström
Das Böhmisches Dorf/Die Behörde
Die Mausefalle/Korfs Verzauberung
Bildhauerisches

1. September
St. Expeditus/Bim, Bam, Bum
Die Beichte des Wurms
Beim Anblick einer Gans, v. Fercher von Steinwand
Die Weste/Der Hahn
Der Rattenfänger, v. Goethe

2. September
Anto-Logie/Aus der Vorstadt
Das Nasobem/Physiognomisches
Erklärung einer antiken Gemme, v. Goethe
Die Hystrix/Ein modernes Märchen

6. September
Vanitas! vanitatum vanitas!, v. Goethe
Der Würfel/Die Elster
Anfrage und Antwort (i. A.)
Entwurf zu einem Trauerspiel
Die wirklich praktischen Leute

7. September
Das Theater I und II
Feuerprobe/Die Priesterin
Der Rock/Etiketten-Frage
Toilettenkünste/Der Gaul

EINLEITUNG

Noch stehen viele sogenannte schöne Künste in zu hohem, andere ungleich mehr bildende, anständigere, nutzbarere in zu geringem Ansehen; die Waage des Urteils ist in der Hand der Zeit; sie, die sich langsam besinnt und dann schnell entscheidet, wird manche Gewichte ändern. Herder

Die Tanzkunst, das heißt nicht die Kunst des Tanzens, sondern die Kunst des Tanzes, wendet wie die Dramatik in der Poesie das höchste Mittel zur Erreichung ihres Zweckes an. Während die Musik durch den Ton, die Poesie durch das Wort und die Plastik, die ihr hierin am nächsten verwandt ist, durch die Materie bildet, hat sie den Menschen selbst als Material und sie wirkt durch die Bewegung auf die Phantasie. Die Form ist ihr Inhalt, und daher ist sie die anziehendste der Künste, da sie, ohne einen andern Vermittler als sich selbst, sich auf ihr Ziel, die Erregung des sinnlichen Vergnügens, wendet. Hierbei bedarf sie der Hilfe ihrer drei Mitschwester: der Plastik entlehnt sie die Gestaltungskraft, der Musik die Harmonie, die Bewegung und die Regel ihrer Bildung, endlich der Poesie den Gedanken.

Die Bewegung ist der unwillkürliche Begleiter des Affekts, und bevor man daran dachte, die Materie zu formen, den Ton zu erzeugen und harmonisch zu verbinden, ja ehe man das Wort zu dem abbildlichen Ausdruck des Gefühls verwandte, drückte man durch die Bewegung des Körpers die des Gemüts aus.

Der in solcher Bewegung an sich liegende Reiz entging den Naturvölkern eben so wenig, ja weniger als der des Tones – sie tanzten und sangen. Der Tanz ist daher zunächst der instinktive Ausdruck der Freude am Leben.

Jedes Volk auf den ersten Ansätzen zur Kultur, die sich immer da finden, wo die einzelnen Menschen zur Gesellschaft zusammentreten, erfreute sich daher zuerst am Naturtanz – später an der lyrischen (Natur-)Poesie, am Volksliede.

So muß der heitere Tanz als die Basis der Künste angesehen werden; er ist die natürliche, der tragische (seriöse) Tanz aber die künstliche Entwicklung der Bewegung.

Aus dem seriösen Tanz erst entsprang die Plastik, unzweifelhaft die jüngste der vier Schwestern, die das Schöne dem Menschen vergegenwärtigen. Sie bildet das räumlich Festgesetzte, das Ruhende, gleichsam die Ruhe der Bewegung, und in ihr liegt, als letzter Hintergedanke, die Erinnerung an den Tod, die unlösbare Aufhebung der Bewegung des menschlichen Körpers, verborgen.

Die Tanzkunst ist in diesem Betracht naiv, die Plastik sentimental.

Die Musik war durch ihr Medium an eine langsamere Entwicklung gebunden. Sie bedurfte einer höheren Stufe der Intelligenz, um aus dem ersten rohen Zustande sich nur zu jenem Rang im System der Künste zu erheben, den der Naturtanz und die Naturpoesie sogleich inne hatten. Die Verbindung zwischen Tanz und Musik war zwar schon anfangs nicht ohne Bedeutung, doch erst auf den Höhen ihrer Erfolge traten beide unzertrennlich zusammen. Auf der höchsten Stufe seiner Ausbildung suchte der Tanz sich auch mit der Poesie zu verbinden. Er borgte von ihr den Gedanken, das heißt er erhob sich zum Ballett.

Die Tanzkunst trat wie keine der Künste (selbst nicht die Poesie) in das Leben ein, befähigt dazu durch den Umstand, daß sie in der bequemsten Vermittlung (der selbsttätigen, anspruchslosen Bewegung) ihren Zauber wirken lassen kann, und dadurch, daß sie mehr als Poesie, Musik und Plastik die Mittätigkeit in Anspruch nimmt, daß sie mehr als jene subjektiv ist. Sie ist für unsere Kultur eine Notwendigkeit, sie ward einer ihrer Träger und Stützen. Daß der Tanz als Kunst heute indessen so wenig gepflegt wird, ist ein großer Fehler, denn er soll zu den Künsten gezählt und als Kulturmittel betrachtet werden, während er jetzt auf der Bühne wie im täglichen Leben nur eine untergeordnete Stufe des Zeitvertriebs einnimmt.

Vorwärts schreitet überall der forschbegierige Sinn des Jahrhunderts; Wissenschaften und Künste streben regsam empor zur Vollkommenheit. Auch die Tanzkunst muß der allgemein herrschende Geist ergreifen und dieselbe auf eine höhere Stufe so würdig neben ihre jüngeren Schwestern stellen, wie sie nach dem vielfach beigebrachten Zeugnis achtungswerter Denker und Kunstrichter lange schon zu stehen verdient.

DER TANZ IM ALTERTUM

Altägyptische Tänze – Die Tänze der Juden – Altgriechische Tanzkunst Die Tanzkunst bei den Römern

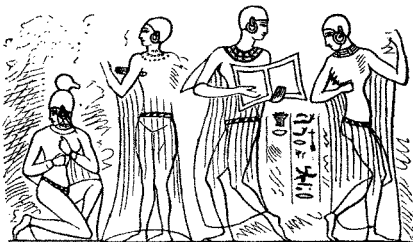
Was aber könnte wohl unbilliger sein, als wenn man um der schlechten Tänzer willen die Tanzkunst selbst verdammten wollte? Lucian

Das Gefallen an dem, was unter den verschiedenartigsten Modifikationen «Tanz» genannt wurde, ist uralt und tief in der menschlichen Natur begründet. Alle Völker und alle Zeiten kannten den Tanz und überall hat er sich eigentümlich, dem Lande, dem Charakter des Volkes, dem Klima, den Vorstellungen und Umgebungen der Menschen gemäß ausgebildet. Schon in den frühesten Zeiten und bei den Völkern des Altertums war der Tanz ein Erfordernis bei allen religiösen und weltlichen Darstellungen.

Altägyptische Tänze

In Ägypten tanzte man nicht nur bei den Festlichkeiten, die zu Ehren des Apis veranstaltet wurden, und bei sonstigen mit dem religiösen Kultus zusammenhängenden Veranstaltungen, sondern man betrachtete den Tanz wie bei den Griechen als eine körperliche Übung und als ein notwendiges Requisit guter Erziehung. Die ägyptischen Priester stellten in ihren Tänzen den Lauf der Gestirne und mythologische Szenen aus der Geschichte des Osiris und der Isis dar, die während mehrerer Tage an den Ufern des Nils aufgeführt wurden. Bei den tollen Festfeiern zu Bubastis war Gesang und Tanz ein Haupterfordernis, und bei Leichenbegängnissen waren Trauerreigen und Totentänze seit uralten Zeiten im Gebrauche. Daß man es in dieser Kunst schon im grauen Altertum zu einer bedeutenden Höhe gebracht haben muß, ersehen wir aus den Abbildungen altägyptischer Tänzer, von denen man zum Beispiel eine Gruppe von fünf tanzenden Figuren, welche verschiedenartige Pas machen und Stellungen einnehmen, in der Grabesgrötte Amenoph's II. zu Theben antrifft, der

bereits im fünfzehnten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung lebte. Man findet auf den alten Denkmälern eine große Anzahl ähnlicher tanzender Gruppen sowie von einzelnen Individuen, die sich bald frei, bald Instrumente spielend in mannigfaltigen Stellungen, jedoch stets mit einem gewissen Anstand, bewegen. Aus allen diesen Darstellungen des altägyptischen Tanzes spricht eine große Eurhythmie bei allen Bewegungen der Tänzer. Sie sind nämlich dem Zustande des gebildeten Menschen ganz angemessen, und sämtliche hierbei handelnde Figuren verraten in ihren mannigfaltigen Gebärden große körperliche Fertigkeit und Biegsamkeit und sprechen, insofern der Tanz den unwillkürlichen Ausdruck des Gemütszustandes anzudeuten pflegt, innere Ruhe und eine Stimmung aus, die große Sanftmut und Selbstzufriedenheit verrät.



Ägyptische Tänze und Tanzstellungen

Der altägyptische Tanz drückt daher in seinen verschiedenen Modalitäten nicht eine bloße wilde und ungebundene Freude, wie bei den Tänzen der meisten unkultivierten Völkern, oder Gefühle der rohesten Sinnlichkeit, wie dies noch heutigen Tages bei den gegenwärtigen Bewohnern Ägyptens der Fall ist, sondern freudige, mit Ernst und Würde gepaarte Gefühle aus. Wenn der Engländer Lane in seinem Werk: «Über die Sitten und Gebräuche der alten Ägypter» behauptet, daß man auf den alten Denkmälern Frauen im vollkommensten Stande der Unschuld vor Männern tanzend abgebildet finde, so hat er sich wahrscheinlich durch den Umstand täuschen lassen, daß man bei den Frauen meistens die Konturen des ganzen Körpers durch das nur leicht angedeutete Gewand durchschimmern sieht. Merkwürdig ist die Darstellung des einen Tänzers, der mit dem vertikal in die Höhe gehobenen Fuß eine *Pirouette* macht. Die alten Ägypter kannten also bereits in frühester Vorzeit die Pirouette, die mit Unrecht für eine Erfindung der späteren italienischen oder französischen Tanzkunst gilt. Übrigens war der Tanz in Ägypten nach gewissen unveränderlichen Regeln und Gesetzen gebildet, von denen keine Abweichung stattfinden durfte, wie überhaupt in allen Künsten, die auf die Sitten einen Einfluß hatten und die mit der Religion in Verbindung standen, jede Neuerung auf das Strengste verboten war.

Tänze der Juden

Es ist wahrscheinlich, daß die *Juden* die religiösen Tänze der Ägypter in ihren Gottesdienst mit aufnahmen und sie bei allen freudigen Gelegenheiten in Ausführung brach-

ten. So wurde nach dem Durchzuge durch das Rote Meer ein festlicher Tanz angeordnet, und «Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken am Reigen, und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen». Der Tanz um das goldene Kalb war eine Nachahmung der ägyptischen Apis-Feierlichkeiten, und wenn auch Moses in seinem Eifer die abgöttischen Reigen störte, so ging doch deren Gebrauch unmerklich über in den Gottesdienst der Juden. Aus der Beschreibung jenes berühmten Tanzes, den David vor der Bundeslade «mit aller Macht» aufführte, ersehen wir auch, daß die heiligen Tänze der Juden nicht aus einem feierlichen, wohlgeordneten Schreiten bestanden, wie etwa die Umzüge bei Prozessionsfeierlichkeiten der katholischen Kirche, sondern wirkliche, vielleicht nur pathetische und langsamere Bewegungen eines wahrhaften Tanzes darstellten. Von jährlichen Festen, bei denen getanzt wurde, finden sich ebenfalls Beispiele. So erkennen wir in den Psalmen auch viele Spuren von der Einführung der Chöre von Sängern und Tänzern beim Gottesdienst. In den Tempeln von Jerusalem, auf Garizim und in Alexandrien waren eigene Chöre, auf denen zu Lob- und Dankliedern die heiligen Tänze mit großem Pomp getanzt wurden. In späteren Zeiten, unter der Regierung Herodes' des Großen (um das Jahr 39/4; er regierte von 40–4 v. Chr.) wurde sogar zum großen Verdruß desjenigen Teils der Nation, der an den alten Sitten festhielt, ein Theater im römischen Stil in Jerusalem erbaut, auf dem sich auch Tänzer produzierten. Josephus, der dies berichtet, erzählt nicht, ob es einheimische oder fremde Künstler waren; jedenfalls ist aber das Letztere der Fall, und Herodes ließ, um sich seinem hohen Gönner, dem römischen Kaiser Augustus, verbindlich zu zeigen, diese Aufführungen im römischen Geschmack auch von römischen Künstlern ausführen.

Altgriechische Tanzkunst

Kein Volk aber behandelte die körperliche Bildung ernsthafter, wichtiger und systematischer als die alten *Griechen*. Bei ihnen machte die Tanzkunst den wichtigsten Teil der Jugenderziehung aus und galt als eine dem Körper heilsame Disziplin, der man sich selbst noch in späteren Jahren unterwarf. Sie stand in so hohem Ansehen bei ihnen, daß man Götter und Göttinnen als Tänzer und Tanz-Erfinder bezeichnete und die berühmtesten Heroen als Anordner festlicher Reigen betrachtet wurden. Machten doch die in den von Orpheus und Musäos eingesetzten Mysterien vorkommenden Tänze ein so wesentliches Stück dieser geheimnisvollen Feierlichkeiten aus, daß man von jemand, der die Mysterien ausgeplaudert hatte, zu sagen pflegte, er habe den Tanz verraten. Wahrscheinlich nahmen die Griechen diese heiligen Tänze mit dem ihnen aus Ägypten und Kleinasien zugeführten Kultus auf, indem sie, wie Strabo sagt, solche für besonders geeignet hielten, die Seelen der Menschen mit der Gottheit zu vereinigen. Vornehmlich sind hier die zur Verehrung Apollons bestimmten *Hyporchemata* zu erwähnen, worunter man eigentümliche Lieder verstand, die unter Begleitung der Zither oder Flöte abgesungen wurden, und nach denen man um den Altar und in späteren Zeiten sogar um den ganzen Tempel herumtanzte. Athenäos glaubt, daß das Hyporchema ein komischer Tanz gewesen sei und mit dem *Kordax* Ähnlichkeit gehabt habe, er widerspricht sich aber, indem er ausdrücklich sagt, daß die Dichter der hierzu gebräuchlichen Tanzlieder es nicht gestattet, sich bei der Ausführung dieses Tanzes in Stellungen und Gebärden von dem edlen und männlichen Charakter zu entfernen, der ihrer Bestimmung nach in dem Hyporchema

herrschen sollte. Auch Bürette ist der Meinung, daß es ein Tanz ernsthafter Art gewesen sein müsse, weil es zur Verehrung Apollons bestimmt war, und, während das Opfer brannte, um den Altar getanzt wurde. Zu einem solchen Zweck würde ein komischer Tanz allerdings nicht geeignet gewesen sein. Nach Plutarch wurden übrigens die Hyporchemata nicht mit der Flöte begleitet, wie die komischen und satyrischen Tänze, sondern allein nach dem Klange der Zither ausgeführt. Die ersten Erfinder dieser Tänze sollen nach einigen die Kureten gewesen sein, die nach Lucian Priester der Cybele, nach Strabo aber phrygische Flötenspieler waren. Plutarch bezeichnet Xenodamos als einen vorzüglichen Komponisten derselben. Übrigens werden diese Hyporchemata gerade eine solche Art von heiligen Tänzen gewesen sein, wie sie auch bei den Ägyptern und Hebräern bekannt waren. Als David um die Bundeslade tanzte, führte er nach hebräischer, vielleicht sehr wenig verschiedener Art ein Hyporchema aus; und so wie überhaupt von den alten jüdischen und heidnischen Zeremonien viele in die neueren christlichen Religionsgebräuche übergegangen sind, so scheinen insbesondere Spuren der alten Hyporchemata in den Prozessionen der katholischen Kirche um den Altar, bei Austeilung des Abendmahls, gewissermaßen noch vorhanden zu sein; man muß sich aber unter den religiösen Tänzen der alten Griechen nicht bloß Ergüsse kindlicher Freude, sondern schon vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen denken.

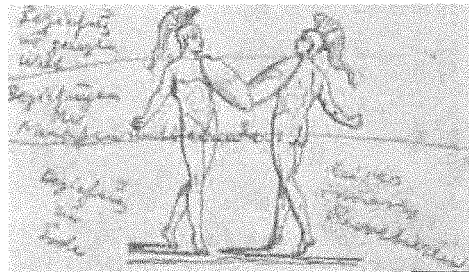


Griechischer Reigentanz

Dieses beweisen die alten Denkmäler, auf denen solche Tänze abgebildet sind, und Pollux' Beschreibung der aus Pantomime und Tanz bestehenden Aufführung, die den Sieg des Apollon über den Drachen Python in fünf besonderen Handlungen oder Akten nachahmte. In diesem uralten heiligen Ballett wurde der Anfang gemacht mit Vorbereitungen zum Kampfe und zugleich mit Erforschung des Ungeheuers, ob dasselbe in seiner Größe und Kraft eines Gottes wohl würdig sei. Hierauf folgte die Herausforderung; dann der Kampf; darauf die Erlegung und endlich das Siegesfest, welches durch fröhliche Tänze gefeiert wurde. Flöten, Kitharen und Trompeten begleiteten die bedeutsame Handlung mit charakteristischem Ausdruck, der so weit getrieben wurde, daß man das Zähneknirschen des verwundeten Tieres durch eigentümlichen Trompetenschall nachzuahmen suchte. Thiersch (Pindar. Einl.) sagt von dieser pantomimischen Darstellung: »Offenbar erschien dabei ein geübter Tänzer als Apollon, begleitet von einem Chor Delphiern; und wahrscheinlich erregte ein solcher mimischer Künstler, bei Darstellung des Augenblicks, wo der zürnende Gott den Pfeil absendet, die Phantasie jenes großen Bildhauers, der in dem vatikanischen Apollon ihn in diesem Augenblicke und in der ganzen Bewegtheit, die eine solche mimische Darstellung herbeiführte, gebildet hat.« In jener frühen Zeit, wo der Tanz durch die Religion geheiligt mit Leben und Kunst auf das Innigste zusammenhing, waren die großen Dichter auch die eigentlichen Meister dieser Kunst. Thespis, Phrynichos, Pratinas u. a. haben die Tanzkunst gelehrt; Arion und Tyrtäos sind Er-

finder berühmter Tänze, und der große Dichter Äschylus hat sich um die Erweiterung der Gebärdenkunst sowie um die Veredlung des szenischen Tanzes überhaupt sehr verdient gemacht.

Während in den ältesten Zeiten des Homer und Hesiod die Tänze nur als Gegenstände der Erholung bei Gastmählern und Hochzeiten genannt werden, wurden sie später auch ein notwendiger Teil der theatralischen Aufführungen. Als solche waren sie noch in den Zeiten, wo die griechische Bühne den höchsten Gipfel ihrer Vollendung erreicht hatte, allgemein beliebt. Platon führte mit einem Chor tanzender Knaben kostbare zyklische Reigentänze auf, und Alcibiades ergötzte das Volk häufig durch theatralische Darstellungen und Tänze, deren Glanz den Neid seiner Mitbürger erregte. Daß ein so großer Wert auf diese Tanzspiele und Tanzfeste gelegt wurde, ist nicht zu verwundern, da die größten Männer, Dichter, Feldherren und Weltweise, sich selbst sehr ernsthaft mit der Tanzkunst beschäftigten. Sophokles war ein berühmter Tänzer und Reigenführer, der schon als Knabe nach der Schlacht bei Salamis, nach einigen nackend, nach anderen aber bekleidet, um die Trophäen getanzt haben soll; Epaminondas wurde als sehr geschickt im Tanze gerühmt, und Sokrates bekräftigte seine feurige Lob- und Schutzrede auf die Tanzkunst am besten durch die Tat, indem er den Tanz nicht nur erlernte, sondern weit entfernt, etwas Unanständiges für einen Mann in seinen Jahren darin zu finden, ihn auch fleißig übte.



Korybantentanz. Nach einem Basrelief im Vatikan

Er zählte das Tanzen unter die schweren und wichtigen Disziplinen, und betrachtete es als eine der wichtigsten schönen Künste, weil es im Äußern und zugleich auch im Innern Ebenmaß und Mensur, Anstand und musikalische Schönheit erzeuge, worauf er, wie sein ganzes Zeitalter, einen überaus hohen Wert legte. Plato, der das Tanzen eine liebliche und freudige Gabe der Götter nennt, bezeichnet jene, die keine Lust dafür bezeigen, geradezu als grobe und unartige Tölpel (Lib. II de Legibus).

Es ist natürlich, daß die Griechen bei ihrem feinen Auge für körperlichen Anstand in Gang, Haltung und Bewegung diese bei uns leider zu oft als bloße Äußerlichkeiten betrachteten Dinge sehr schätzten und wert hielten. Sie gingen hierin so weit, daß sie von der Bewegung und dem Gange einer Person auf deren Charakter schließen zu können glaubten. Bei ihnen herrschte die größte Sittsamkeit, im Gesichte sowohl als in allen ihren Bewegungen; schon das schnelle Gehen war ihrem Begriff des Anständigen entgegen. Daher tadelt Demosthenes den Nicobulus, daß er auf diese Art einhergehe, und stellt in seiner Rede ausdrücklich das freche Sprechen und das

schnelle Gehen zusammen. Diese Sittsamkeit beobachteten die alten Künstler selbst bei den Statuen der Tänzer und Tänzerinnen, mit Ausnahme der Bacchantinnen, und Athenäos sagt, daß jede Stellung dieser Figuren nach dem Numerus abgemessen wurde, und daß in den späteren Zeiten ihre Statuen wieder den Tänzern zum Muster gedient hätten, um sich in den Grenzen des Anstandes und der Sittsamkeit zu erhalten. Von dieser gefälligen Wohlbewegung spricht auch Platon, wenn er von einigen mit ihrem Lehrer Protagoras lustwandelnden Schülern sagt: «Diesen Chor aufmerksam betrachtend, ergötzte ich mich besonders daran, wie artig sie sich in acht nahmen, niemals dem Protagoras vorn im Wege zu sein, sondern, wenn er mit seinen Begleitern umwendet, wie ordentlich und geschickt diese Hörer zu beiden Seiten sich teilten und sich dann im Kreise herumschwenkten, um fein artig immer hinten zu bleiben.»

So viel nun auch über die alten griechischen Tänze geschrieben ist, und so sehr man sich zu einer Zeit Mühe gab, über sie gelehrte Forschungen anzustellen, so können wir uns von ihnen doch kaum mehr als eine skizzenhafte Vorstellung machen, da das Altertum von denselben als von einem Alltäglichen uns nur spärliche, bruchstückartige Berichte hinterlassen hat. Wenn indes der gelehrte Scaliger den *pyrrhichischen Tanz* in vollständiger Rüstung vor Kaiser Maximilian I. aufführte, und der steife Professor Meibom zur allgemeinen Erheiterung angesichts des schwedischen Hofes unter der Königin Christine nach einer altgriechischen Arie altgriechisch zu tanzen versuchte, so waren dies eben nichts weiter als Charlatanerien; an die beide vielleicht selbst glaubten, die aber von der Kritik zurückgewiesen werden müssen, da selbst Meursius, der über diese Tänze ein besonderes Werk verfaßt hat, in welchem man 189 derselben aufgeführt findet, von vielen wenig mehr als den Namen zu berichten weiß.

Waffentänze

Unter dieser großen Anzahl griechischer Tänze steht der *pyrrhichische Waffentanz* obenan. Er war ein lebhafter, feuriger Tanz, der in allen seinen Gängen und Schritten geregelt, in seinen Stellungen studiert und in seinen Bewegungen vollkommen rhythmisch war, und der als Vorübung zur geschickten Waffenführung dienen sollte, indem man alle Bewegungen nachahmte, die im Kriege vorkamen. Einen solchen Tanz, an dem auch Tänzerinnen teilnehmen durften, beschreibt Xenophon (Anabasis lib. VI): «Jetzt erschien ein Mysier mit einem runden Schilde in jeder Hand und tanzte bald so, daß er mit zweien zugleich zu fechten schien, bald so, als stritte er nur gegen einen; bald machte er viele Wendungen und stürzte über den Kopf, wobei er immer die runden Schilde behielt. Zuletzt tanzte er wie ein Perser, wobei er die Schilde zusammenschlug, auf die Knie fiel und wieder aufstand; und alles dieses tat er nach dem Takte einer Flöte. Als der Mysier sah, daß die Gesandten der Paphlagonier dieses anstaunten, so beredete er einen Arkadier, der eine Tänzerin hatte, dieselbe, auf das Prachtigste bewaffnet und einen leichten Schild haltend, vorzuführen. Diese tanzte den Pyrrhichos sehr geschickt und erhielt laut klatschenden Beifall. Auch zwei Thraker traten auf und hielten einen Waffentanz nach der Flöte; sie taten dabei leichte und hohe Sprünge und schlangen die Schwerter. Zuletzt hieb einer auf den andern zu, so dass alle glaubten, er habe ihn tot geschlagen. Er hatte aber den Hieb mit Kunst angebracht. Hierüber erhoben die Paphlagonier ein lautes Beifallsgeschrei. Nachdem nun der Sieger den andern der Waffen beraubt hatte, verließ er mit Gesang das Gefecht, und man trug den Überwundenen als tot hinweg; er aber

hatte keinen Schaden bekommen.» Übrigens kannte man sehr viele Arten dieser Waffentänze, die alle mit dem Gattungsnamen des Pyrrhichos bezeichnet wurden. Athenäos beschreibt einen dem Bacchus geweihten pyrrhichischen Tanz, in welchem die Siege dieses Gottes über die Indier und die Geschichte der Penthea dargestellt wurden, und wobei die handelnden Personen statt der Waffen Thyrsusstäbe und Fackeln trugen.

Ein sehr alter Reihentanz war der *Hormos*, der nach Lucian Ähnlichkeit mit einer Halsschnur hatte, und den einige Archäologen in dem von Dädalos erfundenen Tanze erkennen wollen, den Homer, als auf dem Schilde des Achill von Vulkan abgebildet, also beschreibt:

Blühende Jünglinge dort, und viel gefeierte Jungfrau
Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend. –
Kreisend hüpfen sie bald mit schön gemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;
Bald dann hüpfen sie wieder in Ordnungen gegen einander.
Zahlreich stand das Gedräng' um den lieblichen Reigen versammelt,
Innig erfreut. (Ilias XVIII. 593.)

Ein ähnlicher Figurentanz war der *Geranos* (Kranich), den Theseus erfunden hatte, und in dem die Irrgänge des Labyrinths dargestellt wurden.

Bacchische Tänze

Der *Kordax* war ein berühmter komischer Tanz, in dem trunkene Lustigkeit und freche Gebärden herrschten. Man findet ihn häufig auf alten Bildwerken dargestellt, wo ihn trunkene Mänaden, die aber dabei selten oder nie den Fuß bis über das Knie



Tanzende Gruppe. Nach einem Vasengemälde

erhoben haben, in Verbindung mit Satyrn und Faunen tanzen, welche die verzerrtesten Bocksprünge machen und oft in unnatürliche Ausbrüche üppiger und zügelloser Wildheit ausarten. Immer aber sind hier die Stellungen der Tanzenden von größter Mannigfaltigkeit, überaus zierlich und einen gefälligen Kontrast zueinander bildend. Dieser so wie andere komische Tänze waren bei den Griechen besonders

den Satyrn und Silenen zugeteilt, welche im Gefolge des Bacchus als Lustigmacher und leichtfertige Tänzer erscheinen. Bei der Feier der Dionysien sah man die Tänzer in eigentümlichen Stellungen und drastischen Bewegungen diese fabelhaften Wesen nachahmen...

Tanzkunst bei den Römern

In Rom stand der Tanz in nicht so hohem Ansehen als in Griechenland; es erhoben sich gewichtige Stimmen gegen ihn, die indes nicht verhindern konnten, daß er in den Augen der Menge bald eine eben so große Bedeutung erhielt als alle jene Künste, die von den Griechen zu den Römern gekommen waren. Schon in den frühesten Zeiten, wo sich die Dichtkunst aus dem ursprünglichen Festjubil herausbildete, in dem sich Tanz, Spiel und Lied noch in ungetrennter Einheit durchdrangen, war der Tanz in Rom bei religiösen Darstellungen und feierlichen Aufzügen unumgängliches Erfordernis, und es ist dabei bemerkenswert, daß in den ältesten Religionsgebräuchen der Tanz und demnächst das Spiel weit entschiedener hervortreten, als das Lied. Das alte Gewerbe der Tänzer, die sich in ernste und lustige unterschieden, spielte bei allen Feierzügen und Volksfesten die vornehmste Rolle. Ebenso war die Genossenschaft der zwölf «Springer» (salii), die im März den Waffentanz zu Ehren des Mars aufführte, die älteste und heiligste von allen Priesterverbindungen. Damals galt noch der Tanz als eine ehrenvolle Verrichtung, das Spiel als untergeordnete, aber notwendige Tätigkeit, während die Dichtung mehr als ein Zufälliges und gewissermaßen Gleichgültiges erscheint, mochte sie nun für sich entstehen oder dem Tänzer zur Begleitung seiner Sprünge dienen. . . .

Schließlich sei hier noch ein eigentümlicher Gebrauch erwähnt, den die Römer mit den Ägyptern und Griechen teilten: wir meinen die Anwendung der Pantomime bei den Leichenbegängnissen. Ein Haupttänzer erschien dabei in der Maske und in den Kleidern des Verstorbenen und stellte pantomimisch die wichtigsten Handlungen desselben, ja sogar auch dessen vorherrschende Neigungen dar. So zielte zum Beispiel bei der Leichenfeier des Vespasian der Archimimus, der die Person des Kaisers darstellte, auf den Zug des Geizes im Charakter des Verstorbenen.

LUCIAN Über die Pantomimik

Lycinus: Zuvörderst scheint es dir gänzlich unbekannt zu sein*, daß die Tanzkunst nicht eine neuere Erfindung ist und nicht vor kurzem wie etwa zur Zeit unserer Großväter oder ihrer Ahnherren angefangen hat, sondern diejenigen, die den Ursprung des Tanzes am richtigsten herleiten, werden dir sagen, daß die Tanzkunst zugleich mit der ersten Erschaffung der Welt und mit jenem uralten Eros entstanden und in die Erscheinung getreten sei. Der Reigen der Sterne und die verschlungene Bewegung der Planeten zu den Fixsternen und ihre taktmäßige Vereinigung und ordnungsvolle Harmonie sind Proben des ursprünglichen Tanzes. Durch allmähliche Fortschritte und nach und nach hinzugefügte Verbesserungen scheint sie jetzt zur höchsten Vollendung gediehen und ein Mosaik von allen Trefflichkeiten der Melodien und Musen geworden zu sein.

Zuerst fand Rhea, wie es heißt, an der Kunst ihre Freude und gebot in Phrygien den Korybanten, in Kreta den Kureten zu tanzen: ihre Fertigkeit brachte ihr keinen geringen Nutzen, weil sie durch die Tänze, die sie um den Zeus aufführten, ihn retteten, so daß auch Zeus sich ihnen zum Dank verpflichtet bekennen würde, weil er durch ihren Tanz den Zähnen seines Vaters entgangen ist. Ihr Tanz war ein Waffentanz, sie schlugen dabei mit den Schwertern an die Schilde und führten begeisterte und kriegerische Sprünge aus. Hierauf betrieben die ausgezeichnetsten Kreten die Kunst mit Eifer und wurden die besten Tänzer, nicht allein die Leute aus dem Volk, sondern auch die Könige und die Vornehmen. Homer nennt den Meriones, in der Absicht ihn zu ehren, nicht ihn zu beschimpfen, einen Tänzer, und er war wegen seiner Tanzfertigkeit bei allen so berühmt und bekannt, daß nicht nur die Hellenen das von ihm wußten, sondern auch seine Feinde, die Troer: denn sie sahen, denk' ich, in der Schlacht seine Behendigkeit und Gewandtheit, die er durch das Tanzen erworben hatte. Die Verse lauten:

Meriones, bald hätte, wiewohl du ein trefflicher Tänzer
Bist, mein Speer dir das Tanzen gelegt – (Homer, Ilias, Ges. XVI, V. 617),

aber gleichwohl legte er es ihm nicht: denn weil er in der Tanzkunst geübt war, entging er den auf ihn geschleuderten Speeren leicht. Obgleich ich viele andere Herren nennen kann, die sich eben darin geübt und aus der Sache eine Kunst gemacht haben, so halte ich es für genügend, den Neoptolemus zu erwähnen, den Sohn des Achilles, der sich in der Tanzkunst sehr auszeichnete und die schönste Art hinzufügte, die von seinem Namen Pyrrhus die Benennung Pyrrhychius bekam. Sicherlich freute sich Achilles mehr, wie er das von seinem Sohne hörte, als über seine Schönheit und sonstige Kraft: denn das bis dahin nicht genommene Ilium nahm seine Tanzkunst ein und machte es dem Boden gleich.

Die Lakedämonier, die für die besten unter den Hellenen gelten, lernten von Kastor und Polydeukes die Karyatis, eine Art Tanz, die daher den Namen hat, weil sie in der lakonischen Stadt Karyä gelehrt wird: nichts tun sie ohne die Musen, bis insoweit, daß sie zur Flöte und im Taktschritt in die Schlacht ziehen; das erste Signal zum Angriff gibt bei den Lakedämoniern die Flöte. Man darf also behaupten, daß sie alle besiegten, weil Musik und Eurythmie ihnen vorangingen. Noch jetzt kann man sehen, daß ihre Jünglinge nicht weniger tanzen, als die Waffen führen lernen: denn wenn sie sich satt gerungen und einander genug Schläge beigebracht

* Vorangegangen ist ein kurzer Eingangsdialog zwischen Lycinus und Krato.

haben, so beschließt ihren Wettkampf der Tanz: in ihrer Mitte sitzt ein Flötenbläser, der sein Instrument spielt und mit seinem Fuße ihnen den Takt schlägt, während sie in Reihen einander folgend allerlei rhythmische Stellungen, bald kriegerischen, bald reigenartigen Genres, wie Dionysos und Aphrodite sie lieben, darstellen. Auch das Lied, welches sie beim Tanze singen, ist eine Aufforderung an Aphrodite und die Liebesgötter, ihnen tanzen und springen zu helfen. Das andere, welches anfängt »Munter, ihr Knaben, vorwärts den Fuß und so weiter«, enthält eine Anweisung, wie man tanzen muß. Ähnlich machen es diejenigen, welche den Tanz Hormus, das heißt die Halskette, aufführen; dieser wird von Jünglingen und Mädchen zusammen getanz, die einzeln auftreten und dabei in der Tat eine Kette darstellen. Es eröffnet ihn ein Jüngling mit kühnen, kraftvollen Attitüden, die er später einmal in der Schlacht anwenden wird; in zierlichen, züchtigen Stellungen folgt das Mädchen, ein Muster des weiblichen Tanzes, so daß diese Kette aus Männlichkeit und Sittsamkeit geflochten wird. Ebenso sind ihre Gymnopädien ein Tanzfest.

Was Homer von Ariadne und dem Tanzplatze, den ihr Dädalos herrichtete, in der Beschreibung des achilleischen Schildes erzählt, übergehe ich als dir bekannt, sowie die beiden Tänzer, die der Dichter Luftspringer nennt, welche den Reigen führen, und endlich die Stelle »Tanzen die Jünglinge walzten umher«, wie wenn es das Schönste wäre, was Hephästos auf dem Schilde dargestellt hätte. Daß die Phäaken, ein weichliches und in allen Genüssen lebendes Volk, am Tanz ihre Freude fanden, ist natürlich, und Homer läßt seinen Odysseus die Kunstfertigkeit und die flimmernde Bewegung der Füße an ihnen am meisten anstaunen und bewundern.

In Thessalien nahm die Beschäftigung mit der Tanzkunst einen solchen Aufschwung, daß sie ihre Befehlshaber und Vorkämpfer Vortänzer nannten, wie die Inschriften der Bildsäulen beweisen, die sie den Ausgezeichnetsten setzten. »Die Stadt wählte ihn zum Vortänzer«, heißt es auf der einen; und »dem Eilation setzte das Volk die Bildsäule, weil er sich in dem Kriegstanze hervorgetan hat«.

Ich will davon nicht reden, daß man keine einzige alte Weihe finden kann, die des Tanzes entbehrt: weil Orpheus und Musäus, die besten Tänzer der damaligen Zeit, sie einführen, die den Tanz für das Schönste hielten, so machten sie es zum Gesetz, daß jeder mit Rhythmus und Tanz initiiert wurde. Daß es sich mit diesen Feierlichkeiten so verhält, darf man um der Uneingeweihten willen nicht näher erklären, jedermann aber hört, daß man von denen, die die Mysterien ausplaudern, gewöhnlich sagt, sie tanzen sie unter die Leute. In Delos finden sogar die Opfer nicht ohne Tanz, sondern mit demselben und mit Musik statt. Es versammelten sich Knabenchöre und tanzten zur Flöte und Zither, und Auserlesene stellten pantomimische Tänze dar. Die Lieder, die für diese Reigen geschrieben waren, nannte man Hyporchemata und es gab eine Menge derselben für die Laute.

Und was soll ich dir von den Hellenen reden, da ja auch die Inder, wann sie des Morgens aufstehen und den Helios anbeten, nicht wie wir die Zeremonie des Gebetes erfüllt zu haben glauben, wenn sie sich die Hand küssen, sondern sie wenden sich nach Morgen und begrüßen den Helios, indem sie sich stillschweigend in Stellungen bewegen und den Reigen des Gottes nachahmen; und dies vertritt bei den Indern die Stelle des Gebetes, der Reigen und des Opfers; deshalb suchen sie auch zweimal am Tage bei Sonnenauf- und -untergang den Gott hierdurch sich gnädig zu stimmen.

Die Äthiopen führen sogar ihre Kriege mit Tanz, und kein Äthiope wird den Pfeil vom Kopfe nehmen – sie benutzen ihren Kopf als Köcher und binden sich die Pfeile strahlenförmig herum – und ihn entsenden, bevor er getanzt und den Feind durch seine drohende Stellung in seinem Tanz in Schrecken gesetzt hat.

Da wir Indien und Äthiopien erwähnt haben, so verlohnt es sich wohl auch, in einigen Worten auf das benachbarte Ägypten zu kommen. Ich glaube, die alte Fabel von dem Ägypter Proteus bedeutet nichts anderes, als einen Tänzer, der so geschickt nachahmen und alle Stellungen und Verwandlungen annehmen konnte, daß er durch die Schnelle seiner Bewegungen auch die Feuchtigkeit des Wassers darstellte, das Lodern des Feuers, die Wildheit des Löwen, den Grimm des Pardels und das Säuseln des Baumes, kurzum alles, was er wollte. Und um die Sache wunderbarer zu machen, erzählt die Mythe, daß er alles das geworden sei, was er nur nachahmte. Dieselben Eigenschaften finden sich auch bei den Pantomimen der heutigen Zeit. Man kann sehen, daß sie sich nach Umständen mit großer Schnelligkeit verwandeln und den Proteus selbst nachahmen. Ebenso muß man von der Empusa vermuten, daß eine Person, die sich in unzählige Gestalten verwandeln konnte, von der Mythe zu einem solchen Gespenste gemacht sei.

Billigerweise dürfen wir hierbei auch den höchst feierlichen und heiligen Tanz der Römer nicht vergessen, den die Salier – so heißt dieses Priesteramt – Männer aus den edelsten Geschlechtern zu Ehren des kriegerischen Gottes, des Ares, aufführen.

Nicht sehr verschieden von dieser italischen ist die bithynische Mythe, daß Priapos, ein Kriegsgott, vermutlich einer der Titanen oder der idäischen Daktylen, die es zu ihrem Geschäft gemacht hatten, in der Fechtkunst zu unterrichten, von der Hera den Ares bekommen, der noch ein Knabe, aber über die Maßen derb und männlich war, und ihn nicht früher im Waffenkampfe unterwiesen habe, als bis er ihn zu einem vollendeten Tänzer gemacht hatte. Als Belohnung hierfür bestimmte Hera, daß Ares ihm den zehnten Teil von dem, was er im Kriege verdiente, geben sollte.

Daß die Feste zu Ehren des Dionysos und Bacchus lauter Tanz waren, erwartest du wohl nicht noch besonders von mir zu hören. Die drei ursprünglichen Arten des Tanzes, den Kordax, die Sikinnis, und den Emmeleia, erfanden die Satyrn, die Diener des Dionysos, und bezeichneten sie mit ihren eigenen Namen; und durch die Anwendung dieser Kunst unterwarf Dionysos die Tyrrenher, Inder und Lydier und tanzte mit seinen schwärmenden Scharen so kriegerische Völker in Grund und Boden.

Aus diesen Gründen gib acht, mein wunderlicher Freund, ob es nicht ruchlos sei, eine so heilige und geheimnisvolle Kunst, die von so vielen Göttern gepflegt und zu ihrer Ehre angewandt wird, die eine so große Ergötzung und Belustigung gewährt, in Anklagezustand zu versetzen. Da ich weiß, daß du ein besonderer Liebhaber des Homer und Hesiod bist, um wieder auf die Dichter zurückzukommen, so nimmt es mich vorzüglich wunder, wie du ihnen zu widersprechen wagst, die vor allem den Tanz preisen. Wenn Homer das Lieblichste und Schönste aufzählt, Schlaf, Liebe, Gesang und Tanz, so nennt er diesen allein untadelig, dem Gesang bezeugt er gewiß Lieblichkeit, und beides, lieblicher Gesang und untadeliger Tanz, bringt die Pantomimik hervor, die du jetzt zu schmähen gedenkst. In einer anderen Partie des Gedichtes sagt er:

Diesem verleiht ein Gott die Gaben zu kriegerischen Werken,
Einem andern den Tanz und die reizende Kunst des Gesanges!

Reizend in der Tat ist der Gesang mit Tanz und schönste Gabe der Götter. Wie es scheint, hat Homer alle Dinge unter die zwei Rubriken Krieg und Frieden gebracht und den Tanz allein als das Schönste dem Kriege gegenübergestellt. Hesiod, der seine Kunde nicht von einem andern hat, sondern die Musen frühmorgens mit eigenen Augen tanzen sah, weiß im Anfange seines Gedichtes kein höheres Lob von ihnen zu erzählen, als

Daß sie den Rand des kastalischen Quells und des mächtigen Vaters
Kronions hohen Altar mit zarten Füßen umtanzen.

Du, mein edler Freund, scheinst mit deiner Verhöhnung des Tanzes beinahe gegen die Götter zu kämpfen. Sokrates aber, der weiseste Mann, falls man dem pythischen Gotte glauben soll, der ihn dafür erklärte, lobte die Tanzkunst nicht allein, sondern wollte sie sogar erlernen, weil er auf Rhythmus der Musik und auf die Wohlgestalt und Gefälligkeit der Bewegungen sehr viel gab, und schämte sich als alter Mann nicht, die Tanzkunst für eins der wesentlichsten Bildungsmittel zu halten. Und daß er es mit der Tanzkunst so ernst nahm, ist nicht zu verwundern, da er kein Bedenken trug, Unwesentliches zu lernen; er ging sogar in die Schule der Flötenspielerinnen und verschmähte es nicht, von Aspasia, die doch nur eine Hetäre war, etwas Kluges zu hören. Gleichwohl sah er die Kunst nur in ihrem Anfange, als sie noch nicht zu einer so hohen Schönheit ausgebildet war: würde er jetzt diejenigen sehen, die sie zur größten Vollendung gebracht haben, so weiß ich gewiß, daß er alles andere aufgeben und nur dieses Schauspiel beachten und die Jünglinge nichts eher lernen lassen würde.

Wenn du die Tragödie und die Komödie so erhebst, so scheint du vergessen zu haben, daß in beiden eine eigentümliche Art des Tanzes vorkommt, nämlich in der Tragödie die Emmeleia und in der Komödie der Kordax, wozu mitunter noch die dritte Gattung, die Sikinnis, hinzutritt. Da du nun im Anfange die Tragödie und die Komödie, die kyklischen Flötenspieler und die Zither über die Tanzkunst setzest und diese Dinge für würdevoll erklärtest, weil sie unter die Arten des öffentlichen Wettkampfes aufgenommen wären, so laß uns die Tanzkunst mit jeder einzelnen vergleichen. Doch wollen wir, wenn es dir recht ist, die Flöte und die Zither übergehen, denn sie gehören zu den Hilfsmitteln des Tänzers. Laß uns einmal die Tragödie nach ihrer äußeren Erscheinung betrachten, ein wie häßlicher und Angst einflößender Anblick ein zu einer unförmlichen Länge herausstaffierter Mensch ist, der auf hohen Schuhen daherreitet und eine den Kopf weit überragende Maske auf hat, mit einer gewaltigen Mundöffnung, als wollte er die Zuschauer verschlingen, von den Brust- und Bauchpolstern zu geschweigen, die ihm eine falsche, erkünstelte Dicke verleihen sollen, damit die unförmliche Länge mit der hageren Gestalt nicht in einem zu argen Kontrast stehe. Wie hübsch ist es, wenn er nun von innen heraus zu schreien anfängt, sich mit hohen und tiefen Tönen abmüht, die Jamben herdekliamt und was das Widerlichste ist, seine Unglücksfälle im Gesang vorträgt, wobei nichts weiter als die Stimme auf seine Rechnung kommt; alles andere haben die Dichter besorgt, die längst vor ihm lebten. Und so lange er eine Andromache oder Hekabe vorstellt, ist der Gesang noch erträglich, wenn er aber als Herakles auftritt und sich selbst vergessend ohne Scham vor dem Löwenfell und der Keule, die er trägt, ein Solo singt, so würde jeder Vernünftige doch das einen argen Solözismus nennen.

Was du ferner der Pantomimik vorwarfst, daß Männer Frauen vorstellen, so würde dieser Vorwurf ebenso gut die Tragödie und die Komödie treffen: in diesen kommen desgleichen mehr Frauen als Männer vor. Die Komödie aber hält die Lächerlichkeit der Masken, ihrer dummen und schelmischen Sklaven und Köche für einen nicht unwesentlichen Teil ihrer Ergötzlichkeit. Daß die Erscheinung des Pantomimen ordentlich und gefällig für das Auge ist, darf man nicht sagen: wer nicht blind ist, kann das sehen. Er hat die schönste und dem Inhalt des Stückes angepaßte Maske, nicht eine mit weit aufgesperstem Munde, sondern eine geschlossene: denn es sind viele, die für ihn den Mund öffnen. In alten Zeiten tanzten und sangen dieselben; als

man aber bemerkte, daß das durch die Bewegung verursachte Keuchen den Gesang störe, so schien es besser, andere das Gebärdenspiel des Pantomimen durch Gesang begleiten zu lassen. Die Sujets sind beiden gemeinsam, und die des Pantomimen unterscheiden sich von denen der Tragödie gar nicht, sind nur mannigfaltiger, lehrreicher und abwechselnder. Ist der Tanz nicht unter die Zahl der Kampfspiele aufgenommen, so kommt das meiner Meinung nach daher, weil die Sache den Kampfrichtern als zu schwierig und würdevoll vorkam, als daß man sie zu einem Gegenstande der öffentlichen Prüfung hätte machen sollen; nur kurz sei bemerkt, daß die ausgezeichnetste Stadt chalkidischer Abkunft in Italien den Tanz als Schmuck zu ihren Wettkämpfen hinzugefügt hat. ...

So viel über die Tanzkunst selbst, denn durch eine genaue Ausführung die Rede lang auszuspinnen, ist geschmacklos. Welche Eigenschaften aber der Tänzer selbst besitzen, wie er sich vorgebildet und was er gelernt haben muß, um seine Handierung zu unterstützen, das will ich dir schildern, damit du einsehst, daß die Kunst nicht zu den leichten und einfachen gehört, daß sie vielmehr die höchste Bildung erfordert, nicht allein Musik, sondern Rhythmik, Metrik und namentlich Philosophie, wenigstens Physik und Ethik: die Spitzfindigkeiten der Dialektik dagegen hält sie für ihre Zwecke nicht für förderlich. Selbst der Rhetorik steht sie nicht fern, sondern hat auch an ihr teil, insofern sie den Charakter und die Leidenschaft darstellt, wonach auch die Redner streben. Ebenso gut gehört in ihr Bereich die Malerei und Plastik, deren Proportionen und Ebenmaß in der Form sie vorzüglich nachahmt, sodaß weder Phidias noch Apelles sie darin zu übertreffen scheinen. Vor allem strebt sie nach der Gnade der Mnemosyne und ihrer Tochter Polymnia und sucht alles im Gedächtnis zu haben. Denn gleich dem Kalchas Homers muß der Pantomime wissen das Gegenwärtige, Zukünftige und Vergangene, so daß alles ihm im Gedächtnisse zur Hand ist und ihm nichts entgeht. Und da die Hauptaufgabe der Kunst in der Nachahmung besteht, in der Darstellung und Äußerung der Gedanken und dem Offenbaren des Unsichtbaren, so müßte, was Thukydides zum Lobe des Perikles sagt, auch das höchste Lob des Pantomimen sein, die richtigen Gedanken zu haben und sie auszudrücken: unter Ausdruck verstehe ich jetzt die Deutlichkeit des Gebärdenspiels.

CHRONOLOGISCHE ÜBERSICHT 1911–1925

Datum ohne nähere Angabe = Eurythmiaeufführung

(O) = Programm in «Eurythmie, die Offenbarung der sprechenden Seele»,
GA Bibl.-Nr. 277

1911		
Mitte Dezember	Berlin Motzstraße	Erste Besprechung über eine neue Bewegungskunst zwischen Rudolf Steiner und Clara Smits. – Erste Aufgabe für Lory Smits: Schreiten von Alliterationen
1912		
29. Januar	Kassel	Vorübung für Lory Smits; Stellungen des Agrippa von Nettesheim
Juli	München	Proben zu «Der Hüter der Schwelle»: Luziferische und ahrimanische Wesen. Erste Anfänge der Eurythmie
24. August		Uraufführung «Der Hüter der Schwelle»
1. od. 2. Sept.		Angaben für Körperhaltungen: I A O
16.–27. Sept.	Bottmingen	Erster Eurythmiekurs für Lory Smits. Dionysische Formen, Seelengesten, Kopfhaltungen, Ballen und Spreizen, Stabübungen, Vokale, Konsonanten, Spiralen, Evoc, Hal-lelujah In Anwesenheit von Marie von Sivers und Clara Smits. In der letzten Stunde schlug Marie von Sivers für die neue Bewegungskunst den Namen Eurythmie vor
1913		
	Düsseldorf Haus Meer	Eurythmische Arbeit: Lory Smits und ihre drei jüngeren Schwestern; dazu kommen im März Annemarie Donath aus Berlin; 15. April Erna Wolfram aus Leipzig
26. April	Düsseldorf	Rudolf Steiner gibt «Der Wolkendurchleuchter...»; Stabübungen: Qui, Spirale, zwölfteilige Übung, Wasserfall. Frau Smits wählt für die Eurythmiekleider die Farbe grün
Juli	München	Proben zu «Der Seelen Erwachen»: Gnommen und Sylphen (2. Bild); ägyptische Szene, Priester (8. Bild); eurythmisch dargestellt, u. a. «Die Wahrheit hat gesiegt.»

1913 Fortsetzung

22. August		Uraufführung: «Der Seelen Erwachen»
28. August		Erste eurythmische Vorführung anlässlich eines geselligen Beisammenseins. Programm s. S. 49
31. August		Zwei neue Angaben für Lory Smits: «Ich bin da» – «Ich schaue auf»
Oktober	Düsseldorf Haus Meer	Beginn einer sehr intensiven Arbeit mit einer größeren Gruppe: T. Kisseleff, M. Woloschin, N. v. Papoff, P. Meltzer, R. Dammann, E. Dollfus, I. Hilverkus, E. Röhrle, die jedes Wochenende von Rheidt herüberkam
18. Dezember	Köln	Eurythmie-Aufführung im Zweigraum, durch Lory Smits und ihre Arbeitsgruppe, s. S. 52
28. Dez. bis 1. Januar 1914	Leipzig Hotel de Pologne	Vortragszyklus «Christus und die geistige Welt» Rudolf Steiner und Marie von Sivers besuchen Christian Morgenstern mit Erna Wolfram, welche ihm Eurythmie vorführt, u. a. ein Gedicht von Christian Morgenstern «Abendläuten» Seit dem Herbst 1913 gab auch Erna Wolfram in verschiedenen Städten, z. B. Leipzig und Hamburg regelmäßige Laienkurse. Elisabeth Dollfus arbeitete in München auf die gleiche Art. Auf diese Weise wurde anfänglich die Eurythmie in den Mitglie-derkreisen verbreitet. Dauer der Kurse meist zwölf Stunden innerhalb von vier Wochen. Lory Smits gab Kurse in Berlin, Kassel, London und im März 1915 in Den Haag; Tatiana Kisseleff Kurse 1913/14 in Berlin
1914		
1. Januar	Leipzig	Eurythmie-Darbietungen
20./21. Januar	Berlin	Eurythmie-Aufführungen anlässlich der Generalversammlung der Anthroposophischen Gesellschaft, mit Ansprache von Rudolf Steiner
20. Januar		Erna Wolfram führt Texte in orientalischen und anderen Sprachen, sowie einen mittelalterlichen Spruch vor, s. S. 55.
21. Januar	Berlin	Lory Smits mit ihrer Arbeitsgruppe und Annemarie Donath führen deutsche, fran-

1914 Fortsetzung

		zöische und russische Gedichte vor, u. a. Büllerinnen und Gretchen aus «Faust» II;
		T. Kisseleff erhält Angaben für die französische Eurythmie
April	Dornach	Beginn der eurythmischen Arbeit von Tatiana Kisseleff, zunächst im Restaurant «Jura» Angaben für die neunzehn Gesten: Tierkreisstellungen und Planetenbewegungen
Mai	London	Eurythmie in England. Kleine Aufführungen in Zweigen der Gesellschaft: Lory Smits, Flossy von Sonklar, Elisabeth Dollfus
28. Juni	Dornach	Rudolf Steiner gibt die Formen: «Das Innere hat gesiegt» – «Das Äußere hat gesiegt»
August/Sept.		Eurythmische Arbeit in «Haus Hansi». Marie von Sivers (Marie Steiner) übernimmt die Führung der eurythmischen Arbeit
Herbst		Im Herbst 1914 wurde die eurythmische Arbeit aus dem Saal des Restaurants «Jura» in die Schreinerei am Goetheanum verlegt. Mit dem Erstellen der Bühne kamen vor den Vorträgen von Rudolf Steiner eurythmische Darbietungen verschiedenen Charakters zur Aufführung, auch Szenen aus «Faust» I und II. Auf diese Weise wurde die Mitgliedschaft mit der Eurythmie vertraut gemacht
Ende 1914		Erste Art der Darstellung des siebenten Bildes aus «Die Pforte der Einweihung». Marie Steiner als Maria rezitierend, Tatiana Kisseleff nacheinander die drei Seelenkräfte eurythmisierend; Käthe Mitscher und Louise Clason rezitieren. Neue Angaben für Tatiana Kisseleff, u. a. die Evolutionsreihe; U als Parallele. Eurythmieunterricht im weißen Saal des Goetheanums
24. Dezember		Weihnachtsfeier. U. a. Lukasevangelium, II, 10–14 (T. K. mit acht Kindern), russischer Spruch: «Lobgesang auf Christus» (russische Gruppe). «In des Menschen tiefen Seelengründen» (vier Damen und drei Herren), «Die Sonne schaue» (T. K.)

1915

20./21. Februar	Bremen	Gespräch zwischen Rudolf Steiner und Lory Smits
8. März	Leipzig	Erna Wolfram führt Rudolf Steiner ihre Schüler vor. Verschiedene neue Formen, Spiralen in neuer Anordnung
Die eurythmischen und eurythmisch-dramatischen Aufführungen fanden jeweils vor den Vorträgen Rudolf Steiners statt. – Zu Beginn jeder dieser Darbietungen wurde ein Wochenspruch eurythmisch aufgeführt, meistens als Solo von Tatiana Kisseleff, in manchen Fällen auch von drei Eurythmistinnen		
4. April	Dornach	«Faust» I: Osternacht und siebentes Bild aus «Die Pforte der Einweihung»
11. April		«Faust» I: Osternacht und Erdgeist, Wiederholung der Devachanszene
23. Mai (Pfingsten)		«Faust» II: Arielszene. Erste Formen für die vier Pausen (Elfenchöre)
30. Mai		Wiederholung vom 23.
18. Juli		Gedichte von Goethe und VI. Bild aus «Die Pforte der Einweihung»
25. Juli		Wiederholung
1. August		Gedichte von Morgenstern
8. August		Humoresken und Gedichte von Morgenstern
15. August		«Faust» II: Himmelfahrt (eurythmisch dargestellt)
16. August		Wiederholung vom 15.
18. August bis 11. September		Zweiter Eurythmiekurs. Apollinische Formen, Auftakte, die Dur-Skala, Planetentanz, Zwölf Stimmungen, Das Lied von der Initiation, Farben, Darstellung auf drei Stufen und des siebenten Bildes aus «Die Pforte der Einweihung», Formen für Kinder und junge Leute, Fußstellungen, Reimformen, geometrische Formen
29. August		Zwölf Stimmungen, Planetentanz von Rudolf Steiner (alle in weißen Kleidern) s. S. 80.
30. August		Wiederholung
4., 5., 6. Sept.		Darstellung auf drei Stufen: «Gesang der Geister über den Wassern», «Wanderers Nachtlied» von Goethe, «Himmelstrauer» von Lenau, Spruch von R. Steiner. Programm s. S. 87

1915 Fortsetzung

12. September Dornach

Spruch aus dem Seelenkalender, Auftakt, Zwölf Stimmungen, Formen für Kinder und junge Leute, Das Lied von der Initiation, Strophen aus «Demiurgen» von Jordan. Programm s. S. 99

19. September

u. a. Zwölf Stimmungen. Das Lied von der Initiation, Humoresken

26. September

Eurythmie und Rezitation: Lienhard

3., 4. Oktober

Eurythmie vor einer Lienhard-Feier

10. Oktober

u. a. Humoresken von Morgenstern

17. Oktober

u. a. Humoresken von Morgenstern

24. Oktober

u. a. Gedichte und Humoresken von Morgenstern

31. Oktober

Eurythmie und Rezitation (Wiederholung)

1. November

Eurythmie und Rezitation

7. November

Eurythmie und Rezitation (M. E. delle Grazie)

16. Nov. bis 21. Dez.

Rudolf Steiner in Deutschland

25. Dezember

Weihnachtsfeier: «Im Seelenauge...» und Weihnachtsstimmung (T. K.), Worte aus dem Lukas-Evangelium, Lobgesang auf Christus, «Die Sonne schaue» (T. K.)

1916

6. Januar

«Faust» II: Himmelfahrt wie 15. 8. 1915

15. Januar Dornach

Humoresken: 1. Teil eurythmisch, 2. Teil von Rudolf Steiner vorgelesen

25. Januar bis 18. Juli

Rudolf Steiner in Deutschland

Februar Berlin

Angabe für mittelalterliche Stilisierung (für A. Dubach)

«Franz von Assisi» (Fr. Lienhardt)

22. Februar Leipzig

Eurythmiedarbietung von Erna Wolfram

Frühjahr Berlin

Marie Steiner arbeitet mit A. Dubach «Des Sängers Fluch» (L. Uhland) aus mit allen Kopf- und Fußstellungen, siehe «Erinnerungen» (A. Dubach)

6. August

«Faust» II: Ariele Szene

7. August

Wiederholung

13. August

Eurythmie und Musik

19. August Berlin

«Faust» I: Zueignung (zu acht, mit Vor- und Nachtakt) in blauer Dekoration. Pro-

1916 Fortsetzung

20. August

log im Himmel (oben und Mitte rot; das untere Reich grau)

26. August

Wiederholung

«Faust» I: Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel

27. August

Musik und Eurythmie

28. August

Wiederholung vom 26.

2. September

Eurythmie und Musik

3. September

Eurythmie und Musik, u. a. «Worte Mose» 5,32, übersetzt von Prof. Bergmann

9. September

«Faust» II: Mitternacht und Grablegung

10. September

Gesang und Eurythmie

11. September

Wiederholung vom 9.

16. September

Wiederholung vom 9.

17. September

Gesang und Eurythmie: H. Reinhart

23. September

«Faust» I: Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel

24. September

Gesang und Eurythmie: C. F. Meyer

25. September

«Faust» II: Grablegung

30. September

Humoresken von Morgenstern, Gedichte von C. F. Meyer und Hans Reinhart

1. Oktober

Wiederholung

2. Oktober

«Faust» I: Studierzimmer (Pudel und Geister), Gedichte von C. F. Meyer und Hans Reinhart

7. Oktober

«Faust» I: Hexeneinmaleins, «Faust» II: Philemon und Baucis, Wanderer

8. Oktober

Wiederholung

14. Oktober

«Faust» I: Osterspaziergang, Eurythmie

15. Oktober

«Faust» I: Osterspaziergang, Studierzimmer (Pudelszene)

21. Oktober

«Faust» I: Osternacht

23. Oktober

Wiederholung v. 26. August

28. Oktober

Wiederholung v. 21. Oktober

4. November

«Faust» I: Szene im Dom

5. November

«Faust» I: Osternacht und Erdgeist

6. November

Wiederholung v. 4. November

12. November

Eurythmie und Rezitation

1916 Fortsetzung

13. November	Berlin	«Faust» I: Studierzimmer, Schülerszene mit Geisterchor
18. November		Wiederholung
19. November		u. a. «Chor der Toten» von C. F. Meyer
25. November		u. a. «Faust» I: Studierzimmer
26. November		Eurythmie und Musik: C. F. Meyer
27. November		«Faust» I: Vor dem Bild der Mater dolorosa; Böser Geist im Dom
4. Dezember		Wiederholung vom 27. November
9. Dezember		«Faust» I: Romantische Walpurgisnacht
11. Dezember		Wiederholung
16. Dezember		Gedichte von H. Reinhart, E. Bürgi, C. F. Meyer
17. Dezember		Wiederholung
25. Dezember		Weihnachtslied a. d. Karolingischen Zeit, Wochensprüche, Weihnachtserzählung aus dem «Heliand»

1917

6. Januar	Dornach	Weihnachtslied a. d. 12. Jahrhundert, Anbetung der Weisen aus dem «Heliand», Wochensprüche
8. Januar		Wiederholung
13. Januar		Sonette von Fr. Hebbel, Eurythmie und Rezitation
20. Januar		Gedichte von Fr. Hebbel, «Der Herthapriester» von Hamerling
21. Januar		Wiederholung
27. Januar		«Faust» II: Hochgewölbtes gotisches Zimmer (Insekten)
28. Januar		Wiederholung
30. Januar		Gedichte von Fr. Hebbel
6. Februar bis 25. September		<i>Rudolf Steiner in Deutschland</i>
30. September		Planetentanz, Wochensprüche, Kosmischer Auftakt, Proemion (Goethe)
1. Oktober		Wiederholung vom 30. September
6. Oktober		«Faust» I: Prolog im Himmel
13. Oktober		u. a. Harmonischer Auftakt. Texte von R. Steiner, Goethe, Hebbel
22. Oktober		Wiederholung

1917 Fortsetzung

26. Oktober	Dornach	
27. Oktober		
28. Oktober		
4. November		
19. November		
25. November		
26. November		
2. Dezember		
10. Dezember		
17. Dezember		
22. Dezember		
31. Dezember		

1918

2. Januar	Dornach	
8. Januar		
11. Januar		
12. Januar		
13. Januar		
15. Januar		
17. Januar		
19. Februar	München	
26. Februar	Stuttgart	
März/April	Berlin	

Wiederholung	
Auftakte, Märchen aus «Der Hüter der Schwelle», «Der Tanz» von Schiller	
zum Teil Wiederholung	
Märchen aus «Die Prüfung der Seele» und «Der Hüter der Schwelle», Auftakte, Sprüche	
Märchen aus «Die Pforte der Einweihung», «Quellenwunder», Wochensprüche, Gedichte von C. F. Meyer und Hebbel	
Wiederholung	
Tatiana Kisseleff erhält Lautzuteilungen für die zwölf Tierkreisbilder	
Texte von R. Steiner, Humoresken von Morgenstern	
«Faust» II: Klassische Walpurgisnacht	
Märchen von R. Steiner, Texte von Hebbel, Reinhart	
«Das Märchen vom Quellenwunder»	
u. a. «Das Märchen vom Quellenwunder» aus «Die Prüfung der Seele» (mit freien Formen), «Maria im Rosenhag» von A. v. Bernus	
Tatiana Kisseleff erhält Angaben für Korrespondenzen zwischen Vokalen und Planeten, s. «Aus der Eurythmie-Arbeit» und «Erinnerungen»	
«Das Quellenwunder»	
u. a. Gedichte von A. v. Bernus	
u. a. Gedichte von H. Reinhart, Schiller	
«Das Traumlied» mit freien Formen	
Gedichte von Meyer, Hebbel, Morgenstern	
Märchen aus «Die Pforte der Einweihung», Gedichte von Hebbel, Meyer	
Eurythmische Darbietungen und Ansprachen, s. S. 110	
Ansprache, s. S. 110	
Marie Steiner arbeitet mit einer größeren Anzahl Eurythmistinnen	

1918 Fortsetzung

3. April	Berlin	«Das Verhängnis» von Fercher von Steinwand (freie Formen), Gedichte von Goethe, Meyer, Herder
5. April		u. a. Gedichte von Eichendorff, Uhland, Meyer, Morgenstern
14. April		Meyer, Mörike, Morgenstern, W. Müller, Uhland, Kyber, Fercher von Steinwand
23. od. 26. April	Stuttgart	Kleinere Eurythmiedarbietung im Zweighaus
2. od. 4. Mai	München	Kleinere Eurythmiedarbietung
12. Mai	Leipzig	Gedichte von Jacobowski, Dehmel (Hieroglyphe), Morgenstern, Meyer, Hart, Goethe, Nietzsche
2. Juni	Wien	Programm ähnlich wie 28.
28. Juni	Berlin	Gedichte von Meyer, Kyber, Steinwand, R. Steiner. Programm in (0)
30. Juni	Hamburg	Programm ähnlich wie 28.
22. Januar bis 6. August		<i>Rudolf Steiner in Deutschland</i>
18. August	Dornach	u. a. Gedichte von Goethe
19. August		Wochenspruch, Gedichte von Hebbel, Schiller, Morgenstern
24. August		Gedichte von Hebbel und Goethe
25. August		Zwei Märchen von R. Steiner, Gedichte von Hebbel, Meyer, Goethe, Prolog im Himmel, «Faust» I (in Anwesenheit des holländischen Prinzgemahls). Programm in (0)
26. August		Wiederholung
31. August		u. a. Gedichte von Hebbel und Meyer
1., 7., 14., 17. September		Es kamen außer den Wochensprüchen Gedichte von Eichendorff, Hebbel, Hölderlin, Lagarde, Rückert, Scheerbarth zur Aufführung
20. September		Zwölf Stimmungen, Kosmischer Auftakt
21. September		Wiederholung
29. September		«Faust» II: Klassische Walpurgisnacht (alle Szenen)
5. Oktober		«Faust» II: Klassische Walpurgisnacht
12. Oktober		u. a. Gedichte von C. F. Meyer

1918 Fortsetzung

Die erste öffentliche Eurythmieaufführung hätte bereits am 18. Oktober 1918 in Zürich als Abschluß einer Vortragsreihe stattfinden sollen. Diese mußte verschoben werden, da in der damaligen schwierigen Zeit keine Erlaubnis dazu erteilt wurde. So fand am 24. Februar 1919 in Zürich im Pfautheater die erste öffentliche Aufführung statt.

19. Oktober	Dornach	Sprüche von R. Steiner und anderes
20. Oktober		Auftakte, Gedichte von Meyer, Goethe, Brentano
26. Oktober		Sprüche von R. Steiner, Gedichte von Fercher v. Steinwand, Kyber, Hebbel
27. Oktober		Wiederholung
1. November		Wiederholung vom 27. Oktober
2. November		Gedichte von Hebbel, Kyber, Reinhart, Brentano, Nietzsche
9. November		Kosmischer Auftakt, Wochenspruch, Chor der Urträume, Programm in (0)
23. November		Eurythmieaufführung für Gäste (vor Ingenieuren): Meyer, Goethe, Hebbel, Schiller, Morgenstern, Scheerbarth, Auftakte
24. November		Gedichte von Goethe, Hebbel, Kyber, Meyer
30. November		«Chor der Urtriebe» von Fercher von Steinwand. Erste Standardformen von Rudolf Steiner (erster bis vierter Chor). In dieser Zeit entstehen die Formen für die fünf Dezember-Wochensprüche, zunächst ohne Vor- und Nachtake
1. Dezember		Wiederholung vom 30. November
7. Dezember		8., 9., 10., 11. Urtrieb
14. Dezember		1., 2., 3., 4. Urtrieb
15. Dezember		5., 6., 7., 8. Urtrieb
17. Dezember		Märchen aus der «Pforte der Einweihung», Gedichte von C. F. Meyer, Hebbel und Rudolf Steiner
21. Dezember		9., 10., 11., 12. Urtrieb
22. Dezember	Basel	Weihnachtsfeier: Altholländisches Weihnachtslied, Pater noster, Lobgesang der Engel a. d. Lukas-Evangelium
24. Dezember	Dornach	Weihnachtsfeier: Hirtenmusik (Bach), Advent (Thylmann), «Die Sonne schaue», Wochenspruch, Spruch a. d. Mysteriendrama, Kirchenlied a. d. 11. Jahrhundert

1918 Fortsetzung

25. Dezember	Dornach	«Faust» II: Klassische Walpurgisnacht
27. Dezember		Altholländisches Weihnachtslied, Hirtenmusik (Bach)
28. Dezember		Musik und «Maria im Rosenhag» von A. v. Bernus (acht Gedichte)
29. Dezember		Musik und Gedichte von Hebbel, Meyer, Goethe, v. Bernus
31. Dezember		Wochenspruch und «Das Traumlied vom Olaf Ästeson». Programm in (0)

1919

1. Januar	Dornach	Wiederholung vom 31. Dezember
In den ersten Januartagen mußten die eurythmischen Darbietungen ausfallen, da die Bühne vergrößert wurde. Anstelle dieser Aufführungen fanden Rezitationen von Marie Steiner statt.		
16. Januar		«Faust» II: Klassische Walpurgisnacht (Schlußszene) vor deutschen Internierten
17. Januar		Wiederholung
18. Januar		Wiederholung
19. Januar		Wiederholung
25. Januar		Wiederholung vor geladenen Gästen
26. Januar		Wiederholung vor geladenen Gästen
2. Februar		Wiederholung vor geladenen Gästen
24. Februar	Zürich Pfauen-Theater	Erste öffentliche Eurythmiaeufführung Programm in (0) und S. 114
27. Februar	Winterthur	Wiederholung
Die weitere öffentliche Eurythmiaeufführung nach Zürich und Winterthur hätte in Basel stattfinden sollen; es waren jedoch alle Säle durch Maskeraden und Bälle belegt. So fand also am 13. und 14. März eine Wiederholung in der Schreinerei statt, zu der man bei Hug in Basel im Vorverkauf Karten bekam.		
13. März	Dornach Saal der Schreinerei	Erste öffentliche Eurythmiaeufführung Wiederholung vom 24. Februar
14. März		Wiederholung vom 24. Februar
23. März		etwas verändert und «Faust» II: Graue Weiber und Sorgeszene
24. März		Wiederholung
30. März		u. a. «Faust» II: Graue Weiber und Sorgeszene
5. April		Wiederholung

1919 Fortsetzung

13. April	Den Haag	Eurythmie, Musik, Rezitation
6. Mai	Stuttgart Kuppelsaal des Kunstgebäudes	Aufführung vor Arbeitern der Waldorf-Astoria-Zigarettenfabrik: Dichtungen von R. Steiner, Goethe, Meyer, Morgenstern, Nietzsche und Auftakte. Programm in (0)
19. Mai	Stuttgart	Darbietungen eurythmischer Kunst: ähnlich wie 25. Mai
25. Mai	Stuttgart Landestheater Kleines Haus	Morgenunterhaltung: Gedichte von Hebbel, Goethe, Meyer, R. Steiner, Hamerling, Nietzsche und Auftakte. Programm in (0)
22. Juni	Stuttgart Kuppelsaal des Kunstgebäudes	Dichtungen von R. Steiner, Hebbel, Lenau, Kyber, Goethe, Meyer, Morgenstern und Auftakte
19. Juli	Stuttgart Kuppelsaal des Kunstgebäudes	Dichtungen von Goethe, Hamerling, Hebbel, Meyer und Auftakte
24. Juli	Stuttgart Kuppelsaal des Kunstgebäudes	Wiederholung vom 22. Juni
27. Juli	Mannheim Musensaal	Wiederholung vom 24. Juli
10. August	Dornach	Programm in (0)
11. August		Aufführung vor Münchner Ferienkindern: Wiederholung v. 10. August
16. August		Programm in (0)
17. August		Wiederholung
7. September	Stuttgart Großer Saal des Stadtgartens	Eurythmie zur Eröffnung der Waldorfschule: Musik, Gesang, Rezitation, Eurythmie
14. September	Berlin Potsdamer Straße	Programm vom 27. Juli, Programm in (0)
16. September	Berlin	Wiederholung
21. September	Dresden	Dichtungen von R. Steiner, Meyer, Morgenstern und Auftakte
11. Oktober	Dornach	u. a. «Faust» I: Gretchen und Böser Geist (Dom). Programm in (0)
12. Oktober		Wiederholung
19. Oktober		Humoresken von Morgenstern, Gedichte von Hebbel, Meyer, Zueignung (Goethe). Nach einer Pause: «Faust» I: 1. Szene (Nacht)
20. Oktober		Wiederholung

1919 Fortsetzung		
31. Oktober	Zürich «Zur Kaufleuten»	«Faust» II: Um Mitternacht, Graue Weiber und Sorge
5. November	Bern «Kursaal Schänzli»	Wiederholung vom 31. Oktober, Programm in (0)
8. November	Dornach	Aufführung für die Arbeiter am Goetheanum
9. November		Schülervorstellung (unter Mitwirkung einiger Lehrerinnen)
15. November		u. a. Melodie (Jacobowski), «Hymnus an die Natur» (Goethe), «Faust» I: Studierzimmer I: «Erdgeist und Osternacht». Programm in (0)
16. November		Wiederholung
22. November		u. a. «Zu Howards Ehrengedächtnis» und die «Wolken» (Goethe), Wiederholung «Faust» I: Studierzimmer
23. November		Wiederholung
29. November		«Faust» I: Studierzimmer: Pudelszene und Geisterchor, u. a. Wiederholung der Goethe-Gedichte, «Erlkönigs Tochter» (Herder), Humoresken (Morgenstern). Programm in (0)
30. November		Wiederholung
7. Dezember		Musik und Eurythmie: Wiederholungen
12. Dezember		Wochenspruch, Ecco Homo (R. Steiner), «Zu Howards Ehrengedächtnis» (Goethe), und die «Wolken», der «Spaziergang» (M. Opitz), «Die Beichte des Wurms» (Morgenstern)
14. Dezember		Wiederholungen und «Die Metamorphose der Pflanzen», «Wolken» (Goethe) (In Anwesenheit englischer Freunde): Programm s. S. 116
17. Dez. 1919 bis 3. Jan. 1920		<i>Rudolf Steiner in Deutschland</i>

1920		
10. Januar	Dornach	Eurythmie und Paradeisspiel
11. Januar		Eurythmie und Christgeburtspiel
17. Januar		u. a. «Die Metamorphose der Pflanzen» (Goethe), Es keimen die Pflanzen (R. Steiner) Programm in (0)

1920 Fortsetzung		
18. Januar	Dornach	Wiederholung
24. Januar		Der Fischer, Weltseele, Mahomets Gesang (Goethe) und andere. Programm in (0)
25. Januar		Wiederholung
31. Januar		Märchen aus «Die Prüfung der Seele», Gnomen und Sylphen aus «Der Seelen Er- wachen», Humoresken. Programm in (0)
1. Februar		Geister aus «Faust» I: Gnomen und Sylphen aus «Der Seelen Er- wachen», Märchen aus «Die Prüfung der Seele», Humoresken. Programm in (0)
7. Februar		u. a. Das Märchen vom Quellenwunder aus «Die Prüfung der Seele», Gnomen und Sylphen aus «Der Seelen Er- wachen»
8. Februar		Wiederholung
14. Februar		u. a. <i>Luziferische und Ahrimanische Wesenheiten</i> aus «Der Hüter der Schwelle»
15. Februar		Wiederholung
21. Februar		Aufführung mit Kindereurythmie
22. Februar		Wiederholung
28. Februar		u. a. Die drei Seelenkräfte
21. März		Kinderaufführung vor Medizinern. Programm in (0)
27. März		
28. März		
4. April Ostern		Dichterisch und Musikalisches. Sylphen und Gnomen, Kindereurythmie
5. April Ostern		Wiederholung
10. April		u. a. Mysterienszenen, Kindereurythmie, Humorstisches und Satirisches
11. April		Wiederholung
17. April		Hymnus an die Natur, «Faust» I: Ariel- szene, Humoresken von Goethe
18. April		Wiederholung
24. April		u. a. Arielszene
27. April		Aufführung für Gäste der Mustermesse
1. Mai		Lebens- und Weltbilder, Humorstisch-Pa- radoxes
2. Mai		Wiederholung

1920 Fortsetzung

8. Mai	Dornach	
9. Mai		
15. Mai		Aufführung mit Kindereurythmie
16. Mai Pfingsten		Wiederholung
23. Mai		Aufführung mit Kindereurythmie, s. S. 151
24. Mai		Wiederholung
29. Mai		Aufführung für den evangelischen Lehrerverein von Baselland und Baselstadt
4. Juli		Ansprache (teilweise in O)
17. Juli		Eurythmisierte Spruchkunst, allerlei lyrisch Ornamentales ernster und heiter scherzhafter Art von Morgenstern und Goethe
18. Juli		Wiederholung
8. August		
15. August		
22. August		Aufführung mit Kindereurythmie
29. August		
5. September		
26. September bis 16. Oktober	Dornach	<i>Erster Hochschulkurs</i>
26. September		Eröffnungsfeier im Goetheanum mit Musik, Rezitation und Eurythmie. Zwölf Stimmungen. Programm in (0)
		Von nun an finden die Eurythmieaufführungen auch im Goetheanum statt
2. Oktober	Dornach Schreinerei	Aufführung mit Kindereurythmie
3. Oktober		Wiederholung
9. Oktober		
10. Oktober	Goetheanum	
13. Oktober		Aufführung mit Kindereurythmie
16. Oktober		u. a. Lied von der Initiation
17. Oktober		
23. Oktober		u. a. Mysterien-Bilderszenen. Ernstes und Humoristisches
24. Oktober		Wiederholung
30. Oktober		Eurythmische Darbietungen
31. Oktober		Wiederholung

1920 Fortsetzung

19. November	Freiburg i. Br. Kinosaal	Aufführung unter Mitwirkung von Kindern der Waldorfschule in Stuttgart: Eurythmie als beseelte Turnübung. Programm in (0)
21. November	Cannstatt Wilhelma-Theater	Wiederholung
23. November	Cannstatt Wilhelma-Theater	Wiederholung
27. November	Kronenberg-Altendorf Kruppsche Bierhalle	Stabübungen und Auftakte mit Musik, Gedichte von Meyer, Uhland, Goethe, Hebel, Märchen von R. Steiner, Humoresken von Chr. Morgenstern
28. November	Essen-Bredeney Aula des Städt. Lyzeums	Wiederholung vom 27.
29. November	Elberfeld Stadthalle	Wiederholung vom 27.
2. Dezember	Dornach	Gründung des Vereins «Eurythmeum» im Beisein von Rudolf Steiner
5. Dezember	Dornach	
11. Dezember		u. a. 2. Bild aus «Der Seelen Erwachen», Gnomen und Sylphen
12. Dezember		Wiederholung
20. Dezember		1. Teil im Goetheanum, 2. Teil in der Schreinerei
29. Dezember	Olten	Aufführung vor Lehrern, hauptsächlich Kindereurythmie
Im Dezember	Dornach	Erste Toneurythmieform für die Schüler der Friedwart-Schule: «Pastorale» a. d. Weihnachtsoratorium
1921		
9. Januar	Stuttgart Kuppelsaal des Kunstgebäudes	Aufführung unter Mitwirkung von Kindern der Waldorfschule
16. Januar	Stuttgart	
30. Januar	Dornach	
6. Februar	Dornach	

1921 Fortsetzung

20. Februar	Hilversum	u. a. Gedichte von Goethe, «Urworte», Humoresken von Christian Morgenstern. Programm in (0)
22. Februar	Amsterdam	Wiederholung
26. Februar	Rotterdam	
27. Februar	Den Haag	
6. März	Köln Schauspielhaus	
15. März	Freiburg i. Br. Kasinosaal	
19. März	Stuttgart Gr. Haus	
27. März	Dornach	Wiederholungen
28. März		
3.–10. April		Zweiter anthroposophischer Hochschulkurs
3. April		Eurythmie und Musik
9. April		Eurythmie und Musik
10. April		Schlußfeier, Eurythmie und Musik
12.–17. April	Dornach	<i>Heileurythmiekurs</i>
24. April		Eurythmiedarbietungen
1. Mai	1. Teil im Goetheanum 2. Teil in der Schreinerei	u. a. 2. Bild aus «Der Seelen Erwachen», Gnomen und Sylphen
5. Mai		Wiederholungen
8. Mai		u. a. 7. Bild aus «Die Pforte der Einweihung»
15. Mai		2. Bild aus «Der Seelen Erwachen», Gnomen und Sylphen, Seelenkräfte
16. Mai (Pfingsten)		Wiederholung
31. Mai	Tübingen	Gedichte von Goethe: Mignon, Harfenspieler, Symbolum, Sprüche von R. Steiner, Gedichte und Humoresken von Morgenstern. Programm in (0)
1. Juni	Freiburg	Programm in (0)
3. Juni	Frankfurt a. M. Neues Theater	
5. Juni	Darmstadt Landestheater	

1921 Fortsetzung

7. Juni	Heidelberg Stadthalle	
9. Juni	Baden-Baden Städt. Schauspiele	
12. Juni	Cannstatt Wilhelma- Theater	
14. Juni	Heidenheim	
18. Juni	Konstanz	
21. Juni	Zürich	
23. Juni	St. Gallen	
26. Juni	Bern	
27. Juni	Bern Kursaal «Schänzli»	
3. Juli	Dornach	Von R. Steiner werden von jetzt an die Vor- und Nachtakte dazu gegeben: Drei Wochensprüche, Gedichte von Goethe, auch im zweiten Teil. Der zweite, leichtere und heitere Teil wird immer in der Schreinerei aufgeführt
7. Juli		Kindereurythmie-Aufführung
10. Juli		Wochensprüche, Gedichte von Goethe. Erstes französisches Gedicht: «Papillons» (Rameau)
15. Juli		u. a. weitere französische Gedichte (V. Hugo)
17. Juli		Wochensprüche, Gedichte von Goethe, u. a. «L'Art et le Peuple» (Hugo)
24. Juli		Wochensprüche, weitere französische Gedichte, «Faust» I: Prolog im Himmel. Programm in (0)
7. August		Wiederholungen, neue Wochenspruchformen
14. August		«Das Quellenwunder», u. a. vier Gedichte aus «Pierrot Lunaire» (A. Giraud), Trauermarsch (Mendelssohn), Humoresken (Morgenstern). Programm in (0)
20. August	Dornach	Auftakte, «Das Quellenwunder» (englisch), u. a. «Alba» (Pascoli, italienisch)
21.–27. August	Dornach	<i>Summer Art Course</i>

1921 Fortsetzung		
22. August	Dornach	Kinderaufführung, Leitung: H. Hollenbach. Programm in (0)
24. August		Romantischer Auftakt, Gedichte von Th. Moore, W. Watson, Longfellow, Rameau, A. Giraud, Goethe, «Das Quellenwunder», Humoresken von Chr. Morgenstern. Programm in (0)
26. August		Schmetterling (Grieg) erste Soloform für Toneurythmie, Sylphen und Gnomen aus «Der Seelen Erwachen», Luziferische und ahrimanische Wesen aus «Der Hüter der Schwelle», Gedichte von Heine, Nietzsche, Giraud und anderes. Programm in (0)
28. August bis 7. September	Stuttgart	<i>Allgemeiner öffentlicher Kongreß «Kultur-Ausblicke der anthroposophischen Bewegung»</i>
3. September	Cannstatt Wilhelma-Theater	Wiederholungen aus den vorigen Programmen, u. a. Das Märchen vom Quellenwunder, «Die Prüfung der Seele»
4. September		Wiederholung
30. August	Stuttgart G. Siegle-Haus	Eurythmische Satiren unter der Leitung von Marie Steiner im Anschluß an die Vormittagsvorträge. Programme s. S. 164
31. August		»
1. September		»
2. September		»
6. September		»
7. September		»
18. September	Berlin Kammerspiele des Deutschen Theaters	Programm vom 26. August
20. September	Berlin Zweiglokal	Erster und zweiter Urtrieb, Gedichte von Goethe, Humoresken von Morgenstern
22. September	Berlin	Dritter und vierter Urtrieb, weitere Gedichte von Goethe und Humoresken von Morgenstern
25. September	Dresden Alberttheater	Wiederholung vom 18.
28. September	Berlin	Wiederholung vom 20.
29. September	Berlin	Wiederholung vom 22.

1921 Fortsetzung		
5. Oktober	Dornach Schreinerei	Verschiedene Gedichte und Humoresken von Morgenstern, Musik von Schubert
9. Oktober	Dornach Goetheanum	Szenen aus den Mysteriendramen, Gedichte von Goethe und Nietzsche
16. Oktober		Weitere Wochensprüche, Sonett von Shakespeare, Rondeau (Ch. d'Orléans), Nietzsche, zwei Musiken u. a.
23. Oktober		u. a. viertes Bild aus «Der Seelen Erwachen», Artémis (Hérédia)
30. Oktober		Wiederholungen und «Vision de Khèm» (Hérédia). Programm in (0)
6. November		Das Traumlied vom Olaf Åsteson, Weiße Glocken (Solowjow), Zwei Harfenspieler (Goethe) und Wiederholungen
13. November	Dornach Schreinerei	Wiederholungen, Ariel (Shakespeare), Tonbild (Grieg). Programm in (0)
20. November	Berlin	u. a. Das Traumlied vom Olaf Åsteson
27. November	Kristiania Nationaltheater	Das Märchen vom Quellenwunder, Luziferische und ahrimanische Wesen, Zwei Harfenspieler (Goethe), Ariel (Shakespeare), Erbkönigs Tochter (Herder), Humoresken von Morgenstern. Programm in (0)
3. Dezember	Kristiania Opera Comique	Symbolum (Goethe), weitere Gedichte von Goethe, Heine, Humoresken von Morgenstern
7. Dezember	Berlin Zweiglokal	u. a. Das Traumlied vom Olaf Åsteson mit Musik von Jan Stuten
8. Dezember		Wiederholung
11. Dezember	Bremen	Wiederholung
13. Dezember	Cannstatt Wilhelma-Theater	u. a. Das Traumlied vom Olaf Åsteson, Wiederholungen, Programm in (0)
14. Dezember		Wiederholung
25. Dezember	Dornach Goetheanum	Tiaoait, Sprüche von R. Steiner, Die Weihnacht (Solowjow, russisch), Weihnachtskantate (J. S. Bach), Das Traumlied vom Olaf Åsteson mit Musik von Jan Stuten
28. Dezember	Schreinerei	Kinderaufführung. Programm in (0)
31. Dezember		u. a. 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen», Weiße Glocken (Solowjow), Zwei Gedichte von Hérédia, Gedichte von Shakespeare und Longfellow

1922			1922 Fortsetzung		
1. Januar	Dornach Goetheanum	2. Bild aus «Der Seelen Erwachen», Gnommen und Sylphen, Seelenkräfte, Luzifer, Theodora, Geist von Johannes Jugend, Gedichte von Goethe, Shakespeare. Hérédia, Ronsard. Programm in (0)	6. Mai	Dornach Schreinerei	Häuschen (Steffen), Humoresken (Morgenstern) Gedichte aus «Wegzehrung» (Steffen), Fuge (Bach), Geistliches Lied (Bach), Andromède I, II, III (Hérédia), Humoresken
22. Januar	Mannheim Musensaal	u. a. Das Traumlied vom Olaf Åsteson	7. Mai		Wiederholung
24. Januar	Berlin Zweiglokal	Gedichte von Goethe, Heine, Jacobowski, Solowjow, Humoresken, Schmetterling (Grieg)	27. Mai		Chor der Urträume (Steinwand), Erinnerung (Bruckner), englische Gedichte (Shakespeare), Humoresken, Tonbild (Grieg). Programm in (0)
25. Januar		Wiederholung	1.–12. Juni	Wien	<i>West-Ost-Kongreß</i>
29. Januar	Hamburg	Wiederholung vom 22., Gedichte von Goethe, Heine, Nietzsche, Shakespeare, Humoresken von Morgenstern, Schmetterling (Grieg)	2. Juni	Wien Volksoper	u. a. 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen», 6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle», s. S. 122
1. Februar	Breslau Lobe-Theater	Wiederholung vom 29. Januar	9. Juni		u. a. «Kosmische Chöre» von Fercher von Steinwand, s. S. 123
5. Februar	Prag Neues Deutsches Theater	Matinée zugunsten hungernder russischer Kinder. Wiederholung vom 29. Januar	12. Juni		u. a. Das Traumlied vom Olaf Åsteson, s. S. 123
24. Februar	Stuttgart	u. a. 2. und 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen», Humoresken von Morgenstern, Lebenszauber (Grieg). Programm in (0)	2. Juli	Dornach Goetheanum	Aufführung für Kinder aus der Umgebung Dornachs. Programm in (0)
25. Februar		Wiederholung	23. Juli		u. a. 6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle», englische und deutsche Gedichte, Musiken. Programm in (0)
1. März	Leipzig	Wiederholung	30. Juli		Englisches Programm. «Das Quellenwunder». Programm in (0)
5. März	Halle	Wiederholung	6. August		Englisches Programm
9. März	Berlin Zweiglokal	u. a. 5. und 6. Urtrieb (Steinwand), Das Märchen vom Bösen aus «Die Prüfung der Seele», Humoresken von Morgenstern	10. August	Schreinerei	u. a. 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen»
12. März	Berlin Deutsches Theater	Wiederholung vom 5. März	18. August	Oxford Keble College	6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle». Programm in (0)
19. März	Dornach Schreinerei	Aufführung für Mitglieder zum Teil mit Schülern, u. a. «Laßt uns die Bäume lieben . . .» (Steffen), 12. Urtrieb, Humoresken (Morgenstern)	19. August	Oxford	Kindereurythmie-Aufführung. Programm in (0)
26. März	Schreinerei	u. a. 8. Bild aus «Der Hüter der Schwelle», «Wie die Blumen . . .» (Steffen), «Schwing dich . . .» (Steffen), Humoresken (Morgenstern) Programm in (0)	23. August		u. a. «Das Quellenwunder»
2. April	Schreinerei	u. a. Wiederholungen, Choral, Geistliches Lied (Bach), Melodie (Volkmann), Aus dem	26. August		Englische Gedichte und Gedichte von Goethe
			6.–15. Sept.	Dornach Goetheanum	<i>Französischer Kurs</i>
			10. September		u. a. 6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle»
			12. September		u. a. englische und französische Gedichte
			14. September		u. a. 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen»
			17. September		u. a. aus «Faust» II: Sorgeszene
			24. September		u. a. 6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle»

1922 Fortsetzung

30. September	Dornach Goetheanum	u. a. aus «Faust» II: Sorgeszene, Humoresken (Morgenstern)
8. Oktober	Stuttgart	I. Teil: Kinderaufführung II. Teil: Humoresken
11. Oktober		Gedichte von A. Steffen, Solowjow, Lenau, Goethe, Musiken von Chopin, Mozart, Tschaikowsky
13. Oktober		u. a. 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen», 6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle», Gedichte von Shakespeare und anderes
15. Oktober		Aus «Faust» II: Graue Weiber und Sorge, englische Gedichte, Musiken
18. Oktober		Gedichte von A. Steffen, Solowjow, Goethe, Lenau, Musiken, Humoresken
20. Oktober		Wiederholung vom 13.
22. Oktober		II. Teil: Kinderaufführung III. Teil: Humoresken, Wiederholungen
25. Oktober		Aus «Faust» II: Graue Weiber und Sorge, englische Gedichte und anderes
29. Oktober	Köln Schauspielhaus	Wiederholung vom 13.
2. November	Den Haag	Gedichte von Shakespeare, Menuett (Beethoven), Elfentanz (Grieg) und anderes. Programm in (0)
5. November	K. Schouwburg	u. a. 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen», 6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle». Programm in (0)
11. November	London The Royal Academy of Dramatic Art	Gedichte von Shakespeare, Musiken und Wiederholungen
13. November		u. a. 4. Bild aus «Der Seelen Erwachen», 6. Bild aus «Der Hüter der Schwelle»
15. November		«Das Quellenwunder», Gedichte von Shakespeare, Musiken von Grieg u. a.
24. November	Düsseldorf	
26. November	Köln	
28. November	Berlin	
29. November		
1. Dezember		

1922 Fortsetzung

3. Dezember	Berlin	
5. Dezember		
6. Dezember		
9. Dezember	Hamburg Thalia Theater	
17. Dezember	Dornach	Schüleraufführung
25. Dezember		«Immanuel» (Solowjow), II. Teil mit Kindern. Programm in (0)
31. Dezember		u. a. «Faust» I: Prolog. Programm in (0), s. S. 124 <i>Brand des Goetheanums</i>
1923		
4. Januar	Dornach	Wiederholung vom 25. Dezember
7. Januar		«Faust» II: Graue Weiber und Sorgeszene, Wiederholungen vom 31. Dezember und Humoresken
14. Januar		Wiederholung vom 7.
28. Januar		u. a. «Weihnacht» (Solowjow), Weihnacht (Steffen), Chinesische Gedichte, «Waldszenen» (Schumann) mit Kindern, «Deine Tänze» (Steffen), Allegro (Beethoven), Regentropfen-Prelude (Chopin)
4. Februar		Wiederholungen. U. a. «Nildelta» (Solowjow), «Feuerrotes Fohlen» (Steffen), Nocturne (Chopin). Programm in (0)
11. Februar		u. a. «Des Engels Flügelschlag...» (Steffen). «Die Seele fremd...» (Steffen), «Rève» (Hugo), «Le Samourai» (Hérédia), Menuett (Beethoven), «Mein Kind, wir waren...» (Heine). Programm in (0)
18. Februar		u. a. «Die Geisterscharen» (Steffen), «Traumverwandlung» (Kitir), «Proteus» (Hebbel), Adagio (Beethoven), «Auf leichten Füßen» (Morgenstern)
27. Februar	Stuttgart	Wiederholungen: u. a. «Der Mond geht auf...», «Als wir auf der goldenen Insel...» (Steffen). Programm in (0)
28. Februar		Wiederholung vom 27.
3. März		Wiederholung vom 27. Februar
4. März		Wiederholung vom 27. Februar

1923 Fortsetzung

6. März	Stuttgart	u. a. «Es schlingen» (Steffen), Etude (Chopin), Slawischer Tanz (Dvorak)
7. März		Wiederholung
7./8. März		Zwei Vorträge: Das Tonerlebnis im Menschen. Intervallformen
8. März		Wiederholung
11. März	Berlin	Wiederholung vom 27., 28. Februar
12. März		Wiederholung
14. März		Wiederholungen aus den letzten Programmen
15. März		„
16. März		„
18. März		„
19. März		„
23. März	Stuttgart	„
24. März		„
25. März		„
25.–29. März	Stuttgart	<i>Künstlerisch-Pädagogische Tagung der freien Waldorfschule</i>
27. März		Kindereurythmie-Aufführung
28. März		Kindereurythmie-Aufführung
1. April (Ostern)	Dornach	u. a. Gedichte von A. Steffen, Humoresken von Chr. Morgenstern, Programm in (0)
2. April		Wiederholung
7. April		u. a. Möwenflug (Meyer), Herbstbild (Hebel), Offene Tafel (Goethe)
8. April		Wiederholung
14. April		u. a. drei Gedichte von Mörike, Programm in (0)
15.–22. April	Dornach	<i>Pädagogischer Kurs</i>
15. April		Wiederholung vom 18., 19. März
21. April		Gedichte (Steffen), Humoresken von R. Steiner, Goethe, Morgenstern, Musiken von Brahms und Tartini
24. April	Stuttgart	Gedichte von Mörike. Wiederholung der Musiken und Humoresken
25. April		Wiederholung

1923 Fortsetzung

29. April	Prag Neues Deutsches Theater	Gedichte von Steffen, Musiken von Chopin und Dvorak, Humoresken
5. Mai	Breslau Lobe-Theater	
9. Mai	Nürnberg Kulturverein	
11. Mai	Heidenheim	
14. Mai	Ulm Stadt-Theater	
22. Mai	Berlin	
3. Juni	Dornach	u. a. Air Sarabande (Bach), Ganymed, Meine Göttin (Goethe), Humoresken
9. Juni		Wiederholungen der Programme vom Mai
10. Juni		Wiederholungen der Programme vom Mai
13. Juni		Kinderaufführung. Programm in (0)
16. Juni		Programm in (0)
17. Juni		Wiederholung
24. Juni		«Johannistimmung», u. a. Elfenszenen aus «Ein Sommernachtstraum» von Shakespeare. Programm in (0)
1. Juli		Wiederholung
8. Juli		Englische Gedichte, u. a. «Thema» (Schumann). Programm in (0)
9. Juli		Wiederholung
15. Juli		u. a. Prélude (Bach), Adagio und Largo (Beethoven), Sarabande (Bach), Mazurka (Chopin). Programm in (0)
17. Juli		u. a. «Edward . . .», Altschottische Ballade
21. Juli		Aufführung anlässlich der internationalen Delegiertenversammlung, u. a. Elfenszenen aus «Ein Sommernachtstraum». Programm in (0)
22. Juli		Programme für die Reise nach England. Programme in (0)
25. Juli		
27. Juli		
29. Juli		
8. August	Ilkley	Kindereurythmie-Aufführung

1923 Fortsetzung		
14., 16. August	Ilkley	Programm s. S. 126
22., 25., 27. Aug. 29., 30. Aug.	Penmaenmawr	Wiederholungen vom 14. und 16. August. Programm s. S. 127
4. September	London The Royal Acad. of Dramatic Art	Wiederholungen vom 14. und 16. August
11. September	Dornach	u. a. «Die Jüngerin» (Steffen)
15. September	Stuttgart	Gedichte von Steffen. Programm in (0)
16. September		Wiederholung
18. September		„
20. September		„
22. September		Englische Gedichte, Gedichte von A. Steffen und anderen
23. September		Wiederholung vom 22.
30. September	Wien	anderes Programm
5. Oktober	Gmunden Stadt-Theater	Wiederholung vom 30. September
7. Oktober	Wien Neues Wiener Stadt-Theater	Gedichte von Goethe, Steffen, Morgenstern, Mörike, Shakespeare, Musiken von Bach, Händel, Brahms, Reger
11. Oktober	Salzburg Stadt-Theater	Wiederholung vom 5.
22. Oktober	St. Gallen Stadt-Theater	Wiederholung vom 5.
25. Oktober	Dornach	Deutsche und französische Gedichte, Musiken von Bach, Chopin, Rameau u. a.
28. Oktober	Olten Stadt-Theater	Wiederholung vom 5.
1. November	Dornach	Deutsche und französische Gedichte, Musiken von Chopin und Bach. Programm in (0)
4. November		Französische Gedichte, Goethe, Nietzsche, Musiken von Bach, Händel, Brahms, Chopin
8. November		Gedichte von Steffen, Goethe, Heine, Hérédia, Lafontaine, Musiken von Bach, Brahms, Liszt, Moczowsky
11. November		Französisches Programm. Wiederholungen. Bächlein im März (Stuten), Slawischer Tanz (Dvorak)

1923 Fortsetzung		
17. November	Dornach	1. Teil: Französische Texte, 2. Teil: Vorführung der «Herren Wächter». Programm in (0)
23. November	Paris	Wiederholung aus den vorigen Programmen. Programm in (0)
2. Dezember	Dornach	1. Teil: Gedichte von Steffen, Humoresken von Morgenstern 2. Teil: Wiederholung vom 17. November. Programm in (0)
23. Dezember		Gedichte von Steffen, Goethe, Hartleben, Musiken von Bach, Schumann, Händel, Galliard, Beethoven (zum Teil mit jüngeren Eurythmistinnen). Programm s. S. 129
26. Dezember		u. a. Die Jüngerin (Steffen), französische Gedichte, Musiken von Bach, Händel, Liszt, Moczowsky. Programm in (0)
28. Dezember		Gedichte von Steffen, französische und englische Gedichte, Musiken von Bach, Beethoven, Stuten. Programm in (0)
30. Dezember		u. a. Herrscherin Erde, Immanuel, Zum neuen Jahr (Solowjow), Das Traumlied vom Olaf Ästeson. Programm in (0)
24. Dezember bis 1. Januar 1924		<i>Gründungsversammlung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft</i>

1924

Zu Beginn des Jahres wurden drei Ausbildungsklassen eingerichtet unter der Leitung von Tatjana Kisseleff, zusammen mit einigen Eurythmistinnen der Bühnengruppe		
2. Januar	Dornach	Wiederholung vom 30. Dezember
5. Januar		Gedichte von Steffen, französische Gedichte, verschiedene Musiken
9. Januar		Gedichte von Steffen, französische und englische Gedichte, u. a. Violinsonate von C. Franck
13. Januar		«Faust» II: Arielszene, u. a. Kalewala, Arie (Gabielli)
16. Januar		u. a. «Urworte», «Sträußchen» (Goethe), «Warum?» (Schumann), Humoresken (Morgenstern)

1924 Fortsetzung

20. Januar	Dornach	u. a. «Weihnacht», «Zum Adam- und Eva-Tag» (Steffen), «Faust» II: Arielszene
23. Januar		Gedichte von Steffen, englische Gedichte, Musiken von Bruckner, Franck, Mozart, Grieg, Stuten, Tschaikowsky, «Rune der vier Winde» (Macleod)
26. Januar	Bern Stadt-Theater	u. a. «Faust» II: Arielszene. Programm in (0)
29. Januar	Zürich Stadt-Theater	Wiederholung vom 23. Januar
2. Februar	Dornach	Programm in (0)
3. Februar		Wiederholung vom 26. Januar
10. Februar		Gedichte von A. Steffen, Morgenstern, Musset, Lafontaine, verschiedene Musiken
11. Februar		Wiederholung. Ansprache in (0)
17. Februar		u. a. «Sieben Nixenchor» (Mörke)
19.–27. Februar	Dornach	<i>Toneurythmie-Kurs</i>
24. Februar		Wiederholungen, u. a. «Er ist's» (Mörke)
2. März		Gedichte von Steffen, Mörike, Humoresken (Morgenstern), Musiken von Bach, Brahms, Chopin, Händel, Reger
9. März		u. a. «Rêve», «Extase» (Hugo), «Andromède» (Hérédia), «Venise» (Musset), Fabeln von Lafontaine, «Russischer Frühling» (Solowjow)
16. März		Russische, englische, französische, deutsche Gedichte, musikalische Auftakte, Musiken von Bach, Chopin, Grieg
21. März	Stuttgart	Gedichte von Mörike und Steffen, Humoresken (Morgenstern), Musiken von Brahms, Chopin, Händel, Reger. Programm in (0)
22. März		Wiederholung
23. März	Dornach	Kinderaufführung
24. März	Karlsruhe	Wiederholung vom 21. März
26. März	Stuttgart	russische, englische, französische Gedichte. Musiken von Bach, Grieg, Pugnani
30. März	Prag Neues Deutsches Theater	Wiederholung vom 21. Matinee

1924 Fortsetzung

2. April	Prag Konservatorium «Na Slovanech»	Vortrag von Rudolf Steiner mit eurythmischen Darbietungen. Programm in (0)
6. April	Prag Tschechisches Theater	Wiederholung vom 16. März. Programm in (0)
11. April	Stuttgart	Wiederholungen vom 21./22. März
12. April		
14. April	Heidenheim Konzerthaus	Wiederholungen vom 21./22. März
14. April	Bern	Vorführung pädagogischer Eurythmie mit einer Ansprache von Rudolf Steiner. Programm in (0)
20. April (Ostern)	Dornach	Matinée für Mitglieder: u. a. «Die Grundsteinlegung», 5 Uhr öffentliche Aufführung. Programm s. S. 130 und in (0)
21. April		5 Uhr öffentliche Aufführung
22. April		Matinée für Mitglieder: u. a. «Die Grundsteinlegung». Wiederholung vom 20.
26. April	Dornach	Gedichte von Hamerling, Mörike, Steffen, Hérédia, Goethe, Lafontaine; Musiken von Bach, Lewerenz, Pugnani, Telemann. Programm in (0)
27. April		Wiederholung
30. April	Stuttgart	Konferenz im «Eurythmeum» Übung: I U A
3. Mai	Dornach	I. Teil: Gedichte von Hamerling und Steffen; II. Teil: englische und französische Gedichte. Musiken von Bach, Chopin, Lewerenz, Schumann, Grieg. Programm in (0)
4. Mai		Wiederholung
9. Mai		Aufführung von Schülern: «Das Quellenwunder», Texte von Goethe, Meyer, Hamerling. F. von Steinwand, Rennefeld. Programm in (0)
11. Mai		u. a. «Finsternis, Licht, Liebe» (R. Steiner)
13. Mai		Aufführung von Schülern: Gedichte von Hölderlin, Sprüche aus ägyptischen Königsgräbern, Hebbel, Meyer, Morgenstern, Rennefeld. Musiken von Schubert, Mozart, Leclair, Chopin. Programm in (0)

1924 Fortsetzung		
16. Mai	Dornach	Programm für die Reise: Gedichte von Goethe, Steffen, Nietzsche, Mörike. Musiken von Bach, Brahms, Tartini, Franck, Händel, Haydn, Mozart, Chopin. Programm in (0)
19. Mai	Ulm Stadt-Theater	obiges Programm vom 16. Mai
21. Mai	Nürnberg	
23. Mai	Eisenach	
26. Mai	Erfurt	
28. Mai	Naumburg	
30. Mai	Hildesheim	
2. Juni	Hannover	
5. Juni	Halle	
7.-17. Juni	Koberwitz	<i>Landwirtschaftlicher Kurs.</i>
9. Juni	Breslau Lobe-Theater	Wiederholung
8. Juni (Pfingsten) und 22. Juni	Dornach	zum Teil mit Schülern: u. a. «Finsternis, Licht, Liebe», Wochenspruch (R. Steiner), «Veni Creator Spiritus» und andere Gedichte von Goethe, Steffen, Hamerling, Musiken von Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, v. d. Pals, Scherzo (Beethoven), Mondscheinsonate
29. Juni		Wiederholungen. Musiken: Grave (Bach), Etude f-Moll (Chopin), Prélude H-Dur (Chopin), Teufelstrillersonate (Tartini), Nocturne Es-Dur (Chopin), Allegro (Galliard), Allegretto (Beethoven), Maggiore (Mozart). Programm in (0)
24. Juni bis 12. Juli		<i>Lauteurythmie-Kurs</i> Neue Sprüche: «Strebe nach Frieden», «Es keimen der Seele Wünsche», «Ich suche im Innern», «Ich denke die Rede»
3. Juli	Dornach	Wiederholungen deutscher, englischer und französischer sowie russischer Gedichte.
6. Juli		Neue Gedichte von Fiona Macleod, R. Burns, The Castle by the Sea (Longfellow), Mrs. Gill and the Fairy (W. de la Mare), Thomas, the Rhymer (W. Scott) und anderes als Vorbereitung zur Englandreise.
10. Juli		Musiken von Bach, Beethoven, Brahms, Händel, Franck, Galliard, Pugnani, Schumann,

1924 Fortsetzung		
		Stuten, Scriabine, Schuurman, Chopin. Programme in (0)
3. August	Dornach	englisches Programm. Programm in (0)
5. August	Stuttgart G.-Siegle-Haus	Aufführung während der Tagung der Christengemeinschaft
13. August	Torquay Town Hall	Französische und englische Gedichte, Gedichte von A. Steffen und Musiken
15. August		Französische und englische Gedichte, Gedichte von A. Steffen und Musiken
18. August		Demonstrationen unter der Leitung von Marie Steiner
20. August	Torquay	Programm s. S. 137
22. August		
26. August	London The Royal Acad. of Dramatic Art	Wiederholung vom 15.
28. August		Wiederholung vom 22.
5.-23. Sept.	Dornach	<i>Kursus für Sprachgestaltung und dramatische Kunst</i>
5.-22. Sept.	Dornach	<i>Kursus für die Priester der Christengemeinschaft</i>
8.-18. Sept.	Dornach	<i>Kursus für Pastoralmedizin</i>
7. September	Dornach	Programme der Englandreise
10. September		"
12. September		"
14. September		"
19. September		"
21. September		"
25. September		"
28. September	Dornach	u. a. «Die Grundsteinlegung»
1. Oktober	Stuttgart Landhaus- straße	Programm in (0)
5. Oktober	Hannover Schauburg	Wiederholung vom 1.
6. Oktober		Gedichte von Steffen, Hamerling, Mörike, Morgenstern; Musiken von Bach, Brahms, Händel, Schumann, Beethoven, Pugnani,

1924 Fortsetzung

		Chopin, Tartini, Schuurman. Programm in (0)
9. Oktober	Barmen Condordia	Wiederholung
12. Oktober	Hamburg Thalia-Theater	Wiederholung
14. Oktober	Bremen	Wiederholung
16. Oktober	Kiel Gewerkschafts- haus	Wiederholung
19. Oktober	Lübeck Stadt-Theater	Wiederholung
21. Oktober	Hamburg	u. a. «Die Grundsteinlegung». Wiederholung vom 1. Oktober.
26. Oktober	Berlin	Wiederholung vom 19.
28. Oktober		u. a. «Die Grundsteinlegung». Wiederholung vom 1. Oktober
29. Oktober		u. a. «Die Grundsteinlegung». Wiederholung vom 1. Oktober
2. November	Berlin Lessing-Theater	u. a. Elfenszenen aus «Ein Sommernachts- traum» von Shakespeare. Programm in (0)
6. November	Kassel	Wiederholung vom 6. Oktober
9. November	Stuttgart	u. a. Elfenszenen aus «Ein Sommernachts- traum»
11. November		Wiederholung. Programm in (0)
23. November	Dornach	Aufführung von Schülern, u. a. «Welt und Mensch» (R. Steiner), «Marienwürmchen» (Volklied), «Bienen» (Jordan), Scherzo a. d. Mondscheinsonate (Beethoven), Pré- lude (Scriabine). Programm in (0)
30. November		Wochensprüche (R. Steiner), Gedichte von Steffen, Goethe, Morgenstern. (Beispiele a. d. Lauteurythmiekurs), Andante con moto (Schubert) und anderes. Programm in (0)
7. Dezember		zum Teil Wiederholungen mit Schülern. Programm in (0)
14. Dezember		Wochensprüche, Gedichte von A. Steffen, Hamerling, Mörike, umrahmt von Musi-

1924 Fortsetzung

28. Dezember	Dornach	ken. Elfenszenen aus «Ein Sommernachts- traum»
		Gedichte «Kräfte, daß ich» (Steffen), «Ganz in hellblauem...» (Solowjow), Sprüche von R. Steiner: «Isis Sophia...», «In der Zeiten Wende...», «Im Seelenaug'...», «Die Sonne schaue...», «In des Menschen Seelengrün- den...», Wochensprüche, «Wintersonnen- wende» (Morgenstern) und Musiken von Bach, Händel, Galliard. Programm in (0)
31. Dezember		u. a. Gedichte von Steffen, Goethe, Mor- genstern; Musiken von Beethoven, An- dante maestoso, Andante con moto (Schu- bert), Arie (Matheson), Trauermarsch (Men- delssohn). «Die Grundsteinlegung»
1925		
4. Januar	Dornach	Wiederholung vom 28. Dezember
8. Januar		u. a. «Die Grundsteinlegung»
11. Januar		z. T. mit Schülern: Kinderlied (Hoffmann v. Fallersleben) und anderes. Programm in (0)
18. Januar		Wiederholung vom 11. Januar
1. Februar		u. a. «Eleusis» von Hegel, Gedichte von Hölderlin. Programm in (0)
8. Februar		Wiederholung
15. Februar		u. a. «Faust» II: Arielszene. Programm in (0)
19. Februar		zum Teil mit Schülern
22. Februar		u. a. «Kosmische Chöre» von Fercher von Steinwand. Programm in (0)
27. Februar	Berlin Zweigraum	u. a. «Eleusis» von Hegel, Wiederholung vom 8. Februar. Programm in (0)
2. März	Berlin Lessing- Theater	u. a. «Kosmische Chöre» von Fercher von Steinwand, Humoresken (Morgenstern)
5. März	Danzig Stadt-Theater	u. a. «Faust» II: Arielszene, Gedichte von Steffen, Hamerling, Nietzsche; Musiken von Bach, Beethoven, Mozart, Scarlatti, Tartini. Programm in (0)
8. März	Berlin Lessing- Theater	

1925 Fortsetzung

10. März	Fürth Theater	
13. März	Stuttgart Landhaus- straße	Wiederholung aus früheren Programmen. Programm in (0)
15. März	Stuttgart Waldorf- schule	Wiederholung vom 5.
16. März		
18. März	Heidenheim Konzertsaal	„
20. März	Karlsruhe Konzerthaus	„
22. März	Mannheim Musensaal	Programm s. S. 137
23. März	Stuttgart	u. a. «Faust» II: Arielszene für die Schüler der Waldorfschule. Programm in (0)

1925 Fortsetzung

15. März	Dornach	Aufführung der in Dornach gebliebenen Eurythmistinnen
22. März		Aufführung der in Dornach gebliebenen Eurytmisten
29. März		u. a. «Chor der Urträume» von Fercher von Steinwand. Programm in (0)
30. März	Dornach	<i>Rudolf Steiner †</i>
1. April	Dornach	Feier für Rudolf Steiner
2.–6. April	Stuttgart	<i>Öffentliche Tagung der Waldorfschule</i>
6. April	Stuttgart Waldorf- schule	u. a. «Eleusis» von Hegel, Gedichte von Hölderlin, Steffen, Wochensprüche
12. April (Ostern)	Dornach	u. a. «Michael-Imagination» und «Die Grundsteinlegung», Wochensprüche, «Die Sonne schaue...», Musiken von Bach, Hän- del, Galliard. Programm in (0)

FORMEN FÜR DIE LAUTEURYTHMIE

Gedichte und dramatische Szenen alphabetisch geordnet nach Dichtern und Überschriften

Ziffern in [] = Anzahl der Darsteller. Jahreszahl = Erstes Aufführungsdatum

DEUTSCHE TEXTE

AESCHYLOS 525–456 v. Chr.

Aus: Agamemnon, verdeutscht von Hans von Wolzogen

Zwei Greise, drei Bürger, Kassandra

I. Greis: «Lang ist ja doch die Zeit...» S.35 [4]

ÄSTESON, Olaf

siehe Traumlied

BAUMBACH, Rudolf 1840–1905

Die Gäste der Buche
(Musik: Jan Stuten)

Mietgäste vier... (Form für Kinder) [9]
1920

BRENTANO, Clemens 1778–1842

Nachklänge Beethovenscher Musik Selig, wer ohne Sinne... Kopie
(Form für Vor- und Nachtakt) [1] 1918

BUERGI, Emil 1872–1948

aus «Der Aufstieg»
stumme Form zu: Laubgold [1] 1916

EICHENDORFF, Joseph, Frh. v. 1788–1857

Elfe (Musik: Jan Stuten) Bleib bei uns... [4] 1921
Waldgespräch Es ist schon spät... [2] 1920

FERCHER VON STEINWAND, Johann 1828–1902

An mein Kalb Kälbchen, ich schmolle... [1]
Beim Anblick einer Gans Du mit sanftem Jungfernblick... [1] 1921

Nach der Urträume Allen erstiegenen Räumen entzogen... [7]
(Musik: Leop. v. d. Pals) 1922

Chor der Urtriebe (I–XII) 1918

I In den unbegrenzten Breiten... [10]
II Ist's ein Schwellen ist's ein Wogen... [13]

FERCHER VON STEINWAND, Johann (Fortsetzung)

III Treiben wir, sind wir getrieben?... [16]
IV Wie die Dämpfe rings gerinnen!... [9]
V Strebt die Sonne zu vollenden, ... [6]
VI Aber stürmisch dreht sich's oben, ... [12]
VII Aus dem stolzen Wettgedränge ... [15]
VIII Kühngejochtes Baumgewinde ... [15]
IX Hehre Sonne, komm' gebiete ... [12]
X Wir vollzieh'n mit Allbehagen ... [8]
XI Prächtig, um sich selbst geschlungen... [14]
XII Mag der Dauer sich gewöhnen... [13]

Das Verhängnis

Gewitter entladen sich wälderentlang...
[7] 1923

GOETHE, Joh. Wolfgang v. 1749–1832

Szenen aus Faust I:

Studierzimmer II, Geister auf dem Gange

Drinne gefangen ist einer... [7–9]

Studierzimmer II, Spruch der Viere Salamander soll glühen... (Kopie) [4]
1920

Studierzimmer III, Geisterchor (unsichtbar)

Weh! Weh! Du hast sie zerstört...
s. Seite 185

Gretchens Stube

Der König in Thule s. Seite 184

Szenen aus Faust II:

1. Akt, Ariel-Szene (Form für den Auftakt) [25, später 15 oder 19]

Wenn der Blüten Frühlingsregen...
(Formen für die vier Pausen, Kopie) 1915

2. Akt, Studierzimmer, Chor der Insekten

Willkommen, willkommen, du alter Patron... [6] 1922

2. Akt, Ägäisches Meer, Doriden und Nereiden (Schlußform) + Skizze

Heil dem Meere! Heil den Wogen... 1918

3. Akt, Helena-Szene, Chöre der Trojanerinnen, Phorkyas

Verschmähe nicht, o herrliche Frau,... [10 und Phorkyas] 1929

5. Akt, Lynkeus

s. Seite 184

5. Akt, Sorge-Szene

Die Frage fordert: ja... [1]

Gedichte:

Allerdings

Ins Innere der Natur... [4] 1920

Amor und Psyche

Den Musenschwestern fiel es ein... [3]
1920

An den Mond

Füllest wieder Busch und Tal... [6] 1919

An die Zikade (Musik: Schuurman)

Selig bist du, liebe Kleine,... [1] 1920

An Schwager Kronos

Spüte dich, Kronos!... [1] 1920

GOETHE, Joh. Wolfgang v. (Fortsetzung)

Antepirrhema	So schauet mit bescheidnem Blick [2] 1920
Beherzigung	Ach, was soll der Mensch verlangen? [1] 1921
Beherzigung	Feiger Gedanken... [1] 1921
Charon (Neugriechisch-epirotische Heldenlieder)	Die Bergeshöhen, warum so schwarz? [1] 1921
Das Göttliche	Edel sei der Mensch... [1] 1920
Das Leben ist ein Gänsepiel	(West-östl. Diwan 4/16) [4] 1920
Das Leben ist ein schlechter Spaß...	(West-östl. Diwan 4/15) [4]
Das Sträußchen	Wehet ein Lüftchen... [1] 1921
(Musik: L. v. d. Pals)	
Das Veilchen	Ein Veilchen auf der Wiese stand... [2] 1921
Der Olympos, der Kissavos,...	(Neugriech.-epirot. Heldenlieder) [2]
Den Originalen	Ein Quidam sagt... [1] 1920
Der Fischer	Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll... [5] 1920
Der König in Thule (FAUST I)	Es war ein König in Thule, ... [1] 1923
Der Rattenfänger	Ich bin der wohlbekannte Sänger... [7 oder mehr] 1920
(Musik: M. Schuurman)	
Der Sänger	Was hör' ich draußen vor dem Tor?... [als Solo und als Gruppe] 1922
Der Schatzgräber	Arm am Beutel, krank am Herzen, ... [2] 1920
Der Zauberlehrling	Hat der alte Hexenmeister... (Kopie) [4] 1920
Die Bekehrte	Bei dem Glanze der Abendröte... [1] 1920
(Musik: M. Schuurman)	
Die Freuden	Es flattert um die Quelle... [1] 1920
Die Metamorphose der Pflanzen	Alle Gestalten sind ähnlich... [12] 1919
(Text eingerichtet für die Eurythmie von R. Steiner)	
Die Poesie	Gott sandte seinen rohen Kindern... [1] 1920
Die Spröde	An dem reinsten Frühlingsmorgen... [1] 1920
(Musik: M. Schuurman)	
Die Wolken:	[14] 1919
Stratus	Wenn von dem stillen Wasserspiegel-Plan...
Cumulus	Und wenn darauf zu höherer Atmosphäre...
Cirrus	Doch immer höher steigt der edle Drang...
Nimbus	Nun laßt auch niederwärts, durch Erd-gewalt...
Drinne gefangen ist einer...	siehe FAUST I

GOETHE, Joh. Wolfgang v. (Fortsetzung)

Eins wies andre	Die Welt ist ein Sardellensalat... [5] 1920
Epirrhema	Müset im Naturbetrachten... [1] 1920
Erklärung einer antiken Gemme	Es steht ein junger Feigenstock... [4] 1920
Erklärung	Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? [3] 1920
dazu Auftaktform für tückische Elfen [7]	
Frühzeitiger Frühling	Tage der Wonne, ... [1] 1922
Fünf andere Dinge	Was verkürzt mir die Zeit? ... [6] 1920
Fünf Dinge	Fünf Dinge bringen... [5] 1920
Ganymed	Wie im Morgenglanze... [1] 1923
Gedichte	Gedichte sind gemalte Fensterscheiben... [1]
Gefunden	Ich ging im Walde... [2] 1923
Grenzen der Menschheit	Wenn der uralte, Heilige Vater... [1] 1920
Harzreise im Winter	Dem Geier gleich... [7] 1919
Heidenröslein	Sah ein Knab' ein Röslein stehn... [2] 1923
Hochländisch	Matt und beschwerlich... [1] 1921
Howards Ehrengedächtnis	Wenn Gottheit Kamarupa... [1] 1919
Hymnus an die Natur	Natur, wir sind von ihr umgeben... [10] 1919
(Text eingerichtet für die Eurythmie von Rudolf Steiner)	
Ihr guten Kinder...	(Zahme Xenien IV/87) [3]
Ihr schmähet meine Dichtung...	(Zahme Xenien V/84) [3] 1920
Kläffer	Wir reiten in die Kreuz und Quer... [3] 1921
Koptisches Lied	Lasset Gelehrte sich zanken und... [1] 1922
Legende	In der Wüsten ein heiliger Mann... [2] 1920
Lynkeus (FAUST II, 5)	Zum Sehen geboren, ... [1] 1922
Mahomets Gesang	Seht den Felsenquell... [1] 1920
Mächtiges Überraschen	Ein Strom entrauscht umwölktem Felsen-saale, ... [2] 1920
Mailed	Wie herrlich leuchtet... [4] 1919
Mailed (Musik: M. Schuurman)	Zwischen Weizen und Korn... [7] 1920
Meine Göttin	Welcher Unsterblichen... [7] 1919
Meeresstille	Tiefe Stille herrscht im Wasser... [1] 1919
Mit einem gemalten Band	Kleine Blumen, kleine Blätter... [1] 1921
Neugriechisch-epirotische Heldenlieder: siehe oben: Charon, und: Der Olympos, der Kissavos... [1] 1921	
Offene Tafel	Viele Gäste wünsch' ich heut... [1] 1921
Parabase	Freudig war, vor vielen Jahren, ... [1] 1920
Parzenlied a. «Iphigenie» IV, 5	Es fürchte die Götter... [1] 1924
Proemion (1)	Im Namen dessen, der Sich selbst erschuf... [1] 1921

GOETHE, Joh. Wolfgang v. (Fortsetzung)

Procemion (2)	Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße... [1] 1921
Rezensent	Da hatt' ich einen Kerl zu Gast,... [2] 1921
Séance	Hier ist's, wo unter eignem Namen... [9] 1920
Selige Sehnsucht	Sagt es niemand... [1]
Urworte, Orphisch (Musik: L. v. d. Pals)	Wie an dem Tag, der dich der Welt ver- liehen... [6] 1921
Valet	Sonst war ich Freund von Narren,... [3] 1921
Vanitas! vanitatum vanitas!	Ich hab' mein Sach auf Nichts gestellt... [1] 1924
Wanderers Sturmlied (Musik: L. v. d. Pals)	Wen Du nicht verlässest, Genius... [3] 1920
Weh! Weh! Du hast sie zerstört... Weltseele	FAUST I [7] 1923 Verteilet euch nach allen Regionen... [9] 1920
Wer in der Weltgeschichte... (Zahme Xenien 1/6)	[1] 1921
Willkommen, willkommen...	siehe FAUST II
Aus «Wilhelm Meister»	1921
Mignon (Ballade)	Kennst du das Land,... [1]
Mignon	Heiß mich nicht reden,... [1]
Dieselbe	Nur wer die Sehnsucht kennt,... [1]
Dieselbe	So laßt mich scheinen, bis ich werde,... [1]
Harfenspieler	An die Türen will ich schleichen... [1]
Dieselbe	Wer nie sein Brot mit Tränen aß,... [1]
Dieselbe	Wer sich der Einsamkeit ergibt,... [1]
HAMERLING, Robert 1830–1889	
Der Adler	Aufwärts rauscht er... [2] 1924
Diamanten	Morgenhell auf Gräserspitzen... [1] 1924
Die Lerchen	Es ziehen die Wolken,... [4] 1920
Lebenslied	O himmlische Wonne des Lebens... [2] 1923
Liebe im Schnee	Saßen zwei Liebende... [2] 1924
Nächtliche Regung	Horch der Tanne Wipfel... [1] 1924
Vermächtnis	Ich liebe die Flamme... [1] 1924
Vernichtung oder Verjüngung	Wälze, du Wettersturm,... [2] 1924
HARTLEBEN, Otto Erich 1864–1905: Übertragungen	
Gedichte von Albert GIRAUD 1860–1929	
Aus «Pierrot Lunaire»: (Musik: Leopold van der Pals) 1921	
Abend	Melancholisch ernste Störche... [5]
Eine Bühne	Eine Bühne, bunt... [4]

HARTLEBEN, Otto Erich (Fortsetzung)

Gebet an Pierrot	Pierrot! Mein Lachen... [2]
Harlekin	Leuchtend wie ein Sonnenspektrum... [3]
Souper	In einer müden Gondel... [9]
HEBBEL, Friedrich 1813–1863	
Abendgefühl	Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag... [2] 1921
Das Element des Lebens	Du schilfst die Welt... [1]
Das Vöglein	Vöglein vom Zweig gaukelt hernieder... [1] 1921
Dämmerempfindung	Was treibt mich hier von hinnen?... [1]
Dem Schmerz sein Recht (10)	Unergründlicher Schmerz!... Kopie [1] (Form als Vor- und Nach- oder Zwischenakt) 1918
Die Weihe der Nacht	Nächtliche Stille!... [1]
Herbstbild	Dies ist ein Herbsttag,... [1] 1923
Meisenglück	Aus dem goldnen Morgenqualm... [1] 1920
(nur Vor- und Nachtakt und Angaben für den Text)	
Nachtlied	Quellende, schwellende Nacht... [1] 1920
Proteus	Was oben und unten in Fülle und Kraft... [1] 1922
Sommerbild	Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,... [1] 1921
HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm 1770–1856	
Eleusis (An Hölderlin)	Um mich, in mir ist Ruhe... [5] 1925
HEINE, Heinrich 1797–1856	
Auf Flügeln des Gesanges...	Aus: Lyrisches Intermezzo [2] 1921
Aus alten Märcen...	Aus: Lyrisches Intermezzo [2] 1921
Mein Kind, wir waren Kinder...	Aus: Buch der Lieder [als Solo und als Duo] 1921
HERDER, Johann Gottfried 1744–1803	
Edward, Edward,	Dein Schwert, wie... [4]
Altschottische Ballade	(Form für den deutschen Text)
Erkönigs Tochter	Herr Oluf reitet spät und weit... [7] 1921
aus dem Dänischen (Elf-Stroke, englisch)	
HOFFMANN v. FALLERSLEBEN, August Hch. 1798–1874	
Das erste Veilchen	Ei, was blüht so heimlich am... [4] 1925
HÖLDERLIN, Friedrich 1770–1843	
Die Jugend	Da ich ein Knabe war... [1] 1925
Hyperions Schicksalslied	Ihr wandelt droben im Licht,... [1] 1925
Sonnenuntergang	Wo bist du?... [1] 1925

JACOBOWSKI, Ludwig 1868–1900

Melodie (Musik: L. v. d. Pals)

Es kam ein Ton [3] 1921

KALEWALA (Finnisches Volksepos)

Schluß der 2. Rune

Werfe jetzo ich den Samen... [1]

KITTIR, Joseph 1867–192?

Traumverwandlung

Ich zog mit dir... [2] 1922

LAGARDE, Paul de 1827–1891

Symphonie

Es drängen sich um mich... Skizze 1918

LENAU, Nikolaus 1802–1850

Die drei Zigeuner
(Musik: Jan Stuten)
Sturmesmythe
Waldlied

Drei Zigeuner fand ich einmal... [4] 1921

Stumm und regungslos... [4] 1922

Wie Merlin möcht ich... [4] 1921

MEYER, Conrad Ferdinand 1825–1898

Begegnung

Mich führte durch den Tannenwald... [2]
1921

Chor der Toten

Wir Toten, wir Toten... Kopie [12] 1916

Die sterbende Meduse

Ein kurzes Schwert gezückt in... [2] 1922

Die zwei Reigen

Ein Cherub schritt das Tal empor... [1]

(Zwischentakt oder Vor- und Nachtakt) Kopie

1918

In der Sistine

In der Sistine dämmerhohem Raum, ... [1]
(Vor- und Nachtakt) 1918

Lenz Wanderer, Mörder

Ich lag an einem Raine... [1] 1923

Triumphator (Faksimile s. «Entstehung») S. 102

Morgenlied

Mit edlen Purpurröten... [1] 1919

Möwenflug

Möwen sah um einen Felsen kreisen...
[4] 1923

Napoleon im Kreml

Er nickt mit seinem großen Haupt... [1]

(dazu stumme Form: Flammenauftakt)

Thespesius

Zwei Greise ruhten unter einer Pinie...
(Nachtakt) S. 103

MORGENSTERN, Christian 1871–1914

Gedichte:

Auf dem Strome (W)

Am Himmel der Wolken... [1] 1924

Auf leichten Füßen (K)

So sein heitres Gleichgewicht... [2] 1923

Butterblumengelbe Wiesen... (K)

Aus: Ein Kranz [2] 1921

Der Engel (Pf)

Wo bist du hin? Noch eben warst... [2]

Der vergessene Donner (W)

Ein Gewitter im Vergehn... [4] 1919

Die Fußwaschung (Pf)

Ich danke dir, du stummer Stein, [3] 1923

MORGENSTERN, Christian (Fortsetzung)

Ein Weihnachtslied (K)

Wintersonnenwende!... [5] 1924

Für Rudolf Steiner (Pf)

Zur Schönheit führt Dein Werk... [1]
20. Sept. 1925

Glücklich nach dem Regen... (K) [2] 1925

Ich bin aus Gott wie alles Sein geboren... [4] 1924 (Pf)

Lucifer (Pf)

Ich will mein Licht vor eurem Licht ver-
schließen... [5] 1925

Rudolf Steiner (Pf)

So wie ein Mensch, am trüben Tag, ... [1]
20. Sept. 1925

Schwalben (S)

Schwalben durch den Abend... (Skizze)
[5]

Selige Leichtigkeit (S)

Keine «Verse»!... [1] 1923

Waldkonzerte! Waldwindchöre (S)

(Musik: Max Schuurman) [5] 1921

Wind, du mein Freund!... (K)

Aus: Ein Kranz [1] 1922

Wind und Geige (K)

Drinnen im Saal... [1]

(Musik: L. v. d. Pals)

*Humoresken**

Anfrage (PK)

Der Ichthyologe Berthold Schrauben...
[2]

Anto-logie (G)

Im Anfang lebte, wie bekannt, ... [4] 1921

Antwort (i. A.) (PK)

'Sehr geehrter Herr! Gestatten... [2]

Auf einer Bühne (Z)

Auf einer Bühne steht ein Baum... [2]

Aus der Vorstadt (Z)

'Ich bin eine neue Straße... [1] 1921

Bildhauerisches (P)

Palmström haut aus seinen Federbetten...
[5] 1921

Bim, Bam, Bum (G)

Ein Glockenton... (Skizze) [3]

Das ästhetische Wiesel (G)

Ein Wiesel saß auf einem Kiesel... [2]
1922

Das böhmische Dorf (P)

Palmström reist mit einem Herrn v. Korf...
[3] 1921

Das Buch (PK)

Ein Buch lag aufgeschlagen, ... [5] 1923

Das Butterbrotpapier (PK)

Ein Butterbrotpapier im Wald, ... [1]
1921

Das Einhorn (PK)

Das Einhorn lebt... [1]

Das Geierlamm (PK)

Der Lämmergeier ist bekannt, ... [2] 1921

Das Grab des Hundes (PK)

Gestern war ich in dem Tal, ... [1] 1921

Das Grammophon (Z)

Der Teufel kam hinauf zu Gott... [2]
1922

Das große Lalula (G)

Kroklokwa?zi? Señememi!... [1]

Das Hemmed (G)

Kennst du das einsame Hemmed?... [2]
1922

(Musik: M. Schuurman)

* G = Galgenlieder, Gg = Ginggan, P = Palmström, PK = Palma Kunkel, Z = Zeitgedichte (Berlin 1932, Verlag Bruno Cassirer: Alle Galgenlieder), K = Und aber ründet sich ein Kranz, Pf = Wir fanden einen Pfad, S = Ein Sommer, W = Auf vielen Wegen, IW = Ich und die Welt, M = Melancolia, Kl = Klein Irnchen

MORGENSTERN, Christian (Fortsetzung)

Das Huhn (G)	In der Bahnhofshalle, nicht für es gebaut,... [2] 1923
Das Nilpferd (PK)	Ein Nilpferd las sich jüngst, o weh,... [1]
Das Perlhuhn (PK)	Das Perlhuhn zählt: eins, zwei drei... [4] 1921
Das Polizeipferd (P)	Palmström führt ein Polizeipferd vor... [2] 1923
Das Wasser (G)	Ohne Wort, ohne Wort... [1] 1922
Das Weiblein mit der Kunkel (G)	Um stille Stübel schleicht des Monds... [2] 1922
Der Aromat (P)	Angeregt durch Korfs Geruchs-Sonaten... [3] 1922
Der Aesthet (Gg)	Wenn ich sitze, will ich nicht... [1] 1920
Der Bahnvorstand (Z)	Der Bahnvorstand des kleinen Orts... [4] 1924
Der eingebundene Korf (P)	Korf läßt sich in einen Folianten... [1]
Der E. P. V. (Z)	Der Exerzierplatzvogel singt,... [1] 1921
Der Gaul (G)	Es läutet beim Professor Stein... [15] 1921
Der gestrichene Bock (PK)	Ein Wildbret muß' allabendlich... [8] 1922
Der Hahn (4 Legenden)	Zu Basel warf einst einen Hahn... [6] 1921
Der heilige Pardauz (Gg)	Im Inselwald «Zum stillen Kauz», [2] 1922
Der Leu (PK)	Auf einem Wandkalenderblatt... [2] 1921
Der Mond (G)	Als Gott den lieben Mond erschuf,... [1]
Der Papagei (Gg)	Es war einmal ein Papagei,... [2] 1922
Der Papagei (PK)	Palma Kunkels Papagei... [1] 1921
Der Purzelbaum (G)	Ein Purzelbaum trat vor mich hin... [2] 1922
Der Rabe Ralf (G)	Der Rabe Ralf... [3] 1922
Der Rock (P) (Musik: M. Schuurman)	Der Rock, am Tage angehabt,... [2] 1921
Der Salm (PK)	Ein Rheinsalm schwamm den Rhein... [2] 1922
Der Sperling und das Känguruh (PK)	In seinem Zaun das Känguruh ... [2] 1923
Der Tanz (G)	Ein Viertelterschwein und eine Auftakt-eule... [4]
Der Wasseresel (Z)	Der Wasseresel taucht empor... [1] 1921
Der Würfel (G)	Ein Würfel sprach zu sich: Ich bin... [2] 1921
Der Zwölf-Elf (G)	Der Zwölf-Elf hebt die linke Hand:... [18] 1922
Deus Artifex (PK)	Wer konnte nicht die wackre Mähre... [2]
Die Behörde (PK)	Korf erhält vom Polizeibüro... [4] 1921
Die Elster (PK)	Ein Bach, mit Namen Elster, rinnt... [1] 1921
(Musik: Jan Stuten)	

MORGENSTERN, Christian (Fortsetzung)

Die Fledermaus (PK)	Die Fledermaus hört «sich» von Strauß... [4] 1922
(Musik: Jan Stuten)	
Die Geruchs-Organ (P)	Palmström baut sich eine Geruchs-Organ [2] 1921
Die Hystrix (G)	Das hinterindische Stachelschwein... [1] 1921
Die Korfsche Uhr (P)	Korf erfindet eine Uhr... [3] 1921
(Musik: Jan Stuten)	
Die Lämmerwolke (Z)	Es blökt eine Lämmerwolke... [2]
Die Luft (G)	Die Luft war einst dem Sterben nah... [1] 1921
Die Mausefalle I (P)	Palmström hat nicht Speck im Haus... [3]
Die Mausefalle II (P)	Morgens kommt v. Korf und lädt... [4] 1921
Die Mitternachtsmaus (G)	Wenn's mitternächtigt und nicht Mond... [13] 1922
Die Nähe (PK)	Die Nähe ging verträumt umher... [2] 1921
Die Oste (Gg)	Er ersann zur Weste... [2] 1921
Die Priesterin (P)	Nachdenken nicht im Dämmer die Pa-gode... [2] 1921
Die Schuhe (PK)	Man sieht sehr häufig unrecht tun,... [4] 1921
Die Stationen (Z)	Überall, auf allen Stationen... [1] 1921
Die Tafeln (Z)	Man soll nichts gegen jene Tafeln sagen... [4]
Die Tagnachtlampe (P)	Korf erfindet eine Tagnachtlampe... [2]
Die unmögliche Tatsache (P)	Palmström, etwas schon an Jahren... [1]
Die weggeworfene Flinte (P)	Palmström findet eines Abends... [1] 1923
Die Weste (G)	Es lebt in Süditalien eine Weste... [1] 1921
Die Westküsten (G)	Die Westküsten traten eines Tages zu-sammen... [3] 1923
Die Windhosen (P)	Beim Windhosenschneider Amorf... [4] 1922
Die wirklich praktischen Leute (P)	Es kommen zu Palmström heute... [4] 1921
Die Wissenschaft (P)	So beschließen beide denn... [2] 1921
Die Zeit (Z)	Es gibt ein sehr probates Mittel,... [3] 1922
Die zwei Parallelen (PK)	Es gingen zwei Parallelen... [3]
Ein modernes Märchen (Z)	
I Früchte der Bildung	Schränke öffnen sich... [6] 1921
II Not lehrt beten	Eine Spitzenbluse nämlich... [8] 1921
Entwurf zu einem Trauerspiel (PK)	Ein Fluß, namens Elster,... [2] 1921
Etiketten-Frage (Gg)	Ein halber Eßl. und ein Teel... [4] 1921
Exlibris (PK)	Ein Anonymus aus Tibris... [2] 1922

MORGENSTERN, Christian (Fortsetzung)

Feuerprobe (P)	In das Museum der Gegenbeispiele... [2] 1921
Gleichnis (P)	Palmström schwankt als wie ein Zweig... [2] 1922
Igel und Agel (P) (Musik: Jan Stuten)	Ein Igel saß auf einem Stein... [2] 1922
Im Reich der Interpunktionen (Gg)	Im Reich der Interpunktionen... [18] 1922
Korf erfindet eine Art von Witzen – (P)	Korf erfindet eine Art von Witzen... [1] 1923
Korf in Berlin (P)	Korf – man kennt ihn wohl genügend... [4] 1923
Korfs Geruchssinn (P)	Korfs Geruchssinn ist enorm... [2] 1921
Korfs Verzauberung (P)	Korf erfährt von einer fernen Base, ... [5] 1921
Kronpräsidenten (G)	– «Ich bin der Graf von Réaumur... [3] 1923
L'art pour l'art (P)	Das Schwirren eines aufgeschreckten Sperlings... [3] 1921
«Lore» (PK)	Wie heißt der Papagei?... [3] 1921
Lorus (PK)	Fritz Kunkels Pudel ward, noch ungetauft, [2] 1921
Mopsenleben (PK)	Es sitzen Möpse gern auf Mauerecken... [3] 1922
Muhme Kunkel (PK)	Palma Kunkel ist mit Palm verwandt, ... [1] 1921
Nach Norden (P)	Palmström ist nervös geworden, ... [1] 1921
Notturmo in Weiß (P)	Die steinerne Familie... [6] 1922
Palmström (P)	Palmström steht an einem Teiche... [3] 1921
Palmströms Uhr (P) (Musik: Jan Stuten)	Palmströms Uhr ist anderer Art... [3] 1921
Physiognomisches (PK)	Lalacrimas, es war ein Wesen, ... [1] 1921
Scholastikerproblem (Z)	Wieviel Engel sitzen können... [5] 1922
Sprachstudien (P)	Korf und Palmström nehmen Lektionen... [2] 1921
St. Expeditus (Z)	Einem Kloster, voll von Nonnen, ... [6] 1921
Tapetenblume (G)	«Tapetenblume bin ich fein, ... [1] 1922
Theater I und II (P)	Palmström denkt sich dieses aus... [2] 1921
Toilettenkünste (Z)	Das Wort, an sich nicht eben viel, ... [2] 1921
Unter Schwarzkünstlern (G)	Eines Mittags las man: ... [13] 1921
Unter Zeiten (G)	Das Perfekt und das Imperfekt... [5] 1921
Venus-Palmström-Anadyomene (P)	Palmström wünscht sich manchmal aufzulösen... [2] 1922

MORGENSTERN, Christian (Fortsetzung)

Westöstlich (P)	Als er dies v. Korf erzählt, ... [2] 1921
Wort-Kunst (PK)	Palma Kunkel spricht auch. O gewiß... [1] 1921

MÖRIKE, Eduard 1804–1875

Der Gärtner	Auf ihrem Leibrößlein... [1] 1924
Der Zauberleuchtturm	Des Zauberers sein Mägdlein saß... [3] 1924
Die Geister am Mummelsee	Vom Berge was kommt dort um Mitternacht spät... [5] 1923
Die traurige Krönung (Musik: Jan Stuten)	Es war ein König Milesint... [7] 1924
Elfenlied (Musik: Jan Stuten)	Bei Nacht im Dorf der Wächter rief:... [7] 1924
Er ist's	Frühling läßt sein blaues Band... [1] 1924
Nixe Binsefuß (Musik: Jan Stuten)	Des Wassermanns sein Töchterlein... [1] 1923
Schön-Rohtraut	Wie heißt König Ringangs Töchterlein?... [3] 1923
Um Mitternacht	Gelassen stieg die Nacht ans Land... [4] 1923
Vom Sieben-Nixen-Chor (Musik: Jan Stuten)	Manche Nacht im Mondenscheine... [9] 1924
Zwei Liebchen	Ein Schiffein auf der Donau schwamm... [3] 1923

NIETZSCHE, Friedrich 1844–1900

(D. D. = Dionysos-Dithyramben)	
An den Mistral (Ein Tanzlied)	Mistral-Wind, du Wolkenjäger... [1] 1921
Aus hohen Bergen	O Lebens Mittag! Feierliche Zeit!... [1] 1923
Campo santo di staglieno	O Mädchen, das dem Lamme... [1] 1923
Da stehn sie da, ... D. D. 14	[2] 1921
Das eherne Schweigen... D. D. 123	Fünf Ohren – und kein Ton darin!... [3] 1921
Das Feuerzeichen D. D.	Hier, wo zwischen Meeren die Insel wuchs [1] 1921
Das sind Krebse, ... D. D. 117	
Das trunkene Lied...	O Mensch! Gib acht!... [1] 1925
Der Herbst	Dies ist der Herbst:... (Skizze) [Bel. und Kost.]
Dichters Berufung	Als ich jüngst mich zu erquicken... [1] 1923
Die Sonne sinkt II. D. D.	Tag meines Lebens!... [1] 1921
Ein glitzernder, tanzender Bach, ... D. D. 118	[1] 1921
Für Tänzer	Glatteis... [1] 1921
Liebeserklärung	Oh Wunder! Fliegt er noch?... (Skizze) [1] 1921
Lieder und Sinnsprüche	Takt als Anfang, Reim als Endung... [1] 1921

NIETZSCHE, Friedrich (Fortsetzung)

Mein Glück (aus: Scherz, List und Rache) s.S.105
 Meine Weisheit tat der Sonne gleich... D.D. 42 [3] 1921
 Mitleid hin und her
 1. Vereinsamt Die Krähen schrei'n... (Aufstellung und Angaben) [1+5] 1919
 2. Antwort Daß Gott erbarm!... [1]
 Motto (über meiner Haustür) Ich wohne in meinem eigenen Haus... [1]
 Ruhm und Ewigkeit IV. D.D. Höchstes Gestirn des Seins!... [1] 1921
 Schlußreim Eine ernste Kunst ist Lachen... [4]
 Unter Feinden Dort der Galgen, hier die Stricke... [10] 1921

 Wahrheiten, die noch kein Lächeln... D.D. 16 [2]
 Wirf dein Schweres in die Tiefe!... D.D. 67 [1]

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg 1772–1801

Zueignung (Musik: Jan Stuten) In ewigen Verwandlungen begrüßt... [4] 1922

OLAF ÅSTESON, siehe Traumlied

POLZER-HODITZ, Berta von 1879–1945

Schwellengang Der Weg ist schmal... [8] 1919
 Aus «Ausschau Einschau»

REINHART, Hans 1880–1963

Das Ende aller Dinge [Gruppenform] 1919
 Das Ewige Das Ewige, es gleicht dem Hirtenkinde [9] 1919

 Die Jahreszeiten In Wald und Hain... [8] 1919
 Die Toten aus «Vineta» Die Glocke vollendet...

STEFFEN, Albert 1884–1963

Aus «Wegzebrung» (I., II. und III. Auflage):
 Als am dritten Tage... [2] 1923
 Als wir auf der goldnen Insel schliefen... [3] 1923
 An eine Rose Ich schaue mich in dir... [2] 1922
 Aus dem Häuschen in den Garten... [14] 1922
 Christus in mir – ... [1] 1924
 Das heilige Nachtmahl Welt, worin die Tage... [6] 1924
 Daß den Traum... [2] 1923
 Deine Tänze... [1] 1923
 Den Sterbekeim in dir... [1]
 Der Mond geht auf... [1] 1923

STEFFEN, Albert (Fortsetzung)

Der Pilger spricht... [4] 1925
 Der Tag ist da... [1] 1924
 Des Engels Flügelschlag erfüllt das All... [1] 1923
 Die Geisterscharen, die den Leib gebaut... [1] 1923
 Die Jüngerin Heilige Zeiten stehn... [5] 1923
 Die Mutter träumt Sie rollte fort... [4] 1924
 Die Seele, fremd... [3] 1923
 Drei Seufzer pressen meine Brust... [6] 1925 (Musik: Schuurman)
 Du blickst so irr... [1]
 Du denkst, dein Leiden hätte keinen Wert... [6] 1923
 Du hast mein Herz berührt mit deinem Kuß... [2] 1924
 Du hebst die Hände, fluchest deinem Stern... [4] 1923
 Du starbst in mich... [1] 1924
 Du starrst den Himmel lange an... [1] 1923
 Ein riesenhaftes Antlitz nahm ich wahr... [3] 1923
 Es ist in meinem Herzen... [1] 1923
 Es saugt die leere Finsternis... [4] 1923
 Es schlingen deine Tat ins Labyrinth... [3] 1923
 Es träumt die Braut Es hat geknackt... [3] 1924
 Felizitas Oft wenn ich in der Nacht... [1] 1924
 Feuerrötes Fohlen... [1] 1923
 Feuervögel, frostige Skelette... [5] 1925
 Für meine Mutter Ich geh durch rote Äcker... [1] 1924
 Herbst Welch ein Ruch dringt aus... [7]
 Ich flieh die Menschen, um den Schmerz zu fliehn... [1]
 Ichheit schwebt über mir... [1] 1924
 Ich irre ab nach rechts und bin nicht gut... [1] 1923
 Ich lief hinweg... [3] 1923
 Ich muß ja gehn... [2] 1923
 Ich sah ein bleiches Licht... [3] 1923
 Ich sah ein goldnes Haus... [2] 1923
 Ich und du, wir waren tot... [2] 1923
 Ich weilte unter abgeschiednen Seelen... [3] 1923
 In dem Haupt ersterbende Gedanken... [4] (zwei verschiedene Formen) 1924
 In die schwarze, schlummerlose Nacht... [2] 1924
 Ja! Er ist auferstanden... [7] (Musik: Schuurman)
 Jenseits von Freude und von Leid... [3] 1923
 Kamst du her in neuen Schuh'n... [1] 1925
 Kräfte, daß ich heilig werde... [1] 1924
 Lange war es um mich schwarz... [3] 1925
 Laßt uns die Bäume lieben... [1] 1922
 Licht seh ich... [1] 1924
 Liegt der bloße Erdenleib... [1] 1924
 Mitten in der Nacht... [2] 1924
 Schwerer Alp, ich duckte mich und sprang... [1] 1923
 Schwing dich auf die Sattelflügel... [4] 1922
 Seh ich über diese Dächer... [1] 1923

STEFFEN, Albert (Fortsetzung)

- Treue – Leben – Ewig Treue, sprach mein Geist... [3] 1923
 Vom Sterben noch versteift... [2] 1925
 Weihnacht Fahrt bei Nacht im Winterwald... [4] 1923
 Wenn ich denke... [1] 1924
 Wenn wir sagen: Ewiglich... [2] 1923
 Wie die Blumen im Garten stehn... [5] 1922
 Wohl ist die Erde... Für Rudolf Steiner [4]

Aus «Pilgerfahrt zum Lebensbaum»:

- Der Mond erhellt... [5]
 Zum Adam- und Evatag... Erdenmutter, die mir gab,... [5] 1924

STEINER, Rudolf 1861–1925

Aus den «Vier Mysteriendramen»: Märchen und Szenen

Die Pforte der Einweihung

6. Bild Das Märchen vom Lieben und Hassen
 Es war einmal ein Wesen,... [2] 1923

Die Prüfung der Seele

5. Bild Das Märchen vom Quellenwunder
 Es war einmal ein Knabe... [11] 1921
 (Musik: L. v. d. Pals, W. Abendroth, R. Kux)
 9. Bild Woher kommt das Böse?
 Es war einmal ein Mann... [4] 1923

Der Hüter der Schwelle

2. Bild Stimme des Gewissens
 Es schwanken deine Gedanken... [1] 1921
 6. Bild Stimme (zusammenklingend v. Philia, Astrid, Luna gesprochen)
 Es schweben Gedanken... [1] 1921
 6. Bild Luziferische und Ahrimanische Wesenheiten
 In deinem Willen wirken Weltenwesen... [10] 1921
 6. Bild Das Märchen von der Phantasie
 Es war einmal ein helles Götterkind... [4] 1921
 8. Bild Ahriman und zwölf Bürger
 Sie sind als Seelen... bis... Doch starke Kraft versiegt im Erdenwer-
 den [12 und Ahriman] 1921

Der Seelen Erwachen

2. Bild Gnomen und Sylphen
 Wir härten, wir kräften... [12] 1921
 2. Bild Philia, Astrid, Luna, die andere Philia
 Sie strahlen die Helle... [4] 1921
 2. Bild Geist von Johannes Jugend, Luzifer, die andere Philia
 Es nährt deiner Wünsche Sein mein Leben... bis
 ...Dem deine Schuld verzaubert Leben schafft [3] 1921

STEINER, Rudolf (Fortsetzung)

4. Bild Der Doppelgänger, Ahriman, der Hüter, Geist von Johannes Jugend
 Johannes, dein Erwachen bleibt ein Wahn,... bis
 ...Erkrafte dich [4] 1921

Anthroposophischer Seelenkalender

- 52 Wochensprüche [2–7] (35.–39. Woche ohne Vor- und
 Nachtakt) 1918

Aus «Wahrspruchworte»

- Die geistige Grundsteinlegung des Goetheanum Menschenseele! Du lebst in den Gliedern
 des Goetheanum [6] 1924
 Ecce Homo In dem Herzen webet Fühlen... [6] 1919
 Es keimen der Seele Wünsche... (Text, Beleuchtung, Kostüm) 1924
 Finsternis, Licht, Liebe Dem Stoff sich verschreiben... [5] 1924
 Frühling (Musik: L. v. d. Pals) Der Sonnenstrahl,... [2] 1921
 Michael-Imagination Sonnenmächten entsprossene... [6] 1925
 Tischgebet Es keimen die Pflanzen... [3] 1925
 Ur-Weihnacht In der Zeitenwende... [6] 1924
 Weihnacht Im Seelenaug' sich spiegelt... [2] 1924
 Weihnacht In des Menschen Seelengründen... [1]
 1924
 Weihnacht (Musik: Jan Stuten) Isis-Sophia,... [3] 1921
 Wintenseelengeister Im Lichte wir schalten... [3] 1921
 Wintersonnenwende Die Sonne schaue... [1] 1921

Humoresken

- A Dunnarwedder kummt... [1]
 Der Erfrorene Ein Nordpolfahrer... [1] 1922
 Eine Humoreske Es war einmal durch Weltenwillen... [1]
 Ich bin ein Kameel... [1]
 Selbstbetrachtung einer alten Tante Ich kann nicht mehr jabsen... [1]
 Tiefsinn im Schiefssinn Es wispern die Wissenden... [2]
 (Musik: Jan Stuten)

Auftakte

- Elfenauftakt (Tückische Elfen) (siehe GOETHE, Erlkönig) [7]
 Flammenauftakt (Musik: L. v. d. Pals, R. Kux) [5]
 Harmonischer Auftakt (Musik: Max Schuurman) [8] 1921
 Humoristischer Auftakt, Kopie (Musik: Jan Stuten) [8] 1921
 Satirischer Auftakt (Musik: L. v. d. Pals) [4]
 Romantischer Auftakt (Musik: Max Schuurman) [9] 1921
 Form für Humoristisches

Übungsreigen: I U A 30. April 1924. Stuttgart

THYLMANN, Karl 1888–1916

- Advent Reichlich senkt sich der Schnee... [2] 1921

TRAUMLIED, vom Olaf Åsteson, Das

Aus dem Norwegischen übersetzt von Ingeborg Möller-Lindholm, in Rhythmen
übertragen von Rudolf STEINER (Musik: Jan Stuten) [7] 1921

UHLAND, Ludwig 1787–1862

Das Schloß am Meer Hast du das Schloß... [1] 1924

DREI CHINESISCHE GEDICHTE

Aus: Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten
verdeutschte von Richard Wilhelm

DSCHUNG Tsü

Sehnsucht Im Nebel hebt sich fein und dämmernd
(Musik: Jan Stuten) eine Brücke... [1] 1923

LI TAI PE 711–762

Waldgespräch Ihr fraget mich, warum im grünen Wald
(Musik: Jan Stuten) ich niste – ... [1] 1923
Nachteinsamkeit Einsamkeit der Nacht... [1]
(Dichter unbekannt)

ENGLISCHE TEXTE

ALTSCHOTTISCHE BALLADE

Edward, Edward Why does your brand...
Form für den englischen Text [4] 1923

BLAKE, William 1757–1827

Laughing Song When the green... [2] 1922
(Musik: L. v. d. Pals und Jan Stuten)

BURNS, Robert (Scotland) 1759–1796

Aus: Songs and Ballads My heart's in the highlands... [1] 1923
(Musik: Max Schuurman)
A Red, Red Rose O my Luv'e's like a red, red rose... [2] 1924
(Musik: Max Schuurman)

BARRET-BROWNING, Elisabeth 1809–1861

My Child siehe H. HEINE My chield, we were... [als Solo oder als
Duo]

LONGFELLOW, Henry Wadsworth 1807–1882

The Arrow and the Song I shot an arrow... [1] 1921
The Castle by the Sea Hast thou seen... [1] 1924
siehe L. UHLAND

MACLEOD, Fiona 1856–1905 (Willim Sharp)

A Song of Dreams One came to me... [1] 1924
Eilidh' my Fawn Far away upon the hills... [2] 1924
(Musik: Max Schuurman)
Mo-Lennav-a Chree Eilidh, dear to me... [1] 1924
(Musik: Jan Stuten)
The Bandruidh My robe is of green... [1] 1922
(Musik: Jan Stuten)
The Bells of Youth The bells of youth... [1] 1924
The Moon Child A little lonely child... [1] 1923
The Rune of the four Winds By the voice... [4] 1923
(Musik: Jan Stuten)
The Secret Gate From out the dark... [1] 1922
The Vision In a fair place... [1] 1924
The Weaver of Snow In polar noons... [1] 1924
Time (Musik: Jan Stuten) I saw a happy spirit... [3] 1922

DE LA MARE, Walter

Mrs. Gill and the Fairy Don't you look... [2] 1924
(Musik: Jan Stuten)

MARLOWE, Christopher 1564–1593

The Passionate Shephard – to his Come, live with me... [2] 1923
Love

MOORE, Thomas 1779–1852 (Ireland)

Oft, in the stilly night... [1]
Those evening bells... [1] 1921

NASHE, Thomas 1567–1601

Spring (The golden Treasury) Spring, the sweet spring... [1] 1923
(Musik: Jan Stuten)

RANDS, W. B. 1823–1880

What became of them? He was a rat, and she was a rat... [3]
1924

ROSSETTI, Dante Gabriel 1828–1882

Cassandra
Sister Helen

Rend, rend thine hair... [1]
Why did you melt... [2]

SCOTT, Walter 1771–1832

Thomas the Rhymer
(Altschottische Ballade)

True Thomas... [2] 1924

SHAKESPEARE, William 1564–1616

Aus den Dramen:

As you like it

II, 5 Amien's Song
(Musik: L. v. d. Pals)

Under the greenwood tree... [1] 1922

II, 7 Amien's Song

Blow, blow thou... [1] 1922

V, 3 Amien's Song

It was a lover and his lass... [2] 1922

(Musik: L. v. d. Pals, Max Schuurman)

Cymbeline

II, 2 Aubade

Hark, hark... [1] 1922

IV, 2 Song (Dirge)

Fear no more... [1] 1922

King Henry VIII

III, 1 Song

Orpheus with... [1] 1922

Love's Labour lost

IV, 3 Love's Perjuries

On a day... [4] 1924

V, 2 Spring

When daisies pied... [2] 1923

(Musik: Jan Stuten)

V, 2 Winter

When icicles hang... [als Solo]
dasselbe [als Gruppe, 3] 1922

Midsommer-Night's-Dream

(Musik: Jan Stuten, bestehen noch Musiken von anderen Komponisten, so sind sie erwähnt)

II, 1 Fairy

Over hill, over dale...

(Über Tal, über Höhn...) [1] 1922

(Musik: L. v. d. Pals)

II, 1 Fairy, Puck

Either I mistake... (Wenn du nicht ganz...) [2] 1923

II, 1 Oberon, Titiana, Fairy, Puck

I'll met by moonlight, ... Oberon: for this injury [4]

(Schlimm treffen ... Oberon: gebüßt)

II, 1 Oberon, Puck

My gentle Puck ... up her page to me [2]

(Mein guter Droll ... Edelknaben lassen)

SHAKESPEARE, William (Fortsetzung)

II, 1 Oberon, Puck

Hast thou the flower... – Puck: your servant shall do so [2]
(Hast du die Blume... – Puck: Knechtes Treu)

II, 2 Titania with her train

Come, now a roundel... – and let me rest [7]

(Kommt, ... – ruh'n)

Faries' Song (Lullaby): You spotted snakes – lullaby [6] 1922

(Lullaby: Bunte Schlangen – lullaby)

(Musik: Max Schuurman)

II, 2 Oberon

What thou seest... – thing is near [2]

(Was Du wirst... – ärgste Fratz!)

III, 1 Titania, Bot., Faries

What Angel wakes me... – bring him silently [5 und Esel]

Weckt mich... – Laube finden)

(«Zettel» keine Form von R. Steiner)

III, 2 Oberon, Puck

I wonder if Titania... – that is finish'd too [2]

(Mich wundert's... – habe schlafend ihn beschlichen)

III, 2 Oberon, Puck

My fairy lord, ... up and down [2]

(Mein Elfenfürst... – hin und her)

IV, 1 Titania, Bot., Faries

Come, sit thee down... – how I dote on thee! [4 und Esel]

(Komm, laß uns... – vergöttrt!)

(«Zettel» keine Form von R. Steiner)

IV, 1 Oberon, Titania, Puck

See'st thou this sweet sight? – Tit.: on the ground [3]

(Jetzt fängt mich... – Tit.: mich traf)

V, 1 Thisbe

Asleep my love?... [2]

(Schläfst du, ... – bedecken fein?)

V, 1 Puck and mouse

Now the hungry lion roars... – behind the door [2]

(Jetzt beheult der Wolf den Mond... – blank und weiß)

V, 1 Oberon, Titania, Puck and 8 Fairies

Through the house... – Puck: and Robin shall restore amends

(Bei des Feuers... – zum Schluß von Puck) [3 and 8 fairies]

Much ado about nothing

II, 3 Balthazar's Song

Sigh no more... [1] 1922

(Musik: Max Schuurman)

V, 3 Song

Pardon, goddes... [1] 1922

SHAKESPEARE, William (Fortsetzung)

The Merchant of Venice

III, 3 Portia sings
(Musik: Jan Stuten)

IV, 1 Portia (Mercy)

The Tempest

I, 2 Ariel's Song
(Musik: Max Schuurman)

I, 2 Ariel's Song
(Musik: Jan Stuten)

V, 1 Ariel sings
(Musik: L. v. d. Pals)

The two Gentlemen of Verona

IV, 2 Song

Twelfth Night

II, 3 Clown, Song

V, 1 Clown, Song
(Musik: Jan Stuten) [wurde immer zu dreien aufgeführt]

Winter's Tale

IV, 2 Autolykus' Song
(Musik: Jan Stuten)

Aus den Sonetten

Sonnet No. 30, Remembrance

When to the sessions of sweet silent thought... [1] 1923

Sonnet No. 94, The Life without Passion

They, that have power to hurt... [1] 1921

Sonnet No. 116, True Love

Let me not to the marriage of true minds... [1] 1921

Sonnet No. 146, Poor soul, the center of my sinful earth... [4] 1922

WATSON, William 1838-?

Song

April, April... [1] 1921

FRANZÖSISCHE TEXTE

BELLEAU, Remy 1528-1577

Avril

Avril, l'honneur et des bois et des mois;...
[5] 1923

BOURGET, Paul 1852-1935

Sur la Falaise

Les papillons bleus... [1] 1922

GIRAUD, Albert 1860-1929

Pierrot lunaire

HÉRÉDIA, J. M. 1842-1905

Andromède au Monstre

Ariane

Artémis

Epiphanie

Jason et Médée

La Jeune Morte

La Vision de Khém I

La Vision de Khém II

La Vision de Khém III

Le Bain des Nymphes
(Musik: Jan Stuten)

Le Chevrier

Le Ravissement d'Andromède

Le Récif de Corail

Le Samourai

Les Bergers

Les Conquérants

Maris Stella

Nymphée
(Musik: Jan Stuten)

Persée et Andromède

HUGO, Victor 1802-1885

Extase

L'Art et le Peuple

Aus: Les Chants du Crépuscule
Lux aus: Les Châtiments

siehe Otto Erich HARTLEBEN

La Vierge Céphéenne, hélas! encor vivante... [1] 1922

Au choc clair et vibrant des cymbales d'airain... [2]

L'acre senteur des bois montant de toutes parts... [1] 1921

Donc, Balthazar, Melchior et Gaspar, les Rois Mages... [6] 1922

En un calme enchanté, sous l'ample frondaison... [2]

Qui que tu sois, Vivant passe vite parmi... [1] 1921

Midi. L'air brûle et sous la terrible lumière... [4] 1921

La lune sur le Nil, splendide et ronde luit... [4] 1921

Et la foule grandit plus incombrable encor... [4] 1921

C'est un vallon sauvage abrité de l'Euxin;... [6]

O berger, ne suis pas dans cet âpre ravin... [2] 1923

D'un vol silencieux, le grand Cheval ailé... [2]

Le soleil sous la mer, mystérieuse aurore... [1] 1923

D'un doigt distrait frôlant la sonore biva, ... [2] 1923

Viens. Le sentier s'enfoncé aux gorges de Cyllène... [2] 1923

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal;... [4]

Sous les coiffes de lin, toutes, croisant leurs bras... [5]

Le quadrigé céleste à l'horizon descend;... [7]

Au milieu de l'écume arrêtant son essor... [2] 1922

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles... [1] 1921

L'art c'est la gloire et la joie... [1] 1921
L'aurore s'allume;... [1] 1923

Temps futurs! vision sublime!... [1] 1922

LAFONTAINE, Jean de 1621–1695

La Cigale et la Fourmi

La Grenouille

Le Corbeau et le Renard

Le Loup et l'Agneau

Le Rat de Ville et le Rat des
Champs

La cigale, ayant chanté tout l'été,...
[2] 1923

Une grenouille vit un bœuf... [2] 1924
(ohne die letzten vier Zeilen)

Maître corbeau sur un arbre perché,... [2]
1923

Un agneau se désalterait... [2] 1924
(ohne die ersten 2 Zeilen)

Autrefois le rat de ville... [2] 1924

LECONTE DE LISLE 1818–1894

Christine

Kléarista

(Musik: Jan Stuten)

Les Elfes (Musik: Jan Stuten)

Symphonie

Une étoile d'or là-bas illumine... [3] 1924
Kléarista s'en vient par les blés onduleux...
[1] 1924

Couronnés de thym et de marjolaine... [6]
1923

O Chevrier! ce bois est cher aux Piéridés'... [5]

MUSSET, Alfred de 1810–1857

Ballade à la Lune

Venise (Musik: Jan Stuten)

C'était dans la nuit brune,... [2] 1923

Dans Venise la rouge... [4] 1923

D'ORLÉANS, Charles 1391–1465

Rondel

Le temps a laissé son manteau... [1] 1921

RAMEAU, Jean eigentlich: Laurent Labaigt, 1859–?

Les Papillons

(Musik: Jan Stuten)

Oiseau Gris (vermutlich)

Bleus, blancs, gris, noirs, prompts, gais,
fous, lestes,... [als Solo]

dasselbe [als Gruppe, 3] 1921

Il était un oiseau gris [1] 1923

RONSARD, Pierre de 1524–1585

A Cassandre

(Musik: Max Schuurman)

Mignonne, allons voir si la rose...

[1] 1922

SAMAIN, Albert 1858–1900

Le Repos en Egypte

La nuit est bleue et chaude, et le calme
infini... [5] 1922

LATEINISCHER TEXT

PATER NOSTER

Pater noster qui es in coelis... Kopie 1914
[wird meist zu siebt dargestellt]
[Form für den ersten Teil und Angaben für
den zweiten Teil gegeben für T.K.]

RUSSISCHE TEXTE

BELYI, Andrej 1880–1934

Die Berge im Hochzeitsglanz

Auf den Bergen... [2] 1924

LERMONTOW, M. 1814–1841

Segelschiff

Es schimmert weiß... [1]

PUSCHKIN, Alexander 1799–1837

Die bösen Geister [8]

SOLOWJOW, Wladimir 1853–1900

Das Nildelta

(ins Deutsche übertragen von
Marie STEINER-von Sivers, 1867–1948)
Goldenglänzendes, smaragdenes,... [1]
1921

Den Abgeschiedenen

Kaum war entronnen ich dem dumpfen
Lärm des Tages,... [1]
Endlich hat sie abgeschüttelt... [4] 1924

Der Erde Frühlingssehnen

(Musik: Max Schuurman)

Ganz in hellblauem Lichte...

Herrscherin Erde

[1] 1923

Zu dir, o Erde, Göttin, senkte ich mein
Antlitz,... [1] 1923

Immanu-el

Im Zeitendunkel schwand schon jene
Stunde,... [1] 1922

Sind unsre Wünsche so flüchtig wie Schatten,... [1]

Überwunden die Hetze des Tages,... [1] 1922

Die Weihnacht 24.12.1894

Und deckt auch Schmach des Erde-
wesens Antlitz... [1] 1921

Weißes Glöckchen

Weiß erblühten sie jüngst noch im Walde,
[3] 1921

Wieder weiße Glocken

Lastende, sengende,... [3] 1921

Zum neuen Jahr

Neuem Jahr begegnen... [1] 1922

FORMEN FÜR DIE TONEURYTHMIE

alphabetisch geordnet nach den Komponisten

Ziffern in [] = Anzahl der Darsteller. Datum = Entstehungstag der Form

Wenn nicht anders angegeben: Kompositionen für Klavier

BACH, Leonhard Emil 1849–1902

Kein Hälmelein wächst auf Erden (Text: BRACHVOGEL, Emil 1824–1878 [2] Mai 1922

BACH, Johann Sebastian 1685–1750

Adagio (Adagiosissimo) aus Capriccio B-Dur aus «Die Abreise», bearbeitet von Max Reger [1] 10. Juli 1924

Choralvorspiel: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (Andante) [1] 19. Oktober 1923
«Bist Du bei mir...» aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach [3] Mai 1922

Arie, d-moll (Menuett) aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach [1] Oxford, August 1922

Musette, D-Dur aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach [1] 1923, auch in «Der erste Bach» Nr. 8

und in 7 leichte Stücke, Heft 2, Nr. 4

Praeludium, c-moll Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 2 [1] 1924

Praeludium, es-moll Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 8 [1] 26. Juni 1923

Praeludium, f-moll Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 12 [1] 28. April 1924

Praeludium, b-moll Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 22 [1] 1924

Fuge (5-st.), b-moll Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 22 [5] April 1922

Form nur für die ersten 25 Takte

Praeludium, f-moll Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 12 [als Solo und als Duo] 27. Juni 1923

Gavotte, G-Dur aus der 5. Französischen Suite in G-Dur [1] 19. Oktober 1923

Sarabande, a-moll, Nr. 5 (Andante sostenuto) [1] 19. Oktober 1923

3. Satz aus der 2. Englischen Suite

Musette (Gavotte Nr. 2), G-Dur aus der 3. Englischen Suite in g-moll [1] August 1922

Flöte und Klavier

Menuett aus der 4. Sonate für Flöte und Klavier in C-Dur [1] 10. Juli 1924

BACH, Johann Sebastian (Fortsetzung)

Violine und Klavier

Grave aus der Orchester-Suite in D-Dur (bearbeitet für Violine und Klavier) [2] 5. Mai 1924

Air aus der Orchester-Suite in D-Dur (bearbeitet für Violine und Klavier) [1] 31. Mai 1924

Gavotte aus der Orchester-Suite in D-Dur (bearbeitet für Violine und Klavier) [2] 19. September 1923

Bourrée I, C-Dur aus der 3. Cello-Suite (Cello-Sonaten) (bearbeitet für Violine und Klavier) [2] Dezember 1922 (wurde als Cello-Solo aufgeführt)

Violine-Solo

Adagio aus der 1. Sonate für Violine-Solo in g-moll [1] 1925

Cello-Solo

Gigue, c-moll aus der Suite für Cello-Solo in Es-Dur [1] 1924

Sarabande aus der 2. Suite für Cello-Solo in d-moll [1] 26. November 1923

Orchester

Pastorale, Sinfonie, G-Dur aus dem Weihnachtsoratorium, Teil II. [7] Dezember 1920

BEETHOVEN, Ludwig van 1770–1827

Scherzo, A-Dur aus der Klavier-Sonate in A-Dur, Op. 2, Nr. 2 [1] 20. Januar 1923

Largo con gran espressione, C-Dur a. d. Klavier-Sonate in Es-Dur, Op. 7, Nr. 4 [1] Juni 1924

Minore und Allegro aus der Klavier-Sonate in Es-Dur, Op. 7, Nr. 4 [1] Februar 1923 / September 1922

Adagio cantabile, As-Dur aus der Klavier-Sonate in c-moll, Op. 13 [1] (Pathétique) 20. Januar 1923

Rondo-Allegro, c-moll aus der Klavier-Sonate in c-moll, Op. 13 [1] (Pathétique) 1. Teil des Finale 20. Januar 1923

Adagio con espressione, As-Dur a. d. Klavier-Sonate in Es-Dur, op. 27, Nr. 1 [1] Juni 1924

Allegretto, Des-Dur aus der Klavier-Sonate in cis-moll, Op. 27, Nr. 2 [1] (Mondschein-Sonate) 10. Juli 1924

Violine und Klavier

Adagio molto espressivo aus der 6. Violin-Sonate in A-Dur, Op. 30, Nr. 1 [1] 1925

Adagio cantabile aus der 7. Violin-Sonate in c-moll, Op. 30, Nr. 2 [1] 1923

Scherzo und Trio aus der 7. Violin-Sonate in c-moll, Op. 30, Nr. 2 [1] Februar 1923

Andante con variazioni aus der 9. Violin-Sonate in A-Dur, Op. 47 [1] 1925

Adagio espressivo aus der 10. Violin-Sonate in G-Dur, Op. 96 [2] 1925

Menuett, G-Dur für Violine und Klavier bearbeitet von W. Burmester [2] Mai 1922

BEETHOVEN, Ludwig van (Fortsetzung)

Aus dem Septett, Es-Dur, Op. 20

Menuett [7]

Thema und Variationen 1 und 2 [7]

} 31. Mai 1923

BENDEL, Franz 1833–1874

Menuett favori, Es-Dur, Op. 14, Nr. 2: An Mozart [1]

5. April 1924

BRAHMS, Johannes 1833–1897

Intermezzo, h-moll	Op. 10, Nr. 3 (h-moll/Fis-Dur) [2–4]	4. April 1923
Intermezzo, As-Dur	Op. 76, Nr. 3 [1]	4. April 1923
Intermezzo, B-Dur	Op. 76, Nr. 4 [1]	13. Februar 1924
Intermezzo, e-moll	Op. 116, Nr. 5 [1]	4. April 1923
Intermezzo, A-Dur	Op. 118, Nr. 2 aus «Klavierstücke» [1]	4. April 1923
Intermezzo, es-moll	Op. 118, Nr. 6 [1]	13. Februar 1924
Romanze, F-Dur	Op. 118, Nr. 5 [1]	Juli 1924

BRUCKNER, Anton 1824–1896

Erinnerung

[1] 4. Mai 1922

CHOPIN, Frédéric 1810–1849

Ballade, As-Dur	Op. 47, Nr. 3 [1]	12. Februar 1924
Etude, E-Dur	Op. 10, Nr. 3 [1]	19. Oktober 1923
Etude, f-moll	Op. 10, Nr. 9 Allegro molto agitato [1]	September 1922
Etude, f-moll	aus «Drei Etuden» Nr. 1 [2]	Dezember 1922
Etude, As-Dur	Op. 25, Nr. 1 [2]	11. Februar 1923
Mazurka, B-Dur	Op. 7, Nr. 1 [1] vivace	11. Februar 1923
Nocturne, b-moll	Op. 9, Nr. 1 (Takt 27–34 gestrichen) [1]	12. Juni 1923
Nocturne, Es-Dur	Op. 9, Nr. 2 [1]	September 1922
Prélude, E-Dur	Op. 28, Nr. 9 [1]	19. Oktober 1923
Prélude, H-Dur	Op. 28, Nr. 11 [1]	11. Februar 1924
Prélude, Des-Dur	Op. 28, Nr. 15 (Regentropfen-Prélude) [1]	8. September 1922
Prélude, Es-Dur	Op. 28, Nr. 19 Vivace [1]	21. November 1924

CORELLI, Arcangelo 1653–1713

Violine und Klavier:

Sarabande, e-moll aus der VIII. Sonate für Violine und figurierten Baß Op. 8
in e-moll [1] 11. Juli 1924

COUPERIN, François 1668–1733

Rondeau pour piano, F-Dur aus «Sœur Monique» (Ed. Schott & Co.) [1]
29. Mai 1922

DVOŘÁK, Anton 1841–1904

Slawische Tänze, Op. 46, Nr. 2 (bis Takt 85)

Allegretto gracioso (bearbeitet für Violine und Klavier) [1] 6. März 1923

DEBUSSY, Claude 1862–1918

Claire de lune, Des-Dur aus «Suite Bergamasque» [1] 5. November 1923

DITTRICH, Rudolf 1861–1919

Gombei ga tane maku (heiteres japanisches Volkslied) für Klavier [1] 21. Nov. 1924
Konju Raku, japanisch (Schlangentanz) alt-klassische Tanzmelodie, für Violine und
Klavier [1] 21. November 1924

FRANCK, César 1822–1890

Choral, h-moll aus «Prélude, Choral et Fugue» pour Piano [1] 21. Oktober 1923

Violine und Klavier:

Allegretto, 1. Satz aus der 1. Violin-Sonate in A-Dur [2] 26. November 1923

GABRIELLI, Domenico 1659–1690

Arie, Largo (Andante) für Geige und Fagott a. d. Oper «Clearco in Negroponte»
[2] 17. März 1923
aus: Alte Meister des Bel Canto, Arien für eine Singstimme, ein obligates Streich-
instrument und Basso continuo (Klavier) (Geige = Singstimme), herausgegeben
von Ludwig Landshoff, Leipzig, 1914

GALLIARD, Johann Ernst 1687–1749

Andante teneramente, f-moll, 3. Satz a. d. Sonate für Cello [1] April 1924
Allegro spiritoso, F-Dur, 4. Satz a. d. Sonate für Cello (bearb. von Moffat)
[1] Juni 1924

GLUCK, Christian Willibald 1714–1787

Reigen seliger Geister aus «Orpheus», bearbeitet für Klavier und Flöte [2]
12. Februar 1924

GRIEG, Edvard 1843–1907

Elftanz	Lyrische Stücke Heft I, Op. 12, Nr. 4 [4] Mai 1922
Schmetterling	Lyrische Stücke Heft III, Op. 43, Nr. 1 [1] August 1921
Einsamer Wanderer	Lyrische Stücke Heft III, Op. 43, Nr. 2 [1] Oxford, August 1922
Vöglein	Lyrische Stücke Heft III, Op. 43, Nr. 3 [1] Februar 1923
Lebenszauber (Eroticon)	Lyrische Stücke Heft III, Op. 43, Nr. 4 [1] März 1922
aus «Poetische Tonbilder» Op. 3, Nr. 2	[1] September 1921

HÄNDEL, Georg Friedrich 1685–1759

Sarabande aus der Suite Nr. 11 in d-moll (vierstimmig) [8] April 1924

HÄNDEL, Georg Friedrich (Fortsetzung)

Violine und Klavier:

- Sarabande, B-Dur für Violine und Klavier [2] 30. November 1922
Arioso, D-Dur für Violine und Klavier [2] Dezember 1922
1. Andante aus der 1. Violin-Sonate in A-Dur [2] 11. Juli 1924
Andante aus der 2. Violin-Sonate in g-moll [1] Februar 1924
Largo aus einer Violin-Sonate (vermutlich 3. Sonate in F-Dur) [1]
Larghetto 3. Satz aus der 4. Violin-Sonate in D-Dur [1] 21. Juli 1923
Allegro 4. Satz aus der 4. Violin-Sonate in D-Dur [1] August 1923

2 Violinen und Klavier

- Largo, g-moll aus der Sonate Nr. 2 für 2 Violinen [2] 10. Juli 1924

Violine und Oboe

- Largo, B-Dur aus der Sonate Op. 2, Nr. 8 für Violine und Oboe [2] 4. Januar 1924

Cello und Klavier

- Largo aus der 3. Sonate für Cello in B-Dur [1] 1924

HAYDN, Joseph 1732–1809

- Finale (Allegro) aus der Sonate in D-Dur [1] 1. Februar 1924

KOSSOWITS, Josef, 2. Hälfte 18. Jh. – nach Mai 1819

- Ungarische Serenade (bearbeitet von Armand Zsadányi [1] 11. Juli 1924

LEWERENZ, Wilhelm 1898–1956

- Andante für Cello und Klavier [1] 1924
Scherzo für Cello und Klavier [1]

LISZT, Franz 1811–1886

- Il pensiero aus «Années de Pèlerinage» Nr. 2 [1] 25. Oktober 1923
Gnomonenreigen aus «Konzert-Etüden» Nr. 2 [5] 1923
Waldesrauschen aus «Konzert-Etüden» Nr. 1 [1] 1923

MEDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix 1809–1847

- Trauermarsch aus «Lieder ohne Worte» Op. 62, Nr. 3 [1]
dieselbe Form auch für Gruppe [5] 1921

MOCZKOWSKY, Moritz 1854–1925

- Romanze Op. 62, Nr. 1 [1] 19. Oktober 1923

MOZART, Wolfgang Amadeus 1756–1791

- Molto Allegro, c-moll aus der Klaviersonate in c-moll, K.-V. 457 [1] 1924
(Anfang und Schluß, ohne Mittelteil)

MOZART, Wolfgang Amadeus (Fortsetzung)

- Andante aus der Klaviersonate in G-Dur, K.-V. 283 [1] 28. April 1924
Andante grazioso aus der Klaviersonate in A-Dur, K.-V. 331 [4] September 1922
Allegro, 1. Satz aus der Klaviersonate in F-Dur, K.-V. 332 [1] September 1922

Violine und Klavier

- Allegro maggiore aus der Violinsonate in G-Dur, K.-V. 301 [2] 4. Mai 1922
Thema und Variationen, Andantino cantabile (ohne die Klaviervariation) aus der Violinsonate in G-Dur, K.-V. 379 [1] 26. Juni 1923, Op. 2, Nr. 5
«Ave verum» bearbeitet für Violine und Klavier (Original: vierstimmiger Chor mit Streichern und Orgel in D-Dur) [1] Wien, 1. Oktober 1923

NERUDA, Franz Xaver 1843–1915

- Komposition für Cello:* Berceuse Op. 11 [1] 4. April 1923

NIEMANN, Walter 1876–1953

- Schmetterling aus «Romantische Miniaturen» Op. 33, Nr. 6 [1] 4. April 1923

PALS, Leopold van der 1884–1966

- Vorfrühling [1] 19. Februar 1923

PUGNANI-KREISLER (PUGNANI, Gaetano 1731–1798 – KREISLER, Fritz 1875–1962)

Violine und Klavier

- Praeludium aus «Klassische Manuskripte für Violine und Klavier», Nr. 5 [1]
Dezember 1923

RACHMANINOFF, Serge 1873–1943

- Prélude, cis-moll Op. 3, Nr. 2 [2] 1924

REGER, Max 1873–1916

- Caprice Op. 18, Nr. 3, Allegro vivace aus «Improvisationen» [1]
Den Haag, November 1922
Träumerei, D-Dur aus «Träume am Kamin» Nr. 7 [1] Oktober 1922

ROSENBERG, Vilhelm 1862–1944

- Komposition für Flöte und Klavier:* Menuett [2] Mai 1924
nach dem Lied: «Ehrlichkeit währt am längsten»

SCARLATTI, Domenico 1685–1757

- Pastorale, d-moll (F-Dur) Original; bearbeitet von Tausig (1841–1871) (e-Moll, G-Dur) [2]
24. Juni 1923

SCHUBERT, Franz 1797–1828

Menuetto, Allegro moderato aus: Phantasia, Andante, Menuetto, Allegretto
(Sonate in G-Dur) Op. 78 [3] Januar 1923
Andante con moto aus dem Streichquartett in d-moll, «Der Tod und das Mädchen» [1] 19. November 1924

Klavier, Violine und Cello

Andante aus dem Klavier-Trio Op. 100 in Es-Dur [6] 17. März 1923
(Bearbeitung)

SCHUMANN, Robert 1810–1856

Davidsbündler Tänze Op. 6, Nr. 2 [1] 4. April 1923
(ist enthalten in Nr. 17 als mittlerer Teil)
Davidsbündler Tänze Op. 6, Nr. 11 [1] 4. April 1923
aus «Faschingsschwank aus Wien», Op. 26
1. Allegro (Einleitung) [1] 30. November 1923
2. Romanze, g-moll [1] 13. Februar 1924
Romanze, Fis-Dur Op. 28, Nr. 2 [1] 30. November 1923
Eintritt aus «Waldscenen», Op. 82, Nr. 1 (Form für Kinder) [6] Dezember 1922
Warum? Aus «Phantasiestücke», Op. 12 [1] 30. November 1923
aus «Papillons»: Introduction, Nr. 1 [3], Nr. 2 [1], Nr. 9 [2], Nr. 12 [3]
Dezember 1922

Violine und Klavier

Thema in Es-Dur, Letzte Komposition von R. Schumann, Februar 1854 (Ausgabe Schumann Barnas, 10 Stücke für Violine und Klavier, Nr. 493) [1]
31. Mai 1923

SCHURMAN, Max 1889–1955

Humoristisches Rondo, Klavier zu 4 Händen [5] Oxford, August 1922
Kinderreigen, Glockenspiel, Flöte, Violine, Klavier [1] Sommer 1921

SCRIABINE, Alexander 1872–1915

Prélude Op. 11, Nr. 14 [1] 21. November 1924 Presto
Prélude Op. 49, Nr. 2 [1] 27. Juni 1923 Bruscamente
Prélude Op. 51, Nr. 12 [1] 27. Juni 1924 Lugubre

STUTEN, Jan 1890–1948

Bächlein im Frühling [1] 19. September 1923
Papillon (1) 12. Februar 1923
Nachtwächter (Noten durch den Baubrand vernichtet) [3] 1922
Form für das Thema zu dem Orchesterwerk:
Vorspiel zur Eröffnung des ersten Goetheanum (kein Original) 1920

TARTINI, Giuseppe 1692–1770

Andante cantabile für Violine und Klavier (Klassische Stücke, Heft I)
[2] Dezember 1924
Larghetto affettuoso, 1. Satz a. d. Violinsonate in g-moll (3 Finger!)
(Teufelstriller-Sonate) [1] März 1924
Allegro, 2. Satz a. d. Violinsonate in g-moll (sog. 1. Allegro)
(Teufelstriller-Sonate) [1] 21. Nov. 1924
Presto non troppo (con fuoco) 2. Satz a. d. 2. Violinsonate in g-moll
(beschwichtigende Gebärde, Blick!) März 1924
Allegro comodo, 4. Satz a. d. 2. Violinsonate in g-moll (sog. 2. Allegro)
[1] 21. Nov. 1924

TELEMANN, Georg Philipp 1681–1767

Gigue, A-Dur aus der Suite A-Dur (aus dem Klavierbüchlein des J. S. Bach für Friedemann Bach, Bärenreiter-Verlag 1929) [3] Oxford, August 1922
(Ursprünglich fälschlich als von J. S. Bach von den Eurythmistinnen angenommen)

TSCHAIKOWSKY, Peter 1840–1893

Danse de la Fée dragée aus der Suite «Casse Noisette», Op. 71 [1]
September 1922

VERACINI, Francesco Maria 1690–1768

Violine und Klavier
Allegro aus der Violin-Sonate in A-Dur [1] 21. November 1924

BELEUCHTUNGSANGABEN

zu Texten und Kompositionen
ohne dazugehörige Eurythmie-Formen

K = auch Kostümangaben

EICHENDORFF, Joseph Frh. von
Wechsel

Es fällt nichts vor ...
(Übung für verschiedene Seelen-
stimmungen)

FERCHER VON STEINWAND, Joh.

Lebensfreude, Erfahrungswehe
Sonne

Vöglein fliehn von Höhn zu Höhn ...
Gottes Sonne, wenn sie steigt ...
(Kinderaufführung 1923)

GOETHE, Joh. Wolfgang v.

Adler und Taube
Die wandelnde Glocke
Ein Gleiches
Ländliches Glück (K)
Schweizerlied
Symbolum (Musik: L.v.d.Pals)

Ein Adlersjüngling hob die Flügel ...
Es war ein Kind, das wollte nie ...
Über allen Gipfeln ist Ruh ...
Seid, o Geister des Hains ...
Uf'm Bergli bin i gsäse ...
Des Maurers Wandeln ...
[Im Pentagramm]
(Angabe für Stellungen)

Veni creator spiritus (Christlicher
Pfingstymnus von Papst
Gregor dem Großen
Wanderers Nachtlid

Der du von dem Himmel bist ...

HEBBEL, Friedrich

Auf ein schlummerndes Kind (K)
Der junge Schiffer
Requiem (K)

Wenn ich, o Kindlein, vor dir stehe ...
Dort blüht ein Schiff die Segel ...
Seele, vergiß sie nicht ...

HEINE, Heinrich

Die Lotosblume ängstigt ...

HERDER, F. G. von

Schmetterling (Volkslied) (K)

Liebes, leichtes, luftges Ding ...

JORDAN, W.

Bienenstimmchen (K)

Wo honigreich ... zu deinem Glücke
(Kinderaufführung 1923)

KLOPSTOCK, F. G.

aus der Ode «Der Erbarmer» (K)

O Worte des ewigen Lebens ...
Zeile 35-46

LENAU, Nikolaus

Waldlieder VI

Der Nachtwind hat in den Bäumen ...

MEYER, Conrad Ferdinand

Die Jungfrau
Der Gesang des Meeres
Friede auf Erden
Göttermahl
Ja (Nach einer alten Skizze)
Was treibst du, Wind?
Zwiegespräch

Wo sah ich, Mädchen, deine Züge ...
Wolken, meine Kinder, wandern ...
Da die Hirten ihre Herde ließen ...
Wo die Tannen finstre Schatten ...
Als der Herr mit mächt'ger Schwingen ...
Was treibst du, Wind, ...
Meine Strahlen sind geknickte ...

MORGENSTERN, Christian

Zum zweiten Satz (Andante con
moto) von Beethovens Appassionata
Ein Kindergedicht (K)

Es kommt der Schmerz gegangen ...

Oh siehe die Lande, sie liegen ...

Spann dein kleines Schirmchen auf ...

Humoresken

Das Gebet
Das Mondschat
Das Nasobörn
Der Ginzanz
Der heroische Pudel
Der Schnupfen
Die Beichte des Wurms
Die beiden Esel
Die beiden Flaschen
Die Probe
Die Waage
Geburtsakt der Philosophie
Himmel und Erde

Die Rehlein beten zur Nacht ...
Das Mondschat steht auf weiter Flur ...
Auf seinen Nasen schreitet ...
Ein Stiefel wandern und sein Knecht ...
Ein schwarzer Pudel, dessen Haar ...
Ein Schnupfen hockt auf der Terrasse ...
Es lebt in einer Muschel ...
Ein finstrer Esel sprach einmal ...
Zwei Flaschen stehn auf einer Bank ...
Zu einem seltsamen Versuch ...
Korfen glückt die Konstruierung einer ...
Erschrocken staunt der Heide Schaf ...
Der Nachtwindhund weint wie ein Kind ...

NOVALIS – Friedrich von Hardenberg

Marienlieder II (K)

Ich sehe dich in tausend Bildern, ...

SCHRÖER, Karl Julius

Vorfrühling (K)

Konnt' schlafen nicht, ...
aus dem Lauteurythmie-Kurs;
Übung für verschiedene Tätigkeiten

STEFFEN, Albert

(K)

Schlafend an des Meeres Ufer...

STEINER, Rudolf

aus den vier Mysteriendramen:

Die Pforte der Einweihung

7. Bild (Maria, Philia, Astrid,
Luna)

Planetentanz

Zwölf Stimmungen

Das Lied von der Initiation

(Eine Satire)

Einer Toten

Ihr, meine Schwestern,...

Es leuchtet die Sonne...

Erstehe, o Lichtesschein,...

Die Augen leuchten ihm helle,...

In Weltenweiten will ich tragen...

Aufzüge (Keine Original-Formen vorhanden)

Elegischer Auftakt

Evoc

Frage und Antwort

Heiterer Auftakt

Satirischer Auftakt

Schau in dich, schau um dich

Tiaoait

Wir suchen uns

Wir wollen suchen

VOLKSLIED

Marienwürmchen (K)

Marienwürmchen, setze dich auf
meine Hand...

Französische Texte

HÉRÉDIA, J. M.

L'Esclave

La Prière du Mort

Tel, nu, sordide, affreux...

Arrête! Ecoute-moi, voyageur...

HUGO, Victor

Rêves III

On croit sur la falaise...

LAFONTAINE

La Laitière et le Pot au lait

Perette, sur la tête ayant...

MUSSET, Alfred de

L'Etoile du soir

Pâle étoile du soir...

RONSARD, Pierre de

Contre les Bûcherons

à la forêt de Gâtine

Ecoute, bûcherons...

Englische Texte

WHEELER-WILCOX, Ella

Show me the way that leads...

Ägyptische Texte

Du süßer Brunnen...

Amenemhet der Dritte...

Herrlicher, Bunter...

Der Tod steht heute vor mir...

Lebenstrauer...

BACH, Joh. Sebastian

Präludium Nr. 7 aus: Zwölf kleine Präludien und Übungen (K)

Air a-moll für Violine und Klavier (Andante con moto) (K)

Präludium c-moll für Cello-Solo aus der Suite Nr. V (K)

Gigue, Allegretto con moto aus der Partita Nr. I in B-Dur (K)

Grave Adagio aus der Partita Nr. II (K)

Menuett II aus: Sonaten und Partiten für Violine-Solo (K)

Sarabande für Cello und Klavier (keine nähere Angabe)

BACH, Friedemann

Largo aus dem Orgelkonzert in d-moll aus: Drei alte Stücke Nr. I (K)

(bearbeitet von Heinrich Grünfeld)

Arie Nr. 9 (Menuettform)

BEETHOVEN, Ludwig van

Scherzo D-Dur aus der Klaviersonate Nr. 15, Op. 28 (K)

Andante maestoso aus der Klaviersonate in As-Dur, Op. 26 (K)

2. Teil ab Doppelstr.

Adagio sostenuto espressivo aus der Cello-Sonate Nr. II (K)

Andante aus der Cellosone Nr. 4

Allegretto c-moll aus «Sechs leichte Variationen» Thema und Variationen

Allegretto G-Dur aus «Sechs leichte Variationen» Thema und Variationen

Grave aus der Klaviersonate c-moll Op. 13 (Pathétique)

BRAHMS, Johannes

Intermezzo, Andante moderato Op. 117, Nr.1 (K)

CHOPIN, Frédéric

Prélude, e-moll Op. 28, Nr. 4

Prélude, C-Dur Op. 28, Nr. 1 (K)

Mazurka Op. 67, Nr. 2 g-moll (cantabile)

GLUCK, Christoph Willibald

Gavotte, A-Dur für Klavier (von Brahms bearbeitet für Clara Schumann) (K)

Melodie aus «Orpheus», bearbeitet für Klavier und Flöte
oder ein Streichinstrument (K)

GRIEG, Edvard

Sommerabend Op. 71

Berceuse Op. 38

Poetische Tonbilder Op. 3, Nr. 5 Allegro vivo

HÄNDEL, Georg Friedrich

Grave aus der Sonate für Cello und Klavier g-moll

Andante d-moll aus der Sonate Nr. 2 für Cello und Klavier

HAYDN, Joseph

Adagio E-Dur aus dem Klavier-Trio Nr.11

LOCATELLI

Siciliano für Geige und Klavier (K)

LULLY, I. B.

Gavotte für Geige und Klavier (K)

MATTHESON, Johann

Air, Adagio espressivo für Cello oder Geige und Klavier Nr. 17 (K)

MOZART, Wolfgang Amadeus

Andante grazioso aus dem 4. Violin-Konzert in D-Dur
(Mittelteil aus dem Rondo) (K)

Allegro aus der 6. Violin-Sonate, F-Dur

Allegro aus der Violin-Sonate?

Adagio cantabile (65 Takte) keine nähere Angabe

RAMEAU, J. Ph.

Menuett (32 Takte) unbekannt

SCHUBERT, Franz

Impromptu

SCHUMANN, Robert

Kinderszenen Op. 15, Nr.1

Ländliches Lied

Schlummerlied

SCRIABINE, Alexander

Prélude Nr. 17 (K)

TSCHAIKOWSKY, Peter

Lied ohne Worte Op. 2, Nr. 3 (69 Takte)

Tschechisches Volkslied

VOLKMANN, 1815–1883

Melodie

WEIHNACHTSLIED

Es ist ein Reis entsprungen...

WILM

Tanz der Zwerge

Die Wanduhr

HINWEISE

Zu dieser Ausgabe

Die Herausgeber haben in den Vorbemerkungen beschrieben, wie das vorliegende Buch entstanden ist. An dieser Stelle soll noch hinzugefügt werden, daß außer Rudolf Steiner die anderen Autoren, auf deren Beiträge nicht verzichtet werden konnte, zu dem Thema Stellung nehmen, welches im Titel angegeben ist. Daraus erklärt sich, daß manches, was an persönlichen Erinnerungen vorlag und an sich von Wert ist, fortfallen mußte, daß aber durch die getroffene Auswahl und Anordnung es sich rechtfertigt, als Autor dieses Buches nur Rudolf Steiner zu nennen.

Textunterlagen zu den Ansprachen Rudolf Steiners: Die von 1919-1924 in Dornach und England gehaltenen Ansprachen wurden von der Berufsstenographin Helene Finckh mitstenographiert und von ihr in Klartext übertragen. Wer die früher gehaltenen Ansprachen mitgeschrieben hat, ist nicht bekannt.

Der auf den Seiten 110-113 wiedergegebene Wortlaut Rudolf Steiners «Über die Eurythmie. Ansprache zu Aufführungen München, 19. Februar 1918 / Stuttgart, 26. Februar 1918» ist ein durch Edwin Froböse aus zwei ähnlich lautenden Nachschriften zusammengearbeiteter Text.

Bei den zum Abdruck gelangenden Wortlauten von Rudolf Steiner, insofern es sich nicht um ihm geschriebene Texte handelt, ist zu berücksichtigen, daß diese nicht für den Druck bestimmt waren. Rudolf Steiner äußerte sich in seiner Selbstbiographie «Mein Lebensgang» (35. und 36. Kapitel, März 1925) folgendermaßen: «Als mündliche, nicht zum Druck bestimmte Mitteilungen waren die Inhalte dieser Drucke gemeint ... Es ist nirgends auch nur in geringstem Maße etwas gesagt, was nicht reinstes Ergebnis der sich aufbauenden Anthroposophie wäre ... Wer diese Privatdrucke liest, kann sie im vollsten Sinne eben als das nehmen, was Anthroposophie zu sagen hat. Deshalb konnte ja auch ohne Bedenken ... von der Einrichtung abgegangen werden, diese Drucke nur im Kreise der Mitgliedschaft zu verbreiten. Es wird eben nur hingenommen werden müssen, daß in den von mir nicht nachgesehenen Vorlagen sich Fehlerhaftes findet.

Ein Urteil über den Inhalt eines solchen Privatdruckes wird ja allerdings nur demjenigen zugestanden werden können, der kennt, was als Urteils-Voraussetzung angenommen wird. Und das ist für die allermeisten dieser Drucke mindestens die anthroposophische Erkenntnis des Menschen, des Kosmos, insofern sein Wesen in der Anthroposophie dargestellt wird, und dessen, was als «anthroposophische Geschichte» in den Mitteilungen aus der Geist-Welt sich findet.»

Hinweise zum Text

Werke Rudolf Steiners innerhalb der Gesamtausgabe (GA) werden in den Hinweisen mit der Bibliographie-Nummer angegeben. Siehe auch die Übersicht am Schluß des Bandes.

Zu Seite:

- 7 *«Die Grundelemente der Eurythmie»:* Zusammengefaßt und dargestellt von Annermarie Dubach-Donath. 3., erweiterte Auflage, Dornach 1961.
- 8 *Clara Smits-Mess'oud-Bey:* 1863-1948, Zweigleiterin in Düsseldorf.

- 8 *Henri Smits-Mess'oud-Bey:* 1863-1911.

Mensendieckeschen Methode: Bess Marguerite Mensendieck, 1864-1958, niederländisch-amerikanische Gymnastikpädagogin und Ärztin.

- 9 Es sei in Ergänzung zu dem ersten Gespräch auch noch auf folgende Mitteilungen Rudolf Steiners, welche er am 4. Oktober 1920 während einer Konversation über Geisteswissenschaft im Rahmen des ersten Hochschulkurses am Goetheanum machte, hingewiesen.

«Die Eurythmie kann – ich möchte sagen – nach zwei Seiten hin verfolgt werden. Die eine ist die, auf die ich immer in den «Einleitungen» aufmerksam mache, die ich zu den Vorstellungen gebe. Da zeige ich, wie bewußt wir durch sinnlich-übersinnliches Schauen an dem heutigen Menschen der Sprachorganismus mit seinen Bewegungstendenzen, die dann auf den ganzen menschlichen Organismus übertragen werden. Aber nicht weniger Bedeutung hat auch der umgekehrte Weg. Denn, sehen Sie, bei dem, was Ihnen heute von einem anderen Gesichtspunkt aus bei der Sprachentstehung von Dr. Treichler sehr gut vorgebracht worden ist, spielt ganz zweifellos, ganz gewiß eine *Ur-Eurythmie* der Menschen eine ganz bedeutsame Rolle. Die Dinge haben nicht den Klang gleichsam in sich in dem Sinne, wie es die Bim-Bam-Theorie behauptet, aber es besteht zwischen allen Dingen, zwischen dem ganzen Makrokosmos und der menschlichen Organisation, diesem Mikrokosmos, eine Beziehung, und im Grunde genommen kann alles, was äußerlich in der Welt geschieht, auch durch die menschliche Organisation in einer gewissen Weise gebärdenhaft in Bewegung nachgebildet werden. Und so haben wir denn fortwährend im Grunde genommen allen Erscheinungen gegenüber die Tendenz, sie durch unseren eigenen Organismus nachzubilden. Wir führen das nur mit dem physischen Organismus nicht aus, sondern wir führen es mit dem Ätherorganismus aus. Der Ätherorganismus ist in einer fortwährenden Eurythmie begriffen. Der ursprüngliche Mensch war viel beweglicher als der heutige. ...

Dasjenige, was im Organismus zur Ruhe gekommen ist, hat sich spezialisiert in den Sprachorganen, hat selbstverständlich erst die Sprachorgane eigentlich ausgebildet. Wie das Auge am Licht gebildet ist, so ist das Sprachorgan an einer zuerst tonlosen Sprache gebildet.»

«Das Johannes-Evangelium»: GA 103.

- 10 *«Die grüne Schlange»:* S. 199-201, 271-275. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1956.

Margarita Woloschin, 1882-1973.

Nach dem Vortrag: Vgl. Berlin, 21. 12. 1908 «Über den Rhythmus der menschlichen Leiber» in «Geisteswissenschaftliche Menschenkunde», GA 107.

- 11 *Über die eurythmische Kunst:* Aus dem Aufsatz «Das Goetheanum in seinen zehn Jahren», in GA 36.
- 12 *in diesem Saale:* Siehe «Aus der Eurythmearbeit» von Tatiana Kisseleff, Verlag «Die Pforte», Basel 1965.
- Lory Maier-Smits,* 1893-1971.
- 13 *im September:* Am 20. September 1913.

- 13 *Joseph Hyrtl*, 1810–1894.
in der griechischen Literatur: Siehe S. 170.
- 14 *Barbara saß ...*: Vgl. S. 31 in «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung», GA 280.
«*De philosophia occulta*», 1855.
Cornelius Heinrich Agrippa von Nettesheim, 1486–1535, deutscher Arzt und Mystiker.
- 16 *Mysterienspiel-Aufführungen*: Vgl. die Übersicht über die in München unter der Leitung von Rudolf Steiner stattgefundenen Aufführungen auf S. 5 in «Vier Mysteriendramen», GA 14.
- 17 *Oskar Schmiedel*, 1887–1959, Leiter der Weleda AG in Schwäbisch-Gmünd.
der Tanz von Musik begleitet: «Besonders erwähnt soll werden, daß die musikalischen Beigaben für die Aufführungen der vier Dramen von Adolf Arenson herführen», schreibt Rudolf Steiner im August 1913 im Personenverzeichnis zu «Der Seelen Erwachen». *Adolf Arenson*, 1855–1936, war ein führendes Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft in Deutschland. Lory Maier-Smiths bemerkt noch, daß Adolf Arenson immer selbst am Kunstharmonium saß, dem einzigen Instrument, welches man damals hatte, und daher niemals eine Aufführung vom Zuschauerraum aus sehen konnte.
Die Wesen trugen: Sehr oft wird gefragt: «Wann sind denn zum ersten Mal Schleier angebegeben worden?» Nun, eigentlich schon bei dieser ersten «Eurythmie»! (L.M.-S.)
- 18 *Erste Lautangaben*: Durch diese Übung kann man einen leisen Hauch davon empfinden, wenn Rudolf Steiner in den Betrachtungen zu den Leitsätzen ausführt, was es heißt, «daß sich der Mensch in die Schwerkraftsverhältnisse der Erde in aufrechter Stellung hineinfügen kann, daß er innerhalb dieser Schwerkraftsverhältnisse das Gleichgewicht in freier Bewegung bewahren kann, daß er Arme und Hände der Schwere entreißen und in Freiheit gebrauchen kann.» (L.M.-S.) Siehe «Anthroposophische Leitsätze» (1924/25), S. 187, GA 26.
- 19 *Bottmingen*: Die Stunden fanden im Haus «Im Wiesengrund» von Herrn Rudolf Geering-Christ in der Blumenstraße statt; dieser Ortsteil heißt zwar Bottminger-mühle, gehört aber zur Gemeinde Binningen; doch wurde der Ortsname Bottmingen, der durch Jahrzehnte mit diesem Kurs verbunden ist, nicht verändert.
das Folgende: Vgl. die erste Ansprache Rudolf Steiners zur Eurythmie-Aufführung in München am 28. August 1913, S. 50.
- 20 *eines Korybantenanzes*: Siehe Hinweis zu S. 24 und 165, ferner Abb. auf S. 168.
- 24 *Dritter Tag*: Die Stunden begannen nachmittags um ½ 5 Uhr und dauerten meist bis gegen 6 Uhr. Von diesem Tage an wohnte auch Marie von Sivers (Marie Steiner) ihnen bei.
«*Brevier der Tanzkunst*»: Das Buch befindet sich in der Bibliothek von Rudolf Steiner; nur bis zur Tarantella durfte gelesen werden; siehe Hinweis zu S. 20.

- 24 *Lucian*: Siehe Hinweis zu S. 170.
- 27 *Christian Kirchhoff*, 1822–1894.
- 30 «*Lob des Frühlings*»: Ludwig Uhland, Frühlingslieder:
5. Lob des Frühlings: Saatengrün, Veilchenduft, / Lerchenwirbel, Amselschlag, / Sonnenregen, linde Luft! – Wenn ich solche Worte singe, / Braucht es da noch großer Dinge, / Dich zu preisen, Frühlings-tag?
- 31 *Dalcroze-Schule*: Emile Jacques Dalcroze, 1865–1950, Schweizer Komponist, Gründer einer rhythmischen Gymnastik.
- 32 *ein Beispiel sein*: Da ein solches Umdichten also nicht nur erlaubt, sondern sogar angeregt wurde, begann ein solches intensiv, dessen Resultate ich oftmals mit Schrecken als Rückertsche Poesie in verschiedenen Eurythmieheften wiederfand. In seinen «Angereichten Perlen» klangen sie indessen anders! (L.M.-S.)
Erst wenn Weisheit mit Kühnheit sich paart,
Kann die Kühnheit dir segensvoll sein,
Aber wirkt die Kühnheit allein,
Folgt stets das Verderben ihr nach.
Umdichtung nach einem alten griechischen Spruch in Anapäste durch Elise Wolfram.
Bei den Lemniskaten: In einem 1915 (XIII: 31. 8.) gegebenen Auftakt wurde der Weg noch weitergeführt bis zum Kreis, aber ohne die hier erlebbaren Übergänge. (L.M.-S.)
- 33 *in Kassel*: Siehe S. 16.
- 36 *auf die geschilderte Stunde*: Drei Jahre lang ließ Rudolf Steiner uns mit diesen Formen leben und arbeiten, ehe er die apollinischen Formen, die Sinnformen, wie er sie auch nannte, oder gar nur den Sinn dazu gab. Darum sollte man solche Formen nicht vergessen, denn wenn die Schüler später Rudolf Steiners Standard-Formen arbeiten dürfen, «dann werden Sie sehen, daß schon im weitesten Sinn dasjenige verarbeitet ist, was in solchen Formen liegt. Sie werden es immer finden. (Eurythmie als sichtbare Sprache). Laut-Eurythmiekurs, 6. Vortrag, GA 279) (L.M.-S.)
- 41 *Achter Tag*: Dieses Kapitel der Eurythmie ist von uns am Anfang vielleicht zu sehr als ein in weiter, weiter Ferne liegendes Ziel betrachtet worden. Andachtsbewegungen der Hände von uns, die wir überhaupt erst anfangen sollten lernen zu lernen? Auch glaubte ich und glaube es noch, daß es sich hierbei überhaupt nicht um gesprochene Worte handelte. Und ehe man soweit war, ohne die Unterstützung oder Richtungsweisung des gesprochenen Wortes, Laute oder Seelenhaltungen so wahr und erlebe zu bilden, daß man hätte wagen können, sacrale Tänze zu gestalten, schien doch wirklich ein kaum oder sehr spät zu erreichendes Ziel. Und doch steht dieses Versäumnis heute oftmals als ein schmerzlicher Vorwurf vor meiner Seele. (L.M.-S.)
- 43 *wie man das W machen soll*: Siehe S. 131.
- 45 *Elberfeld*: 24. April 1913 «Die Ergebnisse der Geistesforschung», öffentlicher Vortrag; 25. April 1913 «Einweihung des Zweigraumes». – Nach dem Zweig-

vortrag durfte ich ein Stück des Weges, den Dr. Steiner in sein Hotel und meine Mutter und mich zum Bahnhof führte, mit ihm gehen. Auf diesem Wege fragte er auf einmal, obwohl er doch erst am nächsten Tag das Resultat unserer bisherigen Arbeit sehen würde, ob ich schon einmal daran gedacht hätte, ein französisches Gedicht zu versuchen. «Ihr Vater liebte doch Frankreich und die französische Sprache so sehr, sprach besser französisch als deutsch, er würde sich sicher darüber freuen!» – Es dauerte aber doch bis zu der zweiten Generalversammlung im Januar 1914, ehe ich so weit war, bei der damaligen Aufführung ein Gedicht von Lamartine «Le Matin» zeigen zu können. In seiner Vorrede zu dieser Aufführung hat Rudolf Steiner diesen Versuch nicht erwähnt, aber als ich damit fertig war, stand er auf und meinte: «Sie sehen, ein französisches eurythmisches Gedicht sieht wirklich ganz anders aus als ein deutsches!» (L. M.-S.)

46 *das Resultat:* Siehe S. 154.

«Lyrik der Gegenwart»: Siehe in «Gesammelte Aufsätze zur Literatur», GA 32.

46f. *Richard Dehmelt*, 1863–1920. Das Gedicht ist betitelt «Leitwort» aus der Sammlung «Aber die Liebe», S. Fischer, Berlin 1907. – Im Anschluß an die Vorführung komponierte Adolf Arenson eine Musik für die Spirale: Kinderreigen.

48 *die Gnomen:* Die Malerin Imme Frein von Eckhardtstein, 1871–1930, skizzierte eifrig Dr. Steiners Mienenspiel, während er die Gnomen darstellte. Sie hatte die künstlerische Leitung bei der Herstellung aller Kostüme und benützte diese Skizzen, als sie später die Gesichter auf die ovalen, breiten Stolen malte, die wir als Kopf über den als zottige Augenbrauen ausgebildeten Schultern trugen, während unser eigener Kopf durch eine Art Gaze, Fächer oder Kamm bedeckt war. (L.M.-S.) – Die Kostüme wurden auch in Dornach bei den Aufführungen gebraucht.

Münchener Festspieljahre: Siehe Hinweis zu S. 16.

einen ägyptischen Tanz: Ägyptische Eurythmie – viel symmetrische, geometrische Bewegungen; sie dürfen nur in zwei Dimensionen ausgeführt sein. Nur das Innere ausdrücken. – Die ägyptische Malerei ist wertvoll für Bewegung und Ausdruck des Inneren. Die Skulptur ist wertvoll für Kopfputz, Faltenfall und mehr Äußeres. (Aus einem Arbeitsbuch von M.St.)

49 *Sophie Stinde*, 1853–1915. Siehe «Unsere Toten», GA 261.

Kunstzimmer: Der Herausgabe eines in Berlin am 22. Dezember 1910 gehaltenen Vortrags von Rudolf Steiner, in welchem er auf die Kunstzimmer hinwies, fügte Marie Steiner als Nachtrag folgende Bemerkungen hinzu:

«Diese Kunstzimmer, von denen das eine in Berlin-Charlottenburg, das andere in Berlin-Ost eingerichtet wurde – zwei andere gab es in München –, verdienen es, in der Erinnerung festgehalten zu werden. Denn sie gehen durchaus auf den inspirierenden Einfluß zurück, den das soziale Wirken und die Menschenachtung Dr. Steiners ausübte –, wenn auch die unmittelbare Initiative dieser einzelnen Tat dem warmen Herzen der zwei die anthroposophische Arbeit in München leitenden Künstlerinnen, Fräulein Stinde und Gräfin Kalkreuth, entsprang, und dann von Fräulein von Sivers und Fräulein Mieta Waller-(Pyle) auch in Berlin durchgeführt wurde. Diese Kunstzimmer waren fürs breite Volk gedacht, als gastfreie Stätten, die nicht nur Wärme und Behaglichkeit, sondern

auch Schönheit, Ästhetik und geistige Anregung bieten sollten. Die Wände waren mit farbigen Rupfen bespannt, alles bis auf die Bestuhlung dem gewählten Tone angepaßt; Bilder-Ausstellungen wechselten jeden Monat: gute Reproduktionen klassischer Kunstwerke und Gemälde zeitgenössischer Künstler; Abendveranstaltungen gab es mit musikalischen und rezitatorischen Darbietungen, einen Einführungskurs in Geisteswissenschaft, auch in andere Wissensgebiete, – kleine dramatische Darstellungen, wie zum Beispiel «Die Geschwister von Goethe und ähnliches. Hier war es auch, wo in Berlin die Weihnachtspiele aus altem Volkstum eingeführt wurden, die dann von Mitspielern nach anderen Stätten gebracht werden konnten. Es darf vielleicht erwähnt werden, daß es nach den Anstrengungen des Tages nicht immer leicht war, bei Nacht und Nebel die weiten Wege in den Osten Berlins mit Untergrundbahn oder Tram zurückzulegen und zuletzt in abgelegenen dunklen Straßen im Schnee zu stapfen. Doch das tägliche Beispiel des unermüdblichen Schaffens Dr. Steiners wirkte anfeuernd. Und man lernte aus eigener Erfahrung die Bedeutung des Kontrastes kennen, wenn man aus der trostlos steinernen Umgebung öder Arbeiterquartiere in die warme Umhüllung eines in gedämpftem Rot erstrahlenden Raumes trat und das Auge auf Kunstwerke fiel, die den Blick fesselten und das Herz erfrischten, so daß es in Sammlung dem Gebotenen in Wort und Ton folgen und sich von der Last des Alltags einigermaßen befreien konnte. In bescheidenem und kleinem Rahmen war es doch Nahrung für die Seelen der Geistsuchenden aus der arbeitenden Bevölkerung. In diesem Sinne war ja so manches in Briefen zum Ausdruck gekommen, die Rudolf Steiner erhalten hatte, als er noch in der Arbeiterbildungsschule Berlins wirkte. Ihm wurde dafür gedankt, daß er den Glauben habe, der Arbeiter brauche auch das geistige Brot, nicht nur das physische. Der Weltkrieg brachte Veränderungen auch in diesen Betrieb.»

49 *Rezitation:* Es handelt sich hier noch nicht um die von Marie Steiner später ausgeübte und ausgebildete Rezitationskunst zu den eurythmischen Darbietungen. Diese Ausbildung begann im November 1924.

50 *Einführende Worte:* Siehe «Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele». Ansprachen zu Eurythmie-Aufführungen 1918–1924, GA 277.

Professor Capesius zu Frau Felicia: Zwei Gestalten aus den vier Mysteriendramen (1910–1913) von Rudolf Steiner, GA 14.

52 *Elisabeth Dollfus-Baumann*, 1895–1947, erste Vertreterin der Heil-Eurythmie. *der zwei einzigartigen Vorträge:* «Aus der Akasha-Forschung. Das fünfte Evangelium», GA 148.

53 *Die Rezitation:* Siehe Hinweis zu S. 49. *gestern abend:* Berlin, 20. Januar 1914, erster Vortrag in «Der menschliche und der kosmische Gedanke», GA 151.

54 *Die kurze Zeit:* Als Fräulein Smits im Anschluß an die Sommerveranstaltungen im Jahre 1913 nach Stuttgart fuhr, um dort auch einführende Kurse in die neue Bewegungskunst zu geben, freute sich Rudolf Steiner, daß in «dem sehr regen und bedeutenden Stuttgarter Zweig» schon so bald der Wunsch nach Eurythmie-Kursen laut geworden sei; überhaupt sei er befriedigt über die enthusiastische Aufnahme, welche die Freunde ganz allgemein der Eurythmie bereitet hätten. (Nach L.M.-S.)

- 54 *die Kunst in neuer Gestalt*: Vgl. Bergen, 11. Oktober 1913 in «Okkulte Untersuchungen über das Leben zwischen Tod und neuer Geburt», GA 140.
- 55 (Programm) *Französisch: Le Matin*, von A. de Lamartine: Serge Maintier, Stuttgart, verdanken wir das Auffinden des Gedichtes «Hymne du Matin» von Alphonse de Lamartine (in «Harmonies poétiques et religieuses», Livre Premier). Die Zeilen 66 bis 99 lauten:

Hymne du Matin

Chaque être s'écrie:
C'est lui, c'est le jour!
C'est lui, c'est la vie!
C'est lui, c'est l'amour!
Dans l'ombre assoupie
Le ciel se replie
Comme un pavillon;
Roulant son image,
Le léger nuage
Monte, flotte et nage
Dans son tourbillon;
La nue orangeuse
Se fend, et lui creuse
Sa pourpre écumeuse
En brillant sillon;
Il avance, il foule
Ce chaos qui roule
Ses flots égarés;
L'espace étincelle,
La flamme ruisselle
Sous ses pieds sacrés;
La terre encore sombre
Lui tourne dans l'ombre
Ses flancs altérés;
L'ombre est adoucie,
Les flots éclaire;
Des monts colorés
La cime est jaunie;
Des rayons dorés
Tout reçoit la pluie;
Tout vit, tout s'écrie:
C'est lui, c'est le jour!
C'est lui, c'est la vie!
C'est lui, c'est l'amour!

Morgen-Hymne

Jedes Wesen ruft:
Es ist der Tag!
Es ist das Leben!
Es ist die Liebe!
Wie ein Segeltuch
Faltet sich der Himmel
In den Schatten hinein.

Die leichte Wolke
Steigt, schwebt und schwimmt
In einen Wirbel.
Das dunkle Gewölk bricht auf
Und läßt den purpurnen Schaum
In Funken leuchten;

Die Sonne schreitet voran,
Zertritt das Chaos
Des zeretzten Gewoges;
Unter ihren heil'gen Füßen
Funkelt der Raum,
Strömt die Flamme;
Noch dunkel, wendet
Die Erde ihm zu
Ihre durstigen Flanken;
Gemildert der Schatten,
Erleuchtet die Welle,
Glänzend die Gipfel
Der farbigen Berge;
Denn alles empfängt
Gold'nen Strahlenregen;
Alles lebt, alles ruft:
Es ist der Tag!
Es ist das Leben!
Es ist die Liebe!

Aus «Lory Maier-Smits», von Magdalene Siegloch, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum 1933.

- 55 *Käthe Mitscher*, 1892–1940, übte während der Proben zunächst meist die Rezipitation aus, um Frau Dr. Steiner dadurch bei der Einstudierung der Programme

zu entlasten. Sie gehörte zum engen Mitarbeiterkreis innerhalb der Sektion für redende Künste, speziell im Gebiete der Eurythmie.

- 56 7. Juni 1914: In «Wege zu einem neuen Baustil», GA 286.
dem dritten nachatlantischen Zeiträume: Siehe «Die Geheimwissenschaft im Umriss», (1910), GA 13.
- 57 28. Juni 1914: «Der neue baukünstlerische Gedanke» in «Wege zu einem neuen Baustil», GA 286.
- 60 *Bremen, Februar 1915*: Noch zwei wesentliche Richtlinien Rudolf Steiners, die er etwas später – Düsseldorf, Mitte Juni – im Fortgang der Arbeit gegeben hat, verdanken wir Lory Maier-Smits:

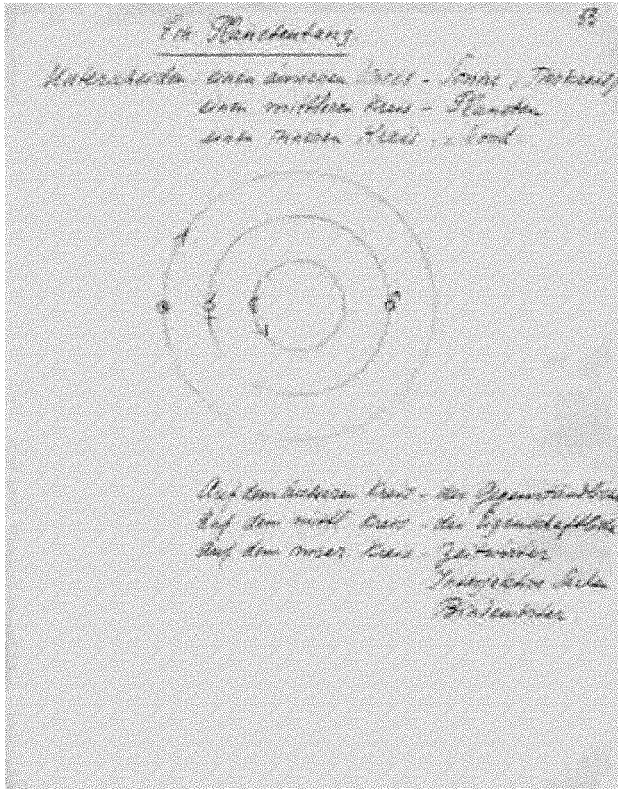
«Ich hatte mich in den vergangenen Monaten mit Goethes «Mahomets Gesang» beschäftigt und konnte es Dr. Steiner und Frau Marie Steiner von Sivers zeigen. Für die Stelle: Jünglingsfrisch tanzt er aus der Wolke auf die Marmorklippen nieder ...» hatte ich als Form eine auswickelnde Serpentine gewählt, und um sie möglichst jüngerfrisch zu gestalten, hatte ich mit einer einzigen Drehung angefangen, aber – – – schon unterbrach Dr. Steiner energisch: «Jetzt fangen Sie diese Unart auch an und zeigen sich von hinten. Das ist ganz unmöglich, das dürfen Sie nie machen!» Er sprach sich noch weiter über diese Stillosigkeit aus, die neuerdings auf den modern sein wollenden Bühnen eingeführt worden sei. – Wie betroffen und ratlos war ich, als er wenig später in Domach für ein Gedicht von Chr. Morgenstern «Schwalben» unsere reigenmäßigen Formen ohne Zeichnung auf einfachste Art dirigierte und als es im Text hieß: «kurze, rasche Bogen schlagend» alle zehn oder zwölf Schwalben mit eben einem kurzen raschen Bogen der Nase nach nach hinten laufen ließ, und wir alle mit dem Rücken zum Publikum standen. Später mußten die Krähen in Nietzsches «Vereinsamt» von vornherein so stehen und alle Bewegungen nach hinten machen. Erst bei einer dritten Rückenwendung, die er für den nach jeder Strophe sich wiederholenden Refrain in dem Nietzsche-Gedicht «Dichters Berufung» angab, glaubte ich verstanden zu haben, wann dieses Rückenzeigen anzuwenden ist. Der Refrain lautet: «Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter» achselzuckt der Vogel Specht! –

Außerdem erklärte Rudolf Steiner mir, es hätte sich gezeigt, daß es doch gut wäre, nicht nur auf das Erlebnis bei einem Laut zu achten, sondern auch auf die dem Laut gemäße Form, also bei A auf den Winkel, bei I auf Strecken in einer Linie, bei U auf eine Parallele, denn der Zuschauer sei doch darauf angewiesen, die Laut-Formen aufzunehmen. «Darum sollten Sie auch die I-Bewegung, die Sie bei dem Wort Riesenschultern machten – nämlich ganz waagrecht gestreckte Arme – vermeiden. Sie könnten diese Bewegung als I machen, wenn Sie Ihren übrigen Körper unsichtbar machen könnten. Aber so hat der Zuschauer als stärksten Eindruck doch ein Kreuz. Also, vermeiden Sie diese I.» Sehr bald, zwei bis drei Monate später, war aus diesem zu vermeidenden I das große E geworden.

Dieses stärkere – von einigen Eurythmisten ganz einseitig angenommene – Betonen der Laut-Formen hatte nicht nur zu Mißverständnissen, sondern auch zu einem gewissen Mißtrauen mir gegenüber geführt, und als Dr. Steiner mich eines Tages fragte: «Warum schauen's denn so traurig aus?», erzählte ich ihm

davon. Seine Antwort war einfach und selbstverständlich: «Ja, natürlich! Aber bei Ihnen wollte ich doch zuerst einmal über das Gefühl gehen.» Man stelle sich vor, was aus der Eurythmie geworden wäre, wenn am Anfang nur gesagt worden wäre: A ist ein Winkel, E ein Kreuz, I eine Linie, O ein Kreis und U eine Parallele!» (L.M.-S.)

- 61 7. Oktober 1914: In «Okkultes Lesen und okkultes Hören», GA 156.
 62 Zweiter Kurs: Bei den Angaben dieses Kurses ist zu berücksichtigen, daß nicht so gleich alles, was Rudolf Steiner mitteilte, ausgeführt oder geübt werden konnte.



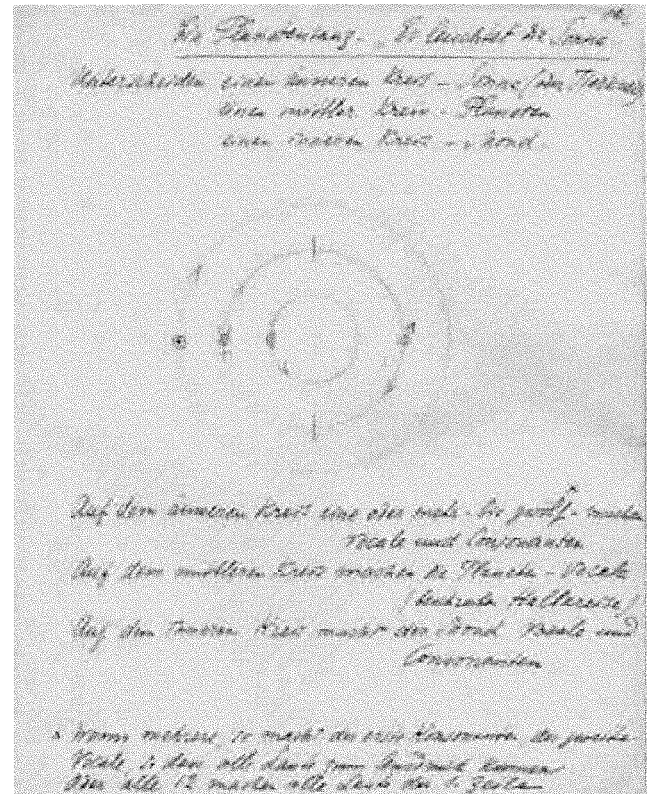
63ff. Ferber von Steinwand, 1828–1902.

64f. Joseph Freiherr von Auffenberg, 1798–1857.

64f. Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724–1803.

65 Leopold van der Pals, 1884–1966. Siehe S. 160.

70 Aufzeichnungen von Tatiana Kisseleff in einem Heft, das sie für Herrn und Frau Dr. Steiner anlegte:



- 72 *«Das Lied von der Initiation»*: Siehe Ankündigung auf S. 121.
- 74 *zwei Theorien ... Vortrag Berlin, 20. Januar 1910, «Die Geisteswissenschaft und die Sprache»*: In GA 59 *«Metamorphosen des Seelenlebens»*.
Das Strecken und das Beugen: Vgl. Vortrag vom 7. Juni 1914, *«Das Akanthusblatt»* in *«Wege zu einem neuen Baustil»*, GA 286.
- 76 2. *Gefühle*: Sinngemäß bemerkte hier Rudolf Steiner: Man kann auch Strophen seelisch zum Ausdruck bringen durch Farbbenennungen. Immer verinnerlichen.
- 77 *Mädchen am Ufer*: Einteilung von Rudolf Steiner.
auf dem Jupiter: Siehe *«Die Geheimwissenschaft im Umriß»*, GA 13.
- 80 *Merkurauftritt*: Die Musik komponierte Leopold van der Pals. Auch zu Beginn des *«Faust»* könnte dieser Auftakt vor dem *«Prolog im Himmel»* ausgeführt werden. Dann würden die drei Erzengel die Bahnen der Seelenkräfte übernehmen. – Rudolf Steiner hat für alle sieben Planeten Zeichnungen für Siegel geschaffen wie auch für die Vier Mysteriendramen. Alle könnten eurythmisiert werden. – Es handelt sich hier um die ersten Angaben für eine Darstellung der Devachan-Szene. Zur Aufführung gelangte sie erst später; es kamen dann ergänzende Angaben hinzu.
- 84 *für Kinder und junge Leute*: Von 3 bis 80 Jahren.
- 87 *Rezitation*: Durch Marie Steiner.
- 98f. *Höret ihr Himmel*: Übersetzung von Hugo Bergmann (1883–1975). Übertragung von 5. Mos. 32, 1–9.
- 101 *Marie Steiner, 1867–1948*: Vgl. Hella Wiesberger: *«Aus dem Leben von Marie Steiner-von Sivers»*, Biographische Beiträge und eine Bibliographie, Dornach 1956; *«Aus dem Wirken von Marie Steiner»*, Gesammelte Aufsätze, Dornach 1951; *«Erinnerungen»* I und II, Dornach 1949 und 1952.
- 108 *weist darauf hin*: Siehe Hinweis zu S. 11.
- 109 *in jener Zeit*: Siehe Aufsatz und Hinweis zu S. 101.
in der Villa Hansi: In zwei Zimmern der Villa Hansi, wo Herr und Frau Dr. Steiner wohnten, wurde im August/September dieses Jahres (1914) jeden Morgen eurythmisch gearbeitet. An dieser Arbeit nahmen Frau Dr. Steiner und ich und ab und zu Fräulein Mieta Waller (=Pyle) teil. Dr. Steiner prüfte von Zeit zu Zeit unsere Bewegungen und gab jedesmal verschiedene neue Anweisungen. Einmal nahm Dr. Steiner mein Eurythmieheft für einige Tage zu sich und trug in dasselbe Ergänzungen, Erklärungen und neue Elemente ein. Siehe S. 58/59. Vieles von diesem dem Böttminger Eurythmie-Kursus hinzugefügten Unterweisungen habe ich später Annemarie Dubach-Donath vermittelt, es mit ihr nachträglich, als sie im Jahre 1918 nach Dornach kam, durchgenommen. Sie hat dann diese Angaben in ihrem Buch *«Die Grundelemente der Eurythmie»* neben der Behandlung der anderen, schon früher gegebenen Elemente angeführt oder verarbeitet.
 Auch aus Folgendem kann ersehen werden, welche Bedeutung Rudolf Steiner der eurythmischen Kunst beigemessen hat. Als er im Jahre 1914 in Dornach Vorträge zu halten begonnen hatte, lehnte er rein musikalische Einleitungen zu

denselben, die ihm vorgeschlagen wurden, ab und sagte, er wünsche vor seinen Vorträgen keine Musik, sondern Eurythmie. Seitdem rezitierte Frau Dr. Steiner vor jedem Vortrag gewöhnlich 2–3 Sprüche, die ich auf der bald errichteten Bühne der Schreinerei eurythmisch auszuführen hatte. Siehe ferner die Fußnote auf Seite 37 in meinem Buch. (T.K.)

Ab 1. 4. 1914 Domizil von Herrn und Frau Dr. Steiner. Erst zehn Jahre nach dem Tode von Rudolf Steiner konnte Marie Steiner in die Rudolf Steiner-Halde, das frühere Haus Brodbeck, unweit vom Goetheanum mit dem Nachlaß Rudolf Steiners übersiedeln. Sie schlug die Villa Hansi Albert Steffen als Wohnhaus vor, der dort 1963 gestorben ist. Die Villa wird jetzt Haus Steffen genannt.

der sehr bewegten Lamienszene: Siehe Hinweis zu S. 11.

- 110 *Einen tief bededenden Ausspruch*: Vgl. S. 153.

Marie Groddeck, 1891–1958, Leiterin der Friedwart-Schule am Goetheanum. Von Mitte 1946 bis Jahresende 1951 wurden von ihr die *«Beiträge für ein freies Geistesleben»* herausgegeben; vgl. Nr. 30–33, Ostern 1949

- 113 *vor die Öffentlichkeit getragen würde*: Im gleichen Jahre, am 17. August 1918, spricht sich Rudolf Steiner wiederum, diesmal in Dornach, über dieses Thema aus. Schon damals begannen die Besprechungen, um öffentliche Aufführungen zu veranstalten, so daß diese Worte wie *Richtlinien für das Auftreten in der Öffentlichkeit* gelten können. *«... Alle diese Dinge sind ja geeignet, in uns das Bewußtsein hervorzurufen, daß wir gar sehr nötig haben, mit aller Entschiedenheit auf dem Boden unserer Sache zu stehen. Denn nichts könnte uns in schlimmere Verwirrung hineinführen, als wenn wir irgendwelche Kompromisse schließen wollten mit dem – nun wovon die Außenwelt meint, daß es das Richtige für uns zu tun wäre. Nur in den Prinzipien unserer Sache selbst müssen wir dasjenige finden, was uns die Richtung für unser Tun angibt.»*

Auch zum Beispiel für so etwas, das mehr mittelbar mit unserer Sache zusammenhängt, aber doch innerlich zusammenhängt, auch für die *Eurythmie* hat sich in der letzten Zeit ein immer steigendes Interesse an den verschiedensten Orten gezeigt. Und wenn wir, die wir da waren, uns erinnern, wie zum Beispiel gerade die Eurythmie in einem Orte aufgenommen worden ist, wo sie fast noch gar nicht gesehen worden ist, wo sie zum Teil sogar etwas Neues war für diejenigen, die sie gesehen haben – in Hamburg –, so muß man sich wirklich an die Art, wie da die Sache aufgenommen wurde, mit einer tiefen Befriedigung erinnern. Gerade in Hamburg konnte man sehen, wie bedeutungsvoll die Impulse sind, die auch von einer solchen Sache ausgehen können.

Da waren Leute, die eigentlich im Grunde zum erstenmal so recht einen eurythmischen Wurf gesehen haben. Und es wird vielleicht auch für die Eurythmie die Möglichkeit herankommen, mit ihr in die Öffentlichkeit einzutreten. Aber gerade dann müssen wir mit solch einer Sache auf dem allerfestesten Boden stehen, nichts anderes tun, als was lediglich aus unserer Sache selbst heraus folgt! Sonst würde sich sehr bald zeigen, daß – von einem gewissen Punkte ab – niemand glauben darf, daß ich in einer gewissen Sache, wenn es auf mich selbst ankommt, biegsam bin. Die meisten von Ihnen wissen schon, daß selbstverständlich überall da, wo es nicht auf etwas Prinzipielles ankommt, sondern wo es darauf ankommt, menschlich zu sein, das Menschliche in den

Vordergrund zu stellen, ich in jeder Weise da mit allen Menschen mitgehe. Aber wo es sich darum handeln würde, daß an die Grenze angekommen würde, wo irgend etwas Prinzipielles verleugnet werden müßte – auch nur im Geringsten –, da würde ich mich nicht als biegsam erweisen. Wenn also in der jetzigen Zeit, wo so vieles an Tänzerei gesehen werden kann – denn überall wird getanzt, das ist ganz schrecklich, man könnte an jedem Abend, wenn man in einer größeren Stadt wohnt, einen Tanzabend mitmachen, wo überall schaugetanzt wird –, wenn man da glauben würde – ich sage diese Sache nicht so ohne Begründung, obwohl ich auf nichts Konkretes hinweise, aber ich sage es doch nicht ohne Begründung –, daß wenn diese unsere Eurythmie jetzt vor die Öffentlichkeit treten würde, wir irgendwie uns binden sollten an eine journalistische Verständnislosigkeit, die irgendwelche Anforderungen stellte, so würde ich mich in der ganz entschiedensten Weise dagegen verwehren. Dasjenige, was Geschmacksrichtung ist, was Geschmacksstendenz ist, muß lediglich aus unserer Sache selbst hervorgehen.» Vgl. «Die Geschichte und die Bedingungen der anthroposophischen Bewegung im Verhältnis zur Anthroposophischen Gesellschaft», GA 258, S. 146.

- 119 *Hendrika Hollenbach*, 1880–1950. Der Aufsatz erschien in Nr. 38, 19. 9. 1948, des Dornacher «Nachrichtenblattes»: «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht. Nachrichten für deren Mitglieder»; verfaßt wurde er in Pretoria am 8. 8. 1948 und an Frau Dr. Steiner geschickt, die ihn «ausgezeichnet» fand, «sehr gründlich und lebendig dargestellt und das Bild Dr. Steiners in schöner Weise hervortreten lassend». Am 14. September 1950 starb Hendrika Hollenbach in Pretoria. Sie war schon im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts dort führendes Mitglied der Theosophischen Gesellschaft gewesen; sie folgte Rudolf Steiner nach dem Ausschluß der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft und arbeitete lange Zeit nach vorübergehendem Aufenthalt in München am Goetheanum.

- 121 *Ankündigungen*: Diese und die folgenden Texte drucken wir in der Form ab, wie sie von Rudolf Steiner aufgezeichnet wurden.

Dornach, 9. Mai 1920: Die Ansprache wurde im Prospekt der Schule für eurythmische Kunst am Goetheanum in Dornach 1927 veröffentlicht.

- 124 *Einleitende Worte*: Rudolf Steiner veröffentlichte diesen Text in der Wochenschrift «Das Goetheanum», 1923, Nr. 7. Siehe «Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze aus der Wochenschrift «Das Goetheanum» 1921–1925», GA 36.

- 128 23. Dezember 1923: Siehe «Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft 1923/24», GA 260.

Der hier abgedruckte Text wurde in der 2. Auflage 1982 anhand der stenographischen Nachschrift neu durchgesehen und teilweise verbessert.

- 130 *Die Grundsteinlegung*: Siehe 1. Hinweis zu S. 128.

- 132 *Elise Wolfram*, 1868–1942. Marie Steiner schrieb im «Nachrichtenblatt» Nr. 26 folgenden Nachruf. «Spät erreichen uns jetzt die Nachrichten von dem Hinscheiden unserer Freunde jenseits der Grenzen. Sie gehen dahin, einer nachdem andern, die an dem Aufbau der Bewegung geholfen und ihre besten Kräfte ihr

gewidmet haben. Jetzt erst erreicht uns die Nachricht, daß am 18. März Frau Elise Wolfram abgerufen wurde. Noch im vorigen Jahr erhielt ich ihr letztes Werk: «Fixsternhimmel und Menschheit» (Verlag Arno Ullrich, Breslau). Sie ist als Schriftstellerin, als Vortragende, als Zweigleiterin [in Leipzig] tätig gewesen. Eine reich begabte Frau, impulsiv und ausdauernd, zäh in der Arbeit, eine Kämpfernatur, die den Schicksalsschlägen mutig standhielt. Diese sind ihr nicht erspart geblieben. Früh Witwe geworden, mußte sie auch die eine Tochter verlieren, während die andere ihre Mitarbeiterin und Pionier der Eurythmie wurde; dann in Holland ihr Heim gegründet hat: Frau Erna van Deventer, zu der unsere Gedanken in liebender Teilnahme sich hinwenden.» In ihrem letzten Buch hat sie auch zusammengefaßt, was ihr Rudolf Steiner in zahlreichen Gesprächen mitgeteilt hat. 1914 schrieb sie ihm – Leipzig, 2. April –, daß sie im Sommer mit ihrer Tochter Gruppentänze einstudieren möchte, da sie hebräische und indische Texte gefunden habe und diese aufführen wolle. «Dazu aber fehlt mir nun die *Gebärde* der Planeten, von der Sie sprachen, daß Sie die Güte haben wollten, sie uns gelegentlich zu sagen.» So erhielt sie schon 1914 diese Angaben für sich und ihre Tochter, aber eben ohne den Zusammenhang mit den Lauten. Durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges fand die Aufführung nicht statt. Auf was es Rudolf Steiner bei der Ausführung dieser Gebärden ankam, betont er, nachdem er am 8. Juli 1924 an Beispielen die Anwendung der neunzehn Gesten demonstrierte, in folgender Weise: «Es handelt sich nicht darum, daß wir jetzt gleich denken, wir müssen einen Planetentanz aufführen, sonst kommt das zustande, daß, wenn man einen Planetentanz aufführen will, wozu man zwölf und sieben Personen, also neunzehn Personen braucht, die Leute, bei denen Eurythmie-Aufführungen gemacht werden sollen, dann kommen und sagen: Ihr dürft uns aber nur sieben Eurythmisten mitbringen mit den Ankleiderinnen, denn für mehr haben wir nicht Geld. – Ja, wie soll man denn die Sache dann machen? – Also wenn die Sache richtig verstanden werden soll, so kann es sich nicht darum handeln, daß Sie gleich einen solchen Planetentanz etwa aufführen, sondern es kann sich nur darum handeln, daß Sie das, was gerade in diesen zwei Stunden jetzt gegeben wird beim Übergang von der Geistgebärde zu der Lautgebärde, sich aneignen zum Geschmeidigmachen des Organismus. Dann kommen Sie hinein in ein feines Erfühlen desjenigen, was Sie für die Eurythmie notwendig haben. Wir wollen ja in diesem Kursus nicht bloß wiederholen, sondern wir wollen eben auch alles dasjenige dabei in Betracht ziehen, was die Eurythmie vorwärtsbringen kann.

Nun steht ja dem Vorwärtskommen in der Eurythmie das entgegen, daß man, um sie zu können, nicht immer glaubt – ich meine, daß man oftmals, um sie zu können, nicht glaubt, daß man sie zu *lernen* braucht. Es gibt sogar Menschen, welche durch zwei oder drei Wochen das Eurythmisieren sich angeschaut haben und die dann Lehrer oder Lehrerinnen werden wollen. Bedenken Sie nur, wie ungeheuerlich das wäre, wenn solche Anforderungen in der Musik oder in der Malerei gemacht würden! Es handelt sich wirklich darum, daß man einsehen lernt: Eurythmie ist etwas, was den Menschen ganz seinen Organismöglichkeiten nach zum Ausdrucksmittel macht. Das kann aber nur erreicht werden, wenn auch dasjenige geübt wird, was dann nicht ausgeführt zu werden braucht, sondern was nur dazu beiträgt, daß man in der Ausführung dann die entsprechende Geschmeidigkeit hat. Denken Sie nur, was in anderen Künsten alles gemacht

wird. Sie kennen ja doch wohl alle das berühmte Lisztklavier – wahrscheinlich haben es auch andere Komponisten gehabt –, das zwar Tasten hatte, aber keine Saiten. Auf diesem Klavier übte Liszt fortwährend, das hatte er immer bei sich, darauf übte er fortwährend. Diese Übungen machte er natürlich nicht, um nun Musik zu erzeugen, sondern um die Beweglichkeit in den Organismus hinein-zubekommen. Der Nachbar hört auch nichts davon; für die anderen ist es also auch gut, wenn auf diese Weise geübt wird. Man braucht nicht seine Nachbarn die ganze Nacht zu stören, man kann auf einem solchen Klavier die ganze Nacht üben, und man stört niemanden. Es ist dies nur dazu da, um in den Organismus hinein die Beweglichkeit zu bringen.

Das, was wir jetzt in diesen zwei Stunden gehabt haben, ist eigentlich insofern ein Fundament für die Eurythmie, als es in den Organismus eben gerade das eurythmische Sich-Bewegen und Sich-Stellen hineinbringt.»

Was Rudolf Steiner über das zu rasche Aufführen 1924 aussprechen mußte, war aber schon frühzeitig ein Element gewesen, das sich die Arbeit erschwerend in den Weg stellte. Es gehörte in den eigentlichen Aufgabenkreis von Frau Dr. Steiner, dann auf die strengen Richtlinien von Rudolf Steiner hinzuweisen. «Das Theater, so wie wir es in unsere Bewegung hereinbezogen haben, ist nur gerechtfertigt durch seine okkulte Bedeutung. Als solches hat es einen ungeheuren Wert. Ohne diese okkulte Grundlage hat es keine Daseinsberechtigung unter uns. ... Diejenigen, die sich zusammengeschlossen haben, um die Errichtung dieses Baues [– es handelte sich damals um das erste Goetheanum –] herbeizuführen, waren sich von Anfang an bewußt, daß die Bühne, die er enthalten soll, unter strengster Kontrolle Dr. Steiners stehen müsse. Wir hätten sie sonst nicht errichtet.» Und in der gleichen Zeit in einem anderen Briefe symptomatisch charakterisierend: «In welcher Weise nun temperamentvolle Leute redlich glauben, daß ihre eigenen Wünsche diejenigen Dr. Steiners sind, das habe ich immer wieder Gelegenheit, objektiv zu beobachten. Dr. Steiner in seiner unendlichen Güte antwortet auf Fragen, gibt Belehrung, wenn solche gefordert werden, gibt Ratschläge, wenn er sieht, daß die Wünsche oder Gedanken sich auf etwas Verkehrtes richten, oder nicht zu Bewältigendes, oder auf etwas, wo man beim besten Bemühen nicht über das Niveau des Dilettantismus hinauskommen kann. Wenn er auf das Richtige dann hinweist, verfehlt er nicht vor Überstürzung, vor Übereilung zu warnen. Er sagt gern: Lassen Sie es reifen! – oder: Warten Sie 10 Jahre. – Nicht soll man, sobald man an etwas getippt hat, es gleich verwirklichen.» Wer in Dornach die Probenzeit in Anwesenheit von Rudolf Steiner mitgemacht hat oder später den Aufbau der dramatischen Arbeit durch Frau Dr. Steiner, weiß aus Erfahrung, daß das oben Angeführte nicht für eine bestimmte Situation, die an und für sich belanglos ist, galt, sondern eben den Ernst ausdrückt, auf den Rudolf Steiner immer wieder hinwies, daß von ihm echtes künstlerisches Leben getragen sein müsse.

Vgl. zu den neunzehn Gesten: «Der Mensch im Lichte von Okkultismus, Theosophie und Philosophie», Kristiania, 2.–12. Juni 1912, 10. Vortrag, GA 137. «Okkultes Lesen und okkultes Hören», Dornach, 3.–6. Oktober 1914, GA 156.

- 136 *Torquay*: Aus den «Abschiedsworten» von Rudolf Steiner beim zweiten internationalen Sommerkurs in England sind die folgenden Worte noch hervorzuheben: «Es ist auch in gewissem Sinn in außerordentlich lieber Weise für das Künstlerische, für die Eurythmie gesorgt worden, so gesorgt worden bei diesen

Sommerkursen, daß diese aus okkulten Intentionen herausgeholt, für die Gegenwart und nächste Zukunft, wie ich glaube, bedeutungsvolle Eurythmie hier hat zur Geltung kommen können. Das Geistige, das Künstlerische, kann ja insbesondere durch diese Eurythmie zur Geltung kommen.»

- 137 *Zu dem Programm*: «In den Eurythmie-Aufführungen hat Marie Steiner internationale Programme für die eurythmische Darstellung von Dichtungen und vielseitige Musik-Eurythmisierungen zusammengestellt, die das Wesen der eurythmischen Kunst allseitig zur Vorführung bringen. Die englische, französische und deutsche Rezitation wird von Marie Steiner besorgt. In den zwei Aufführungen, die wir gehabt haben, herrschte eine herzliche und erfreuende Stimmung. Man hat das Gefühl, die Eurythmie dringt allmählich zu den Herzen der kunstempfänglichen Menschen vor. Ich bin froh darüber, daß die unter Marie Steiners Leitung stehende Eurythmietruppe, die am Goetheanum ihren künstlerischen Mittelpunkt hat, wird – nach den zwei bisher stattgehabten Vorstellungen ist das zu schließen – mit den befriedigendsten Gefühlen an die so herzlich begeisterte Aufnahme ihrer Leistungen zurückdenken können.» («Unsere Sommerkurse in Torquay», Aufsatz aus der Wochenschrift «Das Goetheanum», Dornach, 24. August 1924.)

- 138 *Konferenz*: Der Wortlaut konnte nach einem nicht wörtlichen, lückenhaften Stenogramm, aber auch nach Aufzeichnungen von verschiedenen Teilnehmern durchgearbeitet und in diese Form gebracht werden. Besonders sind die Herausgeber *Elly Wilkie* verpflichtet. Der endgültige Wortlaut wurde von Eva Frobose und *Alice Fels* geprüft. Der «Verein Eurythmeum», dessen Initiative auch das Stuttgarter Eurythmeum sein Entstehen verdankt, wurde am 2. Dezember 1920 im Beisein von Rudolf Steiner zur Förderung der eurythmischen Kunst ins Leben gerufen. Später erweiterte sich durch die Arbeit in Dornach mit den Schauspielern der Aufgabenkreis des Vereins, so daß er in Fortführung der genannten Ziele als «Verein zur Förderung Goetheanischer Bühnenkunst» tätig war. Heute trägt der Verein den Namen «Verein zur Förderung anthroposophischer Art und Kunst, Dornach». – Auf nähere Angaben über Kollegium und Dozenten mußte verzichtet werden. Nur einen Hinweis von Elly Wilkie aus einem Briefe vom 23. August 1922 veröffentlichen wir, der uns wesentlich erscheint. «Ich versuche, ob man wirklich ohne Pose die Töne in verschiedenen Zonen machen kann. Da habe ich nun eine interessante Entdeckung gemacht. Eine Stelle, die zweifellos ganz in Moll geschrieben war, also zusammengezogen nach unten gemacht werden mußte, hatte für mich doch so einen zarten Klang, daß ich mich entschloß, die ganze Geschichte nicht unten in der Willenszone zu machen, sondern sie – zwar zusammengezogen – in die geistige Sphäre hinaufzurücken. Am Abend erfuhr ich, daß Rudolf Steiner gesagt habe, so etwas dürfe man tun, wenn solche Stellen ganz leise klingen. Je lauter sie sind, desto tiefer muß man sie machen.»

Kurs in Dornach: Über die Teilnehmer an dem Lauteurythmiekurs schreibt Rudolf Steiner im «Nachrichtenblatt» Nr. 28, 1924: «Die eurythmisierenden Künstler, die am Goetheanum und von da aus an vielen Orten die Eurythmie als Kunst ausüben, die auf diesem Gebiete Lehrenden, die Lehrkräfte der von Marie Steiner in Stuttgart begründeten und geleiteten Eurythmie-Schule, die für Eurythmie tätigen Lehrkräfte der Waldorfschule und der Fortbildungsschule

- am Goetheanum, Heil-Eurythmisten und eine Reihe anderer Persönlichkeiten, die durch ihren Beruf als Künstler oder Wissenschaftler auf anderen Gebieten für Eurythmie Interesse haben, nahmen an dem Kursus teil.»
- 139 *einen Reigen*: Die Zeichnung stammt von Rudolf Steiner.
- 143 *richtig und ernst betreiben*: Siehe Hinweis zu S. 132.
- 144 *Sechs Hamoresken*: Diese für die Eurythmie geschaffenen Texte und Formen werden hier zum ersten Male veröffentlicht; sie entstanden 1922 und 1924. Rudolf Steiner sah nur die «Selbstbetrachtung einer alten Tante» und «Der Erfrorene» auf der Bühne.
- 151 23. Mai 1920: Pfingsten.
- 152 *Eurythmie-Aufführungen*: Rudolf Steiner faßte in diesen Mitteilungen an die Mitglieder zusammen, was er durch den fortgesetzten Briefwechsel, in welchem er mit Marie Steiner stand, über den Verlauf der Tournee erfährt. In seinem letzten Briefe vom 23. März 1925 an Marie Steiner gibt er seiner großen Freude und Befriedigung darüber Ausdruck, daß sich noch eine Eurythmie-Aufführung mit dem Reiseprogramm, u. a. auch die Arielezene, für die Waldorfschule in Stuttgart hat einrichten lassen, denn durch die Eurythmie würde ein künstlerisches Element in die Schule hineingebracht, welches diese so sehr brauche, «denn die Kinder brauchen jetzt, da sie mich nicht sehen, Impulse.» Siehe das Programm auf S. 137. – Im «Nachrichtenblatt» Nr. 22, 8. Juni 1924, veröffentlichte Rudolf Steiner im Anschluß an die Frühjahrsreise der Eurythmisten unter Leitung von Marie Steiner einen grundlegenden Aufsatz über «Die Stellung der Eurythmie in der Anthroposophischen Gesellschaft», in «Eurythmie als sichtbare Sprache», GA 279.
- 153 *Erna Wolfram-van Deventer*, 1894–1976.
- 157 *Eine zentrale Frage*: 1920.
- 162 *Zu: Dornach*, 30. August 1915: Vgl. «Die Grundelemente der Eurythmie» von Annemarie Dubach-Donath und «Erinnerungen» von Tatiana Kisseleff.
- 164 *Ankündigung*: Der Text liegt handschriftlich von Rudolf Steiner vor.
- Folgende Satiren*: Die Themen der Vorträge über positive Zeitkritik lauten:
30. VIII.: Dr. med. Friedrich Husemann: «Udenotherapie», nihilistische Phänomene in der modernen Medizin
31. VIII.: Dipl.-Ing. Alexander Strakosch: Ostwalds Farbenlehre
1. IX.: Dr. Walter Johannes Stein: Über jesuitische Goethe-Interpretation
2. IX.: Ernst Uehli: Elard Hugo Meyers germanische Mythologie
6. IX.: Direktor Emil Leinhas: Robert Wilbrands «Ökonomie»
7. IX.: Dr. med. Eugen Kolisko: Die Philosophie von Graf Hermann Keyserling und sein «Weg zur Vollendung»
- 166 *Brevier der Tanzkunst*: «Die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart», von Albert Czerwinski, Tanzlehrer in Danzig. Otto Spamer, Leipzig 1879. – Siehe auch Hinweis zu S. 24.
- 170 *Lucian* (Lukianos aus Samosata), um 120 – nach 180, griechischer Schriftsteller und Philosoph. Wir haben hier den 1915 benutzten Text abgedruckt in der

Übersetzung von Dr. Theodor Fischer, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, Berlin-Schöneberg.

- 173 15. August 1915: Die Besetzung war folgende: Mater gloriosa = Cécil Peipers, Magna peccatrix = Elisabeth Dollfus, Mulier samaritana = Margarita Woloschin, Maria ägyptiaca = Lory Smits, Una poenitentium (Gretchen) = Erna Wolfram, Pater ecstasticus = Joan Abels, Pater profundus = Harald Lille, Pater seraphicus = Tatiana Kisseleff.
- 174 26. November 1917: Vgl. S. 132.
2. Januar 1918: Vgl. S. 132. Siehe «Aus der Eurythmiearbeit» von Tatiana Kisseleff, Verlag «Die Pforte», Basel 1965. Dazu bemerkt Tatiana Kisseleff: Der äußere Anlaß für diese Hilfe war, daß Dr. Steiner auf einer Probe «mit der Ausführung der Vokale unzufrieden war».
- 175 *Dornach*, 15. November 1918: Vor Beginn dieses Vortrages führte Rudolf Steiner aus: «Meine lieben Freunde, Sie haben vor kurzem eurythmisiert gesehen den «Chor der Urträume» von Fercher von Steinwand. Es wird nun vorbereitet jene Dichtung Fercher von Steinwands, die sich an den «Chor der Urträume» anreihet, der «Chor der Urtriebe» für eine eurythmische Darbietung. Es ist vielleicht bei dieser Dichtung ganz wünschenswert, wenn Sie sich mit dem Gedanken der Dichtung erst bekanntmachen, weil – während der eurythmischen Darstellung durch das gleichzeitige Aufnehmen des Eurythmischen und der Dichtung – die Aufmerksamkeit doch sehr stark in Anspruch genommen wird. Damit nun vor der eurythmischen Aufführung es noch möglich ist, daß Sie sich schon mit der Dichtung bekannt machen, wird heute Frau Dr. Steiner den ersten und den zweiten Absatz des Chores der Urtriebe rezitieren vor dem Vortrag und morgen dann damit fortsetzen.»
- Dezember 1918: Erst nach einjähriger Pause gab Rudolf Steiner die Fortsetzung der Formen für die Wochensprüche, nun mit Vor- und Nachaktken.
- Basel, Weihnachtsfeier*: Zur Aufführung gelangten: Altholländisches Weihnachtslied mit Musik. Pater Noster, in lateinischer Sprache, durch Tatiana Kisseleff. Lobgesang der Engel aus dem Lukas-Evangelium. Der Text von Clemens von Alexandrien zu einem Morgenhymnus verarbeitet. Einzelnes wird in der altslavischen Kirchensprache zum Vortrag gebracht. Rezitation durch Frau Dr. Steiner. Tatiana Kisseleff eurythmisierte den lateinischen, deutschen und altslawischen Text.
24. Februar 1919: Ursprünglich sollte diese Aufführung bereits am 18. Oktober 1918 im Konservatorium in Zürich stattfinden, wie aus einem Programm-Entwurf von Rudolf Steiner hervorgeht.
- 13./14. März 1919: Freitag, den 7. März 1919, Dornach: keine Eurythmie. Dagegen eine Mitteilung zu den ersten öffentlichen Eurythmieaufführungen: *Frau Dr. Steiner*: «Ich möchte die Mitteilung machen, daß wir eine Wiederholung unserer in Zürich und Winterthur stattgefundenen Eurythmie-Vorführung am 13. und 14. März haben werden, und zwar hier in der Schreinerei. – Wir haben unser Bestes getan, um in Basel einen Saal zu finden; es ist alles für Karneval und Maskerade und Bälle belegt, und man hat uns tief bedauert, daß wir glauben, daß überhaupt ein Mensch kommen werde. Aber da Dr. Steiner

nach dem 15. März vielleicht doch wegfahren wird, so bleibt keine andere Wahl. Und nun, obwohl jedermann sagt, daß kein Mensch kommen wird, wollen wir das Plakat vorläufig bis 13. März bei Hug in Basel lassen und die Mitglieder bitten, nicht die Plätze im Vorverkauf sich zu sichern, sondern erst abends an der Kasse Karten zu kaufen, um schließlich doch noch einigen Leuten zu den Aufführungen am 13. und 14. März die Möglichkeit zu lassen, Karten in Basel zu kaufen und den Fremden schließlich die Möglichkeit geben, sich die Plätze zu sichern, ohne daß sie sich stoßen. Wir haben doch noch die Idee, daß dies sein könnte, obgleich das Gegenteil gesagt wird.

Also: im Vorverkauf bei Hug in Basel lieber die Plätze für die Außenstehenden reserviert lassen, und für die Mitglieder am Abend an der Kasse hier.

Sollte plötzlich dieser ganz unerwartete Andrang stattfinden, werden es vielleicht einige Mitglieder nicht übelnehmen, sich Karten für den zweiten Abend statt für den ersten Abend zu nehmen. Aber man stellte uns in Aussicht, daß kein Andrang sein wird.»

Tatiana Kisseleff teilte noch eine andere Ankündigung mit, die von Rudolf Steiner einige Jahre früher an einem Sonntag vor Beginn des Abendvortrages, nachdem am Nachmittag eine Eurythmie-Aufführung stattgefunden hatte, erfolgt war. Ungefähr folgende Worte habe er gesagt: Bei der heutigen Eurythmie-Aufführung haben die meisten von Ihnen durch ihre Abwesenheit gegläntzt. Sie müssen aber wissen, daß, wenn Sie an der Eurythmie – als Mitwirkende auf der Bühne oder als Zuschauer – nicht teilnehmen, ich Ihnen auch keine Vorträge zu halten brauche, denn Sie würden sie nicht aufnehmen können, und ich hätte umsonst zu Ihnen gesprochen.

- 190 *Humoristischer Aufriß*: Die Noten wurden durch den Brand des ersten Goetheanum am 31. Dezember 1922 vernichtet. Es hat sich aber eine Abschrift von Hendrika Hollenbach gefunden.
- 205/130 *Wilhelm Rosenberg*, Mitglied, Bruder der dänischen Baronin von Walleen. Das Menuett komponierte er nach der Melodie des Liedes «Ehrlichkeit währt am längsten». Auf Wunsch der Baronin wurde es in das Programm genommen.
- 207 *Veni creator spiritus (Komm, beiliger Geist)*: Gregor der Große (um 540 – 604), Papst von 590–604. Siehe Goethe, Sophien-Ausgabe Weimar 1890, Bd. IV., S. 329 (Weimar, 10. April 1820).

Abkürzungen:

M.St. = Marie Steiner
L.M.-S. = Lory Maier-Smits
E.v.D.-W. = Erna van Deventer-Wolfram
T.K. = Tatiana Kisseleff.

SACHREGISTER

Achreck 97
 Agrippa von Nettesheim (Ich denke die Rede) 14
 Ahriman 17
 Ägyptische Tempelszene 48
 Alliterationen 13, 87
 Anapäste 24, 27, 32, 33, 42, 154
 Anregende und beruhigende Konsonanten 23
 Anregende Konsonantenreihe 21
 Anatomischer Atlas 13
 Antwort und Frage 42
 Apollinische Formen 62
 Assonanzen 88, 162
 Ätherwelle 68
 Aufakte 65–68, 80
 au 19
 ä 19
 äu 20

 Ballen und Spreizen 36, 37
 Beruhigende Konsonantenreihe 23
 Beugen und Strecken 74
 Bezahlung der Eurythmie 44

 Cassinische Kurve (Wir wollen suchen) 33, 34, 85
 Charon 47

 Dada (Orientalischer Erzieher) 21
 Daktylus 45
 Darstellung auf drei Stufen 78, 83, 84
 Das Innere hat gesiegt 57
 Das Äußere hat gesiegt 57
 Denken, Fühlen, Wollen 34, 35, 60
 Der Wolkendurchleuchter ... 46
 Devachan-Szene (7. Bild aus «Die Pforte der Einweihung») 81
 Dionysische Formen 31–34
 Dreieck 92
 Dreiteiliger Auftakt 66
 Dreiteiliges Schreiten 46, 154
 Dunkel und Hell 77
 Dur-Skala 68

ei 20
 Energie- und Friedenstanz 24–26
 Evolutionsreihe 59
 EVOE 39

 Farben 78
 Frage und Antwort 42
 Friedenstanz 24
 Fühlen, Wollen, Denken 34, 35, 60
 Furcht und Schrecken 163
 Fußbewegung 153

 G und W 131
 Gefühle 76
 Geometrische Formen 91–98
 Gnomen und Sylphen 47, 48

 HALLELUIA...h 38, 39, 156
 Harmonische Acht 33
 Haß und Liebe 76
 Heiterer Auftakt 65
 Hell und Dunkel 77
 Hören, Sehen, Fühlen 85

 I A O 18
 Ich bin da 51, 52
 Ich denke die Rede 14
 Ich schaue auf 51, 52
 Ich und du 28
 I U A 39

 Jambus 27
 Jedes Ertönenlassen im Tanz muß einer Fußbewegung entsprechen 153

 Kälte und Wärme 163
 Kiebitsschritt 46
 Konsonanten 21–23, 131
 Konsonanten, anregende und beruhigende 23
 Kopfstellungen 35, 37, 131
 Korybantenanz (V B S) 20, 168
 Kosmischer Auftakt 67, 68
 «Kühnheit, wenn sie sich ...» 32

Liebe und Haß 76
 Luziferische und ahrimanische Wesenheiten 17

 Makrokosmischer Tanz 69/70
 Mars- und Merkurstimmungen (Strecken und Beugen) 74, 75
 Merkur-Auftakt 80
 Mikrokosmischer Tanz (Darstellung auf drei Stufen) 78

 Nietzsche 54

 Ö Kreis mit Sprung in den Mittelpunkt 43

 Planetentanz (Makrokosmischer Tanz) 69, 70
 Pausen und Tempo 80

 Qui 76

 Reigentanz 16, 36
 Reimformen 86–90
 Revoltieren gegen das Erdgebundene 14, 168
 Rhythmen 27
 Ruf, Frage, Mitteilung, Ernst 76
 Russisch 101

 Satire (Das Lied von der Initiation) 72–74
 Sechseck 95
 Seelengesten 28–30
 Siebenteilige Stabübung 30
 Schau in dich 84
 Schrecken, Furcht 163
 Schreiben mit den Füßen 14
 Schreiten 46, 156
 Serpentinentänze 42, 155, 156
 Sylphen und Gnomen 47, 48
 Spirale (einwickelnd und auswickelnd) 40–42
 Spreizen und Ballen 36, 37

Stabübungen 30, 45, 46
 Strecken und Beugen 74
 Sonett 90

 Tanzkunst (Altertum) 166
 Tempo und Pausen 80
 TIAOIT 98
 Tierkreis 70–73, 108, 132–135, 165
 Ton erscheint *durch* den Menschen 68
 Tonspirale 69
 Töne 68, 161 Intervalle
 Tragischer Auftakt 65
 Trochäus 27
 Tropen 75

 Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft 76
 Viereck 93
 Vita eurythmo-Geometrio 107
 Vokale 18–20, 43, 58

 W 43, 131, 156
 Wärme und Kälte 163
 Wir suchen uns 84
 Wir wollen suchen 85
 Wollen, Denken, Fühlen 34, 35, 60
 Wort erscheint *am* Menschen 68

GEDICHTE – TEXTE
nach Überschriften

Abendläuten	157	Herbstgefühl	88
Barbara saß	13	Himmelfahrt	157
Beim Anblick eines Katers	63	Himmelstrauer	79
		Humoresken R. Steiners	144–150
Das Äußere hat gesiegt	57	Ich bin ein Kameel	146
Das gesprochene Wort erscheint am Menschen	68	In allen Tiefen	47
Das Innere hat gesiegt	57	Lenz Wanderer	102
Das Lied von der Initiation	72	Mädchen am Ufer	72
Das Wort wallt durch die Welt	160	Mein Glück	105
Demiurgos, III. Teil	87, 88	Meine Ideale	92
Der Erbarmen	64	O weh, wohin entschwandn alle meine Jahr!	60
Der Erfrorene	144	Planetentanz	69,
Der Hüter der Schwelle	17	Prolog im Himmel, «Faust I»	85
Der Musensaal	104	Selbstbetrachtung einer alten Tante	147
Der Ton erscheint durch den ganzen Menschen	68	Surmesmythe	79
Der Wolkendurchleuchter	46	Thespesius	103
Der Zwölf-Elf	106	Tiefsinn im Schiefsinn	149
Des Dichters Lohn	67	Ureigen	93
Devachanszene (Die Pforte der Einweihung)	81	Vita eurythmo-Geometrio	107
Die Mutter	157	Wanderns Nachtlid	84
Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen	90, 156	Wiegenlid	77
Düstere Bursche	66		
Edda: Hrolf	97		
Edda: Kriegerweisheit	95		
Ein Gleiches	84		
Einladung	105		
Es war einmal	150		
Fest im Freien	63		
Flotte Bursche	65		
Geharnischte Sonette	90		
Gesang der Geister über den Wassern	83		
Ghasel	90		
Gnosis (5. Mos. 32, 1–9)	98		
Herbstbild	89		

GEDICHTE – TEXTE
nach Textanfängen

Am Himmelsantlitz wandelt	79	Ihr, meine Schwestern	81
Am Ufer steh' ich	77	In allen Tiefen	47
Barbara saß	13	In deine langen Wellen	157
		In deinem Willen wirken	17
		In Tus, der alten Perserstadt	67
Da wallen und wogen	87	Jüngst trug ein Traum	104
Daran gedenket, Ritter	60	Klare Lüfte, rasche Glieder	65
Das Äußere hat gesiegt	57	O Worte des ewigen Lebens	64
Das gesprochene Wort	68	Seit ich des Suchens müde ward	105
Das Innere hat gesiegt	57	Singer leise, leise, leise	77
Das Wort wallt durch die Welt	160	Stumm und regungslos	79
Daß ich dürft' ein Kater sein	63	Tief in den Alpen	157
Der du von den Himmeln bist	84	Über allen Gipfeln ist Ruh	84
Der Mann ist wacker	90	Uns stahlet der Geist	107
Der Ton erscheint	68	Warme Gestalten	63
Der Wolkendurchleuchter	46	Wir suchen die Seele	107
Der Zwölf-Elf kam	106	Zur Schildburg scharf euch	97
Des Menschen Seele	83	Zwei Greise ruhten	103
Die alte Nacht ist ewig	64		
Die Augen leuchten ihm helle	72		
Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen	90, 156		
Die Sonne rönt nach alter Weise	85		
Dies ist ein Herbsttag	89		
Ein einsam Haus	92		
Ein Nordpolfahrer hat wollen	144		
Erstehe, o Lichtesschein	71		
Es läßt sich mein Geist	93		
Es leuchtet die Sonne	69		
Es war einmal	150		
Es wispern die Wissenden	148		
Festgebannt	88		
Feuer ist wert	95		
Grünen, Blühen	88		
Hat sich je das große Ganze	66		
Hörst ihr Himmel	98		
Ich bin ein Kameel	146		
Ich kann nicht mehr jabsen	147		
Ich lag an einem Raine	102		

BIOGRAPHISCHE ANGABEN

zu den ersten Eurythmistinnen

Bügel (Schubert-), Ilona (1900 – 1983 Dornach)

Ausbildung am Konservatorium in Mannheim, Studien am Goethe-Schiller-Archiv in Weimar, kam 1919 nach Dornach. Erhielt die erste Form für das Toneurythmie-Solo «Schmetterling» von Edvard Grieg, Formen für viele Jugendgedichte von Goethe, verbunden mit Angaben für Kopf- und Körperhaltungen.

Dollfus (Baumann-), Elisabeth (Basel 1895 – 1947 Dornach) 7, 50, 52, 55, 114

Gehörte zu den ersten vier Eurythmielehrerinnen, mitwirkend am 15. August 1915 zu Mariä Himmelfahrt in der «Himmelfahrt»-Szene in «Faust» I. 1919 Eurythmielehrerin an der Waldorfschule in Stuttgart, 1921 erhält sie mit Erna Wolfram (van Deventer) den Heileurythmie-Kursus.

Donath (Dubach-), Annemarie (Berlin 1895–1972 Dornach) 7,45,46,55,101,114,162

Gehörte zu den ersten Eurythmistinnen, bekam Formen für den «Harfner», später für die Mignon-Lieder von Goethe, für «Das Göttliche» von Goethe, und für Musiken wie «Der Tod und das Mädchen» (Schubert), «Nocturne» Nr. 2, Es- Dur (Chopin), usw. Im Auftrag von Marie Steiner schrieb sie «Die Grundelemente der Eurythmie» (1927), 1928 das Drama «Echnaton, der Gottverlassene», betätigte sich auch als Plastikerin.

Elliot-Birkes, Constance

Engländerin, Eurythmistin in Dornach, 1922 in England, wieder in Dornach, 1925 in Honolulu, später in Amerika.

Fels, Alice (1884 – 1973 Dornach) 7, 101, 138, 139

Gehörte zu den ersten Eurythmistinnen, wurde mit Edith Röhrle nach ein paar Tagen zum «Apollinischen Kurs» (18. August bis 14. September) hinzugezogen. Leitete die Eurythmieschule des von Marie Steiner begründeten «Eurythmeum» in Stuttgart von 1923–1930. Lebte seitdem in Dornach, hielt Vorträge über die Mysteriendramen und betätigte sich schriftstellerisch.

Grob, Annemarie (1891 – 1976) 101, 114, 164

Gehörte zu den ersten Eurythmistinnen, wirkte bereits in München mit, war lange Zeit in Dornach. Im November 1919 kündigt Marie Steiner Eurythmiekurse in Berlin im Zweiglokal in der Potsdamerstraße 39a an, die Annemarie Groh hält. In den Zwanziger Jahren begann sie ihre eurythmische Arbeit in Norwegen. Während des Krieges lebte sie in Schweden, arbeitete auch in Dänemark.

Hollenbach, Hendrika (1880 – 1950 Pretoria/Afrika) 119

Musikerin und Eurythmistin. Kam aus Pretoria nach München zu den Veranstaltungen 1913. Vorübergehender Aufenthalt in München. Arbeitete lange Zeit in Dornach am Goetheanum.

Husemann, Minnie (1891 New York – 1966 Buchenbach) 101

Gattin des Arztes Dr. Friedrich Husemann, Leiter des Sanatoriums Wiesneck, Buchenbach bei Freiburg i. Br. Erste Darstellerin der Mignon: «Kennst du das Land ...» von Goethe. Rudolf Steiner gab ihr daraufhin die Formen.

Jaeger, Isabella de (1892 – 1979 Arlesheim)

Sie verbrachte ihre Kindheit in Brüssel. Nach dem Tode ihres Vaters übersiedelte die Mutter mit ihr nach Den Haag. 1913 verband sie sich mit dem in Paris lebenden Bildhauer Jacques de Jaeger. Von Paris kam die Familie mit ihrem Töchterchen Daffi im Jahre 1915 nach Arlesheim, da Jacques de Jaeger an dem Bau des Goetheanum mitarbeiten wollte. Nach dem Tode ihres Gatten (1916) widmete sich Isabella de Jaeger der Eurythmischen Kunst. Als Marie Steiner im Jahre 1928 die Eurythmieschule am Goetheanum begründete, bestimmte diese Isabella de Jaeger zu deren Leiterin. Seit dem Jahre 1922 lebte sie mit ihrer Tochter in ihrem Dornacher Haus – zu dem Rudolf Steiner das Modell geschaffen hatte – in unmittelbarer Nähe des Goetheanum.

Neuscheller, Lucie (Petersburg 1888 – 1962 Dornach)

Arbeitete ab 1923 in New York als Eurythmistin, unterrichtete und gab Aufführungen.

Kisseleff, Tatiana (Warschau 1881 – 1970 Dornach)

7, 52, 55, 58, 101, 108, 113, 114, 116, 161

Tochter russischer Eltern. Studierte Rechtswissenschaft in Lausanne, Italien und Paris. 1912 und 1913 in München Mitwirkung bei den Mysteriendramen, ab 1914 in Dornach als Eurythmistin. Erste Darstellerin der «Sorge», der «Manto», der «Erichto» und des «Bösen Geistes» in «Faust» I und II. Darstellerin des «Palmström» in Morgensterns Humoresken, zusammen mit Mieta Waller als «Korf». Verfasserin des Buches «Eurythmie-Arbeit mit Rudolf Steiner», Basel 1982.

Röhrle (Ritter-), Edith (1893 – 1965) 7, 52, 55, 101, 114

Kam 1913 als bereits ausgebildete Lehrerin nach München, wählte als neuen Beruf die Eurythmie. Wirkte bei den ersten Darbietungen 1913 und 1914 mit und kam 1915

nach Dornach. Alice Fels und Edith Röhrle wurden nach ein paar Tagen zu dem «Apollinischen Kurs», vom 18. August bis 14. September, hinzugezogen. 1920 ging sie auf Wunsch Rudolf Steiners als Eurythmielehrerin nach Stuttgart an die Waldorfschule; dort Tätigkeit bis 1931. Auch nach ihrer Heirat, sogar während der Kriegsjahre, entfaltete sie bis zuletzt eine pädagogisch-eurythmische Tätigkeit.

Savitch, Marie (Petersburg 1883 – 1975 Dornach)

Kam 1921 nach Dornach, vorher Malerin in Paris. Bald nach Rudolf Steiners Tod führte sie unter Marie Steiners Leitung die Eurythmiegruppe des Goetheanums. Verfaßte das Buch «Marie Steiner-von Sivers, Mitarbeiterin von Rudolf Steiner», Dornach 1965.

Smits, Lory (Maier-) (1893 – 1971) 7ff, 12, 18*, 49, 51f, 55, 60, 101, 110, 156

Erste Eurythmistin, erhielt die ersten eurythmischen Anweisungen, dann in Bortmingen vom 16. bis 24. September 1912 den ersten Eurythmiekurs. Erste Eurythmielehrerin, studiert bereits 1913 in München den Gnom- und Sylphenchor im zweiten Bild des Mysteriendramas «Der Seelen Erwachen» ein. Kommt 1915 nach Dornach zum zweiten Eurythmiekurs (18. August bis 11. September) und wirkt am 15. August in der «Himmelfahrt», «Faust» II, als eine der Büsserinnen mit, die schon in Köln am 17. Dezember 1913 aufgeführt worden waren. Gründet eine Familie und lebt in Einsingen, wohin Marie Steiner ihr des öfteren Schülerinnen zur Ausbildung schickt. Später, wie auch zum Laureurythmiekurs 1924 (GA 279), wieder in Dornach. Nach dem Tode ihres Gatten lebte sie in Lauffenburg. Es entfaltet sich wieder eine rege eurythmische Tätigkeit. Man ruft sie an viele Eurythmieschulen und sie hält Vorträge über die Anfangszeit der Eurythmie. Durch persönlichen Kontakt mit ihr konnten auch die lebendigen Schilderungen zu den Zeichnungen für den ersten Eurythmiekurs entstehen (GA 277a).

Rudolf Steiner sagt in seinen einleitenden Worten vor der Eurythmie-Darbietung in Berlin am 21. Januar 1914: «... als – jetzt vor mehr als einem Jahr – es möglich wurde, weil ich zunächst die geeignete Persönlichkeit in Fräulein Smits fand, den Versuch zu machen, aus dem Born des schöpferischen Gedankens der Welt heraus, aus den Quellen heraus, in denen der Logos, das Wort schöpferisch in der Welt sich betätigt, dasjenige zu suchen im menschlichen Ätherleib, woran unsere Zeit noch nicht glaubt, was auch im Äußeren aus diesem ruhenden Menschenleibe heraus jene Gebärde aufruft, welche der Ausdruck davon ist, daß nicht der Tod eingeprägt ist dem menschlichen Leibe, sondern das Leben. Die kurze Zeit, die seither verflossen ist, hat ja vielen unserer Freunde schon gezeigt, in Köln und in Leipzig, daß widerlegt werden kann der Glaube an das Nicht-Dasein des Ätherleibes, denn das, was als Geheimnis in der menschlichen Sprache ruht, so drinnen ruht, daß es Leben gewinnen kann, wenn der menschliche Leib zum Ausdruck der naturgemäßen Gesetze des menschlichen Ätherleibes wird, wurde Ihnen vorgeführt und wird Ihnen nun auch in dieser Stunde vorgeführt werden.»

Stein-von Baditz, Nora (Farrad/Ungarn 1891 – 1965 Atherlow/ Irland)

Eurythmische Ausbildung in Dornach, Eurythmielehrerin an der Waldorfschule in Stuttgart. Später in Holland und England.

von Baravalle (Metaxa-), Ilse, später *Kimbal* (Wien 1900 – 1987 Sacramento/USA)

Ab 1920 in Dornach. Erste Darstellerin der «Elfe» im «Sommernachtstraum» von Shakespeare. Bekam viele Formen für englische Gedichte und für die Toneurythmie, z. B. Choralvorspiel «Ich ruf' zu dir ...» von Bach. 1931 – 1949 Rückkehr nach Wien. Folgte dem Ruf ihres Bruders Hermann zunächst nach New York. Dazwischen Aufenthalte in Dornach. Zwei Jahre in Südafrika. Lebte ab 1976 in der Nähe von Sacramento (Kalifornien).

von Sonklar (Leinbas-), Flossy (Österreich 1893 – 1991 Arlesheim)

Lebte in Arlesheim. Anwesend in München bei den Mysteriendramen, Eurythmistin in Dornach. 1922 Eurythmiekurse in England, erhält viele Formen für englische Gedichte; Darstellerin des Ahriman (eurythmisch), wählt für Wien zum Ost-West-Kongreß (GA 83) von Bruckner die «Erinnerung» aus und bekommt eine Form von Rudolf Steiner; vorher «Lebenszauber» von Grieg.

Waller (Pyle-), Miata (1883 – 1954 USA)

Holländerin. Enge Mitarbeiterin von Marie von Sivers (Steiner) und Rudolf Steiner. Malerin, Darstellerin des «Johannes» in den vier Mysteriendramen Rudolf Steiners in München. Eurythmistin. Darstellerin des «Korf» (Figur in den Humoresken von Christian Morgenstern).

Wolfram (van Deventer-), Erna (Leipzig 1894 – 1976 Zeist/Holland)

7, 46, 49, 52, 55, 101, 155ff, 174

Mitwirkend in München bei den Mysterienspielen, gehörte zu den ersten vier Eurythmielehrerinnen. 1915 in Dornach, Darstellerin des «Gretchen» in der «Himmelfahrt» in «Faust» II am 15. August 1915, bekam mit Elisabeth Dollfus 1921 den Heileurythmie-Kurs (GA 315).

PERSONENREGISTER

Namen aus Texten und Programmen

* = ohne Namensnennung im Text

Eurythmistinnen und Eurythmisten

Abels, Joan (1888–1962) 49
 Dollfus (Baumann-), Elisabeth 7, 52, 55, 114
 Donath (Dubach-), Annemarie 7, 45, 46, 55, 101, 114, 162
 Fels, Alice 7, 101, 138, 139
 Groddeck, Marie (1891–1958) 110
 Grab, Annemarie 101, 114, 164
 Hollenbach, Hendrika 119
 Husemann, Minnie 101
 Kisseloff, Tatiana 7, 52, 55, 58, 101, 108, 113, 114, 116, 161
 Kocherbans, Ella 143
 Köhler, Hedwig (1890–1940) 138, 141
 Lille, Harald († 1920) 218
 Molnar, Ilonka von (von Baltz-) 138, 143
 Papoff, Natalie von (Huntziker-) (1881–1970) 52, 55,
 Peipers, Cécile (1882–1951) 218
 Röhrle, (Ritter-) Edith (1893–1965) 7, 52, 55, 101, 114
 Smits (Maier-), Lory 7, 8, 9, 12, 18*, 49, 51, 52, 55, 60, 101, 110, 156
 Stablbusch, Lia († 1941) 49
 Wilke, Elly (1887–1961) 138, 140, 142
 Wolfram (van Deventer-), Erna 7, 46, 49, 52, 55, 101, 155, 156, 157, 174
 Woloschin, Margarita 8, 10, 52, 55
 Agrippa von Nettesheim 14
 Äischylos 83
 Angelus Silesius 60
 Auffenberg, Joseph Freiherr von 64, 67
 Bach, Johann Sebastian 120, 126, 127, 129, 130, 137, 142, 152
 Baravalle, Hermann von 138, 140
 Beethoven, Ludwig van 52, 55, 118, 123, 124, 129, 137, 142
 Benirschke, Max 49

Bergmann, Hugo 98, 99
 Blake, William 126
 Brahms, Johannes 127, 137
 Brentano, Clemens 49, 77
 Bruckner, Anton 122, 127
 Burns, Robert 126
 Chopin, Frédéric 152
 Czerwinski, Albert 8, 24*, 166
 Dehmel, Richard 46, 47
 Dvorak, Antonin 126
 Eckhardtstein, Imme Freiin von 48*
 Eichendorff, Joseph Freiherr von 123
 Fercher von Steinwand (Johann Kleinfischer) 63, 66, 75, 77, 93, 94, 98, 101, 114, 122, 123, 158
 Franck, César 152
 Galliard, Johann Ernst 129, 130,
 Goethe, Johann Wolfgang von 44, 45, 49, 54, 55, 60, 83, 84*, 85, 87, 91, 109*, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 126, 129, 137
 Grieg, Edvard 121, 122, 123, 124
 Gumbel-Seiling, Max 49
 Hamerling, Robert 130, 137
 Händel, Georg Friedrich 126, 129, 130, 137
 Hartleben, Otto Erich 129
 Hebbel, Friedrich 88, 89, 114, 123
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 152
 Heine, Heinrich 123
 Hérédia, José Maria de 124
 Heydebrand, Caroline von 138, 140
 Hölderlin, Friedrich 52, 53, 54, 55
 Horaz 98
 Howard, Luke 119
 Hugo, Victor 126

Hyrtl, Joseph 13
 Jaques-Dalcroze, Emile 31, 143
 Jordan, Wilhelm 87, 88, 99
 Kirchhoff, Christian 27,
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 64, 65, 98f.
 Kolisko, Eugen 138, 140
 La Fontaine, Jean de 137
 Lamartine, Alphonse de 55
 Lenau, Nikolaus 79, 87,
 Loheland 143
 Lukian 8, 13, 24, 170
 MacLeod, Fiona 127, 137
 Marlowe, Christopher 126
 Mauthner, Fritz 53,
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 124, 126
 Mensendieck, Bess (Elisabeth Marguerite) 8
 Mereschkowskij, Dimitrij Sergejewitsch 101
 Metaxa, George 126, 127
 Meyer, Conrad Ferdinand 102, 103, 114, 122
 Mitscher, Käthe 55
 Monte, José del 138
 Morgenstern, Christian 87, 102, 106, 114, 116, 123, 126, 157, 164
 Mörike, Eduard 127, 152
 Mozart, Wolfgang Amadeus 127, 137, 141
 Müller, Max 74,
 Musset, Alfred de 137
 Nietzsche, Friedrich 55, 101, 105, 123, 137
 Opitz, Martin 116
 Ovid 98

Pals, Leopold van der 65, 114, 120, 122, 123, 126, 160, 161
 Péralté, Mme 48
 Praxiteles 14
 Pugnani, Gaetano 130
 Puschkin, Alexander 55
 Reger, Max 124, 126
 Reinhart, Hans 114
 Rosenberg, Ilse 164
 Rosenberg, Wilhelm 130
 Rückert, Friedrich 90, 91, 156
 Samain, Albert 124,
 Scheerbart, Paul 114
 Schiller, Friedrich von 83, 114, 118
 Schmiedel, Oskar 17
 Schreiber, Wilma 52
 Schubert, Franz 126
 Schumann, Robert 126, 129, 137
 Schuurman, Max 114, 116, 120, 122, 123, 126, 127, 137
 Shakespeare, William 122, 123, 124, 126, 127, 137
 Smits, Clara 8, 13, 45*, 155
 Smits, Henri 8
 Solowjow, Wladimir 55, 101, 124, 126
 Sophokles 83
 Steffen, Albert 122, 126, 127, 137, 152
 Stein, Walter Johannes 140, 142
 Steiner, Marie (-von Sivers) 7, 8, 11, 12, 44, 101, 108, 110, 119, 120, 123, 129, 130, 138, 141, 142, 143, 152, 153, 157, 163, 164, 165
 Steiner, Rudolf:
Werke und Vorträge (nach GA-Nummern):
 – 4: Die Philosophie der Freiheit 143
 – 11: Aus der Akasha-Chronik 155
 – 14: Mysteriendramen 16, 48
 – 14: Der Hüter der Schwelle 16

- 14: Der Seelen Erwachen 47
- 14: Die Pforte der Einweihung 80, 81, 162
- 14: Märchen der Mysteriendramen 109, 121
- 28: Mein Lebensgang 110
- 36: Der Goetheanumgedanke ... 11
- 59: Meramorphosen des Seelenlebens (Vortrag Berlin 20.1.1910) 74
- 103: Das Johannes-Evangelium 9, 10
- 107: Geisteswissenschaftliche Menschenkunde (Vortrag Berlin 21.12.08) 10
- 148: Aus der Akasha-Forschung. Das Fünfte Evangelium 52
- 151: Der menschliche und der kosmische Gedanke (Vortrag Berlin 20.1.1914) 53
- 277: Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele (Einführende Worte, München 28.8.13) 50
- 278: Eurythmie als sichtbarer Gesang 101
- 279: Eurythmie als sichtbare Sprache 47
- 282: Sprachgestaltung und Dramatische Kunst 153
- Srinde, Sophie 49
- Stuten, Jan 114, 123, 126, 127, 161
- Tartini, Giuseppe 137, 152
- Tschaikowsky, Pjotr (Peter) Iljitsch 126, 127
- Uhland, Ludwig 30,
- Unger, Carl 138, 140, 142
- Walther von der Vogelweide 60
- Watson, William 127,
- Wolfram, Elise 132
- Zauper, J. St. 142

RUDOLF STEINER

VORTRÄGE ÜBER EURYTHMIE

Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele

Eine Fortbildung der Goetheschen Metamorphosenanschauung im Bereich der menschlichen Bewegung

Ansprachen zu Eurythmie-Aufführungen aus den Jahren 1918 bis 1924, mit Notizbucheinträgen und Programmen – Leinen GA 2770

Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie

Erster Kurs: Das dionysische Element, Bottmingen 1912 – Zweiter Kurs: Das apollinische Element. Unterweisungen für die seelische Gestaltung der bewegten Sprachformen, Dornach 1915

Mit Ansprachen zu Eurythmie-Vorstellungen 1913 bis 1925, mit dazugehörigen Programmen – Ankündigungen für Plakate und Anzeigen – Konferenz im Eurythmeum Stuttgart am 30. April 1924 – Sechs Humoresken für die Eurythmie – Mit Ausführungen von Marie Steiner, Lory Maier-Smits, Tatiana Kisseleff, Erna van Deventer, Hendrika Hollenbach, Elisabeth Dollfus-Baumann. Ausführlicher Registerteil. Mit vielen Zeichnungen und Faksimilewiedergaben – Leinen GA 2775

Siehe auch: «Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe», Heft 75/76

Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ton-Eurythmie-Kurs

8 Vorträge für Eurythmisten, Dornach 19.–27.2.1924, mit Notizbucheinträgen. Das Dur- und Moll-Erlebnis / Die Gebärde des Musikalischen / Die Auflösung des Akkords und des Harmonischen in das Melos / Das Sich-Fortbewegen der musikalischen Motive in der Zeit / Die Chor-Eurythmie / Die beharrende Note und die Pause / Der Ansatz zum musikalischen Eurythmisieren liegt im Schlüsselbein / Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Tempowechsel / Beilage: Aufzeichnungen zu den Vorträgen (Faksimilewiedergaben) – Leinen GA 2781

Eurythmie als sichtbare Sprache. Laut-Eurythmie-Kurs

15 Vorträge für Eurythmisten, Dornach 24.6. bis 12.7.1924, mit zwei vorangehenden Vorträgen, Dornach 4.8.1922 und Penmaenmawr 26.8.1923, mit Notizbucheinträgen

Inhalt (Auswahl): Eurythmie, was sie ist und wie sie entstanden ist / Die Eurythmie als sichtbare Sprache / Der Charakter der einzelnen Laute / Die erlebte und die geformte Gebärde / Der Stimmungsgehalt der Seele bei einer Dichtung / Gemütsstimmungen und Charakteristik einzelner Seelenzustände / Die plastische Gestaltung des Sprachlichen / Formen die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben / Moralisch-seelische Heilwirkungen / Seelenstimmungen aus der Geste des Lautes / Gliederung der Worte. Innere Gliederung der Strophen / Beilage: Aufzeichnungen zu den Vorträgen (Faksimilewiedergaben) – Leinen GA 2790

Heileurythmie

8 Vorträge für Ärzte und Eurythmisten, Dornach 12. bis 18. April 1921 und Stuttgart 22. Oktober 1922 – Leinen GA 3150

EURYTHMIEFIGUREN

Entwürfe zu den Eurythmiefiguren

Eine Mappe mit den Bleistiftzeichnungen und Entwürfen Rudolf Steiners, in Originalgröße, auf 38 Tafeln, sowie Wiedergaben von vier farbig ausgeführten Eurythmiefiguren aus der Entstehungszeit; ergänzt durch ein Textheft mit Wortlauten von Rudolf Steiner über die Eurythmiefiguren – Mappe (Leinen) K 26 GA 3631
Separatdruck der vier farbigen Eurythmiefiguren: Verzweiflung, Erkenntnis, Selbstbehauptung, Feierlichkeit – Mappe (Karton) 5315

Die Eurythmiefiguren von Rudolf Steiner

malerisch ausgeführt von Annemarie Bäschlin

Nach den Entwürfen und Angaben von Rudolf Steiner wurde die vollständige Folge der Eurythmiefiguren durch die Eurythmistin und Malerin Annemarie Bäschlin in Aquarellfarben ausgeführt. In 35 aufwendig reproduzierten Einzeltafeln von höchster Qualität stehen sie als Arbeits-, Anschauungs- und Studienmaterial zur Verfügung. Das beigegebene Textheft enthält auf 48 Seiten Beiträge über die Entstehung und das Wesen dieser Figuren, sowie zahlreiche dokumentarische Abbildungen von Vorstufen (Edith Maryon) und von einigen von Rudolf Steiner selbst kolorierten Holzfiguren.

35 Farbtafeln und einem Textheft (48 Seiten) mit mehreren farbigen und schwarz/weißen Abbildungen – Mappe (Leinen) GA 3670

Hinweis:

Die nach den Angaben Rudolf Steiners aus Holz gefertigten und von Hand farbig bemalten Eurythmiefiguren können bei folgenden Adressen bezogen werden:

– Gisela Boller, Postfach 13, CH – 4145 Gempnen

– Werkheim «Am Hügel», Schacht 151–154, D – 06556 Heygendorf

EURYTHMIEFORMEN

Alle Bände im Format 23,5 x 30 cm, Faksimilewiedergaben der Original-Formenblätter, Leinen mit Goldprägung.

Band I: Eurythmieformen zu Dichtungen von Rudolf Steiner

Wahrspruchsworte, Märchen und Szenen aus den Mysteriendramen. Humoresken, Das Traumlied vom Olaf Asteson (Übertragung), Musikalische Auftakte 125 Faksimile GA 3681

Band II: Eurythmieformen zu den Wochensprüchen des anthroposophischen Seelenkalenders von Rudolf Steiner

130 Faksimile GA 3682

Band III: Eurythmieformen zu Dichtungen von J. W. von Goethe

Gedichte, Szenen aus «Faust» 1. und 2. Teil – 199 Faksimile GA 3683

Band IV: Eurythmieformen zu Dichtungen von Christian Morgenstern

Galgenlieder – Palmström – Palma Kunkel – Elsterserie – Der Gingganz 257 Faksimile GA 3684

Band V: Eurythmieformen zu Dichtungen von Albert Steffen

Gedichte aus «Wegzehrung» und «Pilgerfahrt zum Lebensbaum» 131 Faksimile GA 3685

Band VI: Eurythmieformen zu deutschsprachigen Dichtungen von Fercher von Steinwand, Hamerling, Hebbel, C. F. Meyer, Nietzsche u. a.

230 Faksimile GA 3686

Band VII: Eurythmieformen zu englischen Dichtungen

Shakespeare / Fiona Macleod / Blake / Burns / Longfellow / de la Mare / Marlowe / Moore / Nashe / Rands / Rosetti / Scott / Watson – 156 Faksimile GA 3687

Band VIII: Eurythmieformen zu französischen und russ. Dichtungen

J. M. de Hérédia / V. Hugo / Lafontaine / Leconte de Lisle / Musset / Ch. d'Orléans / Rameau / de Ronsard / Samain / Solowjow / Puschkin / Lermontow – 160 Faksimile GA 3688

Band IX: Eurythmieformen für die Ton-Eurythmie

zu Kompositionen von J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Franck, Grieg, Händel, Lewerenz, Liszt, Mozart, Reger, Schubert, Schumann, Scriabine, Stuten, Tartini und vielen anderen mehr – 167 Faksimile GA 3689

BELEUCHTUNGS- UND KOSTÜMANGABEN

Kartonierte Ausgaben

für die Laut-Eurythmie

Mit den Texten der Dichtungen, zu welchen Angaben für die farbige Bühnenbeleuchtung und für die Farben und Gestaltung der Kostüme vorliegen. Mit Wiedergaben von Kostümskizzen und Ergänzungen im Anhang.

Deutsche Texte I:	Ägyptisch bis Goethe	152 S., 5301
Deutsche Texte II:	Hamerling bis Schröder	178 S., 5302
Deutsche Texte III:	Steffen bis Volksweise und Gedichte deutsch und russisch: Belyj, Lermontow, Puschkin, Solowjow	160 S., 5303
Fremdsprachige Texte IV:	Dichtungen in englischer und französischer Sprache	191 S., 5304

für die Ton-Eurythmie

Alle Musikstücke, zu denen Rudolf Steiner Angaben für die Beleuchtungen und Kostüme gemacht hat, nach Komponisten geordnet aufgeführt 209 S., 5310