

Ursprung und Entwicklung der Eurythmie 1912–1918

GA 277a

INHALT

1. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie, *18. Mai 1908, Hamburg*
2. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie, *15. Dezember 1911, Berlin*
3. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie, *29. Januar 1912, Kassel*
4. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie, *24. August 1912, München*
5. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie, *31. August 1912, München*
6. Erster oder Dionysischer Kurs, *16. bis 24. September 1912, Binningen-Bottmingen*
7. Der Dionysischer Kurs I, *16. September 1912, Binningen-Bottmingen*
8. Der Dionysischer Kurs II, *17. September 1912, Binningen-Bottmingen*
9. Der Dionysischer Kurs III, *18. September 1912, Binningen-Bottmingen*
10. Der Dionysischer Kurs IV, *19. September 1912, Binningen-Bottmingen*
11. Der Dionysischer Kurs V, *20. September 1912, Binningen-Bottmingen*
12. Der Dionysischer Kurs VI, *21. September 1912, Binningen-Bottmingen*
13. Der Dionysischer Kurs VII, *22. September 1912, Binningen-Bottmingen*
14. Der Dionysischer Kurs VIII, *23. September 1912, Binningen-Bottmingen*
15. Der Dionysischer Kurs IX, *24. September 1912, Binningen-Bottmingen*
16. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *Herbst/Winter 1912/13, Düsseldorf*
17. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *26. April 1913, Düsseldorf*
18. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *Sommer 1913, München*
19. Erster Vortrag, GA 147, *24. August 1913, München*
20. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie I, *28. August 1913, München*
21. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie II, *28. August 1913, München*
22. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *Herbst 1913, Düsseldorf*
23. Die Umwandlung Menschlich-Irdischer Kräfte Zu Kräften Hellseherischer Forschung, GA 140, *11. Oktober 1913, Bergen*
24. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *18. Dezember 1913, Köln*

25. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *Ende Dezember 1913, Leipzig*
26. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *1. Januar 1914, Leipzig*
27. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *20. Januar 1914, Berlin*
28. Ansprache zur Eurythmie, *21. Januar 1914, Berlin*
29. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *April 1914, Leipzig*
30. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *Mai 1914, London*
31. Der Gemeinsame Ursprung der Dornacher Bauformen und des Griechischen Akanthusornamentes, GA 286, *7. Juni 1914, Dornach*
32. Der Neue Baukünstlerische Gedanke, GA 286, *28. Juni 1914, Dornach*
33. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *Herbst 1914, Dornach*
34. Zeiten der Erwartung, GA 156, *7. Oktober 1914, Dornach*
35. Die Welt als Ergebnis von Gleichgewichtswirkungen, GA 158, *20. November 1914, Dornach*
36. Die vierfache Natur des „Ich“, GA 161, *9. Januar 1915, Dornach*
37. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *21. Februar 1915, Bremen*
38. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *8. März 1915, Leipzig*
39. Moralische Impulse Und Ihre Ergebnisse Das Verhältnis Der Europäischen Völker Zu Ihren Volksgeistern - Der Kulturimpuls Der Eurythmie, GA 159, *14. März 1915, Nürnberg*
40. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, *15-17 June 1915, Düsseldorf*
41. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, *18. Juli 1915, Dornach*
42. Zweiter oder Apollinischer Kurs, *18. August bis 11. September 1915, Dornach*
43. Der Apollonische Kurs I, *18. August 1915, Dornach*
44. Der Apollonische Kurs II, *19. August 1915, Dornach*
45. Der Apollonische Kurs III, *20. August 1915, Dornach*
46. Der Apollonische Kurs IV, *21. August 1915, Dornach*
47. Der Apollonische Kurs V, *23. August 1915, Dornach*
48. Der Apollonische Kurs VI, *23. August 1915 nachmittags, Dornach*
49. Der Apollonische Kurs VII, *24. August 1915 vormittags, Dornach*
50. Der Apollonische Kurs VIII, *24. August 1915 nachmittags, Dornach*
51. Der Apollonische Kurs IX, *25. August 1915, Dornach*
52. Der Apollonische Kurs X, *26. August 1915, Dornach*
53. Der Apollonische Kurs XI, *27. August 1915, Dornach*
54. Der Apollonische Kurs XII, *28. August 1915, Dornach*
55. Ansprache zur Eurythmie, *29. August 1915, Dornach*
56. Der Apollonische Kurs XIII, *30. August 1915, Dornach*
57. Der Apollonische Kurs XIV, *31. August 1915, Dornach*
58. Der Apollonische Kurs XV, *1. September 1915, Dornach*
59. Der Apollonische Kurs XVI, *2. September 1915, Dornach*
60. Programm für eine Eurythmie-Aufführung, *4. September 1915, Dornach*
61. Programm für eine Eurythmie-Aufführung, *5. September 1915, Dornach*

62. Der Apollonische Kurs XVII, 6. September 1915, Dornach
63. Programm zur Aufführung, 6. September 1915, Dornach
64. Der Apollonische Kurs XVIII, 7. September 1915, Dornach
65. Der Apollonische Kurs XIX, 8. September 1915, Dornach
66. Der Apollonische Kurs XX, 9. September 1915, Dornach
67. Der Apollonische Kurs XXI, 10. September 1915, Dornach
68. Der Apollonische Kurs XXII, 11. September 1915, Dornach
69. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, 12. September 1915, 10:30 Uhr, Dornach
70. Gemeinschaftsleben, innere Entwicklung, Sexualität und der spirituelle Lehrer, GA 253, 15. September 1915, Dornach
71. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, 19. September 1915, 11:00 Uhr, Dornach
72. Der Wert des Denkens, GA 164, 20. September 1915, Dornach
73. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, 7. November 1915, Dornach
74. Zusammenfassung der Eurythmie-Arbeit in Berlin, 1916/1917, Dornach
75. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, 13. August 1916, Dornach
76. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, 26. August 1916, Dornach
77. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, 9. Dezember 1916, Dornach
78. Zusammenfassung der Eurythmie-Arbeit in Dornach, 1916/1917
79. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, 26. November 1917, Dornach
80. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung, 2. Dezember 1917, Dornach
81. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, 3. Januar 1918, Dornach
82. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, 12. Januar 1918, Dornach
83. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie, 13. Februar 1918, Nürnberg
84. Ansprache zur Eurythmie, 13. Februar 1918, Nürnberg
85. Ansprache zur Eurythmie, 19. Februar 1918, München
86. Ansprache zur Eurythmie, 26. Februar 1918, Stuttgart
87. Ansprache zur Eurythmie, 1. Juni 1918, Wien
88. Ansprache zur Eurythmie, 2. Juni 1918, Wien
89. Ansprache zur Eurythmie, 28. Juni 1918, Berlin
90. Vorwort Rudolf Steiners zu «Auftakte Zu Eurythmischen Darstellungen» von Leopold Van Der Pals, 20. August 1918, Dornach
91. Ansprache, 30. Juni 1918, Hamburg
92. Berichte Über die Frühe Eurythmie-Arbeit, 20. August 1915, Dornach
93. Von Rudolf Steiner Angegebene Literatur für Lory Maier-Smits, 20. August 1915, Dornach

1. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie

18. Mai 1908, Hamburg

Margarita Woloschin beschreibt sowohl in ihren Tagebuchaufzeichnungen als auch in ihrer Autobiografie «Die grüne Schlange» das kurze Gespräch mit Rudolf Steiner nach dem ersten Vortrag des Zyklus «Das Johannes-Evangelium» (vom 18.-31. Mai 1908) in Hamburg. Rudolf Steiner hatte in diesem Vortrag anhand des Prologs zum Johannes-Evangelium über die Logoslehre gesprochen und auf den Ursprung des Menschen aus dem göttlichen Schöpferwort hingewiesen.

Margarita Woloschin, aus: «Tagebuchaufzeichnungen»

Abends gingen wir zum Vortrag. Ein blauer Saal. Die Fenster gingen über die ganze Wand und waren mit einem Vorhang aus zarter, gelber Seide verdeckt. Davor stand er, als er sprach. Er war von einem weißen Gas-Kronleuchter beleuchtet, sehr blass, ganz von goldenem Licht umgeben, mit übermenschlichen Augen, übermenschlicher Liebe und übermenschlicher Gewalt. Er sprach ganz anders als in Berlin, und so, wie er gestern aussah, habe ich ihn noch nie gesehen. Ein Strauß von Maiglöckchen stand vor ihm. Er sprach vom Anfang des Johannes-Evangeliums, vom stummen Geschöpf und vom Wort und vom Maiglöckchen, das er in die Hand nahm - wie mir schien, die ganze Zeit vom Maiglöckchen. Seine Stimme schwand, unentschieden, ob sie ins Irdische zurückkehren sollte, starb ab, um neu wieder aufzuerstehen - noch einmal und noch einmal. Großartiger Sieg. Wer kann diese Ewigkeit, die menschliche Form angenommen hat, in sich aufnehmen? Zuweilen kann man nicht die Augen auf ihn richten. Aber er, uns schonend, nimmt ein einfaches menschliches Aussehen an. So, als ich gestern nach dem Vortrag aus dem Saal ging und er mich im Vorraum fragte: «Könnten Sie vielleicht durch den Tanz darstellen, worüber ich gesprochen habe?» «Ein vollkommenes Gefühl, wie sollte es sich anders verkörpern?» «Ja, um das Gefühl ging es heute auch.»

Margarita Woloschin, aus: «Die grüne Schlange»

Die Vorträge fanden in dem kleinen weißen Saal eines bürgerlichen Hauses statt. Rudolf Steiner stand vor einem gelbseidenen Vorhang an einem Tischchen. Er sprach an diesem ersten Abend über den Prolog des Johannesevangeliums «Im Anfang war das Wort»; dabei nahm er ein Maiglöckchen aus dem Sträußchen, das vor ihm stand: So, wie das Maiglöckchen aus dem Samen entstand, der Same aber in der Blüte verborgen ist, so ist die Welt und der Mensch aus dem Wort entstanden; eine stumme Welt war es, denn der Mensch war im Anfang stumm; doch das Wort war in ihm verborgen, wie in der Blüte der Same verborgen ist. Und das Wort begann aus dem Menschen zu tönen: «Ich bin.»

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 etwas wartete. Ich fragte ihn aber nicht. — Im

Herbst desselben Jahres, nach einem Vortrag über die Entsprechungen der Rhythmen im Kosmos und im Menschen trat er zu mir und sagte: «Der Tanz ist ein selbstständiger 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 Schülerin die Grundlage einer neuen Bewegungskunst darlegte. Die Frage musste von einem Menschen gestellt werden, dann erst antwortete er.

2. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie

15. Dezember 1911, Berlin

Das Gespräch, das Clara Smits mit Rudolf Steiner nach dem überraschenden Tod ihres Mannes Henri Felix Smits am 15. Dezember 1911 in Berlin führte und in der er sie aufmerksam darauf machte, dass man eine Bewegungskunst auf theosophischer Grundlage entwickeln könnte, gilt als Ausgangspunkt der Eurythmie-Entwicklung.

Für die Darstellungen der ersten Anfänge der Eurythmie von 1912 bis 1915 bilden die Aufzeichnungen von Lory Maier-Smits die wesentliche Grundlage. Sie selbst schrieb dazu für die Erstveröffentlichung 1965, es obliege ihr, «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 der folgenden Schilderung Lory Maier-Smits aus «Die Anfänge der Eurythmie» sind Ergänzungen aus ihrem Text «Erste Lebenskeime der Eurythmie» eingerückt gedruckt.

Lory Maier-Smits, aus: «Die Anfänge der Eurythmie»
und «Erste Lebenskeime der Eurythmie»

Im November 1911 starb mein Vater ganz unerwartet, und meine Mutter fuhr zwei Wochen danach zu Rudolf Steiner nach Berlin, nachdem er ihr zu einem Zeitpunkt, an dem er weder durch Brief noch Telegramm die Nachricht erhalten haben konnte, sein Miterleben und -tragen telegrafisch zum Ausdruck gebracht hatte: «Meine Gedanken sind bei Ihnen.»

Es war in der zweiten Adventwoche des Jahres 1911. Mein Vater war in den Novembertagen plötzlich und unerwartet gestorben, und die Mutter, Clara Smits, fuhr ungefähr zwei Wochen nach diesem Geschehen voll Leid und voller Fragen zu Rudolf Steiner nach Berlin. Und sie kam zurück mit dem Geschenk der Eurythmie, mit neuem Mut zum Leben und neuen Zukunftsaufgaben.

Sie musste in seiner Berliner Wohnung in der Motzstraße etwas warten und kam dabei ins Gespräch mit einer Bekannten, die erzählte, dass ihre Tochter als Mensendieck-Lehrerin

sehr glücklich und erfolgreich sei, wodurch meine Mutter sich an meinen Wunsch erinnerte, eine Tanz- oder Gymnastikmethode zu erlernen. Während der nun folgenden Besprechung mit Rudolf Steiner fragte dieser plötzlich und anscheinend unvermittelt: «Was wird Ihre Tochter Lory machen?» Meine Mutter erzählte von meinen Wünschen und auch von dem eben geführten Gespräch. «Ja», sagte Dr. Steiner, «man kann natürlich ein guter Theosoph sein und nebenbei auch Mensendiecksche Gymnastik machen, aber das hat nichts miteinander zu tun. Man könnte so etwas aber auch auf theosophischer Grundlage machen und ich bin gerne bereit, es Ihrer Tochter zu zeigen.» Er habe etwas Ähnliches schon einmal angeregt, die betreffende Persönlichkeit sei aber nicht darauf eingegangen. Meine Mutter fragte noch, ob man nicht durch rhythmische Bewegungen, die das Ätherische im Menschen anregen und stärken, gesundende und heilende Wirkungen hervorrufen könne? Diese Frage sollte einige Monate später - bereits in den Angaben für die allerersten Übungen - bestätigt werden. [...]

Schon in jener ersten Unterredung sagte Dr. Steiner, es werde sich bei dieser neuen Bewegungskunst zunächst nicht um Musik handeln, sondern um das gesprochene Wort. Und dann wurde gleich die erste Aufgabe gegeben: «Sagen Sie Ihrer Tochter, sie solle Alliterationen schreiten; einen kräftigen, etwas stampfenden Schritt auf den alliterierenden Konsonanten machen und eine «gefällig» Armbewegung dann, wenn dieser Konsonant fehlt. Sie soll daran denken, dass Alliterationen eigentlich nur im Norden aufgetreten sind, also in Ländern, wo es sehr windig ist. Sie soll sich einen alten Barden vorstellen, wie er im Sturm am Meeresstrand dahinschreitet, dahergeht, die Leier im Arm. Jeder Schritt ist eine Tat, ist ein Kampf und Sieg über den Sturm. Und dann schlägt er in die Saiten und eint sein Lied dem des Sturmes.»

Mit diesem Geschenk, von dem allerdings nicht zu ahnen war, dass es eine neue Kunst einleiten sollte, kam meine Mutter in jenem Spätherbst aus Berlin zurück, und es begannen Wochen der schönsten, ernstesten Erwartung, eine wirkliche Adventszeit.

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

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 Mensendieck'schen Methode arbeite. Und da antwortete Rudolf Steiner mit dem oft zitierten Ausspruch: «Man kann natürlich ein guter Theosoph sein und nebenbei Mensendieck'sche 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 dem Vortrag über «Lachen und Weinen» 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 fasslichen, viel zu frühen Todes begann, mehr und mehr zukunftsfrohes, 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 auch 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 AkashaChronik gezeigt mit Schilderungen gewisser Maßnahmen am Ende der lemurischen Zeit, durch welche eingeweihte Führer eine auserlesene Menschengruppe als Stamm der kommenden atlantischen Rasse herangebilder 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 zurechtgemachten Sitz die Priesterin. Langsam, in rhythmischer Folge strömen von ihren Lippen wundersame, wenige Laute, die sich immer wiederholen. In Kreisen 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 «sing» 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.»

Und diese «Bewegungen der eigenen Glieder», hervorgerufen durch Klang, Ton und Rhythmus, wirkten bildend und organisierend in den damals noch ganz weichen, bildsamen Leibern, und zwar wie spezialisierend und konzentriert in einem bestimmten Bereich dieser Leiber, sodass durch sie die ersten Keime für den heutigen Sprachorganismus in der, in jenen urfernen Zeiten unserer Erdentwicklung, noch nicht sprachbegabten Menschheit veranlagt wurde. «Wie das Auge am Licht gebildet ist, so ist das Sprachorgan gebildet an einer zuerst tonlosen Sprache.»

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 eingeflößt worden waren, wurden die ersten Keime für unseren heutigen Sprachorganismus, für Kehlkopf und Nachbarorgane, in der damals noch nicht sprachbegabten Menschheit veranlagt.»

3. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie

29. Januar 1912, Kassel

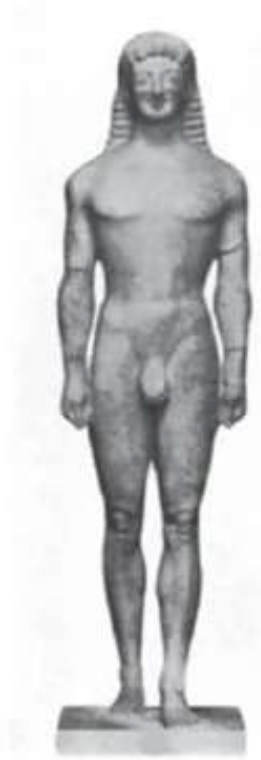
Zusammenstellung aus: Lory Maier-Smits, «Die Anfänge der Eurythmie»; «Erste Lebenskeime der Eurythmie»; Aufzeichnungen 1965; Rudolf Steiner, Notizzettel

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. Bei dieser Besprechung gab er allgemeine, die eigentliche Sache vorbereitende Anweisungen. Merkwürdig war die Einleitung. Er sah mich sehr lieb und gütig, aber ein bisschen lächelnd an und sagte: «Ja, nun muss die Kleine allerlei lernen, was sie dann aber wieder vergessen muss!» - so begrüßte Rudolf Steiner meine Mutter und mich, und dann bekam ich gleich meine Aufgaben, dann stellte er folgenden Plan für das zu Lernende auf:

«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, in dem ich wohl sehr schöne Abbildungen, aber nur sehr sparsame Erklärungen fand. «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.» [So versuchte ich dann in der Arbeit], anhand der Zeichnungen im anatomischen Atlas für Künstler ein Gelenk nach dem andern vorzunehmen - mit allen Muskeln und Bändern - und am eigenen Leib dies alles durchzuerleben und auszuprobieren, um so ein bewussteres Verhältnis zu dem physischen Leib und seinen Bewegungsmöglichkeiten zu bekommen.

Weiter sollte ich als Zweites 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.

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.»



Jünglingsfigur aus Tenea, um 600 v. Chr.



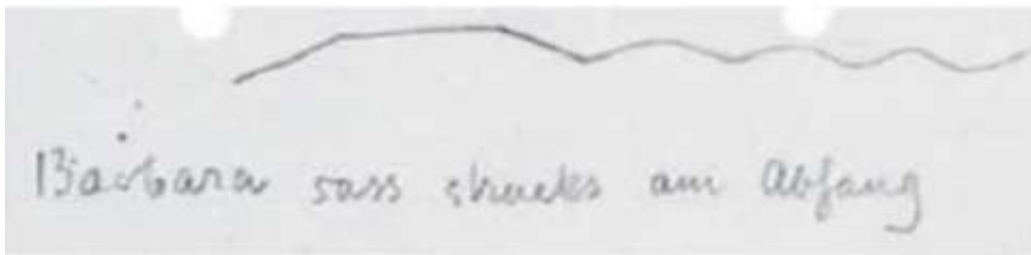
Der Eidechsentöter, Apollo von Praxiteles, 4. Jh. v. Chr., röm. Marmorkopie

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 hinten stehende Fuß durch ein «Revoltieren gegen das Erdgebunden-Sein» 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 voll berechtigt ist.»

Aus der [zweiten] Aufgabe, dem Anschauen der griechischen Kunstwerke, erwuchs ein ganz anderes Erlebnis, besonders wenn ich wirkliche Plastiken, nicht nur Abbildungen ansehen konnte. Angesichts dieser Götterschönheit - Ruhe und doch fließende Bewegung darin erlebend - erfüllte ich meine eigene Leibesorganisation in einer neuen, anderen Art. Die Empfindung eines erlaubten, gottgewollten Zuhause-Seins im eigenen Leibe leuchtete auf. [...] War es ein zartes, noch unerkanntes Empfinden des eigenen ätherischen Leibes angesichts dieser Kunstwerke aus der Zeit der schönsten, harmonischsten Ergreifung und Durchdringung des physischen Leibes?»

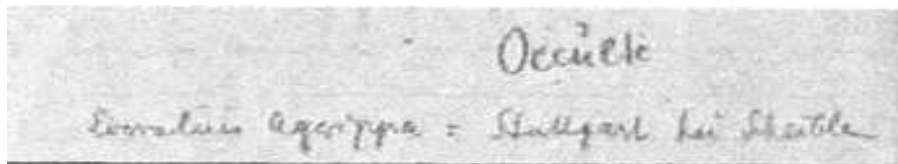
Dann kamen Sprachübungen. «Bilden Sie sich Sätze, die nur einen Vokal enthalten, zum Beispiel: Barbara saß stracks am Abhang. Sprechen Sie diese laut und beobachten Sie, was dabei in Ihrer Kehle an Bewegungen und Dynamik vorgeht, und das tanzen Sie dann. So sagte er!» In mein ziemlich fassungsloses Gesicht 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:



Barbara sass stracks am Abhang

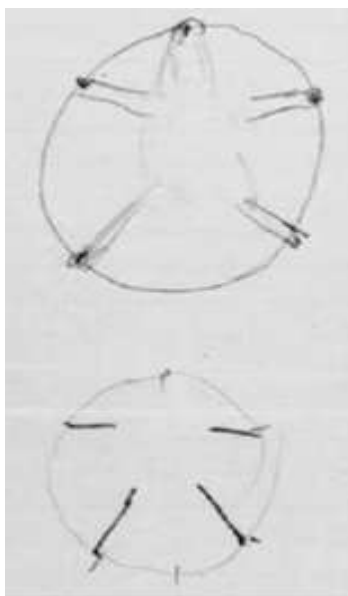
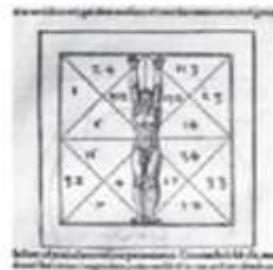
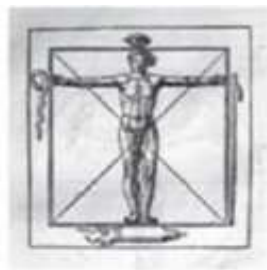
«Bar - das ist ein Ruck nach oben; ba und ra- sind geformte, weniger bewegte Laute; saß — da dehnt es sich weiter in der oberen Ebene; stracks - ist wieder ein Ruck, aber diesmal nach unten fallend; und die drei letzten Silben - am Abhang - sind weiche, wellenförmige Bewegungen oder Impulse.»

Als Beispiel schrieb und sprach er: «Barbara saß stracks am Abhang.» Die Linie über dem Satz zeichnete er, während er diesen noch einmal, Silbe für Silbe, stark akzentuiert, und das a herausmodulierend, wiederholte. Bar ist ein Ruck nach oben, ein kurzes a; «bara saß» sind drei lange Laute, besonders der dritte ist stark gedehnt, alle drei dehnen sich in einer Ebene; stracks ist wieder ein Ruck, diesmal aber nach unten; am Abhang sind drei wellenförmige Bewegungen. Andere Sätze mit anderen Vokalen sollte ich mir selber bilden. So versuchte ich im Verfolg, all diese hauptsächlich dynamischen Erlebnisse, die ich beim Sprechen dieses Satzes und der später selbst gebildeten hatte, durch Schreiten, Springen, Hüpfen, Schleifen, aber eben vorwiegend mit den Beinen, auszudrücken. Nur zart andeutend die Richtung nach oben oder geradeaus oder nach unten machte der ganze Körper und machten auch die Arme mit.



Occulte / Cornelius Agrippa: Stuttgart bei Scheible

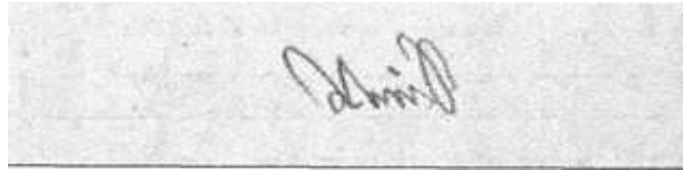
Weiter gab er ein Buch von Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De philosophia occulta*, an. Darin würde ich sechs Zeichnungen finden, in denen die menschliche Gestalt in die verschiedensten geometrischen Figuren eingeordnet sei. Diese sechs Stellungen sollte ich genau studieren, und wenn ich die einzelnen 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.



Henricus Cornelius Agrippa, *De occulta Philosophia*, Libri tres, Coloniae 1533

In wundervoller Oktave zu diesen, anscheinend «zu vergessenden» Dingen gehörend, gab er 1924 in dem großen Eurythmiekurs als letzte Übung: «Ich denke die Rede». Bis auf eine kleine Vertauschung in der Reihenfolge tauchen hier wieder geometrische Figuren auf, aber wie inhaltvoll, vielsagend und dem modernen Bewusstsein angepasst sind die Stellungen durch die kurzen mitgegebenen Sätze.

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 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 veranlassen»

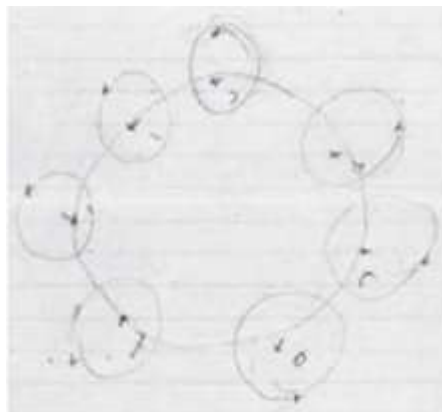


stimS [von Rudolf Steiner in Spiegelschrift geschrieben]

Dadurch bekommt man ein sehr feines Gefühl in die Füße und lernt intime, differenzierte Fußbewegungen machen.»

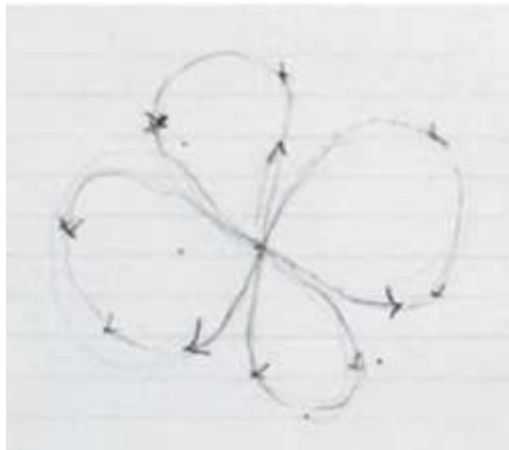
Hier wurde ich wie ein Kind unterrichtet. Das Kind bekam die Aufgabe, es musste üben, immer wieder üben (ein gutes halbes Jahr dauerten diese Vorarbeiten), und gleichsam unter der Oberfläche wurden Fähigkeiten wachgerufen, die lange Zeit nicht zu klarem Bewusstsein kamen, aber sozusagen in Fleisch und Blut übergehen konnten. Dass dieses «nach oben oder unten, dieses Dehnen oder Wellen» durch das Zusammenspiel von Vokal und Konsonant entstand, sollte ja erlebt und getan werden, nicht nur gewusst. Es wurde sicher besser getan, solange der Kopf nicht dazwischenfunken konnte und man nur immer wieder das Herz fragen musste: Was fühlst du da eigentlich?

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 ein sehr schön passendes Praeludium von Bach 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.»



Auf der zweiten Zeichnung waren zwei übereinander liegende, um 90 Grad umeinander gedrehte Achten, die von mehreren Personen gleichzeitig abgelaufen werden sollten. «Nur müssen Sie aufpassen, dass Sie in der Mitte gut aneinander vorbeikommen. Da muss man ein bisschen nacheinander anfangen, damit immer nur zwei gleichzeitig in der Mitte sind.»

Beide «Reigentänze» fanden ein halbes Jahr später ihre Erklärung, der erste als Er-Form respektive Sie-Form, «zum Preise der Götter». Der zweite als Ihr-Form, «das Empfinden der ganzen Menschheit» ausdrückend.

Das war das Arbeitsprogramm. Zur Fortführung der erhaltenen Aufgaben wurde von Rudolf Steiner vorgeschlagen, im Juli zu den Proben der alljährlich in München stattfindenden Mysterienspiel-Aufführungen zu kommen, um dann dort die weiteren Unterweisungen zu erhalten. Genau ein halbes Jahr dauerte die Vorbereitungszeit, während welcher ich mich, so gut ich konnte, mit den gestellten Aufgaben beschäftigte.

4. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie

24. August 1908, München

Für die Darstellung der luziferischen und ahrimanischen Wesen im sechsten Bild des dritten Mysteriendramas, «Der Hüter der Schwelle», gab Rudolf Steiner im Sommer 1912 die ersten eurythmischen Formen. - In den folgenden Aufzeichnungen Lory Maier-Smits 'für GA 277a <1965> finden sich Ergänzungen aus ihrem Text «Erste Lebenskeime der Eurythmie» eingerückt gedruckt. Sie werden ergänzt durch Oskar Schmiedels Aufzeichnungen von 1912 - mit Eintragungen Rudolf Steiners.

Lory Maier-Smits, aus: Aufzeichnungen 1965; «Erste Lebenskeime der Eurythmie»; Rudolf Steiner, Notizzettel

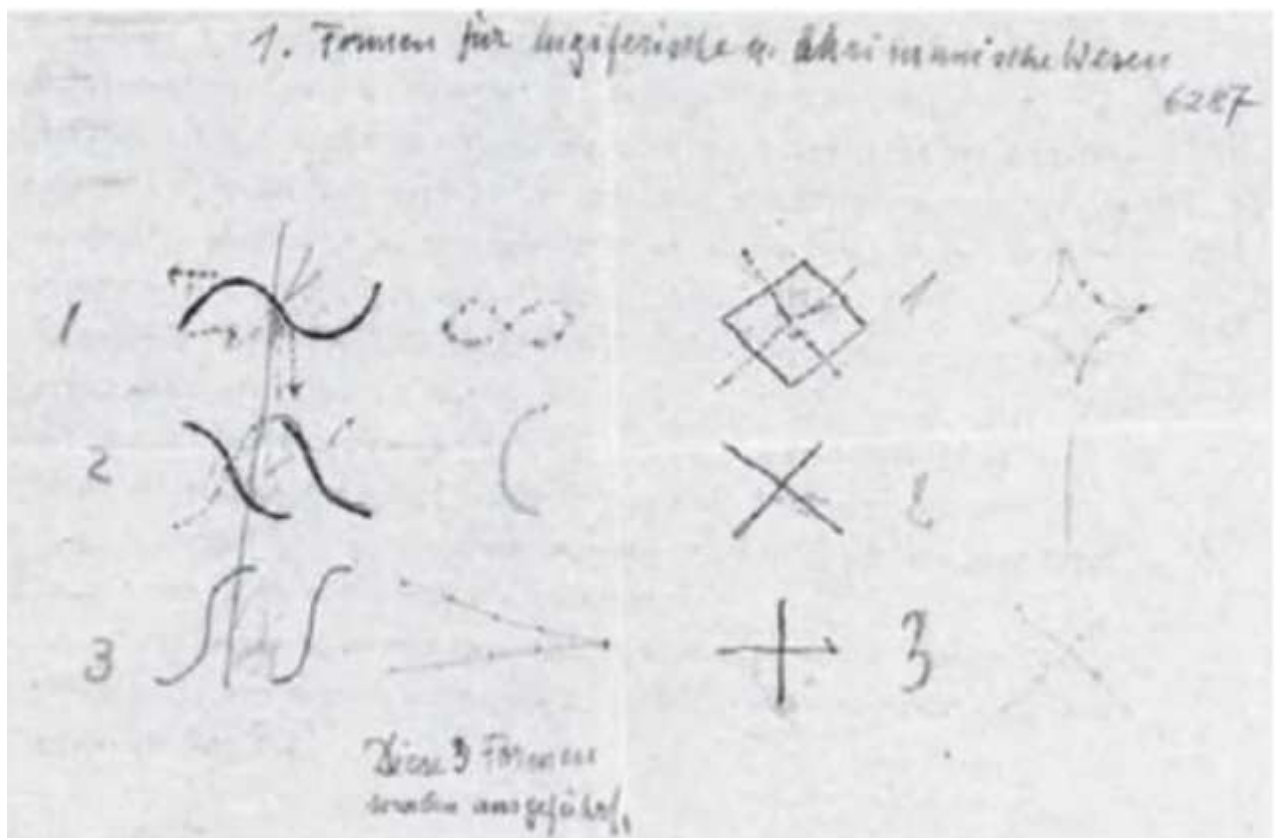
Da Rudolf Steiner, als er in Kassel die geschilderten Vorarbeiten angab, in Aussicht gestellt hatte, während der Probenzeit für die alljährlich in München stattfindenden Mysterienspiele die ersten, konkreten Anweisungen zu geben, fuhr ich im Juli dort hin.

Nach meiner Ankunft fand ich die Mitteilung vor, mich am nächsten Morgen um ½10 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. [Es] war etwas ganz Neues und alle Mitspieler sehr Überraschendes in einer Szene enthalten. Was war es aber? Im sechsten Bild des neuen, dritten Mysteriendramas Der Hüter der Schwelle sollten «Wesen in tanzartiger Weise Bewegungen ausführen, welche Gedankenformen, den Worten Luzifers und Ahrimans entsprechend, darstellen». [...]

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. Oskar 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, sodass die Formen in der Ruhe anschaubar wurden. Die Aufgabe unseres Dirigenten war, den Übergang von der einen Form in die andere durch Händeklatschen zu veranlassen und zu beobachten, 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.

Rudolf Steiner hatte für jede Gruppe drei allereinfachste Formen angegeben, die durch die Anordnung und Stellung der Personen im Raum sichtbar wurden. Das heißt, man stand zum Beispiel ruhig in einer Acht und lief auf ein bestimmtes Zeichen hin in einen flach nach rechts geöffneten Bogen, dann zurück in die Acht, und von da in einen Winkel [...]. Rudolf Steiner hatte vier kleine Sätze angegeben, die diesem Geschehen zugrunde lagen: «Ich will» (Acht), «Ich kann nicht» (Bogen), «Ich will» (wieder Acht), «Ich muss» (Winkel).



1. Formen für luziferische und ahrimanische Wesen

Diese 3 Formen wurden aufgeführt

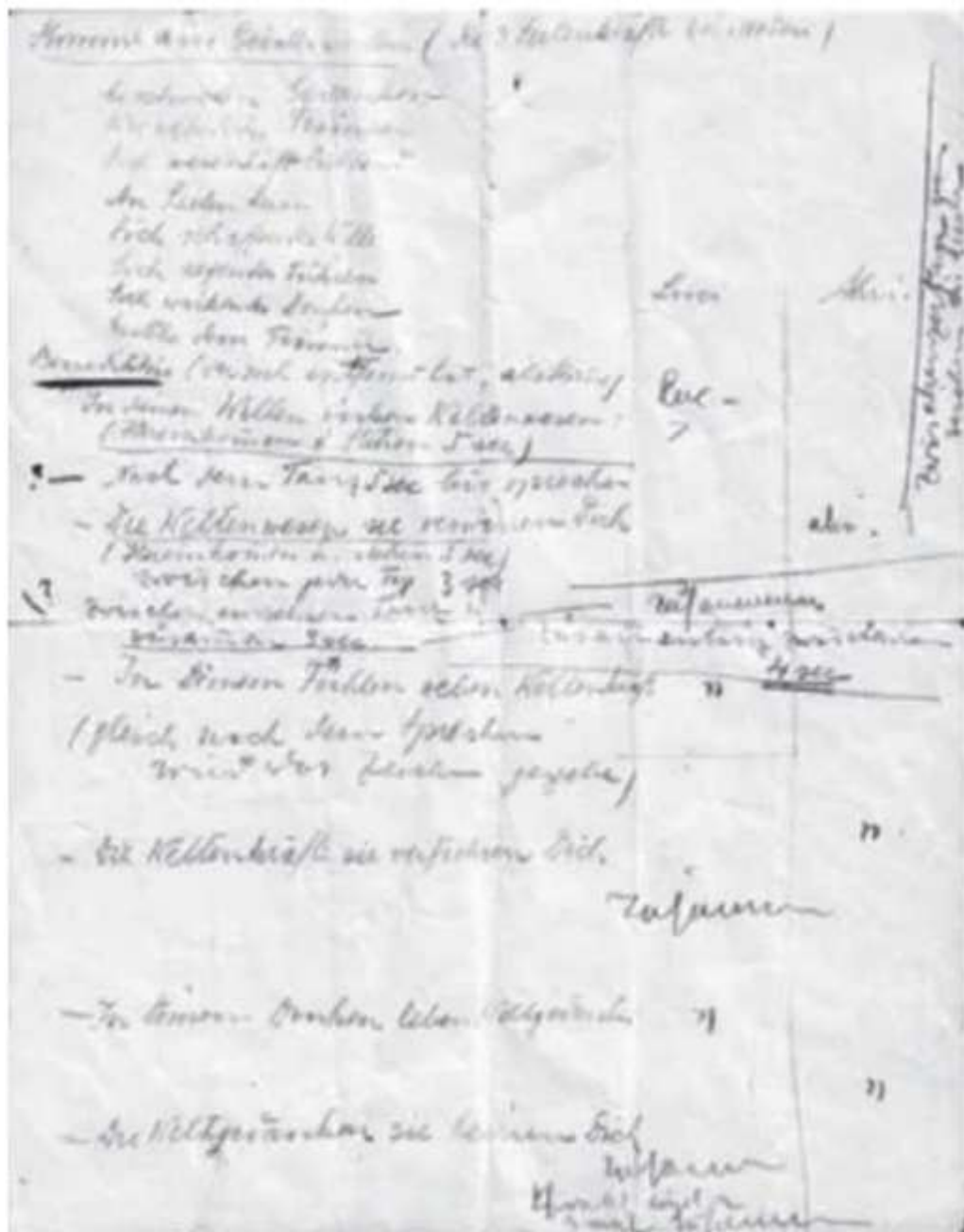
Die Wesen trugen gürtellose, die luziferischen rote, die ahrimanischen fahl grau-blaue Kleider mit ganz leichten, etwas dunkleren Chiffonstolen. Sie mussten den vorne hängenden Teil mit der rechten und den hinten hängenden mit der linken Hand halten und so ihre drei verschiedenen Bewegungen ausführen. 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 ersehen.

Auch Armbewegungen machten wir schon. Wir hatten ganz leichte Schleierstolen; die rechte Hand hielt den vorderen Teil, die linke den Rückenteil der Stola, und nun wechselte man zwischen einer a- oder u-Geste ungefähr in Brusthöhe und einer i-Geste. Natürlich ohne diese Lautbezeichnungen. Die luziferischen Wesen mussten die Bewegungen «graziös und geschmeidig» machen, die ahrimanischen «hart und eckig». Die Formen für diese ahrimanischen Wesen hatten auch diesen Charakter. Ein auf der Spitze stehendes Quadrat mit leicht nach innen gebogenen Seiten - «Ich will», eine Gerade, vom Hintergrund nach vorne verlaufend - «Ich kann nicht», wieder das Quadrat «Ich will» und dann ein Kreuz «Ich muss».

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

Das war also die erste «Eurythmie», die gezeigt worden ist, aber Rudolf Steiner hatte gar keine näheren Erläuterungen dazu gegeben, und so ahnte damals niemand, dass es sich um den allerersten, zartesten Anfang einer ganz neuen Kunst handelte.

Bei den Proben zum Hüter der Schwelle 1912 war ich auch als erster «Eurythmielehrer» beschäftigt. Das kam so: Dr. Steiner gab zu den Tänzen der luziferischen und ahrimanischen Wesen Tanzformen



Nz Oskar Schmiedel mit Anm. Rudolf Steiners in Kursiv

Stimme aus Geisteswelten (die 3 Seelenkräfte zusammen) / Es schweben Gedanken / Wie webendes Träumen / Sich wesenhaft bildend / An Seelen heran / Sich schaffender Wille / Sich regendes Fühlen / Sich weitendes Denken Luci. Ahri. / Erstehe dem Träumer. / Benedictus (der sich entfernt hat, als Stimme)

In deinem Willen wirken Weltenwesen: luc

(Hereinkommen u stehen 5 sec)

Nach dem Tanz 5 sec bis sprechen

Die Weltenwesen, sie verwirren dich.: ahr

(Hereinkommen u stehen 5 sec)

zwischen jeder Tanz [?] 3 sec

zwischen einzelnen Tanz ... [3sec] zusammen

zusammen 3 sec. Zusammentanz Zwischenraum 4 sec

In Deinem Fühlen weben Weltenkräfte. „ [luc.]

(gleich nach dem Sprechen / wird das Zeichen gegeben)

—Die Weltenkräfte, sie verführen dich. „ [ahr.] zusammen

—In Deinem Denken leben Weltgedanken. „[luc.]

—Die Weltgedanken, sie beirren dich. » [ahr.]

zusammen / 4mal einzeln / 3mal zusammen

und Tanzbewegungen, und ich studierte diese Tänze ein, und zwar mithilfe von Glühlämpchen - für jede der beiden Gruppen eines. Bei Aufflammen eines Glühlämpchens musste auf eine andere Form gegangen werden. Ich war der Meinung, dass die Tänzerinnen ohne diese Zeichen den Wechsel nicht exakt ausführen würden. Wenn dies selbstverständlich noch keine Eurythmie war - diese begann ja erst im Herbst 1912-so waren darinnen doch Elemente derselben schon enthalten: Formen, auf die übergegangen wurde, und Armbewegungen. 1913, als die Eurythmie nun schon begonnen hatte, waren die Tänze dann natürlich anders geworden.

Vorbereitende Aufzeichnungen für GA 277a (1965)

[Aus der Hand von Eva Froböse haben sich weitere Zeichnungen erhalten, die später nicht in die Druckfassung aufgenommen wurden; siehe dazu auch im Anhang, 8. 526.]

1. Tanz der luziferischen und der ahrimanischen Gedankenwesen (6. Bild des «Der Hüter der Schwelle»).



Luziferische Gedankenwesen



Ahrimanischen Gedankenwesen

Nach den Angaben von Rudolf Steiner liegen diesem Geschehen folgende Stimmungen zugrunde:

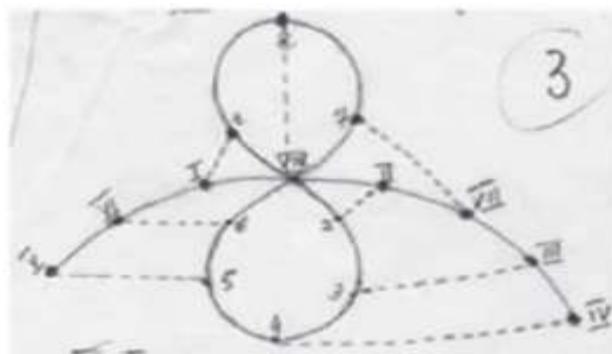
Für die luziferischen Wesen	Für die ahrimanischen Wesen
1. - «ich will» - Acht	«ich will» - Quadrat
2. - «Ich kann nicht» - Bogen	«ich kann nicht» - eine Gerade
3.- «ich will» - Acht	«ich will» - Quadrat
4. - «ich muss» - Winkel	«ich muss» - Kreuz

Bemerkungen: Diese kurzen Sätze wurden nicht eurythmisch aufgeführt: Es hat ja zu jener Zeit noch keine Angaben für eurythmische Laute gegeben, außer der Gebärde, die annähernd i für die luziferischen Wesen und annähernd a für die ahrimanischen Wesen zum Ausdruck brachte.

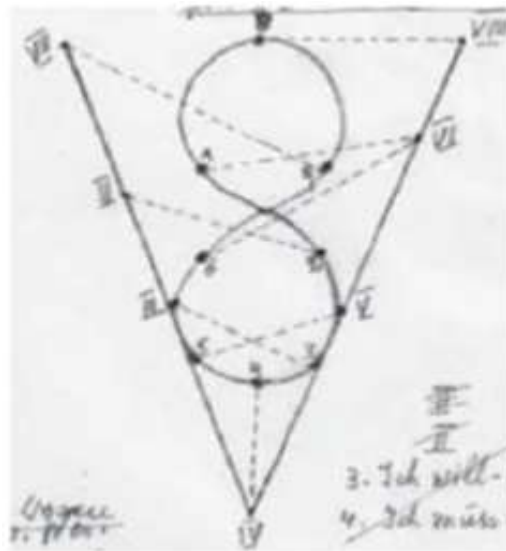
Die Übergänge von einer Gruppierung in die andere (8 Menschen in jeder Gruppe) hat uns viel Arbeit gemacht. Ich kann darauf hier nicht eingehen.

Weitere Ausführungen

Übergänge von einer Stellung in die andere:
Luziferische Wesen für 1 und 2 (als Stellung)



für 3 und 4 (als Stellung)



Ahrimanische Wesen
Für 1 bis 4 (2 als Stellung)

5. Anmerkungen zum Ursprung der Eurythmie

31. Aug. 1912, München

Lory Maier-Smits, aus: «Erste Lebenskeime der Eurythmie»

Ich aber wartete von Tag zu Tag darauf, dass Dr. Steiner uns [Clara und Lory Smits] rufen lassen würde und die «Stunden» begännen. Endlich eines Tages begegnete ich ihm in einer offenen Tür. Vielleicht habe ich ihn sehr fragend und erwartungsvoll angesehen, jedenfalls legte er die Hand auf meine Schulter und sagte: «Ja, Kleine, es gehört die Weisheit der ganzen Welt dazu, ich kann es Ihnen jetzt noch nicht sagen. - Ich kann mir in diesen Wochen hier nicht die Zeit nehmen, die ich dazu brauche. - Wäre es möglich, dass Sie im September, wenn ich in Basel bin, dorthin kämen? Da werde ich Zeit haben.» Und so kam es, dass schon das erste Kapitel der Eurythmie in Basel gegeben wurde. Einen Tag vor unserer Abreise von München wurden wir aber doch noch ganz überraschend zu Dr. Steiner gerufen, und in dieser Besprechung gab er die ersten konkreten Angaben über drei Vokale.

Er sagte ungefähr das Folgende: «Stellen Sie sich aufrecht hin und versuchen Sie, eine Säule zu empfinden von den Ballen der Füße bis in den Kopf, und diese Gerade, diese Aufrechte lernen Sie empfinden als i;» — Ich glaube, er war nicht befriedigt von dem, was ich machte, er wiederholte, während ich mich noch bemühte; «Das Gewicht ruht auf dem Ballen, nicht auf der Ferse!» - Ich möchte nun jeden Leser bitten, das selbst zu versuchen und sich den Unterschied fühlend und lauschend zum Bewusstsein zu bringen. Und dann möchte ich schon an dieser Stelle von einem Satz erzählen, den Rudolf Steiner später in Basel, die Unterweisungen einleitend und die ganze Eurythmie damit unterbauend, sagte, und den er bei seiner Ansprache zu der ersten Eurythmie-Aufführung am 28. August 1913 in München der Frau Felicia in den Mund legte: «Sie müssen lernen, das Herz in den Kopf hinaufsteigen zu lassen.» - Ich stand also da in der angegebenen Haltung, fühlte, wie von den Füßen (Ballen) ausgehend eine Aufrechte emporstieg, ich fühlte sie vor meinem Körper, nicht in der Wirbelsäule, durch Brust und Herz. hinauf bis in die Stirne, von der ich das Empfinden hatte, sie müsse zu leuchten beginnen.

«Nun verlagern Sie diese Säule so, dass der Kopf hinter dem Punkt der Füße steht, und dann haben Sie eine Haltung, die Sie als a empfinden lernen sollen.» Das ist nun ein ganz anderes Erlebnis. Das Gewicht verlagert sich auf die Fersen, die Säule, die außerhalb des Körpers und doch ihn aufrichtend, emporgestiegen war, erfasst und durchdringt die Wirbelsäule, sodass man jetzt ein deutliches Erleben seines Knochenmenschen hat und damit einer gewissen Schwere und Erdgebundenheit. Dafür aber ist Brust und Herz wie geöffnet für alle Einflüsse. Die ganze Welt und der ganze Himmel schicken ihre Strahlen herein. Und alle diese Strahlen treffen sich im Herzen. Im Vergleich mit der Empfindung bei der ersten Haltung ist es ein leiser Schmerz, ein Getroffen-Sein. Geöffnet und preisgegeben der Außenwelt.

«Und nun kommt die dritte Haltung: Dazu bringen Sie den Kopfpunkt der Säule vor den Fußpunkt, und das lernen Sie empfinden als o.» - Das ist ein ganz großer Unterschied gegenüber den beiden ersten Lauten, wenn man es empfindend macht. Aus dem a, aus diesem Untergetaucht-Sein in den physischen Leib bis zu einem Erleben des Rückgrats, der Rippen, bis zu dem deutlichen Gewahr-Werden: ja, die Arme sind ja eigentlich Rippen, die sich freigemacht haben, die nicht mehr angewachsen sind, von diesem a kommt man über das i, das die Schwere überwindend sich in der Aufrechten erlebt, zu dem o. Da entsteht in zarter und doch so überzeugender Weise das Gefühl, dass die empfindende Seele, entlassen aus der

Leibgebundenheit, sich draußen in dem andern, dem sie sich zuneigt in dieser leisen Geste, erleben kann.

Das dritte Glied der menschlichen Organisation, das Instrument für die Eurythmie, wurde durch diese Übung angesprochen, und ein erstes leises Bewusstsein davon ermöglicht, wie die empfindende Seele in dreifach verschiedener Weise sich verbinden kann mit ihrem eigenen Leib und mit der Außenwelt. Immer wieder von den verschiedensten Gesichtspunkten aus werden diese drei Laute von Rudolf Steiner genannt und ihre grundlegende Bedeutung hervorgehoben.

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

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.» 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 Steineran 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.

Lory Maier Smits, aus: «Die Anfänge der Eurythmie»

[...] in dieser abendlichen Besprechung gab er die ersten konkreten Angaben über drei Vokale [...]:

«Stellen Sie sich aufrecht hin und versuchen Sie eine Säule zu empfinden von den Ballen der Füße bis in den Kopf; diese Säule, diese Aufrechte, lernen Sie empfinden als i.» Ich glaube, er war nicht befriedigt von dem, was ich nun ausführte, denn er rief, während ich mich noch bemühte: «Das Gewicht ruht auf den Ballen, nicht auf der Ferse.» - Nun gelang es halbwegs. Ich stand in der angegebenen Haltung und fühlte auf einmal, wie von den Ballen ausgehend eine Aufrechte emporstieg; ich fühlte sie vor meinem Körper, Brust und Herz wie hinauftragend in die Stirne, von der ich das Empfinden hatte, sie müsse warm werden und zu leuchten beginnen.

«Nun verlagern Sie diese Säule so, dass der Kopf hinter dem Punkt der Füße steht, und dann haben Sie eine Haltung, die Sie als a empfinden lernen sollen.» - Das war nun ein ganz anderes Erlebnis. Das Gewicht verlagert sich auf die Ferse, die Säule, die wie außerhalb des Körpers und doch ihn aufrichtend, emporgestiegen war, erfasst und durchdringt jetzt die

Wirbelsäule, sodass man jetzt ein deutliches Erleben seines Knochenmenschen hat und damit einer gewissen Schwere und Erdgebundenheit. Dafür aber ist Brust und Herz wie geöffnet für alle Einflüsse. Die ganze Welt und der ganze Himmel schicken ihre Strahlen in mich hinein. Und alle Strahlen treffen sich im Herzen. Im Vergleich mit der Empfindung bei der ersten Haltung ist es ein leiser Schmerz, ein Getroffensein; man ist geöffnet und auch preisgegeben der Außenwelt.

«Und nun kommt die dritte Haltung: Dazu bringen Sie den Kopfpunkt der Säule vor den Fußpunkt, und das lernen Sie empfinden als o.» - Das war wieder ein ganz großer Unterschied gegenüber den beiden ersten Lauten, wenn man es übend zur Empfindung brachte. Aus dem a, aus diesem Untergetaucht-Sein in den physischen Leib, bis zu einem Erleben des Rückgrates, der Rippen, bis zu dem deutlichen Gewahrwerden, dass die Arme eigentlich Rippen sind, die sich freigemacht haben, nicht mehr angewachsen, von diesem a kommt man über das , das die Schwere überwindend sich in der Aufrechten erlebt, zu dem o.

Da entsteht in zarter und doch überzeugender Weise das Gefühl, dass die empfindende Seele, entlassen aus der Leibgebundenheit, sich draußen in dem andern erleben kann, dem sie sich in dieser leisen Geste zuneigt. Die menschliche Organisation, das Instrument für die Eurythmie, wird durch diese Übung in ihrem dritten Gliede, dem Astralleib, angesprochen und ein erstes, leises Bewusstsein davon wird ermöglicht, wie die empfindende Seele in dreifach verschiedener Weise sich verbinden kann mit ihrem eigenen Leib und mit der Außenwelt.

6. Erster oder Dionysischer Kurs
16. bis 24. September 1912, Binningen-Bottmingen

Da Rudolf Steiner während der Proben zu den Mysteriendramen in München wegen Arbeitsüberfülle nicht wie ursprünglich vorgesehen erste Unterrichtsstunden in Eurythmie erteilen konnte, kam es erst Ende September in Basel, wo Rudolf Steiner für seinen Zyklus über «Das Markus-Evangelium» weilte, zu neun einführenden Stunden.

In Bezug auf ihre Aufzeichnungen über diese Unterrichtsstunden erwähnt Lory Maier-Smits in einem Brief an Eva und Edwin Froböse vom 11. Januar 1964, dass sie es als ihre Aufgabe angesehen hatte, «nur solche Dinge zu erzählen und auch nur in der Form, wie ich sie persönlich, entweder in den Stunden mit Dr. Steiner oder später in der Arbeit mit ihm übermittelt oder erlebt habe, dass ich aber auf keinen Fall damit sagen will oder sagen kann, dass man nur so arbeiten sollte. Denn niemand weiß vielleicht besser als ich, wie beweglich und «unpedantisch» alles war, was Dr. Steiner je gesagt hat und dass oft die anfänglich fast widersprechend erscheinenden Angaben erst die ganze Fülle zum Ausdruck bringen.»

Für den Text wurden Lory Maier-Smits' Aufzeichnungen für GA 277a <1965> zugrunde gelegt, teilweise ergänzt durch Schilderungen aus ihren Aufsätzen «Erste Lebenskeime der Eurythmie» (1951) und «Die Anfänge der Eurythmie» (1956); längere Passagen daraus wurden zur besseren Unterscheidung eingerückt. Eine wertvolle Ergänzung dazu bilden die Notizzettel Rudolf Steiners; zum einen sind dies seine stenografischen Vorbereitungen, zum andern seine Aufzeichnungen für Lory Maier-Smits.

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965, mit Ergänzungen aus: «Die Anfänge der Eurythmie» und «Erste Lebenskeime der Eurythmie»; Rudolf Steiner, Notizzettel

Die Münchner Festspielwochen des Jahres 1912 endeten am 31. August mit dem Schlussvortrag des Zyklus «Von der Initiation. Von Ewigkeit und Augenblick. Von Geisteslicht und Lebensdunkel». Am 15. September war der erste Vortrag über das «Markus-Evangelium» in Basel angesagt. Und für diese Basler Zeit hatte Rudolf Steiner uns, meiner Mutter und mir, in Aussicht gestellt, die grundlegenden Hinweise für die neue Bewegungskunst, wie er es damals bezeichnete, zu geben. Eine gütige Fügung, man könnte fast sagen ein Kunstgriff des Schicksals, machte es möglich, dass diese Zeit ausgefüllt war mit den verschiedensten Natureindrücken im Gebirge - wir verlebten die Zwischenzeit zum Teil als Gäste einer Freundin meiner Mutter, Frau Baronin Emmy von Gumpenberg, in einem Bauernhäuschen im Gebirge in ziemlicher Höhe, an bayrischen Seen, am Bodensee und am Rheinfall. Und dazu ergriffen, durch wechselnde Wetterverhältnisse veranlasst, immer neue, zum Teil stark entgegengesetzte Stimmungen die junge, durch die eben durchlebten Münchner Wochen doppelt empfängliche Seele - Stimmungen des Staunens, der Bewunderung, der Ehrfurcht und auch des angstvollen Überwältigtseins. Und so kamen wir am 14. September in Basel an.

Schon am ersten Abend nach dem Vortrag kam Rudolf Steiner zu meiner Mutter und bestellte uns für den nächsten Nachmittag, ich glaube um 4 Uhr, zu sich nach Bottmingen, einem südlich gelegenen, ländlichen Vorort von Basel. Unser Weg dorthin - zufällig wohnten wir ganz am südlichen Stadtrand - führte uns nun täglich unter bunten Herbstbäumen, durch raschelndes Laub, an einem Flüsschen (Birsig) entlang zu jenem kleinen Haus, das ein Basler Mitglied Rudolf Steiner für die Zeit seines dortigen Aufenthalts zur Verfügung gestellt hatte.

Man traf sich in einem winzig kleinen Zimmerchen, zur ebenen Erde, eine Art Wartezimmer eines Arztes mit einem Tisch, ein paar Stühlen und einem kleinen bankartigen Sofa, auf dem Rudolf Steiner immer saß. Sonst waren nicht viel andere Gegenstände darin, aber auch sehr wenig freier Raum. - Die ersten zwei bis drei Stunden waren wir mit Rudolf Steiner allein, aber am dritten Tag brachte er Fräulein von Sivers mit und sagte beim Eintreten lächelnd: «Ja, Fräulein von Sivers interessiert sich jetzt doch auch für unsere Sache. Sie hat mich nämlich gefragt, wie ich denn in dem kleinen Zimmer alle die «pas» vormachen könnte!» Und von da an versäumte auch Fräulein von Sivers keine der nachmittäglichen Stunden mehr.

An jenem ersten Montagnachmittag ging Rudolf Steiner nach kurzer liebevoller Begrüßung, ohne irgend wie anzuknüpfen an meine Vorarbeiten, die ich ja auch «alle wieder vergessen sollte», gleich mitten hinein in das ureigenste Gebiet der Eurythmie: zu den Vokalen. «Sie müssen lernen, sich ein feines, differenziertes Empfinden für die einzelnen Laute anzueignen. Und dazu müssen Sie lernen, das Herz in den Kopf heraufsteigen zu lassen. Nicht den Kopf in das Herz. Erst muss das Herz sprechen und erst später der Kopf», fügte er noch hinzu. Und dann formulierte er seine Angaben immer dementsprechend.

7. Der Dionysischer Kurs I
16. September 1912, Binningen-Bottmingen

Erster Tag

Am 15. September hatte der Zyklus über das «Markus-Evangelium» in Basel begonnen, und am 16. September nachmittags um vier Uhr gingen meine Mutter und ich zum ersten Mal nach Bottmingen, einem ländlichen Vorort von Basel, wo Rudolf Steiner während dieser Septemberwochen wohnte.

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 ahrimanischen Wesen erinnernd: «Eine Form in der Ruhe wirkt ästhetisch und 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.»

a — Abwehr - nach oben, umgebogene / Hände

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.»

e — Kreuzung

Er erinnerte daran, dass er an einer bestimmten Stelle im ersten Bild seines zweiten Mysteriendramas «Die Prüfung der Seele» angegeben habe, Capesius 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 Capesius 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

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

ae — hintereinandergestellte Beine

ä: Hintereinandergestellte Beine, überhaupt alles Paarweisc-hintereinander-Stehen, zum Beispiel auch zwei Menschen.

i — jedes Strecken

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 einem Zeh. Aber das Streckerlebnis muss es sein. Ein sehr typisches ist es, wenn Sie den einen Arm seitlich nach oben und den andern entsprechend nach unten strecken.»

au — jede Berührung des eigenen Körpers

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

o: «Jede zusammen sich fügende Rundung der Glieder, verbunden mit der Empfindung eines liebevollen, liebenden 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 Nachobenwenden

u: «Jedes Nach-oben-Wenden - seriös durch eine große Armbewegung ausgedrückt, menschlich - zum Beispiel in Lust, Jubel, Juchhe durch einen Sprung oder ein Sprüngchen.» Hier stellte meine Mutter eine Frage: «Aber wenn nun das kleine Wörtchen «und» kommt, kann man doch nicht jedes Mal eine Armbewegung oder einen Sprung machen?» Da meinte Rudolf Steiner fast schalkhaft: «Da können Sie doch einfach so machen» - und mit einer Hand führte er einen ganz kleinen leichten ruckartigen Schwung nur eben aus dem Handgelenk heraus (und bewegte bei locker hängendem Arm die Hand sehr rasch und leicht aus dem Handgelenk nach oben).

äu — Aufspringen oder Einstämmen der Glieder

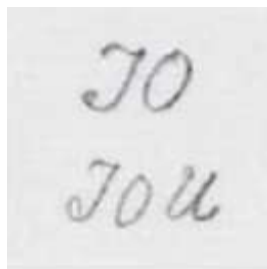
äu: «Aufspringen oder Einstemmen der Glieder. So wie # ein Sprung nach oben ist, so ist äs ein Aufspringen auf den Boden, ein Wiederberühren der Erde. Einstemmen der Glieder kann es auch sein, zum Beispiel das In-die-Hüften-Stemmen der Arme, oder das Stemmen des einen Ellbogens in die Hand des anderen Armes, oder das Zurückstemmen der Arme in

das Schultergelenk, sogar die Augen können Sie einstimmen.»

ei — jede Bewegung des ganzen Leibes.

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.



«Sie werden sehen, wie schön das dann wird, ein wie differenziertes Erlebnis sich darin ausspricht.» So viel erwartungsvolle Freude schwang bei solchen Worten oftmals in seiner Stimme, dass dieser unvergessliche Klang immer wieder eine tragende Hilfe sein konnte, wenn später bei der Arbeit Schwierigkeiten oder gar schmerzhaftes Flauten auftraten.

Schon an diesem ersten Nachmittag sprach Rudolf Steiner als Letztes von drei Konsonanten — eindringlich hatte er betont: «Man muss die Vokale empfindend durchleben in ihren Bewegungstendenzen: streckend, greifend, biegend, kreuzend, strebend.» In all diesem Tun lebt ja die Seele und spricht sich in immer anderer Weise aus: «Das ganze Seelische stellt sich in seinem Gefühlsleben dar in den Vokalen.» Diesem in rein Seelischem webenden und lebenden Geschehen wurden nun gegenübergestellt drei bestimmte Konsonanten, und zwar die drei Konsonanten », b, s, zu denen ein Stück Außenwelt ergriffen wird, bei denen wir «etwas in der Hand haben» und nun unsere ganze Aufmerksamkeit, unser ganzes Erleben, alle Anpassungsfähigkeit hinlenken auf dieses «Etwas», diesen Gegenstand. Anders werde ich dieses Stück Außenwelt berühren, halten, auf mich beziehen oder gar mich mit ihm gemeinsam bewegen oder Form geben, wenn es ein Schleier, ein Stab, ein Schild, eine Knospe oder eine Blume ist. «Denken Sie sich, wie geistvoll es sein kann, wenn der Knabe im «Heidenröslein» einen Stab in der Hand hält und mit dem Stab alle seine s-Bewegungen ausführt», sagte Rudolf Steiner, als er uns etwa ein halbes Jahr später zu der einzigen Stabübung, die er während dieser ersten Unterweisungen angab, noch einige weitere zeigte, die zum Teil deutlich einen solchen s-Charakter hatten.

Nach einem kurzen Schweigen ergriff er plötzlich einen sehr großen Bleistift, einen Zimmermannsstift, hielt ihn zuerst lässig, lose, wie zufällig in der Hand und sagte: «Das ist v. Lernen Sie v empfinden als Etwas-in-der-Hand-Haben oder auch nur Berühren.»

v — als etwas in der Hand haben

Dann ergriff er den Bleistift wieder, und nun führte er seine Hand so, dass die Spitze des Bleistiftes auf seine Brust deutete, sie fast berührend, und sagte: «Lernen Sie b empfinden als Etwas-in-der-Hand-Haben, das wieder zurückwirkt auf den Leib.»

b — als etwas in der Hand haben, das wieder / rückwirkt auf den Leib

In diesen ersten Stunden brachte Rudolf Steiner häufig Bücher oder Bilder mit, um etwas daran zu erläutern. - So zeigte er einige Tage später, als er mir bestimmte Kopfhaltungen zeigen wollte, im Brevier der Tanzkunst von Albert Czerwinski das Bild eines Korybanten-tanzes, eine Abbildung zweier griechischer Krieger [siehe S. 73], die mit Schild und Schwert sich gegenüberstehen. «Sehen Sie, durch die Art, wie sie den Schild wie in einer b-Geste halten, zeigen sie, dass jeder die Angriffslust des anderen auf sich bezieht. Sie brauchten sich ja nicht zu decken oder zu schützen, wenn sie sich nicht angegriffen fühlten. Dann würden sie den Schild nur in einer v-Geste halten, in einer v-Bewegung ruhig hängen lassen, eben nur an der Hand haben.»

Und als dritte Bewegung deutete er mit dem Bleistift mit einer energischen Streckung, den Bleistift wie eine Verlängerung seines Fingers benutzend, nach vorne. (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.

s bedeutet immer das gemeinsame / Bewegen oder 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. So lernen Sie ein s empfinden.»

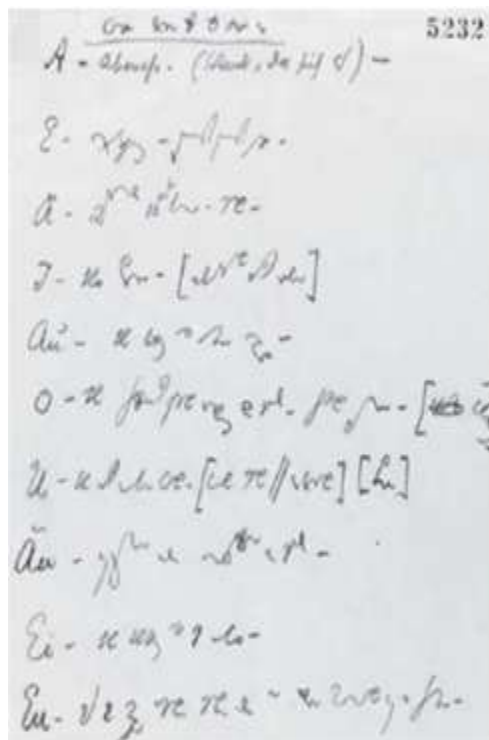
Das also war der Inhalt dieser ersten Nachmittagsstunde. Rudolf Steiner stellte dar das ganze Gebiet des Vokalischen, zeigte, wie die Seele sich ausspricht in diesen Vokalen, die über Fremdheit von Staunen ergriffene, die sich aufrecht erhaltende, die in reinstem Selbstbewusstsein sich erlebende, die in liebevoller Bewunderung sich hinneigende, die aus Kälte und Verlassenheit zu einem Höheren, Größeren sich hinwendende Seele. Es spricht die Seele ihr eigenstes Wesen aus, lebend und webend in ihrem ureigensten seelischen Gebiet. - Und dem stellt er entgegen diese drei Konsonanten. Deutlicher und eindringlicher könnte der Unterschied wirklich nicht sein! Er gibt uns einfach ein Stück «Außenwelt» in die Hand, und wie ausgelöscht ist all das Vorige, unsere ganze Aufmerksamkeit, unser ganzes Erleben richtet sich auf diese Außenwelt. Ihrer Art, ihrem Charakter müssen wir uns anpassen, einem gänzlich anderen Geschehen müssen wir uns hingeben, nachahmend, nachbildend, nachgestaltend dasjenige, was da draußen in der Außenwelt ist. - Gefühlswärme und Wahrhaftigkeit müssen wir entwickeln, wenn wir vokalisieren. Geschickt, geistvoll, einfallsreich müssen wir werden, wenn wir konsonantieren.

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 respektive 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 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 ja dann in der verschiedensten Weise ausgebildet werden konnte und auch wurde.



Vorbereitungsnotizen Rudolf Steiners zu dieser Stunde

Vokale drücken immer etwas Innerliches aus

A — Abwehr. (Schreck, der sich wehrt)

E - Überkreuzung - Ehrfurcht, Furcht Ekel —

Ä - Hintereinander gestellte Beine - Hände

I - Jedes Strecken - [andeutend in sich erleben]

Au - Jede Berührung des eigenen Körpers —

O - Jede zusammen sich fügende Rundung der Glieder - zögernd Umfängen - [Bewunderung]

U - Jede nach oben Wende - [Beide Hände || ausdrückend] [Staunen]

Äu- Aufspringen oder Einstemmen der Glieder —

Ei - Jede Bewegung des ganzen Leibes

Eu — Mit am Herzen liegenden Händen oder den anderen meinend, auf ihn zeigen —

a — Abwehr

e — übers Kreuz

i — grad ausgestreckt

o — Rundung

u — emporgehobene Hände

ü — Rückfläche der Hände aneinander

ä — Arme gekreuzt über die Brust

ö — leichter Sprung

ei — geneigte Bewegung

ai

äu — rechter Arm auf Hüfte

au

8. Der Dionysischer Kurs II
17. September 1912, Binningen-Bottmingen

Zweiter Tag

Schon am nächsten Nachmittag durften wir wieder nach Bottmingen herauskommen. An diesem Tage sprach Rudolf Steiner ausschließlich über Konsonanten als Reaktion auf äußeren Einfluss im Gegensatz zu dem ganz im Innern webenden und dieses Innere offenbaren 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 im 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.»

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

d Reaction auf ruhenden äussern Einfluss / Dies durch dich

«Stellen Sie sich ganz lebendig eine schöne, ganz ruhige, ganz friedliche Abendstimmung vor. Ein Tal in einer sanft hügeligen Landschaft. Im Westen, zwischen zwei Hügeln, geht die Sonne unter. Einzelne, harmonisch geformte Wolken stehen ruhig am Himmel, kein Wind treibt sie oder verändert ihre Form. Ein Bach fließt still und ruhig durch die Wiesen, einzelne Bäume und Sträucher neigen sich über ihn, Blumen blühen an seinen Rändern. In der Ferne, an einem Abhang arbeitet vielleicht noch ein einzelner Mensch, ruhig und stetig, ganz seiner Tätigkeit hingegeben. Alles atmet Ruhe, Gleichmaß und Frieden. Jedes einzelne Ding ruht ganz in sich, ohne Fragen oder irgendein Begehren an seine Umwelt. Und durch diese Landschaft gehen Sie nun, eingehüllt in den gleichen Frieden, jede Einzelheit beachtend, auf jede reagierend mit einer die gleiche Ruhe und Geschlossenheit atmenden Gebärde:

Dies durch Dich, Du Sonne, - dies durch Dich, Du Hügel, Du Wolke, Du Blume, Du Mensch. Ihr seid dort draußen in Euch beruhend ohne Warum, und so antworte ich Euch und lebe mich in Euch ein, den gleichen Frieden, die gleiche wunschlose Ruhe atmend.»

Dazu bewegte Rudolf Steiner seine Hände in einer unendlich zarten Weise mehrmals von oben nach unten. Wie herbstliche Blätter sanken sie, ohne Schwere, wie getragen von der Luft, leise sich herniedersenkend und wie hindeutend auf das einzelne Ding: «Dies durch dich».

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 fährt 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 ruhevollen 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 (aber das f noch nicht in der oberen Sphäre wie in 1924). «Und so lernen Sie ein F empfinden, eine Reaktion auf auffordernden Einfluss. «Für frohe Feste.» Und wieder versuchen Sie auch mit den Füßen zum Ausdruck zu bringen, dass Sie diese Aufforderung verstanden haben.»

f Reaction auf auffordernden Einfluss / für frohe Feste

Aber dann erhebt sich plötzlich ein starker Wind, und alles wird anders. Die Wolken stehen nicht mehr als harmonische Gebilde am Himmel; eilig ziehen sie dahin, immerfort Form und Farbe verändernd. Statt der Ruhe und des Friedens herrscht lebhafteste Bewegung und ein immer neues Geschehen. Der still dahinziehende Bach schlägt plötzlich Wellen und ruft mir eifrig murmelnd auffordernde Grüße zu. Die Bäume schütteln sich im Wind und werfen mir ihre Früchte entgegen, oder sie neigen sich über den Bach und tauchen ihre Zweige in seine Wellen; Gras und Blumen, selbst Sträucher werden zu Boden gedrückt und stehen zitternd wieder auf. Ein heftiger Windstoß reißt mir den Hut vom Kopf, der Mensch dort drüben erblickt mich plötzlich und ruft und winkt mir zu. Alles ist aus seiner Ruhe und In-sich-Versunkenheit aufgescheucht. Ich selbst muss mich entscheiden, will ich unter jenen Bäumen Zuflucht suchen? Soll ich der Aufforderung des Mannes dort folgen, der mich in ein nahes Haus ruft? Oder will ich weiter durch diesen Sturm gehen, meine eigene Kraft ihm entgegenstellen, ihm lachend Trotz bieten? Eine Menge Fragen, Anregungen, Anforderungen dringen aus der veränderten Außenwelt auf mich ein und anders muss ich auf sie reagieren.

f: «Reaktion auf auffordernden Einfluss. Für frohe Feste»

Auch diese Bewegung machte Rudolf Steiner mehrmals vor. Nicht sanft schwebend senkten sich die Hände von oben nach unten, sondern mit einer energischen elastischen Bewegung schnellten sie herunter, und auch die Füße stampften kurz und fest den Boden.

Weiter aber sollte ich selbst versuchen, mir eine hässliche, Ablehnung, Abscheu und Ekel erregende, 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 anbietenden Hässlichkeiten eine ruhige, aber deutlich abwehrende Handbewegung ausführen. «Lernen Sie g empfinden als abwehrende Reaktion.»

g abwehrende Reaction / genug gierig genießen [ganz gerne gehen

Dann ging es weiter zu g: «Da müssen Sie nun versuchen, sich selbst ein ganz lebendiges Bild einer auch ruhenden, aber unschönen, Ekel, Ablehnung oder Abscheu erregenden Außenwelt auszumalen.» — Versuchen wir es einmal. Vielleicht ein altes verfallenes Kellergewölbe oder eine höhlenartige Schlucht. Wasser tropft eintönig irgendwo in die Tiefe, Eulen und Fledermäuse schwirren herum, ekles Gewürm bedeckt den schlüpfrigen Boden, hinter jeder Biegung scheint es zu lauern - und wir müssen hindurch! Leise, vorsichtig, nur nicht die Aufmerksamkeit all dieses Getiers auf uns lenken! Nur zögernd, gehemmt, nicht voll ausschreitend setzt der Fuß sich nieder. Noch sind wir unbemerkt, unangegriffen. Trotzdem wollen wir versuchen, durch eine wie wegschiebende Geste etwas wie eine Wand aufzurichten zwischen uns und dieser Außenwelt, wenigstens einen kleinen Umkreis von Sauberkeit und Klarheit um uns schaffen.

Und wird auch diese Außenwelt durch irgendetwas aus ihrer Ruhe aufgescheucht und nimmt eine bösertige, bedrohliche Haltung an, dann muss sich diese Abwehr verstärken, kurz, aus dem g muss dann ein & werden, eine ähnliche, [aber] zielgerichtete Geste wie vorher bei dem f. «k steht zu g wie f zu d.»

k + abwehrende Reaction / kaum kräftig können

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!

h abstossende Reaction / hier heulen heute hyänen

Und nun wird es ganz gefährlich. Alles dringt auf uns ein und bedrängt uns von allen Seiten. Jetzt müssen wir uns wirklich unserer Haut wehren: b - Abstoßende Reaktion. Hier heulen heute Hyänen. - «Und wenn einmal etwas ganz Luziferisches auf Sie loskommt, dann

dürfen Sie auch einmal mit dem Fuß ein energisches » machen«, und vergnügt lächelnd machte Rudolf Steiner es sehr kräftig vor.

Und 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.»

beruhigend

Diese erste Gruppe d f g h k bringt eine ganz bestimmte Beziehung zur Außenwelt zum Ausdruck. Wir stehen ihr gegenüber, reagieren auf sie, aber bleiben in unserem Wesen unverändert. Wir gehen auf sie ein, soweit es uns gefällt und angenehm ist. Was uns irgendwie beunruhigen könnte, das wehren wir ab, stoßen es zurück. Diese Gruppe wirkt «beruhigend», kann also therapeutisch angewendet werden, [um] erregte, nervöse Menschen dazu anzuhalten, alles sie von außen her Beunruhigende abzuwehren mit g h k; aber mitzuschwingen und aufmerksam zu sein auf alles Schöne und Lebendige in d oder f.

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 Herausragen der Säfte durch den Stängel, das allmählich sich immer weiter Entfalten der Blätter, das Aufleuchten der Blüten und endlich auch ein Zurücksinken zur Erde im Welken. «Einen ganzen Jahreslauf müssten 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 Füßen ausdrücken wollen.»

L Gewahrwerden der freien Entfaltbarkeit / leben lang lau (l kann man nie mit / Füßen / markieren)

l — «Gewahrwerden der freien Entfaltbarkeit» - das heißt gewahr werdend und nachbildend, nachformend sich verbinden mit allem Werdenden, Schaffenden und Formenden draußen in der Natur. Es heißt: in der Pflanzenwelt miterleben alles Keimen, Wachsen, Blühen, Fruchten, aber auch Welken und Vergehen. Es heißt aber auch: nachfühlen ragende, türmende, wellende, schlängelnde Formen in Gebirge und Tal, es heißt sich einfühlen in Luft und Licht, in versprühendes und verdunstendes Wasser. Wie beweglich, bildsam und nuanciert kann unsere Seele werden durch das l!

Es folgte das m. Da sollte man gewöhnlich vorwärts schreitend seine ganze Aufmerksamkeit, sein ganzes tastendes Empfinden darauf richten, das Etwas zu erfühlen, in dem 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».

M Sich fühlen in etwas / Mit mut machen gewöhnliche Gebewegung / oder Auf- u. Abbeugen [bewegung?] der / Hände / durch den Wind gehen

m — «Sich fühlen in etwas, durch den Wind gehen», durch Wasser gehen, durch Wärme, Kühle, Kälte gehen, und jedes Mal anders gehen, anders fühlen, anderes verstehen.

n machte Rudolf Steiner mir vor und ließ es mich nachmachen. Bei dieser Bewegung sei ebenso deutlich wie bei / 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 - vorgestreckte hatte.

N Vorübergehendes Verbundensein / Nicht nur nein / (flache Hände von sich weg und dann an / sich heran)

Im Gegensatz dazu n - «nur vorübergehend verbunden sein», flüchtig berühren und sich wieder zurückziehen, dem Nächsten zu. Nippen, naschen, necken, aber auch nicht, nein, niemals, brauchen das n. Es gibt wohl kaum eine Sprache, die nicht mit einem » verneint.

Auch p machte er vor. Sitzend griff er mit beiden Händen seitwärts nach unten und zog, wie einen Sternenmantel, eine Fülle von Farbe und Licht um sich herum. Es war eine un-nachahmliche Bewegung voller Würde und Größe.

P Einhüllung / pfeifend preisen / Hände mit Handflächen nach auswärts / in Ohrhöhe - beim Hineingehen.

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.»

Q Schmerzvolle Reaction / stossen quer - arbeiten quirlig - alles anpressen / von Gliedern an / den Leib

Und so führt uns diese zweite Gruppe ganz. herein in die Außenwelt in der verschiedensten Art bis zur «schmerzvollen Reaktion»!

Auch diese fünf Laute l m n p q fasste Rudolf Steiner zusammen und sagte: «Diese Gruppe nun wirkt exzitierend, anregend. Die müssen Sie Menschen machen lassen, die müde, abgespannt und schläfrig in Ihre Stunde kommen. Da werden sie wieder wach, angeregt und interessiert.»

[Transkription wie oben, zusammenfassend:] excitierend

Zuletzt sprach er noch über r, über dieses Mitgerissen-Sein - wenn der Wind davonträgt. Natürlich konnten 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 immer 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».

R Mitgerissensein (wenn der Wind davonträgt. / Richtung rechter Rand / (wo übergeht der Schritt in den / Lauf) neutral / aber bekräftigend.

Als letzten Laut besprach Rudolf Steiner an diesem Tag noch das r, welches er in diesem Zusammenhang - «beruhigend» und «exzitierend» - als «neutral, aber bekräftigend», bezeichnete und als Abschluss für jede der beiden Gruppen ansetzte. «Das r befestigt die gewollte Wirkung mit dem, was schon da ist. r — mitgerissen sein, wenn der Wind davonträgt, wo übergeht der Schritt in den Lauf.»

Dann sprach er noch darüber, wie man zu einem wirklich 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 wirklich (leider glaubt man es mir nie so weit, dass man es selbst versucht): «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 her geweht werden. Versuchen Sie, all diese Bewegungen mitzumachen, denn auch stehend kann man Mitgerissensein» 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 im die Zartheit der einen und das Raue der anderen Rinde, den samtigen Schmelz einer Blume, aber auch einmal einen heißen Ofen oder ein Stück Eis in dieser «vorübergehenden Verbundenheit». - 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. «Darauf müssen Sie achten lernen, auf diesen einen, feinen Moment, wo aus dem Schritt der Lauf wird, nicht von Ihnen gewollt, sondern der Wind tut es.» Und weiter sagte er: «Es wird sehr gut sein, gerade diese Konsonanten, die ich Ihnen heute gesagt habe, nun wirklich draußen in der Natur in den verschiedenen Stimmungen, die ich Ihnen geschildert habe, aufzusuchen, zu erleben und nachahmend zu gestalten. Erleben und üben Sie draußen ein n, indem Sie wirklich durch den Wind gehen oder im Nebel. Lassen Sie sich wirklich davontragen von dem Wind. Schlüpfen Sie empfindend hinein in die Zweige eines vom Wind hin und her gewehten Baumes.»

Diesen Rat Dr. Steiners möchte ich eindringlich weitergeben. Lernen Sie Ihre Konsonanten wirklich da draußen in der Natur, wenden Sie sich hin zu Stein und Pflanze, zu Sonne und Sternen, Wind und Woge. Eine größere Mannigfaltigkeit, eine feinere Nuancierung, bessere, geistvollere Einfälle finden Sie nirgendwo.

NZ 1671

NZ 1671

d die Reaction auf äusseren Einfluss -/ Correspondierende Handbewegungen z.B. / dies durch dich

f die Reaction auf auffordenden Einfluss / für frohe Feste

g abwehrende Reaction / ganz gerne gehen

h abstossende Reaction / hier heulen heute hirtten

K abwendende Reaction / kaum kräftig können

L Gewährwerden der Freien Entfaltbarkeit / lang lau leben

M Behagliche Reaction - sich fühlen in etwas / lang Mit Mut machen

N Vorübergehendes Verbundensein / Nicht nur nein

P Einhüllung / pfeifend preisen

Q Schmerzvolle Reaction / stossen quer - brechen quirlig

R mitgerissensein

~~S Richtung rechter Rand~~

~~T Bezwingende erhabene Reaction~~

~~W Das Furchtbereitende~~

Vorbereitungsnotizen Rudolf Steiners zu dieser Stunde

NZ 5232/4

NZ 5232/4

D: Reaktion aufruhenden Einfluss

G: abwehrende Reaktion —

K: abwehrende Reaktion +

H: abstoßende Reaktion

L: Gewährwerden der freien Entfaltbarkeit [verwandt j]

N: Vorübergehendes Verbundensein - [wie etwas ergreife]

P: Gefühl, wie von etwas eingehüllt sein - wenn man z.B. andeuten will, man tanzt in einer Hütte—

Q: Schmerzesvolle Reaktion

R:

NZ 5232/3

NZ 5232/3

V. empfinden - etwas wie in der Hand haben oder auch nur berühren —

S- immer das gemeinsame Bewegen oder Formgeben mit einem Gegenstand —

F- Reaktion auf aufrfordernden Einfluss

B: etwas in der Hand haben das wieder auf den Leib zurückwirkt —

M: Sich fühlen (wie in der Luft) gewöhnliche Gehbewegung oder Auf- und Abbeugen der Hände - wie durch den Wind gehen - [wie die Luft zurückschieben]

R: Mitgerissen wenn der Wind davonträgt (wo der Schritt übergeht in den Lauf)

9. Der Dionysischer Kurs III
18. September 1912, Binningen-Bottmingen

Dritter Tag

Wie oft in den späteren Jahren habe ich es immer wieder schmerzlich bedauert, dass Fräulein von Sivers, später Frau Marie Steiner, erst von diesem dritten, nun zu schilderndem Tag an teilnahm an den nachmittäglichen Stunden, die um 16.30 Uhr begannen und meist bis 18 Uhr, bis zu Dr. Steiners Lieblingsmahlzeit, bis zur «Jause», dauerten.

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.

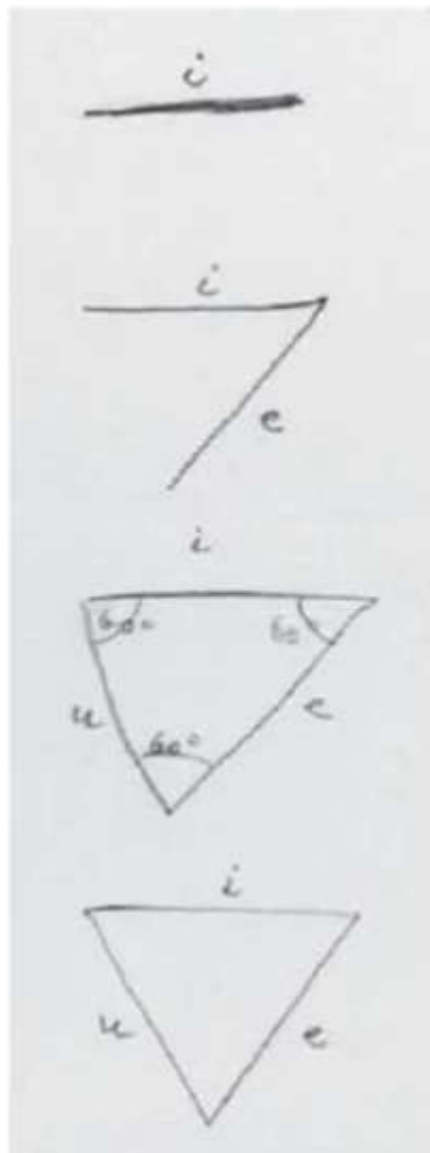


Beziehung / zur ganzen / Welt
Beziehungen / der / Menschen untereinander
Beziehung / zur / Erde / leises / inneres / Revoltieren
(Czerwinski: Brevier der Tanzkunst, RSB Th 4a, p. 15) RSt, NZ.6264



Bacchuszug

(Czerwinski: Brevier der Tanzkunst, RSB Th 4a, S. 21)



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 nun ja 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 - 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.»

Als ich in den vergangenen Monaten versucht hatte, der Aufgabe nachzukommen, in der klassischen Literatur Schilderungen und womöglich Anleitungen zur Ausübung des griechischen Tanzes zu suchen, war die Ausbeute sehr gering gewesen. Wohl kann man immer wieder schon bei Homer, Hesiod, Plato und manchem anderen, bei Schriftstellern und Dichtern, die Tanzkunst in beredtesten Worten gepriesen finden, aber über das, wie sie tanzten, habe ich nirgends irgendwelche Andeutungen gefunden, schon gar nichts über Armbewegungen, trotzdem es heißt: Wer weiche Arme hat, der tanze! Auch nichts über ihre Tempeltänze, von denen Dr. Steiner noch gesprochen hatte. Gewisse Aufschlüsse brachte wohl die kleine Schrift Über die Pantomimik des Lucian, einem späten Griechen, in der sogar das Wort «Eurythmie» zu finden ist. Nicht nur über den Ursprung des Tanzes, den «Reigen der Sterne und die verschlungene Bewegung der Planeten zu den Fixsternen und ihre taktmäßige Vereinigung und ordnungsvolle Harmonie», berichtet er. Er schildert auch ausführlich die überaus vielseitigen, hohen Ansprüche, die an einen Tänzer gestellt wurden, der außer Dialektik wohl alle Zweige der damaligen Bildung beherrschen sowie das Gegenwärtige, Zukünftige und Vergangene in seinem Gedächtnis tragen musste. Bei Lucian fand ich auch diese Worte: «dass man keine einzige alte Weihe finden kann, die des Tanzes entbehrt» - und «dass man von denen, die die Mysterien ausplauderten, gewöhnlich sagt: sie tanzen sie unter die Leute» - Es ist wohl verständlich, dass dieser Ausspruch für mein weiteres Suchen nach Tempeltänzen einen ziemlich energischen Schlusspunkt bedeutete.

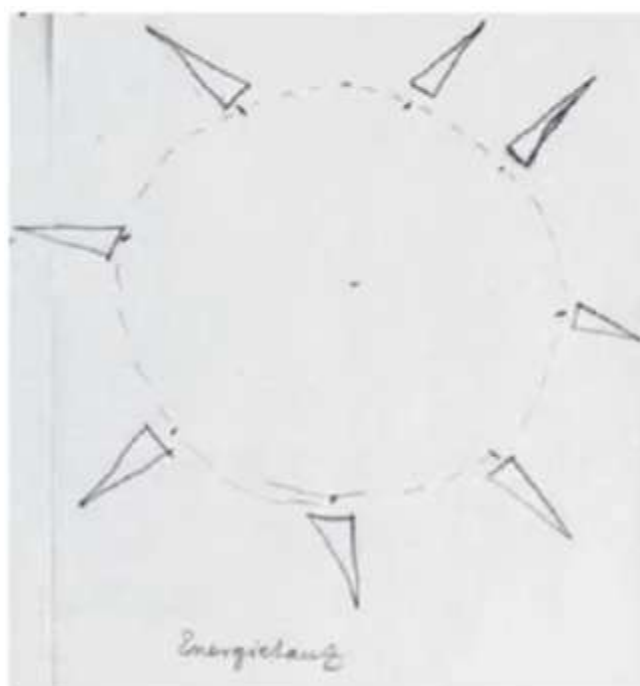
Rudolf Steiner aber sprach weiter: «Wären Sie in Griechenland, kurz ehe die Männer in eine Schlacht hätten ziehen müssen, an einem dem Dionysos geweihten Tempel vorbeigekommen, so hätten Sie einen merkwürdigen Ruf aus dem Innern des Tempels heraustönen hören.»



i/u/eee/ Vorbeikommens

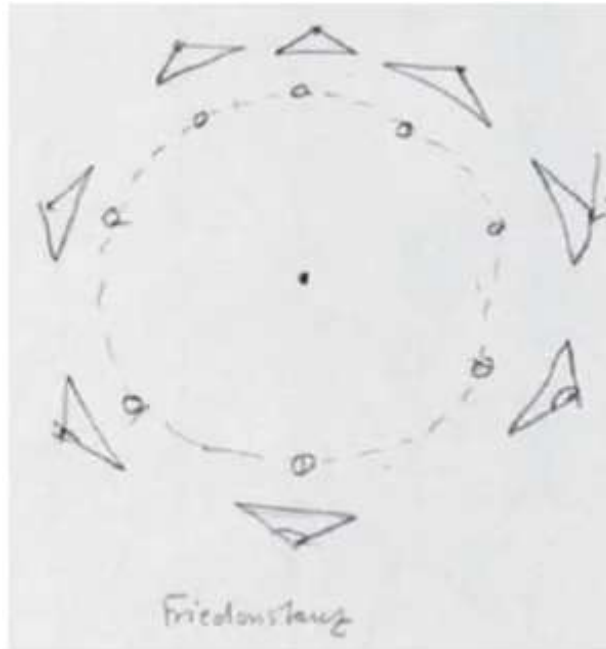
Und nun hörten wir zum ersten Mal diesen eindringlichen Ruf auf die dionysischen Laute i e u: i i I, i i I, e e E — und dann drei Halbtöne höher u u U, u u U — den Rhythmus durch

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 zu einem bestimmten kultischen Tanz. 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 urbildhaft 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 Dionysos-Priester 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 «ls Sieger zurückzukommen.



Energietanz

Den zweiten Ruf hätte man hören können nach der Schlacht zur Besänftigung und Wiederbefriedung der durch den Kampf erregten Seelen. 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, i i I, e e E, u u U.



Friedenstanz

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

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», da 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 an diesem Tage möchte ich doch gerne erzählen, denn ich glaube, er war nicht unbeabsichtigt! Um den Rhythmus, in dem diese verschiedenen di-onysischen 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 ab 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 - sei 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 herrliche Darlegung über den Energie- und Friedenstanz abgeschlossen hatte, fragte er plötzlich fast ein bisschen misstrauisch, ob ich wüsste, wie

dieser Rhythmus - kurz kurz. lang - genannt würde; auch erkundigte er sich nach meinen Vorarbeiten. 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 - 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; er 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. Es handelt sich bei den griechischen Metren ja um Längen und Kürzen, in der deutschen Sprache mehr um betont und unbetont oder Hochton und Tiefton. Trotzdem sollten wir dieses Lang-Kurz in den Füßen beibehalten, aber die Schritte mit Armbewegungen begleiten. «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 sie wirklich auch den Merkurschritt. Er, der Götterbote kommt zu den Menschen aus dem Himmel herunter auf die Erde, 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. Und 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 heraus 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.»

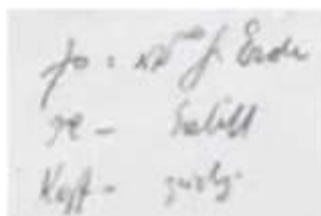
Einige Zeit später, als ich schon mit Kindern arbeitete, entstand das Bedürfnis, diese Rhythmen in musikalischer Form an die Kinder heranzubringen. Improvisierende Begleiter hatte man damals noch nicht (man hatte nämlich gar keine!), und so bat ich eine bekannte, sehr musikalische Dame, mir einen Jambus 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.

Nun aber zurück zu diesem dritten Tag in Bottmingen. Dr. Steiner sprach weiter über das «Taktieren» und gab auch noch Arm- und Handbewegungen an. «Denken Sie daran, dass

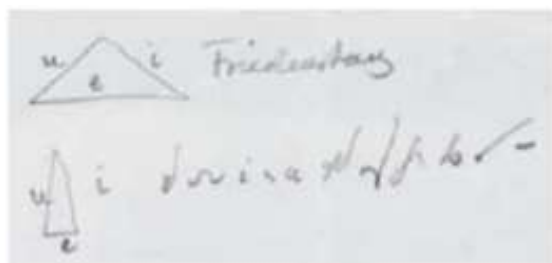
Metrum soviel wie Maß bedeutet und dass die Sprache es mit einem kurzen und einem langen Maß zu tun hat. Nun können Sie diese Kürze und Länge auch in der menschlichen Gestalt finden, die Kürze in der Schulterbreite, die Länge in der Rumpflänge. Zeichnen Sie also Ihre Kürze und Ihre Länge - und jeder 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 Brustbein zusammen und ganz entspannt, wie schwebend, wieder zurück, sodass 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 man sich bemüht, es wirklich so zu machen, ich meine so zu empfinden, dann ist es ein unendlich wohltuendes und harmonisches Schwingen und Erleben der eigenen Maße, und man kann tief berührt und erschüttert sein von der unendlichen Weisheit und Menschenliebe desjenigen, der eine derartige «rein technische» Übung angegeben hat. Die zweite Angabe ist aus einem Lauterleben, und zwar ist es ein Atmen zwischen einer i-Bewegung für die Länge und einer leichten o-Bewegung für die Kürze, also ein Strecken und Runden.

«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.» Diese zweite Art könnte schon ein begleitender Chor bei einer künstlerischen Darstellung ausführen. — Ich müsste vielleicht um Verzeihung bitten, dass ich diese anscheinend «nebensächliche Angelegenheit» so ausführlich beschrieben habe. Es sollte aber 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.

Vorbereitungsnotizen Rudolf Steiners zu dieser Stunde



Füße = Verhältnis zur Erde / Hände - Seelisch / Kopf - geistig

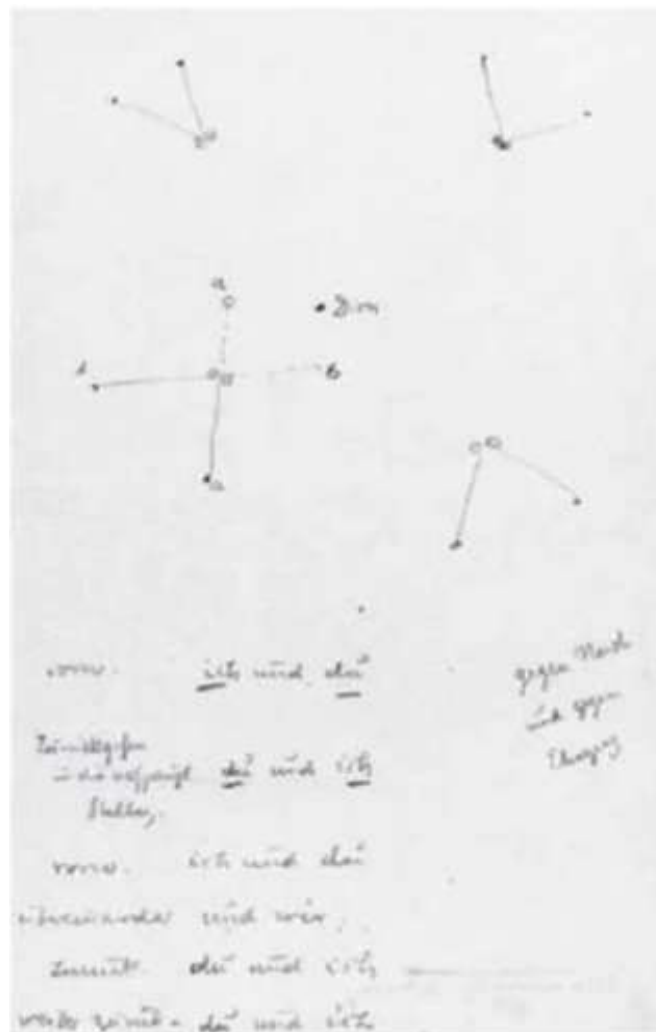


u i e / Friedenstanz / u i e mit langem i und u gibt Kraft zur gemeinsamen Arbeit—

10. Der Dionysischer Kurs IV
19. September 1912, Binningen-Bottmingen

Vierter Tag

Am Donnerstag, dem 19. September, 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» zuerst genannte und betonte «Ich» sollte immer freudiger aufgehen im «Wir», seine Ichhaftigkeit immer deutlicher zurückstellend: «Du und Ich, Du und Ich.» Wie bei allen dionysischen Tänzen muss auch hier das Tempo schneller und schneller werden, sodass die beiden letzten i («sind wir!») immer jubelnder und strahlender erklingen.



Dion. / vorwärts ich und du
Zurückgehen / in die ursprüngliche / Stellung. / du und ich
vorwärts ich und du / übereinander sind wir; / zurück du und ich / weiter zurück du und
ich gegen Neid und gegen Ehrgeiz

Nach dem «Ich und Du» 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 memoire.

lieblich

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.

~~en-prof~~ en face / feierlich

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 Zeit lang daran herum und sagte: «So», und legte sie in einer viel weicheren und fast möchte ich sagen innerlicheren Haltung auf die Brust, sodass außer Daumen und Zeigefinger alle anderen lose auf dem Brustbein lagen.

klug

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.

gestreckte Finger / ernst

Die nächste, die 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, sodass 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, anstelle der von ihm angegebenen Bewegungen selbst andere auszuprobieren. «Aber Sie werden sehen, es ist dieses wirklich die entsprechende und darum auch die befriedigendste Bewegung!» Gerade an dieser Stellung Trauer kann man erleben, wie unfertig und unbefriedigend es

Trauer

ist, wenn man den rechten Arm zum Beispiel einfach gerade herunterhängen lässt, oder die linke Hand gemütlich auf die Leber und Galle legt, anstatt das schwer und dumpf lastende Herz wie mit einer schützenden Hülle, in die doch wohl berechtigterweise 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-beruhigenwollenden Strom zum Stillstand bringen würde.

en profil / heiter

Heiter: So wie es gezeichnet ist, musste ich es machen, nur verläuft die Schulterlinie natürlich anders. Ich kann nicht sagen, wie sehr ich dieses Heiter geliebt habe, hatte man doch Rudolf Steiner so oft mit dieser Bewegung die Menschen begrüßen sehen, die glücklich waren, wieder einmal einen oder gar eine Reihe von Vorträgen hören zu können.

en profil /innig

Innig: 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 dazu gekommen 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; und man kann und darf sie ebenso nach rechts wie nach links anwenden.

en profil / leicht in der Hand / feierlich

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.

en face / übereinander / finger gespreizt / leichtigkeit

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 Leichtigkeit, 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: «Saaten-grün» (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 nun kam noch die erste, während dieser Stunden die einzige Stabübung. Man sollte sie mit Kupferstäben machen, und wenn es schwer wäre, welche zu bekommen, sollte man mit Kupferdraht umwundene Holzstäbe nehmen. Aber Kupfer müsste es sein, denn Kupfer gäbe nämlich den Bewegungen von innen

heraus Sicherheit.

erster Schritt / Stange unten

Stange oben

Stange rechts senkrecht / rechte Hand oben

Stange links senkrecht / linke Hand oben

Str. - r.s. / St. ob. / St. unten / ~~Sehr geehrter Herr~~

gegen Ungezogenheiten in der körperlichen Haltung.

Man würde 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-Bewegungen weder über Schulterhöhe heraus noch nach der Mitte hin auszuweichen. Das würde ja die beabsichtigte Wirkung auf die Rückenmuskulatur illusorisch machen. Auf meine Frage, wie oft hintereinander man die Übungen machen sollte, meinte er: 7 x 7. Das wäre die gesündeste und auch selbstverständlichste Zahl. Ich sollte nur einmal gesunde Burschen, die sich hauen, beobachten, die würden auch erst nach 7x7 mal 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 7 x 7 Zeiten, ausgesprochen hatte und die gute hilfsbereite Bekannte auch diesem Wunsch gegen schwere innere Widerstände nachgekommen war, konnte auch die Stabübung Dr. Steiner 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 eben als Pause gestalten und ruhig unten aushalten, dadurch wird der Siebener-Rhythmus noch am besten bewahrt. Sobald Sie die Übung aber in einem Daktylus, Anapäst oder Amphibrachys machen, könnte sie auch auf einen 4/4-Takt der heutigen Tonarten ausgeführt werden. Es wäre das 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 - und das wäre doch sicher nicht gesund, da würde man gewiss ganz zappelig, ganz nervös! «Aber warum denn», sagte Dr. Steiner, «da wird man doch sehr geschickt und lernt seine Glieder beherrschen!» Überhaupt sollte man dann, wenn man keine Gelegenheit hätte, unsere neue Bewegungskunst auszuüben, doch die Möglichkeit zur Dalcroze'schen Rhythmik, das unbedingt win. 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.»

Ich und du / Du und ich / Ich und du / Sind wir / Du und ich / Du und ich / A B
gegen Neid und falschen Ehrgeiz

Stabübung gegen Ungezogenheit - /

7 Bewegungen - 12 Bewegungen Vorübung / Spirale / Qui — zur Ausbildung der Finger

Gegensatz — 12 Bewegungen — 1-7 Gegensatz—

Ernst / Lieblich

leicht / Innig

klug / feierlich

heiter / traurig

1. Stab vorn gestreckt mit beiden Händen von oben gefasst, dann beide Hände den Stab gleichmäßig von unten fassen, dies im Wechsel und mehr und mehr gesteigertem Tempo. Es soll scheinen, als ob der Stab fast ruhig liegt und nur die Finger sich bewegen. (Daumentchnik). Diese Übung empfinden als «Qui».

2. Stab vorn gleichmäßig von oben gefasst; dann das Gleiche auf dem Rücken und wieder vor, auch in steigendem Tempo.

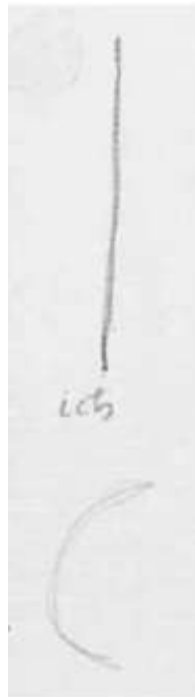
3. 1. Stab unten gestreckt. 2. Stab in Schulterhöhe. 3. Stab unten. 4. Stab auf dem Rücken unten. 5. Mit gleichem Griff von außen Stab fassen. 6. Stab in Schulterhöhe. 7. Stab unten. 8. Pause dann dasselbe wieder in verschiedenen Tempi.

11. Der Dionysischer Kurs V
20. September 1912, Binningen-Bottmingen

Fünfter Tag

Am nächsten Tag zeichnete Rudolf Steiner wieder Formen, die im Raum auszuführen sind. Sie zeigen drei Möglichkeiten. Es kamen dann Formen für die «persönlichen Fürwörter», für Ich, Du, Er und ihre Mehrzahlformen. Es ist wirklich sehr reizvoll, einmal lyrische Gedichte daraufhin anzusehen, wie viele von ihnen voll befriedigend dargestellt werden können durch diese Formen. Drücken sie doch in umfassendem Sinn jegliche Beziehungen der Seele zu sich selbst, zum Du und zum nur angeschauten, verehrten oder auch gefürchteten Dritten, dem «Er» aus. Rudolf Steiner machte uns zum Beispiel darauf aufmerksam, dass fast alle Gedichte von Martin Greif einen ausgesprochenen Er-Charakter haben. Greif spricht selten ein Du an, er schildert meist innig und verehrend Gott und seine Schöpfung.

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 sucht zu der anderen Seele, dem Du, ohne sich selbst auf zu geben - es gibt kein Du ohne ein Ich. Und wie die Seele endlich einem Dritten gegenübersteht, verehrend oder betrachtend, von außen anschauend und beschreibend.



ich

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 ich 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.»



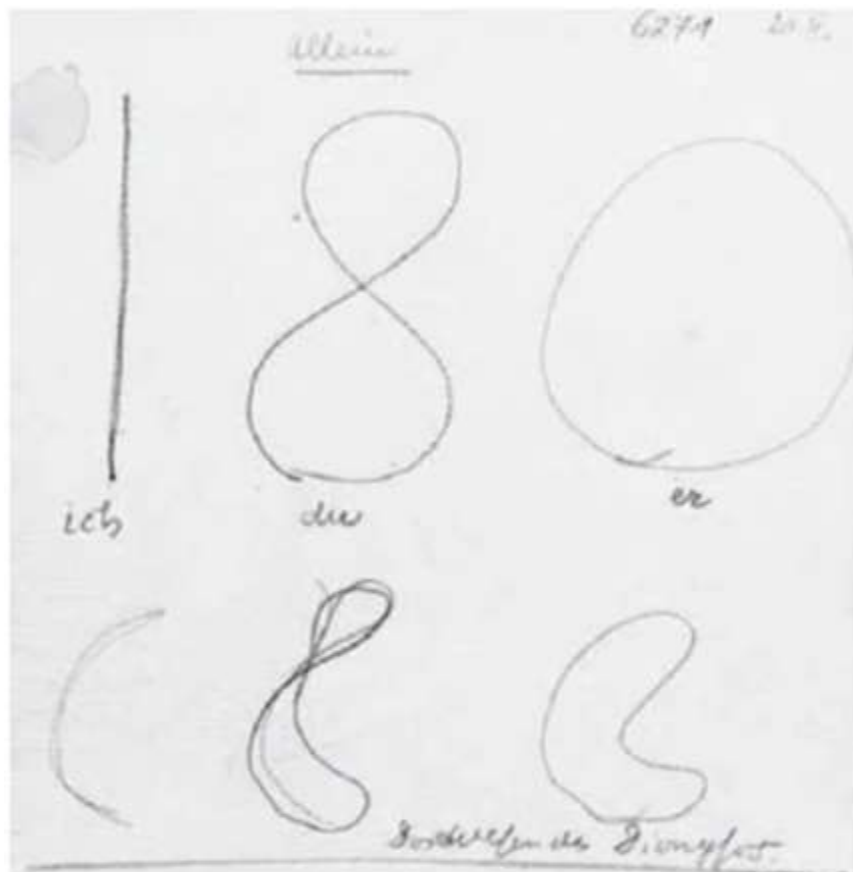
Allein / du

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



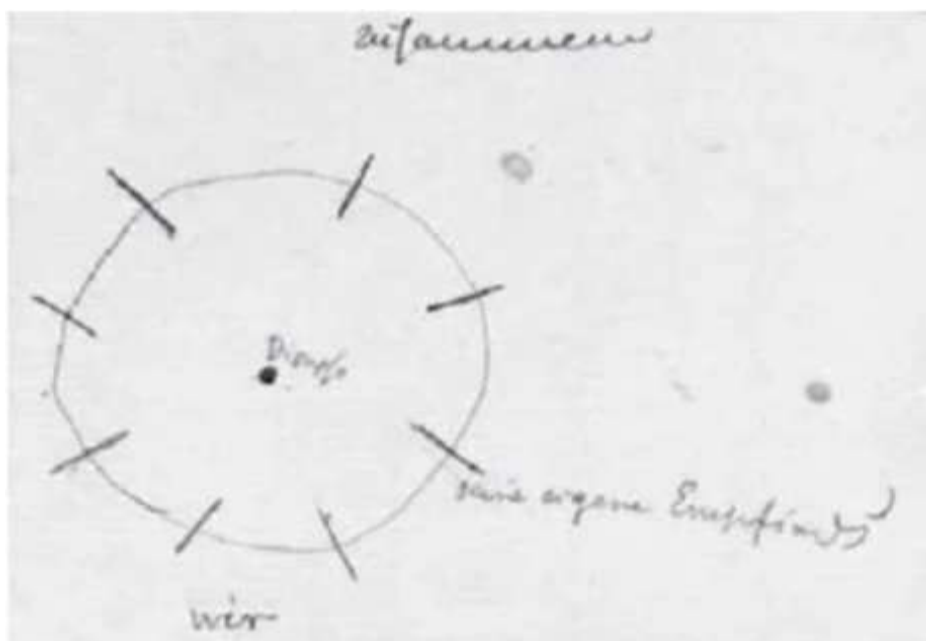
er

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.



Allein / ich / du / er / Das Wesen des Dionysos.

Und nun weiter: Wenn sich viele Iche 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.



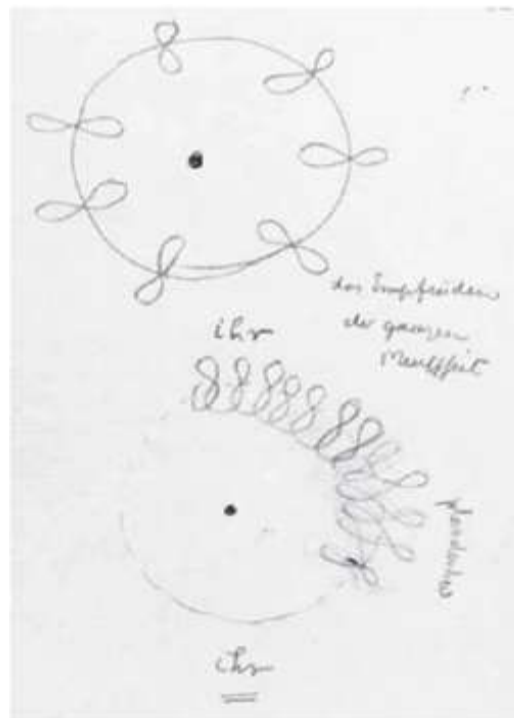
zusammen / Dionysos / seine eigene Empfindung / wir

Im Laufe der Jahre hat er noch manche Möglichkeiten angegeben — sie auch geschwungen zu machen, geht ja schon aus der Zeichnung für die Einzahl-Formen hervor. Auch diese Übung sollte wie «Ich und Du» gemeinsam gesprochen werden.

Für die Mehrzahl der Du-Form, für «Ihr», gab er von vorneherein eine ganze Anzahl verschiedenartigster 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 [folgende] Spruch

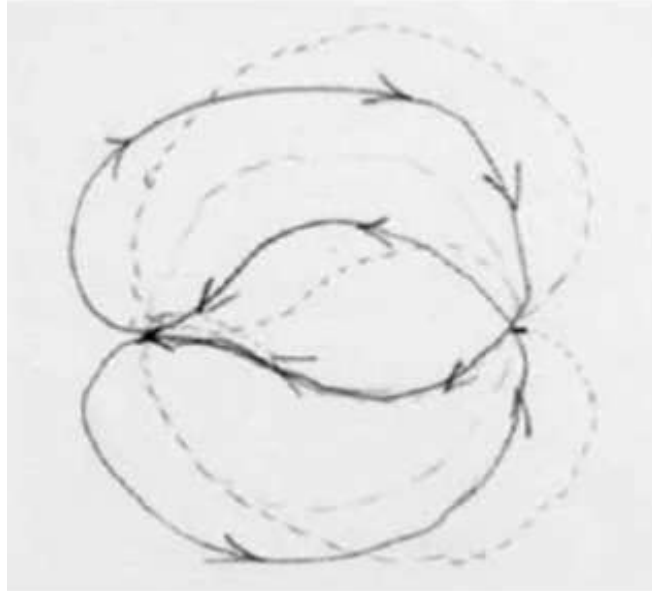
Kühnheit, wenn sie sich eint mit Weisheit
Bringet dir Segen
Wandelt sie aber allein
Folget Verderben ihr nach

sollte ein Beispiel sein, aber mit der strengen Forderung, ihn in einem anapästischen Rhythmus zu fassen, denn alle diese Ihr-Formen sollten anapästisch gelaufen werden. Da dieses Umdichten also nicht nur erlaubt, sondern sogar angeregt wurde, begann nach unserer Rückkehr ein intensives «Umdichten», dessen Resultate ich später dann oftmals mit Schrecken als «Rückert'sche Poesie» in verschiedenen Eurythmie-Heften wiederfand. In seinen «Angereihten Perlen» klangen sie aber wirklich ganz anders! Beiden 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.

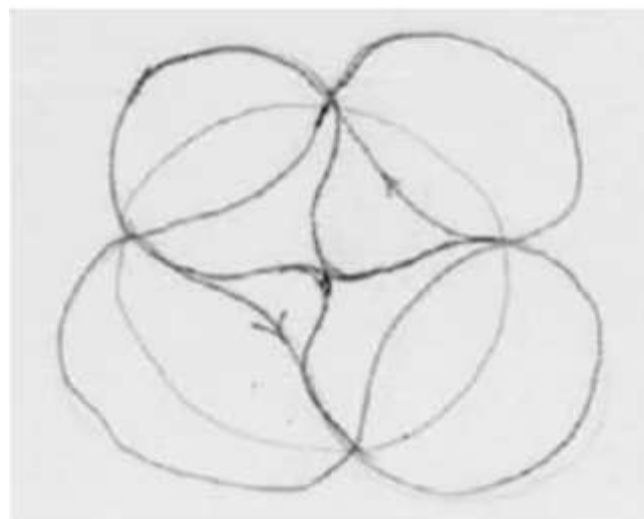


das Empfinden der ganzen Menschheit / ihr / planetenbewegung / ihr

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 es ist sicher gut, sich die Form in dem dionysischen Versmaß (kurz-kurz-lang, vv-) zu erarbeiten, ehe man mit ihr, wie ja 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 (nicht extra gezeichneter) Form dadurch, dass die Wege immer mehr zueinander streben, sich endlich im Mittelpunkt erst berühren, zum Schluss kreuzen, eine Lemniskate entsteht. In einem 1915 gegebenen Auftakt wurde die Kurve noch weitergeführt bis zu zwei Kreisen, in die die Lemniskate sich teilte, aber ohne die hier erlebbaren Übergänge.

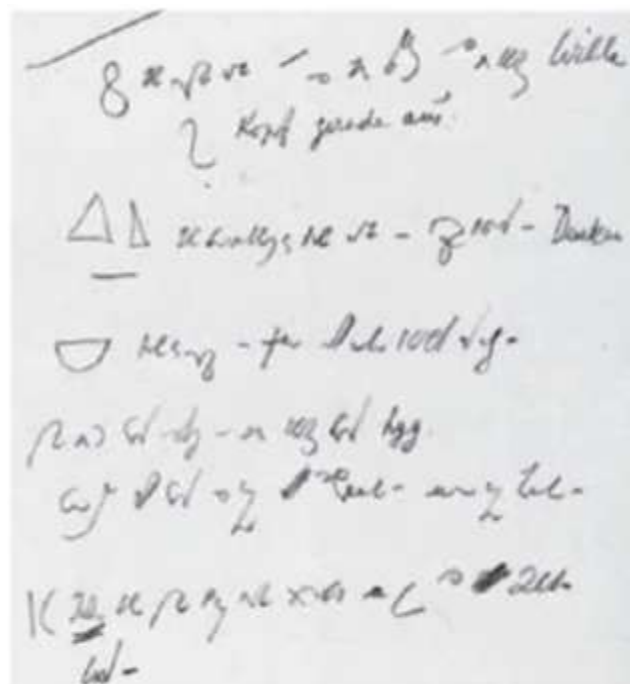


«Die Mehrzahl der Er-Form ist Ihnen ja bekannt, die habe ich Ihnen doch in Kassel schon gegeben [S. 36], und nun wissen Sie also, wo diese Form hingehört. Ebenso wie die [Form der] sich kreuzenden Achten [S. 37] - auch damals in Kassel als Reigentanz und als Übung zum Schreiten und Laufen von Raumformen gegeben - eine Ihr-Form ist.»



Dionysos / zum Preise der / Götter / sie

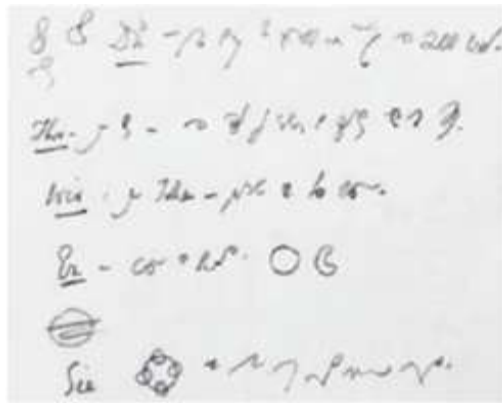
Vorbereitungsnotizen Rudolf Steiners zu dieser Stunde



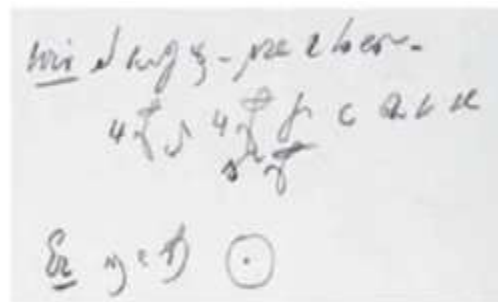
jede krumme Linie, sei es in der Stellung, sei es in der Bewegung Wille Kopf gerade aus
Jede Winkelbewegung und gerade Linie - Kopf gesenkt Bewegung - Denken Gerade und
krumm — Fühlen nach oben gewendet[es] Antlitz —

Form in der Ruhe wirkt ästhetisch - in der Bewegung wirkt hygienisch Wenn viele ma-
chen, wirkt es auf den Astralleib - allein auf den Ätherleib

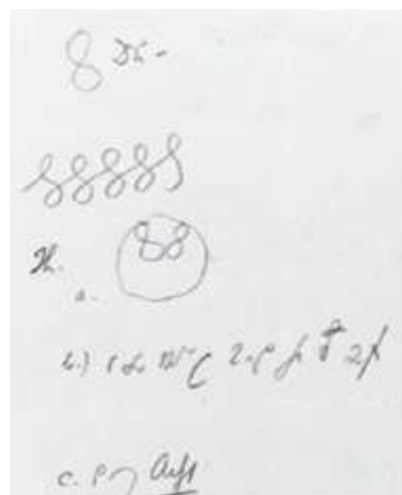
Ich jede Form, die auf ihrem Rückweg alle Punkte des Hinwegs berührt—



Du -Eine Form, die auf dem Rückweg nur einen Punkt des Hinweges berührt—
 Ihr - Viele Du - Es kommt zum Ausdruck die Empfindung der ganzen Menschheit.
 Wir: Viele Iche - Freude am gemeinsamen Dasein.
 Er- Wesen des Dionys.
 Sie In einem großen Kreis kleine Kreise.



Wir Alt-dionysische Übung — Freude am gemeinsamen Dasein — 4 Schritt vor 4 Schritt
 zurück Wir sagen bei jedem / ersten Schritt
 Er Verehrung der Gottheit

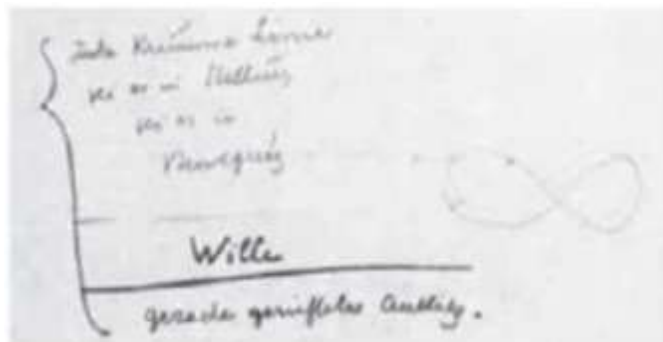


- Du —
 Ihr a.
 b. Wie von jeglichen Punkten im Kreis zur Mitte hinführt
 c. Die große Acht

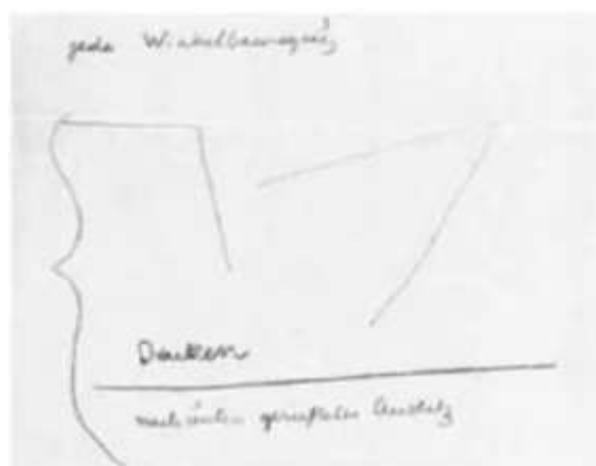
12. Der Dionysischer Kurs VI
21. September 1912, Binningen-Bottmingen

Sechster Tag

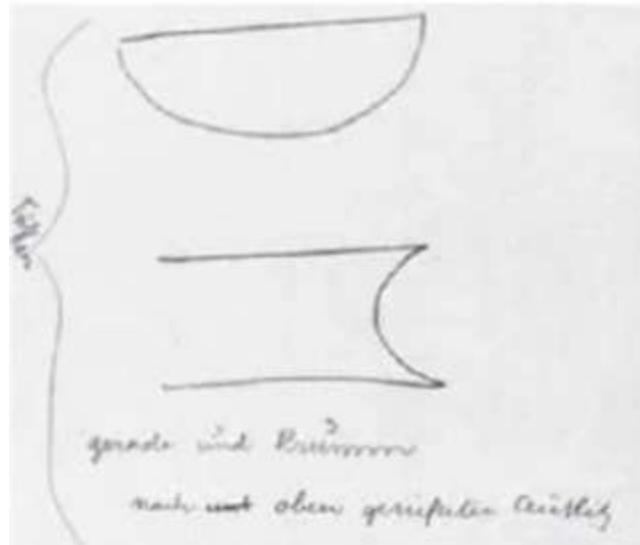
Wieder waren es Raumformen, mit denen Rudolf Steiner an diesem Tage begann. Hatte er gestern Ausdrucksformen für die persönlichen Fürwörter gegeben, für die Art, wie man «als Ich», «zum Du» oder «dem Er gegenüber» seine menschliche Beziehung dokumentiert, so sollten diese weiteren Formen gefunden werden,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



Jede krumme Linie
sei es in Stellung
sei es in
Bewegung
Wille
gerade gerichtetes Antlitz.



jede Winkelbewegung
Denken
nach unten gerichtetes Antlitz



Fühlen
gerade und krumm
nach unten oben gerichtetes Antlitz

An diesem Tag selbst gab Rudolf Steiner keine weiteren Erklärungen oder Erläuterungen dazu. Man sollte Gedichte daraufhin studieren, ob sich die denkende, die fühlende oder die wollende Seele ausspricht, und danach die Formen einrichten. Denken verlangt gerade, Wollen runde Formen und Fühlen eine Kombination von beiden, und jede von ihnen verlangt ein ganz anderes Raumerlebnis, ich möchte fast sagen eine andere Raumerfüllung oder -erfüllung: Denken ganz linear, also wie in einer Dimension; Fühlen ein Weben und Schwingen zwischen der geraden und gebogenen Linie, immer die eine auf die andere beziehend, also ganz in der Fläche, zweite Dimension; und Wollen erst den ganzen Raum ergreifend und erfüllend - dritte Dimension. Da diese Formen sehr charakteristisch sind, kann bei sorgfältiger Ausarbeitung schon bei dieser «dionysischen Eurythmie» vieles zur Anschauung gebracht werden, was bei einfachem Lesen oder Hören eines Gedichtes nicht so ohne Weiteres offenbar werden kann.

Aber das Prinzip: «Jede krumme Linie, sei es in Stellung, sei es in Bewegung, ist der Ausdruck für Wille», wurde mir erst zu einem wirklichen Erleben, als Dr. Steiner mir viel später einmal selbst die letzten elf Zeilen des schönen Altersgedichtes von Walther von der Vogelweide: «Ach, wohin entschwanden alle meine Jahre!» nach Wollen, Denken und Fühlen gliederte [siehe S. 249f.] und - nachdem durch einen «Nicht-Ritter» in herzensewarmen Tönen das Ideal-Bild eines wahren Kreuzritters geschildert worden war - plötzlich sagte: «Und nun steigt der Willensimpuls herauf.» Wie tief hineingreifend in noch schlafende Kräfte hob er diese mit beiden Händen von tief unten herauf und breitete sie in einer krummen Linie im Raum aus, diesen Raum nach allen Richtungen er- und ausfüllend.

Als ich wieder viel später einen Vortrag von Rudolf Steiner über die Dimensionen kennenlernte, in dem er das Denken der ersten Dimension - der Linie -, das Fühlen der zweiten - der Fläche - und erst das Wollen der dritten Dimension - dem Raum - zuordnet, da wurde mir beschämend klar, wie wenig man doch den Intentionen und vielleicht sogar Hoffnungen Rudolf Steiners nachgekommen ist.

Schon in diesen allerallerersten Anfängen haben wir also eine gewisse Möglichkeit, eines

der einleitenden Worte Rudolf Steiners zur Begründung der neuen Kunst zu bewahrheiten: Diese neue Bewegungskunst solle dazu gebraucht werden, Dinge, die vom Zuschauer eine zu intensive Aufmerksamkeit erfordern oder die so tief sind, dass sie gar nicht in ihrer ganzen Bedeutung in Worte gebracht werden können, auf diese neue Weise dem Zuschauer zum Verständnis zu bringen. - Würde es dem Eurythmisten also gelingen, an einem geeigneten Text dieses Spiel der Seele zwischen Denken, Fühlen und Wollen und dem wechselnden Leben in der ersten, zweiten oder dritten Dimension zu einer klaren Offenbarung zu bringen, müsste das dann nicht auch auf den Zuschauer die Wirkung haben, dass er geklärt und harmonisiert für sein eigenes Seelisches eine solche Darbietung verließ? Durch diese Andeutungen wollte ich versuchen, die Fülle und Tiefe in solch einer kurzen ersten Angabe Rudolf Steiners zu schildern.

Drei Jahre lang ließ Rudolf Steiner uns mit diesen Formen leben und arbeiten, ehe er die apollinischen, die Sinnformen, wie er sie auch nannte, oder gar nur «den Sinn» dazu gab. - Und darum sollte man solche Formen nicht vergessen, denn, wenn die Schüler später Rudolf Steiners Standardformen arbeiten dürfen: «Da werden Sie sehen, dass schon im weitesten Sinne verarbeitet ist dasjenige, was in solchen Formen liegt. Sie werden es immer finden.» — Aber nur dann, wenn man sich ernsthaft und intensiv damit beschäftigt hat.

Übrigens gab es, als Rudolf Steiner diese Angaben für Denken, Fühlen und Wollen machte, seit 1910 Philia, Astrid und Luna, aber er hat niemals, auch nicht in dem letzten Kurs 1924, wenn er über diese Formen sprach, auf die drei Seelenkräfte hingewiesen. Man sehe nur die Luna-Formen, oder man überlege sich, wie man Liebe, Schmerz, Sehnsucht, Andacht in der Philia-Zone machen sollte.

Schon die eben geschilderten Formen für Wollen, Denken und Fühlen sind mit Kopfhaltungen verbunden, die jetzt noch differenzierter beschrieben werden. Das in Verbindung mit Wille 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 Himmelsgesetzen 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 nachhören 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» genauso 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 [Satz] 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 gerichtete 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.



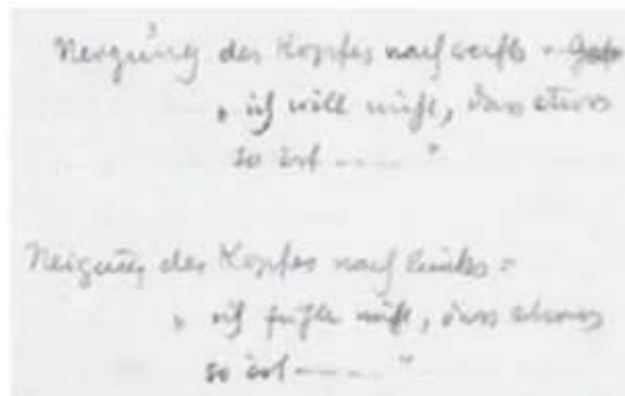
grösste Abhängigkeit / vom All / und zugleich grösste / Geschlossenheit

Wendung nach rechts = „ich will mich“

Wendung nach links: „ich fühle mich“

Wendung nach oben: „ich begreife mich ...“

Wendung nach unten: „ich begreife dich ...“



Neigung des Kopfes nach rechts: Gef / „ich will nicht, dass etwas so ist ...“

Neigung des Kopfes nach links: / „ich fühle nicht, dass etwas so ist ...“

Lassen Sie mich jetzt versuchen, einige weitere Kombinationen zu schildern: Zwei Menschen sehen das schwere, leidvolle Schicksal eines Dritten. Der erste [erlebt]: «Ich begreife dein Unglück und fühle mich erfüllt von Mitleid.» (Der Kopf senkt sich erst nach unten,

wendet sich dann nach links, wodurch eine leise Beziehung zwischen Kinn und linker Schulter entsteht.) Der andere sieht das Gleiche. Sein erster Impuls [ist]: «Ich fühle nicht, dass dein Unglück so sein muss, ich will mich für dich einsetzen mit all den Kräften, die ich als die stärksten und tiefsten in mir begreife.»

Über eine Kombination sprach Rudolf Steiner noch selbst. Bei zwei Kriegern, die sich feindlich gegenüberstehen [siehe S. 73], 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, der wird siegen, nicht der, der sich verkrampft und an das «Ich will nicht, dass ...» noch das «Ich will mich» hinzufügt. Oder wie lustig könnte es ausschauen, wenn bei den zwei Morgenstern'schen «Eseln» der eine, wenn er sagt: «Ich bin so dumm» ein schwelgerisches: «Ich begreife mich» macht, der andere mehrfach bestätigt: «Ich begreife dich» und bei: «Du bist so dumm», sie ihre Erkenntnisse und Beteuerungen tauschen.

«Aber der Kopf darf nie angewachsen aussehen, er muss immer wie ein kleiner Kosmos frei über dem Leibe, wie ein kleines All über dem übrigen Menschen schweben.» Wieder einmal sah ich ihn hilfesuchend an! «Das ist doch ganz einfach! Sie dürfen nur eine Kopfbewegung nie bis ganz zu Ende führen, sondern immer nur so weit, dass Sie noch weiter gehen könnten, che Sie durch irgendeinen Muskel oder Wirbel gehemmt werden. Niemals darf weder bei Ihnen selbst noch beim Zuschauer das Gefühl entstehen: Weiter geht's 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.»

Und 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.» Der Ausspruch von der «okulten Höflichkeit» stammt ja eben auch von ihm!

hygienische Seite = der vorstehende / Reigentanz =
ist gut für initiativlose und / etwas unintelligente Kinder —

Empfinden lernen sollte man in jedem Spreizen eine Erhebung des Inneren über das Äußere, sodass dieses Innere lachend herabschaut auf alle Unbilden der Außenwelt. «Humor ist beherrschende Seelenkraft», antwortete Rudolf Steiner im Jahre 1918 auf die Frage einer Malerin.

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.

spreitzen = Erhebung des Inneren über / das Äussere - / Lachen /
ballen = fühlen innerer Hilflosigkeit / gegen äussere Tatsachen;
aber / Zusammenfassen der inneren / Kräfte / (Verteidigung) / Weinen

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 nicht gerade am Schluss einer Stunde sollte man «Ballen und Spreizen» machen 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, 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.



Wendung zweier Menschen zu einander mit Ballen der Hände darauf folgendes Spreizen der Hände

nachher auseinanderlaufen —

Handgeben = Ballen + Spreizen

Beginn eines

Reigentanzes

gespreizte

Hände

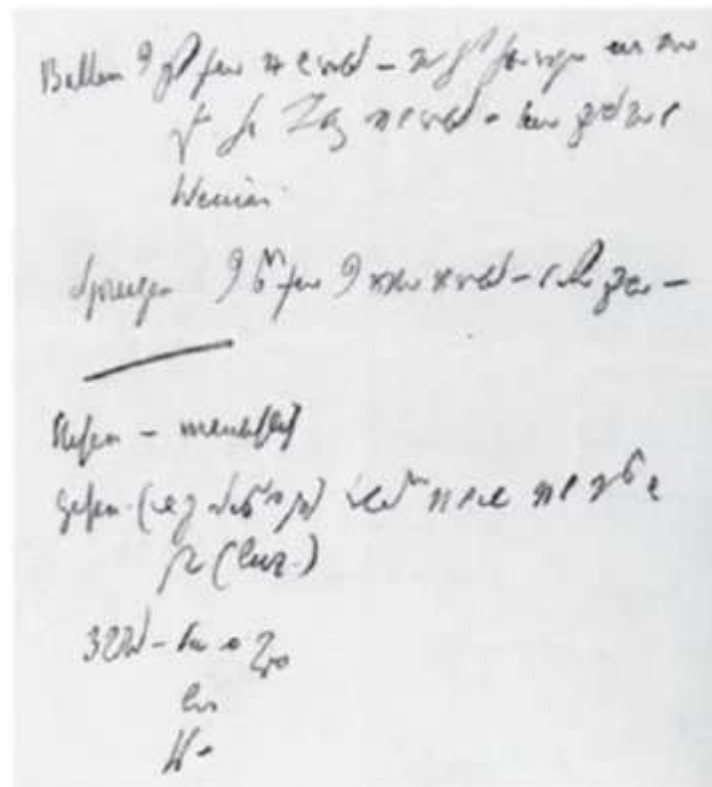
Ende eines Reigentanzes

leicht geballte Hände.

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.

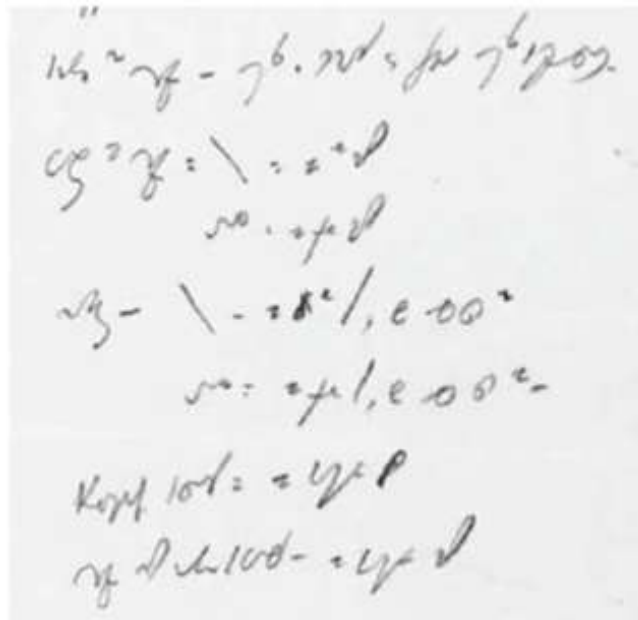
Darf ich noch einmal an einen der ersten Sätze erinnern, die Rudolf Steiner zu Anfang dieser Bottminger Stunden fast wie eine Bedingung aussprach? Dass nämlich nur derjenige diese neue Bewegungskunst in Wahrheit ausüben könnte, der in seinem Innern davon überzeugt ist, dass der Mensch aus Leib, Seele 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.

Vorbereitungsnotizen Rudolf Steiners zu dieser Stunde



Ballen Sich schwach fühlen gegenüber der Außenwelt — gleichzeitig Zusammenraffen aller inneren / Kräfte zur Verteidigung gegen die Außenwelt — Ballen empfindet man wie / Weinen Spreizen Sich stark fühlen sich überheben über Außenwelt — wie Lachen empfunden —

Stehen - menschlich / Gehen — (oder schon Entlasten des Fußes) Revoltieren gegen die Erde gegen die er Geister der Form (luz.) 3 Momente — Wille als Impuls / Denken / Tat



Geradeaus den Kopf — größte Abhängigkeit und zugleich größte Geschlossenheit.

Wendung des Kopfes: rechts: ich will mich / links: ich fühle mich Neigung — rechts —
 ich will nicht, das etwas so ist / links: ich fühle nicht, das etwas so ist —

Kopf gesenkt: Ich begreife dich

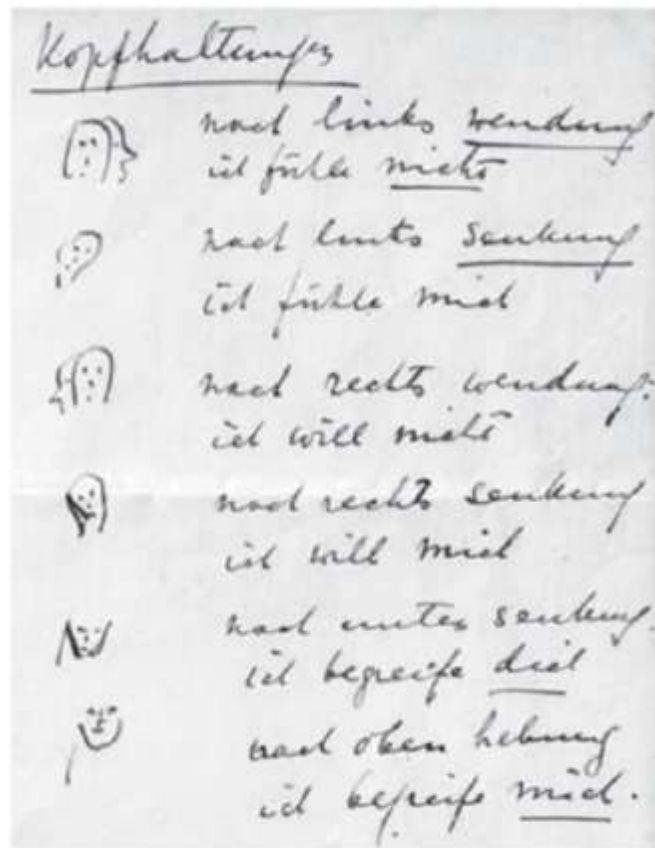
Kopf nach oben gewendet — ich begreife mich



Kopfbewegungen / geradeaus. grösste Geschlossenheit, / gleichzeitig grösste Abhängigkeit / vom All.

rechts wenden: // senken neigen ich will mich / links wenden: // senken neigen // ich fühle mich Neigung // Wendung // rechts: ich will nicht, dass / etwas so ist. / Neigung / Wendung // links: ich fühle nicht, dass / etwas so ist.

oben zurück: ich begreife mich ... / unten zurück: ich begreife dich ...



Kopfhaltungen.

nach links Wendung / ich fühle nicht
nach links Senkung / ich fühle mich
nach rechts Wendung: / ich will nicht
nach rechts Senkung / ich will mich
nach unten Senkung: / ich begreife dich
nach oben Hebung / ich begreife ich.

13. Der Dionysischer Kurs VII
22. September 1912, Binningen-Bottmingen

Siebenter Tag

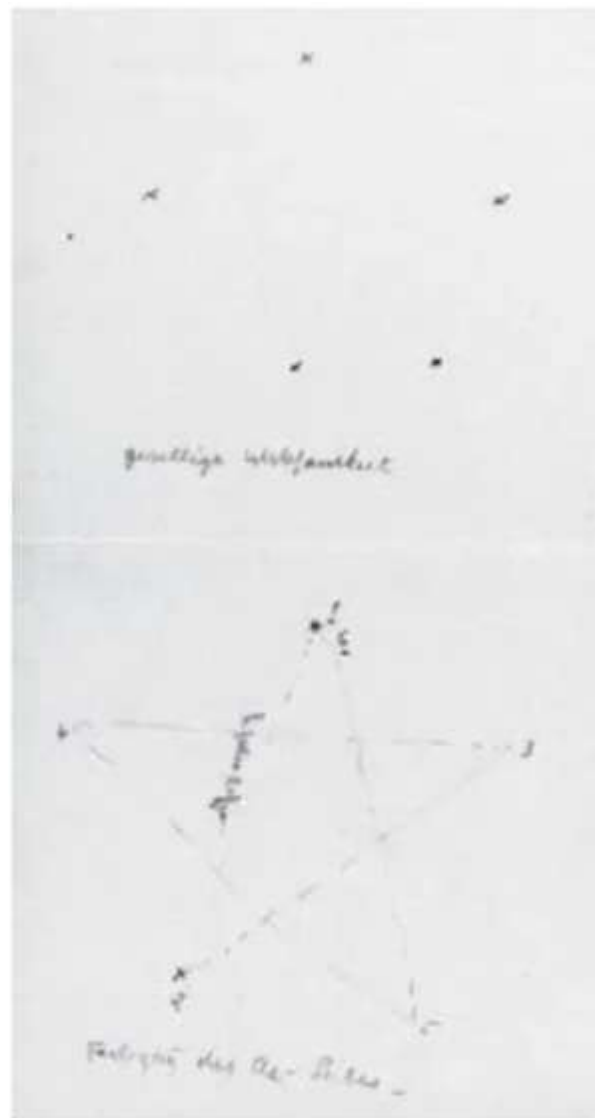
Am 22. September, einem wunderschönen Herbst-Sonntagmorgen, waren wir schon um 11 Uhr zu Dr. Steiner heraus bestellt worden. Er begrüßte uns wie immer mit einem Händedruck. Diesmal ließ er meine Hand nicht los, sondern sagte: «Nun wollen wir doch mal sehen, ob die Kleine schon etwas gelernt hat.» Meine 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 (abstoßende Reaktion, hatte ich gelernt) und gleich ein a (das ist eine innere Abwehr). Nun machen Sie siebenmal l (da fing ich klein an, sonst wird es zu eintönig), dann ein e (Kreuzen = Erstaunen). Nun folgen noch drei große, ruhige l-Bewegungen, die zu einem ganz großen, lang angehaltenen u (nach oben wenden, seriös in einer großen Armbewegung) hinführen. Zum Abschluss formen Sie noch ein starkes i und a.» Dann sagte er sehr ernst, aber ernst-glücklich: «Nun haben Sie das Wort <Halleluja...h> gemacht. Das bedeutet: Ich reinige mich von allem, was mich am Anblick des Höchsten hindert.»

Halleluja....h

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 ruhevolltes 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 Wirkksamkeit 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 » 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 zum Zuschauer hin in den Raum stellen, ebensowenig dürfe man «Halleluja...h» im Laufen machen, «denn dann wird es bacchantisch!» Als er das letzte Pentagramm, das ein Einzelner ausführen soll, schilderte, rief Fräulein von Sivers plötzlich wie erschrocken: «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 Aether-Leibes.»



gesellige Wirksamkeit / h fallen lassen / Festigung des Aether-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 «Evoe». 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 mit weit vorgestreckten Armen und Händen dieses Heilige leise und andächtig zu berühren: o, sich wieder aufrichtend ein o formen, und in den Kreis zurücktretend mit dem letzten e das Wort, den Gruß beschließen.

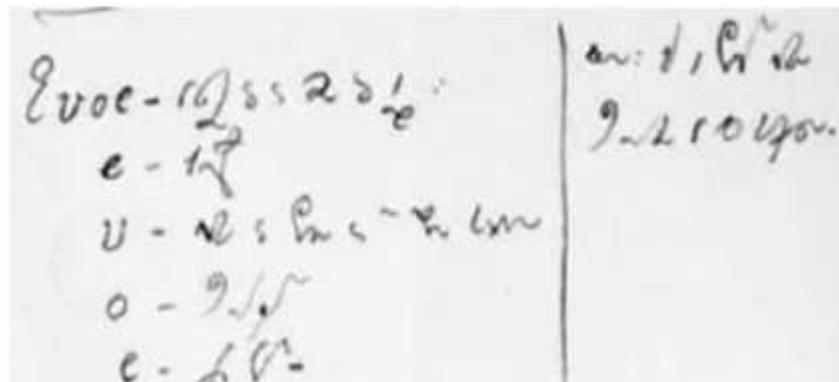


Evoe / Wir suchen uns und haben uns gefunden
Gruss aus Ev. entstanden

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 stauend 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 wirklich nicht gesagt. - Außerdem formt wohl jeder Mensch täglich mit einem anderen Menschen ein «Evoe». Denn 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 o, 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.»



Halleluja



Evoc - wir suchen uns und haben uns gefunden

e- 1 Schritt / v- Arm ausstrecken und den andern berühren / o - Sich entfalten /

e - Zurücktreten —

Allein: mit gestreckten Armen / sich neigen wie etwas begrüßen.

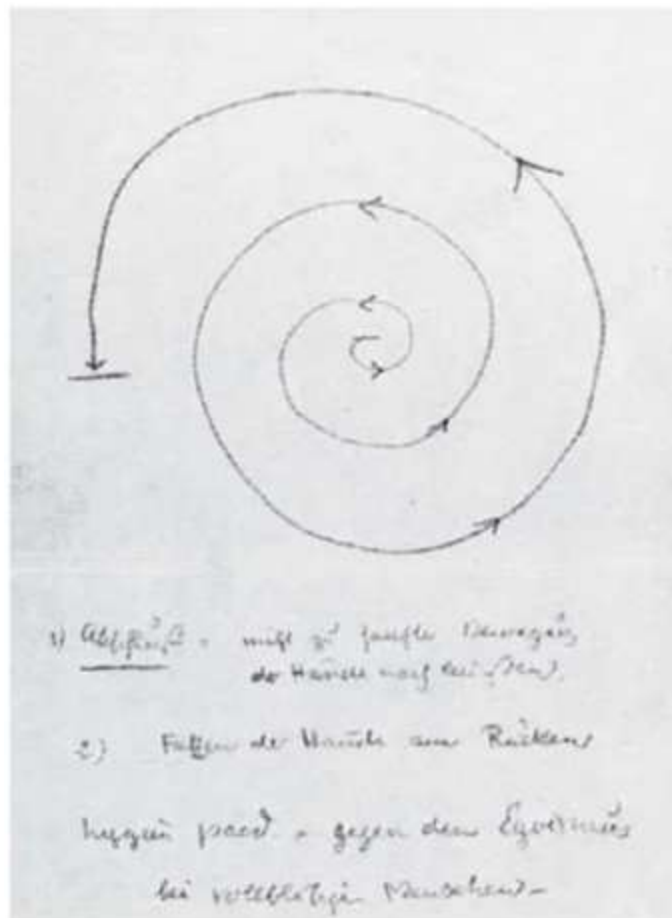
14. Der Dionysischer Kurs VIII
23. September 1912, Binningen-Bottmingen

Achter Tag

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 serpentinarartige, wogende Bewegungen versetze, und dazu noch von allen Seiten mit immer anderen Farben beleuchtet würde. Herr Doktor hörte meiner stolzen, ausführlichen Erklärung immer erstaunter und amüsiertes zu, lachte zum Schluss ganz laut und sagte: «Die habe ich aber nicht gemeint!»

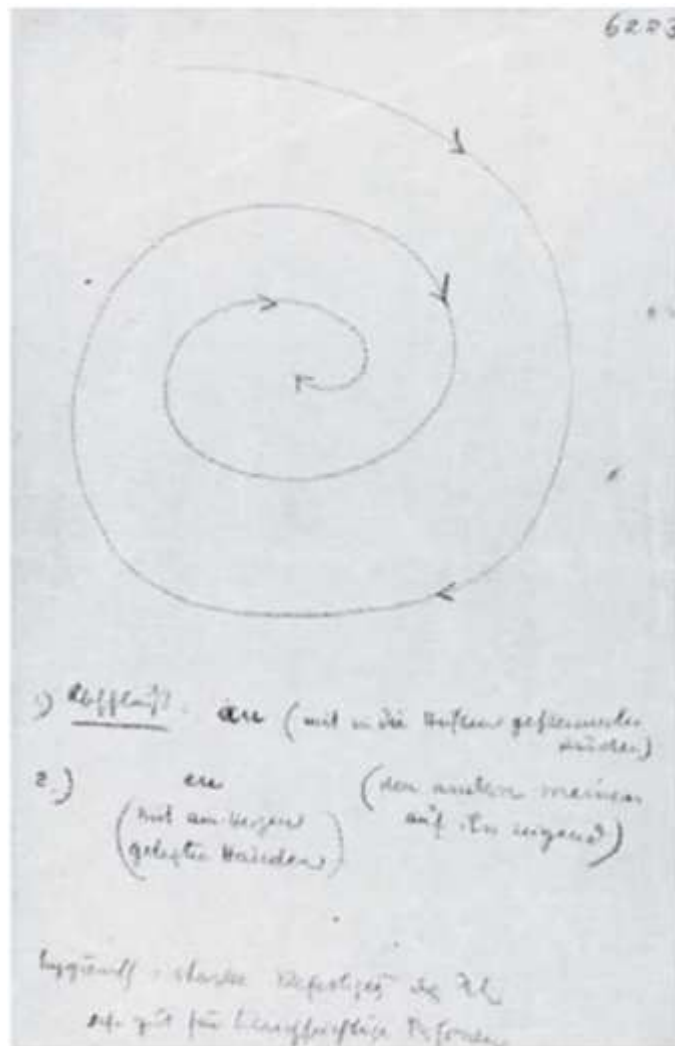
Er wolle mir nun von ganz anderen Serpentin-Tänzen sprechen, von uralten, die ursprünglich aus den griechischen Tempeln und Mysterien stammten. Er zeichnete dann die erste große Serpentine auf, die wirken könne gegen den Egoismus bei vollblütigen Menschen und die mit zwei verschiedenen Bewegungen dem 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: äü - mit in die Hüften gestemmen Händen



- 1.) Abschluß = nicht zu sanfte Bewegung / der Hände nach außen.
- 2.) Fassen der Hände am Rücken

hygienisch pädagogisch = gegen den Egoismus bei vollblütigen Menschen —



1.) Abschluss: äü (mit in die Hüften gestemmten / Händen)

2.) eu (mit am Herzen / gelegten Händen) / (den andern meinen / auf ihn zeigend)

hygienisch = starke Befestigung des Ich / sehr gut für bleichsüchtige Personen

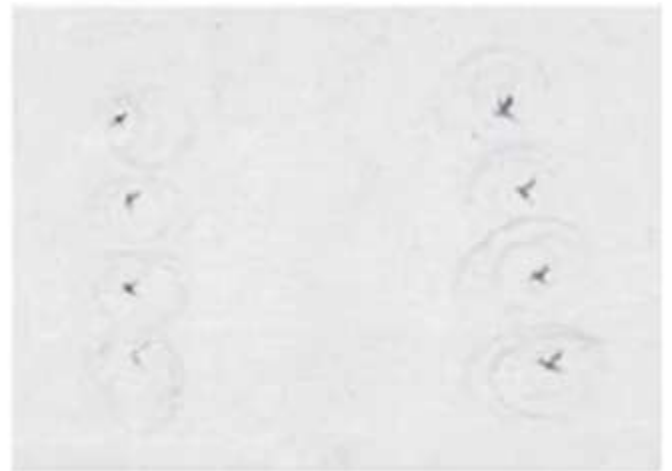
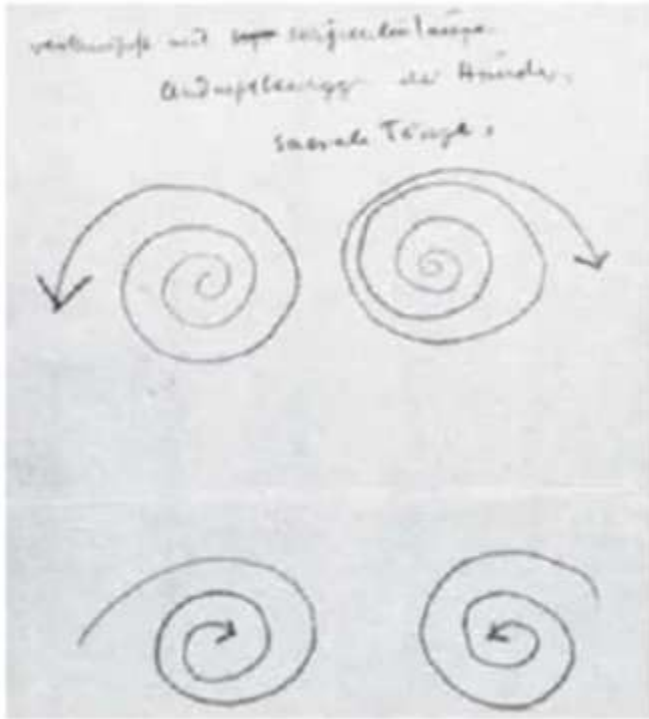
— für eine heitere Serpentine. Unter Umständen kann man es noch mit einem kräftigen Sprung, auch äü, in die Mitte der Serpentine verbinden. Die Abschlussgebärde für die ernste, feierliche Art sollte das eu sein - mit am Herzen gelegten Händen.

«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 stehen bleibt mit am Mund gelegten Händen, um Kuschhändchen 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 -, dass bei diesem zweiten ex die andere Hand auch auf dem Herzen liegt, war zuerst wohl nur eine gewisse Verlegenheit oder Phantasielosigkeit unsrerseits, zeigte aber doch nicht unrichtig, dass dieses Den-andern-Meinen wirklich von Herzen kam und nicht ein drohendes: «Ja, dich mein ich», sagen wollte. Eigentlich ist

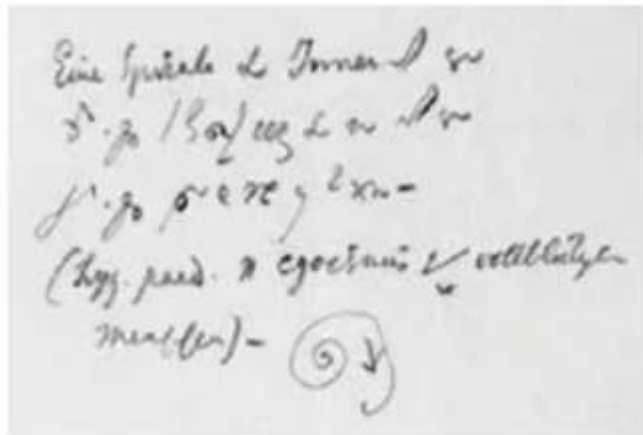
das ja auch aus Herrn Doktors Formulierung herauszulesen. Erst «meinen» (früher hieß es minnen) und dann «zeigen».

Er sprach dann noch von den Serpentin-Tänzen, die aus griechischen und noch älteren Tempeln stammen, von «sakralen Tänzen». Da sollte ein Einzelner oder ein Paar oder viele Paare - ganze Alleen von Serpentina sollte man aufstellen -, sie alle sollten abwechselnd aus- und einwickelnde Serpentina schreiten, verbunden mit Andachtsbewegungen der Hände.



verknüpft mit sep Serpentin-tänzen / Andachtsbewegungen der Hände = / sakrale Tänze =

Dieses Kapitel der Eurythmie ist zu Anfang von uns vielleicht zu sehr als ein in weiter, weiter Ferne liegendes Ziel betrachtet worden. «Andachtsbewegungen der Hände» von uns, die wir eben überhaupt erst anfangen sollten, lallen zu lernen? Auch glaubte ich und glaube es noch, dass es sich hierbei nicht um «laut» oder überhaupt gesprochene Worte handelte. Und ehe man so weit war, ohne die Unterstützung oder Richtungsweisung des gesprochenen Wortes, Laute oder Seelenhaltungen so wahr und erlebt zu bilden, dass man hätte wagen können, «sakrale Tänze» zu gestalten, schien doch wirklich ein kaum oder sehr spät zu erreichendes Ziel. - Und doch steht dieses Versäumnis oftmals als ein sehr schmerzlicher Vorwurf vor meiner Seele.

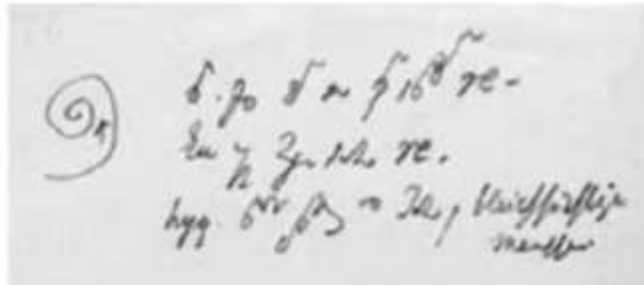


Eine Spirale von Innen nach außen

Erster Abschluss nicht zu sanfte Bewegung von innen nach außen

Zweiter Abschluss Fassen der Hände auf dem Rücken —

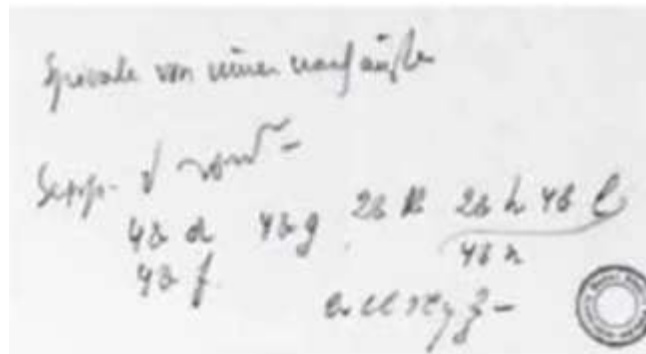
(hyg. Paed. gegen egoismus bei vollblütigen / Menschen)



Erster Abschluss mit den in den Hüften gestemmtten Händen

Eu Auf dem Herzen gelegene Hände.

Hyg. starke Befestigung des Ich für bleichsüchtige / Menschen

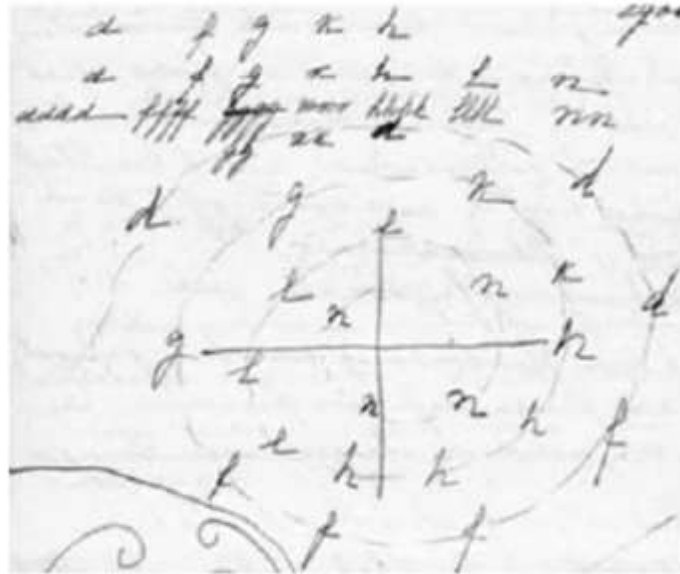


Spirale von innen nach außen

Serpentine mit Konsonanten - 4 mal d / 4 mal f / 4mal g / 2 mal k / 2 mal h /

4 mal l | / 4 mal n / Dann beide Hände auf Herz

Die folgende Zeichnung aus Marie Steiners Notizbuch scheint eine Ausführung zu Rudolf Steiners Angabe auf NZ 5234/3 zu sein, wenn auch die Häufigkeit der auszuführenden Konsonanten etwas variiert wurde.



d f g k h / d f g k h l n / dddd
ffff hhhh llll nn

[in Richtung der einwickelnden Serpentine:]

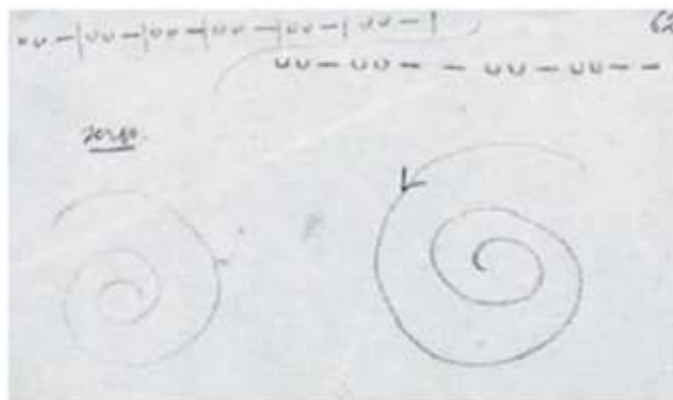
d gg kk d d d f f f f
g g k k h h h h llll nnnn

15. Der Dionysischer Kurs IX
24. September 1912, Binningen-Bottmingen

Neunter Tag

An diesem Tag gingen wir, traurig, dass es das letzte Mal war, und doch auch erfüllt von dem erwartungsvollen Wunsch, endlich ernsthaft mit all diesem Wunderbaren sich zu beschäftigen, noch einmal unseren so lieb gewordenen Weg durch alle die Herbstpracht, durch raschelndes Laub an dem kleinen Flösschen entlang, nach Bottmingen hinaus. Ich hatte mir eine Reihe von Fragen aufgeschrieben, zum Teil nach noch nicht besprochenen Lauten, aber auch ganz prinzipieller Art.

Rudolf Steiner aber begann gleich damit, einen weiteren, ergänzenden Serpentin-Tanz - Frage und Antwort- aufzuzeichnen und zu erklären. Er gab genau den Rhythmus an, in dem dieser Reigentanz getanzt werden sollte. Eigentlich ist es ein anapästischer Pentameter. Wir sollten nun mit den ersten sechs regelmäßigen Anapästen [vv-|vv-|vv-|vv-|vv-|vv-] eine von innen nach außen sich öffnende Serpentine als Frage ausbilden. Und mit dem zweiten Teil der Strophe, dem Pentameter, den zweimal je zwei Anapästen, ein Hochtou [vv- vv- - vv- vv- -], eine von außen nach innen sich konzentrierende Serpentine die Antwort geben. Wir fühlten und erlebten auch, eigentlich ganz natürlich, dass man sich fragend der Welt gegenüber aufzuschließen und seinen bisher eingenommenen Ich-Standpunkt zu verlassen habe, fühlten aber auch, dass eine von allen Seiten her geschilderte und begründete Antwort mit ihrem Rat oder ihrem Ja

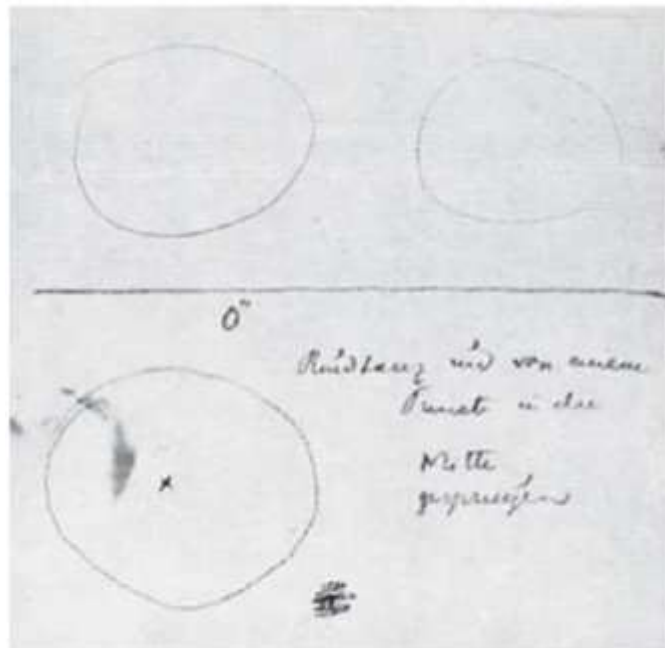


vv- | vv- | vv- | vv- | vv- | vv- |
vv-vv--vv-vv--
serpentin

Nachdem Herr Doktor 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.» Und so habe ich fast ein Jahr lang dieses lange u gemacht, bis Erna Wolfram-van Deventer mir erzählte: Dr. Steiner habe ihr einmal in Leipzig gesagt, sie solle das w schon wie ein langes #

machen, aber mit schweren, schweren Händen - Wann und wo das so wellend bewegliche dritte w gegeben wurde, weiß ich nicht, aber ich weiß, dass, als ich Rudolf Steiner einmal etwas fragte, er ganz erstaunt sagte: «Ja, aber habe ich Ihnen das nicht schon lange gesagt?» Und dann: «Ach nein, damals wusste ich das noch nicht.»

Meine nächste Frage galt dem Umlaut ö. Da, wie sich besinnend, fast wie abtastend, formte 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!

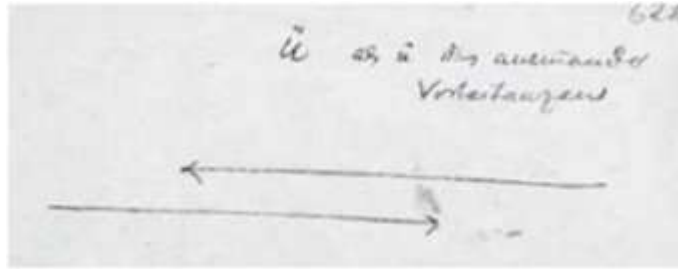


ö/ Rundtanz und von einem / Punkt in die / Mitte / gesprungen / ä

Ich wäre sehr glücklich, wenn meine Leser aus den zwei Zeichnungen das Geschehen, das ich eben zu schildern versuchte, ablesen und dadurch miterleben könnten. Natürlich war Rundtanz und von einem Punkt in die Mitte gesprungen in der Praxis nicht immer ganz einfach, meist sprang man nur zur Mitte hin, niemals sprang man aus der Form heraus, immer verengte man sie. - Als ich dann versuchte, selbst eine entsprechende Armbewegung zu finden, schien ein ö, das sich ruckhaft in ein e verengte, allerdings ohne im e zu einer Berührung zu kommen, sich am befriedigendsten anzufühlen.

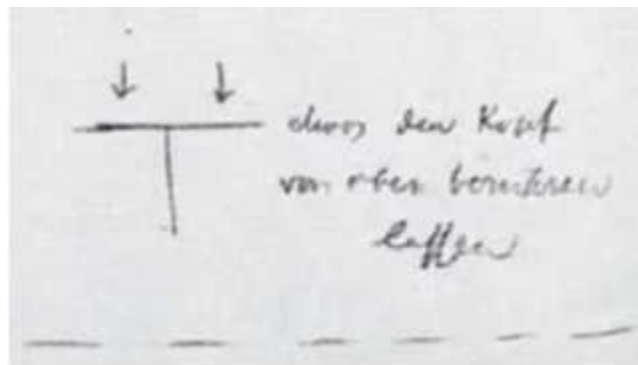
Dieses «Sich-wohl-Fühlen» oder auch «Befriedigt-Fühlen» musste in den allerersten Zeiten weitgehend und oft ein Maßstab sein, lebte und arbeitete ich doch über ein halbes Jahr ohne jede Korrektur oder Bestätigung des Lehrers - und wenn ein gewähltes Gedicht gleich als ersten Laut ein ö hatte (z.B. «Wie schön leuchtet der Morgenstern»), und man doch streng rhythmisch gehen sollte, so brauchte man eben eine Armbewegung. - Noch problematischer war natürlich das ü. Die meiste Zeit war einfach niemand da, der an mir oder ich an ihm «vorbeitanzen» konnte.

Nun fehlten mir noch ü und t. Zu ü gab Rudolf Steiner keinerlei weitere Erläuterungen, sondern zeichnete sehr rasch und selbstverständlich die beiden aneinander vorbeitanzenden Wege.



Ü als ü das aneinander / Vorbeitanzen

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.



etwas den Kopf / von oben berühren / lassen

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

jedes Ertönenlassen muß im Tanz / einer Fussbew[egun]g entsprechen.

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 Tamburin zum Erklingen 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.» Wir würden also auch diesen Hinweis beachten und zu einer Übung ausgestalten und abwarten, warum und um was zu erreichen, er ihn gab.

Und dann konnte ich auch die Frage stellen, die mir ganz besonders am Herzen lag (vielleicht ahnte ich, dass es über ein halbes Jahr dauern würde, ehe Rudolf Steiner unsere Arbeit sehen und uns weiterhelfen würde): «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, sagte er: «Die «Meeresstille von Goethe. Da haben Sie ein Gedicht, das Sie nur vokalisieren 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 gefärbt. Aber gleich daran anschließen sollten Sie als Nächstes: «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 vokalisieren 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 vokalisieren und das andere Mal konsonantisch anzulegen. «Vokalisieren: 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 darrinnen 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 ganz spontan und selbstverständlich: «Eurythmie!» Und Rudolf Steiner stimmte sofort und lebhaft zu und wiederholte: «Ja, Eurythmie.» Wenn also die Mütter den Namen der Kinder wissen sollen, so ist Marie Steiner-von Sivers auch in dieser Beziehung «die Mutter» der Eurythmie gewesen.

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 herausgehen in die Welt und die Eurythmie den Menschen bringen, dann müssen Sie sich diese Eurythmie auch bezahlen lassen, und zwar gut bezahlen lassen, denn diese neue Bewegungskunst, die Eurythmie, ist dem Ahriman abgetrotzt, und er muss ein Äquivalent dafür haben.» Ich wollte diese Äußerung nicht verschweigen, weil ich glaube, dass sie für viele, nicht nur für Eurythmisten, wichtig ist. Man konnte wirklich die Erfahrung machen: Wenn jemand sich mit leichtem Herzen, ohne Verantwortung, diese Eurythmie «schenken» ließ - es ist nie im rechten Sinne fruchtbar gewesen oder geworden.

Und weiter: «Wenn Sie dann draußen in der Welt so einen Schüler vor sich haben, der meinetwillen 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.»

Es ist mir mit diesem Rat so gegangen wie mit vielem, was mir von dem Lehrer gesagt worden ist: «Ich hörte ein Lied, das ich nicht verstand, ich lerne es spät verstehen ...» Und dann später habe ich mich bemüht, den siebenten Fehler dadurch zu vermeiden oder auszu-schalten, dass ich versuchte nachzuempfinden und nachzumachen - natürlich für mich allein oder ganz unauffällig - warum diese Fehler gemacht wurden und dann eine Übung einschaltete, die in positiver Weise die Dinge zurechtrückte. Es war vielleicht ein Schüler, der in Schultern und Hals verkrampft und ungelöst war. Es hätte ihm wirklich nicht geholfen, wenn er immer gehört hätte: «Nicht die Schultern hochziehen, den Kopf frei halten!» Aber, da gab es Angaben über Kopfhaltungen, die ganz Bestimmtes ausdrücken. Fand man dann ein Gedicht, das wie ein Beispiel für diese Kopfhaltungen schien, so wurde es eben mit allen geübt, und die Bemühungen, diese Kopfhaltungen gut und überzeugend auszuführen, konnten oft sehr helfen. Da durfte man dann sagen: So ist es noch nicht überzeugend. Und konnte vielleicht wiederholen und ausführlich besprechen, was Rudolf Steiner als eine Art Gesetz für Kopfbewegungen angegeben hatte. Bis in solche praktischen Einzelheiten und Winke hatte Rudolf Steiner manches erklärt und angegeben, und dass wir alle nun unsere Kopfhaltungen und Bewegungen beobachteten und längere Zeit darin lebten und uns bemühten, half der einen, Ungenannten, wirklich gelöster und freier zu werden, weil sie in positiver Weise arbeiten konnte, nicht um etwas zu vermeiden, sondern um etwas zu erreichen. Und uns anderen hat es auch nichts geschadet.

Das war der einzige pädagogische Ratschlag, den Rudolf Steiner mir je gegeben hat. Und in dem Maße, als es mir allmählich gelang, ihn zu befolgen, in dem Maße zeitigte er auch Früchte. Eigentlich hieß er doch: einen Fehler vorausschen, sich selbst anstrengen, ihn zu vermeiden, und vielleicht eine kleine Übung zu erfinden, die einen Fehler oder auch nur eine Unkorrektheit des Betreffenden zurechtrückte. Warum sollte z.B. nicht einmal eine Gruppe die siebenteilige Stabübung mit immer einer Zwischenbewegung: gestreckte Arme in Schulterhöhe und -breite grade nach vorne gestreckt, machen, um selbst zu kontrollieren, dass rechts und links wirklich auch rechts seitwärts und links seitwärts und nicht sehr schwungvoll, aber bequem, in der Mitte stehen darf? Auch wenn nur einer den Fehler gemacht hätte. - Man konnte wirklich manchmal auf ebenso wirkungsvolle wie auch einfache Ideen kommen, wenn man sich nur genügend intensiv und liebevoll mit einem Schüler beschäftigte. Das beglückende Gefühl eines Schatzgräbers war dann der Lohn: «Ich hab's doch geahnt, was für ein Schatz da in der Tiefe eben doch ruhte.» - Aber ebenso oft erlebte ich auch beschämt, wie einer der ersten sechs Fehler sich zu einer starken und schönen Eigenart entwickelte, die eben nur anders war, als was ich als Ideal in mir trug. [Wie es in einem Gedicht von Christian Morgenstern heißt:]

Von zwei Rosen duftet eine anders, als die andre Rose.

Von zwei Engeln mag so einer anders, als der andre schön sein.

So in unzähl- baren zarten Andersheiten mag der Himmel,
mag des Vaters Göttersöhne— reich seraphisch abgestuft sein ...

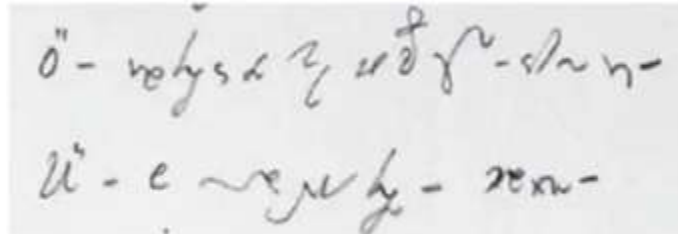
Nur darüber muss man wachen, dass Duft und Schönheit echt sind und wahr.

Es war eine solche Fülle, ein solcher Reichtum, so viele Perspektiven, dass bis heute noch vieles nicht mit allen Möglichkeiten und Konsequenzen ausgeschöpft ist. Dieser erste Teil der Eurythmie wird ja die «dionysische Eurythmie» genannt.

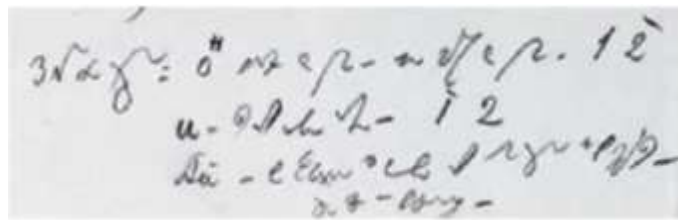
Vorbereitungsnotizen Rudolf Steiners zu dieser Stunde



W - wie langes U so tief dass es keine Bewegung gibt



ö - Rundtanz und von einem Punkt in die Mitte springen - auch ein Ruck U - das Einander-vorbei-Tanzen - Handrücken



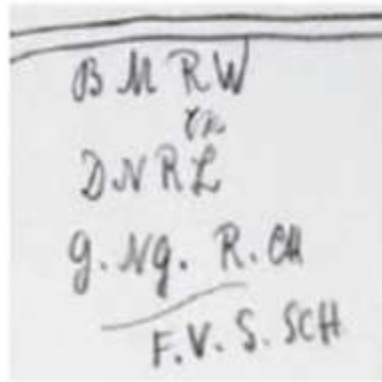
3 Arten von Sprüngen: ö innerhalb der Form - in den Mittelpunkt der Form. 1 2

u — sich nach oben richten — 1 2

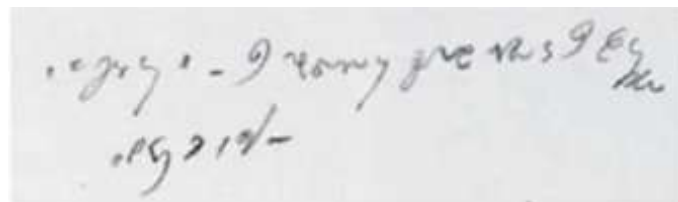
Äu - das Wiederberühren des Boden nach einem Sprung ist die Hauptsache - / hinein immer eine Dissonanz

Weitere, die Stunden vorbereitenden Notizen Rudolf Steiners

Die folgenden Notizen Rudolf Steiners finden sich auf den Vorbereitungsblättern für die Stunden in Binningen-Bottmingen - eine Gruppierung der Laute nach Artikulationsansatz und die Angaben für «Ich schaue auf» bzw. «Die Wahrheit hat gesiegt», die erst in München 1913 gegeben wurden.



B M R W / Lippen R / D N R L / G. NG. R. CH / F. V.S. SCH



„Ich schaue auf“ - sich niedersinken mit empfangenden Armen aus / und sich wieder aufheben „die Wahrheit hat gesiegt —

16. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

Herbst/Winter 1912/13, Düsseldorf

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Am Abend dieses 24. September 1912 war auch der letzte der zehn Vorträge in der Reihe «Das Markus-Evangelium», und gleich am nächsten Tage fuhren wir nach Hause, trotzdem Rudolf Steiner noch zwei öffentliche Vorträge in Basel hielt. Auch besuchte er anschließend an diese letzten Vorträge, an diese Basler Zeit, zum ersten Mal Dornach. [...] So sind die ersten Unterweisungen zu der «Kunst des Wortes» ganz nahe dem Orte gegeben worden, an dem auch «das Haus des Wortes» errichtet und gestaltet wurde.

Uns aber drängte es, endlich alles das, was wir in den vergangenen Wochen wie ahnend erlebt hatten, nun wirklich in die Tat, in Realität umzusetzen. Darum fuhren wir sehr früh am Morgen des 25. Septembers nach Hause. «Zu Hause» war eine Gartenstadt, Haus Meer (heute Meerbusch) genannt, zwischen Düsseldorf und Krefeld, eine ausgesprochen nieder-rheinische Landschaft mit Dämmen, Wiesen und einem weiten Horizont. Erst gegen Abend kamen wir an, aber da stand der Plan, wie wir die Arbeit anfassen wollten, uns schon ganz klar vor Augen. Schon für die «Vorarbeiten» war das größte Zimmer unseres Hauses, der obligate Salon, bis auf das Klavier ausgeräumt worden, denn um «Barbara saß stracks am Abhang» zu «tanzen», die «Reigentänze» zu versuchen und die Alliterationen zu «stampfen», brauchte man schon Platz und auch meine Schreibübungen mit den Füßen machte ich einfach mit Kreide groß und deutlich auf den Boden. Auch die Schüler, resp. «Mitarbeiter», drei jüngere Schwestern von mir und ein Bub, den Dr. Steiner zu uns geschickt hatte, damit er bei uns erzogen wurde, und für «dessen etwas willensschwaches Wesen diese Stunden besonders wichtig sind», standen mehr oder weniger begeistert, bereit, die Arbeit mitzumachen. Die Gruppentänze hätte ich ja gar nicht ohne diese «Mitarbeiter» (im Alter von 14 bis herunter zu 8 Jahren) ausarbeiten können. Aber so wurde Schritt für Schritt, einer nach dem anderen in der Reihenfolge, wie Rudolf Steiner sie gegeben hatte, das ganze Pensum angelegt.

Diese gemeinsame Arbeit konnte natürlich erst am Spätnachmittag sein, wenn alle Schulaufgaben gemacht waren. Am Vormittag arbeitete ich für mich allein und versuchte, so gut ich konnte, «empfinden zu lernen», was «eine zurückgebogene Hand», was «jedes Kreuzen», jedes Strecken usw. mir sagen wollten. Immer aber begann ich mit dem IAO, welches Rudolf Steiner in München angegeben hatte, und gerade aus dem Bemühen um diese drei «Haltungen» erwuchsen mir die ersten konkreten Lautempfindungen. - Übrigens hatte Rudolf Steiner schon in München, als er diese drei Säulen-Erlebnisse angab, gesagt, man müsse versuchen, die Laute auch farbig zu erleben! In Bottmingen sprach er wieder davon und fragte etwas zweifelnd, ob ich mir darunter überhaupt etwas vorstellen könnte? Ich erzählte ihm ganz stolz, dass ich das wohl könnte und ich hätte gefunden, i sei grün! «Na», sagte er da lachend, «wie haben Sie das denn gemacht?» «Ich habe mir ganz intensiv ein Spektrum vorgestellt und dann i hineintönen lassen. Dann sind alle andern Farben verschwunden und nur «Grün hat sich ausgebreitet.» Er hat dieses «Grün» weder bejaht noch verneint, sondern nur gesagt, ich solle meine Aufmerksamkeit immer wieder in diese Richtung der Farbigkeit lenken.

Meine Mutter und ich hatten uns von vornherein vorgenommen, mit der Ausarbeitung, besonders der Gruppensachen, in der Reihenfolge vorzugehen, die den Angaben Rudolf Steiners entsprach. Neben meinen Bemühungen, langsam «ein Empfinden» für die Lautsitze zu

«lernen» und in mir zu erleben, bereitete ich an den Vormittagen auch noch vor, was wir am Nachmittag arbeiten wollten. Ich suchte Gedichte mit ausgesprochenen Rhythmen, suchte nach Musik, die für einzelne Übungen zu brauchen war, und übte das Geplante gründlich, damit ich es immer geschickter und selbstverständlicher vormachen konnte. Diese Nachmittagsarbeit hatte meine Mutter sehr fest in der Hand. Sie las für uns und spielte Klavier. Ganz waren wir nicht auf vorhandene Musik angewiesen, ein junger, Musik studierender Freund komponierte bereitwillig für uns «Ballen und Spreizen», auch einige Rhythmen haben wir nach Musik gemacht und natürlich die Stabübung, für die wir wirklich mit Kupferdraht umwickelte Holzstäbe gebrauchten. Sie wurde, schon wegen reichlich vorhandenen «Ungezogenheiten in der körperlichen Haltung» besonders intensiv ausgearbeitet. Stehend, gehend, auch zwei gegenüber, der eine vorwärts, der andere rückwärts gehend. Gerade das sah wirklich schön aus, fast wie ein «Korybanten-Tanz», und man konnte die Genauigkeit der Bewegungen der eigenen Kontrolle, aber auch gegenseitiger, natürlich möglichst unauffälliger Korrektur unterwerfen, und dieses Anregen der eigenen Kontrolle erwies sich immer als besonders fruchtbar und heilsam. - Auch energisch schreitend, rasch gehend, zuletzt mit leichten Laufschritten, die gleichmäßig ruhigen Armbewegungen begleitend, wurde unsere Stabübung ausgeführt. Man sollte zuerst zu jeder Armbewegung einen kräftigen Schritt machen, dann zwei etwas raschere und dann vier Laufschritte — [das] hatte Rudolf Steiner schon in Bottmingen angeregt. Langsam wurde auch versucht, die Übung jambisch oder anapästisch zu gestalten.

Ich möchte hier einen Rat Rudolf Steiners, den er mir 1919 in Stuttgart gab, einfügen, weil er für manchen Eurythmisten wertvoll sein kann. Als während der Dreigliederungszeit Herr und Frau Dr. Steiner sich längere Zeit in Stuttgart - seit 1917 auch unser Wohnsitz - aufhielten, eine größere Gruppe von Eurythmisten täglich sehr intensiv mit Frau Marie Steiner-von Sivers übte, unsere Formen größer und lebhafter, die Armbewegungen durch «bewegtere» Konsonanten rascher und vielfältiger wurden, machte mein Herz mir manchmal etwas zu schaffen. Schließlich fragte ich Dr. Steiner, ob ich vielleicht etwas falsch machte, zum Beispiel falsch atme? Wohl sagte er, es sei in dieser Beziehung alles in Ordnung, ich sei, wie wohl jeder in Deutschland, unterernährt. «Die Nahrungsmittel in Deutschland geben einfach keine Kraft mehr her, da können Sie essen, was Sie wollen. Wenn Sie aber etwas tun möchten, um Ihren Atem zu stärken, so versuchen Sie bei gleichmäßig ruhigem Atem Ihre Armbewegungen im Verhältnis von eins zu zwei und dann vier zu steigern, respektive immer zu verdoppeln.» Als ich diesen Rat längere Zeit befolgt hatte, zum Beispiel zuerst auf einen Atemzug eine l-Bewegung, dann auf einen Atemzug zwei l-Bewegungen, dann vier l-Bewegungen machte und wieder auf eine /-Bewegung zurückging, und, über das Üben heraus es konnte und nun «tat», da fühlte ich als damals junger und sonst gesunder Mensch trotz der Beschleunigung ein «beruhigendes Legato» wie bei der zuletzt geschilderten Stabübung.

Bei unserer gemeinsamen Gruppenarbeit damals in «Haus Meer» legte meine Mutter den größten Wert darauf, dass alles bis dahin Angelegte jeden Tag weiter geübt und «getan» wurde. Erst dann wurde ein kleiner Schritt weiter gemacht. Denselben Rat gab Rudolf Steiner Annemarie Donath-Dubach, als sie, im Sommer 1913 von Haus Meer nach Berlin zurückgekehrt, nach einer ersten längeren Einführung in den mir in Bottmingen anvertrauten dionysischen Teil der Eurythmie, Rudolf Steiner gefragt hatte, wie sie nun am fruchtbarsten weiterüben könne. Da habe er ihr gesagt, sie solle so arbeiten, dass sie alle zwei bis drei Tage jede Bewegung und jede Form mindestens einmal mache und außerdem noch viele Gedichte! - Wenn man, nachdem das Gebiet heute so viel umfangreicher geworden ist, die Schüler veranlassen würde, immer an einem dionysischen Gedicht und an einem apollinischen zu

arbeiten, könnte man erreichen, dass sie jederzeit weitgehend alle Möglichkeiten, die in der Eurythmie gegeben sind, in sich lebendig und immer gegenwärtig hätten. Diese Aufgaben müssten neben der Gruppenarbeit hergehen.

Einmal wöchentlich hatte ich in diesen ersten Zeiten aber doch auch erwachsene Schüler! Einige unserer theosophischen Freunde nahmen ganz aktiv mit Händen und Füßen teil an dem Entstehen der neuen Kunst, während andere sich regelmäßig in gewissen Abständen einfanden und mit liebevollem und künstlerischem Interesse Neues, aber auch Fortschritte in schon Bekanntem anschauen wollten. Da wir sonst nur übten, waren die sich daran anknüpfenden Gespräche ein ausgesprochener Gewinn, eine fühlbare Förderung und Hilfe.

Natürlich wurde mit der kleinen Gesellschaft nachmittags auch lautlich gearbeitet. Dieses und mein morgendliches Tun, einzelne Laute und Lautverbindungen vokalisch und konsonantisch für mich zu üben, so zu üben, wie Dr. Steiner es mir angegeben hatte, nämlich die Laute «fast gleichzeitig» entstehen zu lassen, erlaubten mir endlich an die noch in Basel gestellte Aufgabe - die beiden GoetheGedichte: «Meeresstille» und «Glückliche Fahrt» - heranzugehen. Und zwar Meeresstille rein vokalisch, es ist fast eine Trance-Zustand, nur wie Bilder eines ganz innerlichen, seelischen Zustandes aufzufassen, also ... nur Vokale. Glückliche Fahrt aber sollte ich konsonantisch machen, da sei wirkliche Außenwelt geschildert.

Allereinfachste Formen, für «Meeresstille» nur solche, die durch das Zusammenspiel von geraden und krummen Linien der Ausdruck für die fühlende Seele sind (die durch das Zusammenwirken von geraden und krummen Linien eine Ausdrucksmöglichkeit für «Fühlen» geben), wurden festgelegt und mit den vorher geübten Lauten rhythmisch abgeschritten. Es war natürlich sehr, sehr einfach, und doch gab es unvorhergesehene Schwierigkeiten! - Wie sollte ich zum Beispiel das ü in der Zeile «und bekümmert sieht der Schiffer» machen? Es war doch weit und breit niemand da zum «aneinander Vorbeitanzen»! Also musste ich eine Armbewegung finden, die etwas Adäquates ausdrückte! Und allein musste ich sie finden, denn Rudolf Steiner war weit und konnte nicht gefragt werden. Und sie ließ sich finden, nachdem man lange und oft, auf Bewegung und Dynamik «in der eigenen Kehle» konzentriert u ü u ü intoniert hatte. Das Resultat war wirklich erstaunlich richtig, ebenso bei den Versuchen, auch für ö eine Armbewegung zu finden. Beides wurde im April 1913 von Rudolf Steiner ganz selbstverständlich akzeptiert, im Jahre 1924 gab er dann aber noch gewisse Feinheiten dazu an. In dem zweiten, dem konsonantisch auszuführenden Gedicht, tauchten gegen Schluss mehrere Worte mit sch auf. Eine klare s-Bewegung befriedigte da nicht, besonders in der vorletzten Zeile: «Schon seh ich das Land!» wo sch und s so nah beieinander stehen. Da durfte das sch doch nicht so klar geformt werden wie das s. Es musste breiter, voller, aber auch weniger klar, verwischter werden, und - es wurde es auch. Die Arme fanden fast von selbst die Bewegung. Und in den Formen tauchten auch wie selbstverständlich mehr krumme, also Willen ausdrückende Formen auf.

Im Übrigen war «Glückliche Fahrt» furchtbar schwer! Was musste nicht alles bewältigt werden! In den Rhythmus hinein musste das r gearbeitet werden und dann kam auch noch als Erstes «zerreißen». Also eine Kürze, die mit r endete und eine Länge, die damit anfang! Und nur bei v, b und s - und wie wir es anfänglich auch machten - sollte man «sich mit einem Gegenstand gemeinsam bewegen oder Form geben». Ohne die Glasknöpfe, die ich ebenso heimlich unten an die «Schleier-Stola» genäht hatte, wie ich die ganze Stola so gedreht hatte, dass sie über den Schultern hing, wäre es wohl nie gegangen! Sie war einfach nicht da, wenn man sie brauchte. - Und solche Worte wie «ängstlich» mit vier Konsonanten auf eine Länge und «säuseln» drei auf eine Kürze! Es war schrecklich schwer, und ich fürchte, im Anfang

hätte keine Muse es ausgehalten, auch nur von Weitem zu lauschen. An diesem ersten konsonantischen Gedicht habe ich viel gelernt und erlebt, auch Mutlosigkeit und Depressionen. Aber auch Hilfe! Wenn es nämlich gar nicht mehr gehen wollte, hörte ich plötzlich wieder den erwartungsvollen Klang in Rudolf Steiners Stimme, sah den in weite Fernen schauenden Blick so deutlich wie damals in Bottmingen: «Sie werden sehen, wie schön das dann wird, ein wie differenziertes Erleben sich darin ausspricht!» - Dann war aller Enthusiasmus wieder da und ich versuchte mit neuem Mut sogar die schwerste Stelle: «Es rührt sich der Schiffer, geschwinde! Geschwinde!»

17. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

26. April 1913, Düsseldorf

Am 26. April 1913 führte Lory Smits mit ihren Schülern Rudolf Steiner und seinen Begleitern erstmals das bisher Erarbeitete vor. Dabei konnte Rudolf Steiner einige neue Übungen und auch den Text «Der Wolkendurchleuchter» geben. - In die Aufzeichnungen Lory Maier-Smits wurden Ergänzungen aus «Die Anfänge der Eurythmie» aufgenommen; sie sind zur besseren Erkennung im Druck eingerückt.

Erna van Deventer-Wolfram, aus: «Die Entstehung und die Aufgabe der Eurythmie»

An einem regnerischen Nachmittag kam ich in das Haus der Familie Smits [...]. Das Erste, was ich, das Haus betretend, hörte, war ein sehr gleichmäßig-rhythmisches Laufen, dabei, im gleichen Rhythmus, eine Frauenstimme, die, mehr skandierend als rezitierend, ein Gedicht im gleichen Takt, wie die Füße sich bewegten, zu sprechen schien. Aus dem Vorraum in das Zimmer tretend, sah ich ein ebenso merk würdiges wie mich tief berührendes Bild: Mehrere Kinder und einzelne Erwachsene schritten feierlich in einem Kreis hintereinander, alle, außer der Lehrenden, gekleidet in licht-meergrüne Gewänder, die durch feine Goldschnüre zusammengehalten waren. - Die Lehrende selbst (Lory Smits) trug ein weißes Gewand im gleichen Stil und ebenfalls mit einer Goldschnur zusammengehalten. So schritten diese Gestalten im Takte des sehr metrisch gesprochenen Gedichtes: -v -v -v -v -v -v <Tiefe Stille herrscht im Wasser> (Meeresstille, von Goethe), im trochäischen Versmaß. Mit den Händen begleiteten sie den Rhythmus der Füße durch beinahe geometrische Formen, die sie mit Händen und Armen ausführten.

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965, mit Ergänzungen aus: «Die Anfänge der Eurythmie»

Wie viel leichter, ja beschwingter wurde aber die ganze Arbeit, als Mitte März 1913 Annemarie Donath-Dubach zu uns kam und so schnell und selbstverständlich gleich alles mitmachte, dass man sich nur wundern und freuen konnte. Mit ihrem Kommen hörten auch die oft doch sehr schweren, einsamen Vormittage auf, denn nun wurde alles in einer freudigen Gemeinsamkeit erarbeitet, und 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. Die Arme hatte nicht einmal zwei Wochen Zeit bis zu dem von uns lang ersehnten Tag, an dem wir endlich Rudolf Steiner zeigen durften, was wir bis dahin gearbeitet und wie wir uns hereingestellt hatten.

Er kam am 26. April 1913, also genau sieben Monate seit dem Beginn der Arbeit nach unserer Rückkehr von Basel. Dr. Steiner kam in Begleitung von Frau Helene Röchling und Fräulein Mieta Waller, dem ersten Darsteller des «Thomasius» in den vier Mysteriendramen, kurz vor dem Mittagessen zu uns heraus. Die beiden Damen und als dritter Herr Adolf Arenson, der während Rudolf Steiners Anwesenheit in Düsseldorf bei uns wohnte, lernten an diesem Tage unsere neue Kunst kennen — und lieben [...]. Leider traf Fräulein Marie von Sivers erst am Abend, von einem längeren Aufenthalt im Norden zurückkehrend, in Düssel-

dorf ein; so war sie an diesem für uns so festlichen und bedeutungsvollen Tage nicht anwesend, doch konnten wir sie abends im Vortrag noch begrüßen.

Bald nach dem wie meist bei Rudolf Steiners Gegenwart sehr heiteren Mittagessen (einmal, als außer ihm nur «Damen» den Tisch zierten, bot er meiner damals kaum sechs Jahre alten Schwester den Arm und sagt dazu: «Nun wollen wir mal bunte Reihe machen») verschwanden wir, um uns «umzuziehen». Außer mir, die ich ein weißes Kleid hatte, weil ja bei manchen Übungen eine dirigierende, manchmal auch etwas anfeuernde Gestalt in der Mitte stehen, ich nachher auch meine beiden Gedichte zeigen musste, trugen alle hellgrüne Kleider - im dionysischen Grün -, das meine Mutter, also nicht Dr. Steiner, gewählt hatte, entsprechend dem Kupfer, dem Venus-Metall, mit dem unsere Stäbe umwunden waren. Wie gut passten die frischen jungen Birkenzweige dazu, mit denen unser Eurythmie-Zimmer geschmückt war. Für unsere Gäste standen ein paar bequeme Sessel bereit - ja- und dann mussten wir eben anfangen! Das sorgfältig aufgestellte Programm begann mit Alliterationen, Beherrschungsübungen und Taktieren. Als wir «Chor der Schmiede» aus Goethes Pandora machten - also einen Daktylus machten -, nahm Dr. Steiner meiner Mutter das Buch aus der Hand und las selbst! Und wie las er! Ich habe schon oft mündlich und schriftlich erzählt, wie er das machte. Wie er langsam anfing, sodass wir wirklich unser «Maß» vor uns in den Raum zeichnen konnten, wie er dann schneller sprach, immer schneller, zuletzt so schnell und doch so beherrscht und deutlich akzentuiert, wie ich nie je wieder einen Menschen sprechen hörte, wie - mir wenigstens - jedes Bemühen, deutliche, klare Bewegungen zu machen, verging, und nur noch Daktylus, das lebendige Wesen Daktylus im Raum war, uns ergriff und unsere Glieder bewegte und mitriss! Aber dann ebbte dieses Prestissimo rasch wieder ab, sodass wir wieder einen Daktylus formen konnten und nicht mehr der Daktylus uns! So sollte man Tempo-Steigerungen handhaben, erklärte Dr. Steiner dann: Langsam, allmählich schnell und dann rasch wieder langsam werden. [...] Danach zeigten wir, wie seine Angabe: «Von einem raschen Lauf plötzlich in ein straffes Stillstehen übergehen» - 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 berechtigterweise anders gemacht werden, und wurde von vielen - auch von uns - schon anders gemacht.

Dann kam unsere so vielfältig ausgearbeitete Stabübung, die wir aus Gründen der «Ungezogenheiten in der körperlichen Haltung» schon ziemlich weit, in den verschiedensten Rhythmen, paarweise vor- und rückwärtsgehend, ausgebaut hatten. Und als wir damit fertig waren, verlangte Dr. Steiner selbst einen Stab, d.h., er nahm mir meinen einfach aus der Hand und zeigte eine Reihe neuer Möglichkeiten für Stabübungen, verschiedene Griffe, Haltungen und Bewegungen. 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 außen, 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 so hoch wie möglich 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 hinten unten wieder auf! «Und da muss man schon geschickt sein, damit der Stab nicht auf die Erde fällt!» 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 «Geschicklichkeits-Übungen» vormachte. 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.

Da warf er den Stab mit leicht gestreckten Armen, von oben ihn haltend etwas nach vorne, um ihn gleich wieder von unten zu fassen und wieder vorwärts zu werfen, und so immer den Griff wechselnd wie hinter dem Stab hergehend.

«Wenn Sie das viel üben, dann kann es zuletzt so aussehen, als «schwebe 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 ja 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 «Siebener-Rhythmus» 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, also in dem richtigen «Siebener-Rhythmus», denn, hatte Rudolf Steiner einmal gesagt: In unserm Tonsystem kann man es nicht, aber griechische Musik verträgt sehr gut diesen 7/8-Rhythmus. - Wäre nicht das schon ein Grund, diese Musik in die Eurythmie einzugliedern?

Auch eine Art von Kiebitz-Schritt (er nannte ihn so) machte Dr. Steiner uns vor, allerdings ohne das Schlagen in die Kniekehle, wie es später für heileurythmische Übungen ausgeübt werden sollte. Doch er nannte ihn so und machte nur lang, kurz, lang. Aber wie lang waren diese Längen! Wie vergnügt war er und wie elegant seine Bewegungen! - So viel von seinen Angaben und Anregungen sind liegen geblieben, nicht nur wegen der Fülle des Gegebenen, sondern auch wegen unserer menschlichen Unzulänglichkeit und Trägheit.

Nach diesem erfrischenden Intermezzo wickelte sich unser «Programm» einige Nummern hindurch ohne Erweiterungen oder neue Anregungen ganz flüssig weiter ab. Wir machten «Energie- und Friedenstanz», machten «Ich und Du» und dann «Wir». Dabei stand ich zuerst auch in der Mitte, wie es ja 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 «Wir» kamen natürlich verschiedene Lemniskaten, gemeinsam im Kreis geschrit-

ten und auch gemeinsam gesprochen. Sogar die «Harmonische Acht» haben Annemarie Donath-Dubach und ich gezeigt. Dr. Steiner war von Nummer zu Nummer immer heiterer, und wir durch seine freudig liebevolle Zustimmung immer beschwingter und glücklicher geworden. Ja, und dann zeigte sich auf einmal, dass wir in unserm Programm beides, die Einzahl 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 wie 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 mussten es mehrmals machen, und ich weiß, alle, die ihn miterlebten, haben diesen Augenblick niemals vergessen. Wir erlebten wohl alle damals ahnend die tiefe menschenbildende und menschenheilende Kraft dieser neuen, für unsere Zeit inaugurierten Mysterien-Kunst.

Nach einem ganz kurzen Schweigen und Nachsinnen rief er uns drei «Großen». Wir mussten uns in einen kleinen Kreis stellen, mit zum Mittelpunkt gerichteten Antlitz, und dann sagte er mit tönender, machtvoller Stimme das erste für die Eurythmie geschaffene Gedicht, indem er gleichzeitig unsere Bewegungen im Raum dirigierte:

«Der Wolkendurchleuchter —

Dabei weichen Sie zwei Schritte zurück, auf einen größeren Kreis. Nun vier Anapäste auf dieser erweiterten Kreislinie:

Er durchleuchte
Er durchsonne —
Er durchglühe
Er durchwärme

Und nun wieder zwei Schritte vorwärts zum Mittelpunkt hin:

Auch mich!»

Wir haben es dann gleich einige Male wiederholt und ich glaube, wie alle die Zuschauenden und wir Ausführenden hatten das gleiche erschütternde und beglückende Erlebnis: Jetzt ist die wahre Eurythmie geboren; in ihrer ganzen sakralen und formenden Kraft ist sie lebendig geworden.

Eigentlich hätten wir unsere Darbietungen damit abschließen müssen, aber es gab ja noch so viel zu zeigen! Es fehlte noch «Ballen und Spreizen» - es fehlten noch «Serpentinen». Erna Wolfram, die natürlich noch nicht alles mitmachen konnte, zeigte, trotz ihrer so kurzen «Lehrzeit», die große einwickelnde Serpentine, die außer «starke Befestigung des Ich sehr gut für bleichsüchtige Personen» ist. Sie war damals die «Bleicheste» unter uns. Sie machte eine nur von uns gewählte Konsonanten-Folge, und zwar d f g k h, um dann, wenn alle störenden Einflüsse der Außenwelt abgelehnt und abgestoßen wären, über kleine l-Bewegungen zu der Schlussstellung «mit am Herzen gelegten Händen» eu zu gelangen.

Wir haben auch Evoe gezeigt: Zuerst im Kreis, in dessen Mitte ein riesengroßer Pyrit lag. [...] Nach einem Evoe, das Annemarie Donath und ich, uns ernst-feierlich begrüßend, ausgeführt hatten und einer «musikalisch untermalten» l-Übung haben wir «Halleluja...h» noch gezeigt und nach einer Pause, in der ich mich, da mir ja nun der immer noch etwas unentschiedene Kampf mit dem konsonantischen Gedicht bevorstand, mit einer «Schleier-Stola» bewaffnet hatte, kamen meine beiden Goethe-Gedichte und noch ein kleines «Wiegenliedchen» von Clemens Brentano, das wir als Gruppe zu dritt machten.

Bei den Mysterien-Spielen in München hatten Philia, Astrid und Luna, wenn sie gemeinsam sprachen, immer in einem MollDreiklang gesprochen. Luna die Prim, Astrid als Verstandes- und Gemütsseele die Moll-Terz und Philia die Quint. Es wurde als Recitando, als Sprechgesang, nicht wirklich gesungen, ausgeführt. [...] Uns hatte dieses Sprechen der Seelenkräfte so gut gefallen, dass wir es bei unserem Wiegenliedchen auch so machten. Nicht einmal das hat Rudolf Steiner damals beanstandet! Auch nicht unsere musikalische Schlussnummer!

Als ich in der mir zugänglichen Musik-Literatur nach für uns geeigneter Musik gesucht hatte, um erst einmal eine Begleitung für die Reigentänze der Vorübungen zu finden, später dann auch für die Stabübung, für «Ballen und Spreizen», sogar für Rhythmen, war mir ein kleines Stück «Semplice» in Schumanns «Papillons» aufgefallen. «Semplice» beginnt mit einem rhythmischen Motiv zu je zwei Takten, welches viermal wiederholt wird. Der erste Takt hat sechs Achtel und der zweite drei Viertel, die sich immer auf dem vorletzten Ton des ersten Taktes aufbauen. Wir begannen nun mit sechs raschen Laufschritten, Arme in «Innig», blieben dann aber nicht nur plötzlich stehen, sondern machten eine Dreivierteldrehung in der entgegengesetzten Richtung am Ort, dabei in die Stellung «lieblich» übergehend. Wir liefen zu viert in einem Viereck, und da wir uns ja nie ganz von hinten zeigen wollten, musste eine Seite rückwärts gelaufen werden. Als nun meine jüngste Schwester (achtjährig) an diese «schwere Stelle» kam und sich sichtlich bemühte, den richtigen Platz da hinten zu erreichen, rief Dr. Steiner auf einmal strahlend: «Sehen Sie doch nur, wie anmutig die kleine Thea da läuft!» Auch vorher schon hatte er auch die nebensächlichsten, zufälligen Kleinigkeiten freudig bemerkt: «Das ist nämlich schon was, wenn man das so geschickt macht!», sagte er zum Beispiel einmal, als ich für meine jugendlichen «Mitarbeiter» Achten oder Serpentine auf den Boden zeichnete, mich selbst als eine Art Zirkel benutzend. Und so löste sich unsere mit «Semplice» abgeschlossene erste EurythmieDarbietung in lauter zufriedene, lebhaft-heitere Gespräche auf. Als sich die erste Freude, bei uns Darstellern auch Erregung, gelegt hatte, konnten wir endlich auch einige Fragen stellen, besonders auch wegen der «selbsterfundene» ö-, ö- und sch-Bewegungen. Rudolf Steiner hatte nichts daran auszusetzen, gab aber

auch noch keine weiteren Erklärungen dazu, wie zum Beispiel 1924 zu dem sch «das Wegblasende» oder zum ä: ein # und die Bewegung der Arme selber als i frisieren. Das i hatten wir ja schon bei: «Er durchglühe» - sehr deutlich betont anwenden müssen, und mein halb ängstlicher, halb schuldbewusster Blick auf Dr. Steiner hatte nicht einmal ein Erstaunen oder Befremden in seiner Miene feststellen können. Trotzdem war es doch besser, eine deutliche Bestätigung oder Ablehnung und Korrektur zu erhalten.

Auch in einer anderen Sache hätte ich gerne Sicherheit und Korrektur erhalten: Ich erzählte, dass ich unsere Dichter manchmal daraufhin «prüfte», ob sich Stellen fänden, die geeignet wären, einen bestimmten Laut als für ihn charakteristisch in verschiedenen Färbungen zu üben, wie a in «Barbara saß stracks am Abhang» oder «Lass' ahnend nahn am Abend Phantasie». - Nun fände sich in Also sprach Zarathustra im dritten Teil in dem Abschnitt: «Im Vorübergehen» ein Satz mit lauter Umlauten, vor allen Dingen mit einer sicher gewollten Anhäufung von ö, «wo alles Anbrüchige, Lüsterne, Düstere, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt!». Zuerst sei ich ganz begeistert gewesen, aber als ich's dann versucht hätte, wäre es eine große Enttäuschung geworden, unbefriedigend und unmöglich, dabei etwas ü-haftes zu erleben, wie ich es bei meiner liebsten ö-Übung - bei den Worten des Doppelgängers: «Ich will mit meiner Kraft dich tüchtig rüsten» - immer so stark empfunden hätte. Wie beruhigt war ich, als Dr. Steiner ausgesprochen lebhaft zustimmte: «Da haben Sie ganz recht, hier handelt es sich einfach um eine «Lautspielerei bei Nietzsche, die aus dem Kopf kommt und nicht aus einer wirklichen Lautempfindung, das kann man nicht ü-haft ausdrücken.» — Durfte mir das ein Zeichen sein, dass ein kleiner Schritt auf dem Wege: «Lernen Sie empfinden» - gelungen war? Und nun haben wir ja seit 1924 für das ü und die ganze Eurythmie als Wahlspruch bekommen: «Prüfe dich, Schüler, übe mit Mühe»; lautlich auch hier ö in Verbindung mit i wie bei: «Ich will mit meiner Kraft dich tüchtig rüsten» und der «Hieroglyphe» von Richard Dehmel.

Zuletzt baten wir Dr. Steiner noch, uns ein neues Gedicht aufzugeben. Er nahm ein Buch, eine Anthologie neuerer Dichter, das mit seiner kleinen Schrift Zyrik der Gegenwart mit andern Büchern auf dem Klavier lag. Trotzdem in dieser Sammlung fast alle Dichter vertreten waren, die er in seiner 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 können Sie machen.» -[...] Das von ihm gewählte Dehmel'sche Gedicht, das mit drei sehr interessanten Reimpaaren beginnt, heißt:

Hieroglyphe
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:

Nun hatten wir also alles gezeigt, was wir bis dahin gelernt hatten. Und dann war es für Rudolf Steiner und seine Begleitung Zeit, zurück nach Düsseldorf zu fahren. Fräulein von Sivers musste auf dem Bahnhof abgeholt werden, und am Abend war der erste der beiden Vorträge. Und nun geschah das, was ich nicht meinerwegen erzähle, sondern nur, um seine ganze Größe, Güte und menschentragende Positivität zu schildern. Er nahm meine Hand in seine beiden Hände und ... dankte mir. Als ich ganz betroffen und fassungslos stammelte: «Aber Herr Doktor, wir müssen doch danken!» ergriff er wieder meine Hand und wiederholte: «Nein, ich danke Ihnen.» Und nochmals an der Haustür, ehe er ins Auto stieg, dieser Händedruck und: «Ich danke Ihnen.» - Auch diese Tugend der Dankbarkeit und des Dank-sagens, die in unserer Zeit so weitgehend verloren gegangen ist, lebte er uns in selbstverständlicher Größe und tragender Wärme vor. Wir aber blieben sehr glücklich und voll neu impulsierter Bereitschaft, alle Kräfte für unsere Arbeit, für die Eurythmie einzusetzen, von Dank erfüllt zurück.

Wie gut war es, dass wir erst am Anfang der Tage mit Rudolf Steiner standen, dass wir noch zwei Vorträge vor uns hatten, sonst hätte man wahrlich glauben können, dieser Tag sei nur ein beglückender Traum gewesen. Aber da waren die verschiedenen Aufgaben und dazu kam am Abend nach dem letzten Vortrag noch eine weitere. Ich sollte versuchen, «Charon» aus Goethes neugriechisch-epirotischen Heldenliedern eurythmisch auszuarbeiten. Er gab eine Einleitung nach Vokalen und Konsonanten an, und zwar sollte der erste Teil bis «Nein, Charon ist's» vokalisch gemacht werden, von da an konsonantisch, um dann den Schluss «Nicht am Gehege halt ich still ...», also die Worte Charons, wieder vokalisch zu gestalten. Die Formen im Raum musste ich selber finden, und auch «den Gegenstand zum gemeinsamen Bewegen und Formgeben», den ich bei v, bund sin der Hand habe, musste ich 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 «Tau» wirkte.

Und auch das war noch nicht alles! Rudolf Steiner kam damals von Elberfeld aus nach Düsseldorf, und meine Mutter und ich hatten ihn in Elberfeld schon begrüßt und um seinen Besuch bei uns draußen in Haus Meer gebeten, den er schon auf den nächsten Tag festlegte. Nach dem Vortrag durfte ich ein Stück des Weges, der Dr. Steiner in sein Hotel und uns 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 dann aber doch bis Januar 1914, bis zu der zweiten Generalversammlung der Anthroposophischen Gesellschaft, ehe ich so weit war, bei einer Aufführung in Berlin ein Gedicht von Lamartine «Le Matin» zeigen zu können. Als ich damit fertig war, stand er auf und meinte: «Sie sehen, ein französisches eurythmisiertes Gedicht sieht wirklich ganz anders aus als ein deutsches!»

Nach Dr. Steiners Besuch arbeiteten wir noch fast zwei Monate lang mit neuem Eifer zusammen weiter. Wir versuchten, für die verschiedenen «gesunden Bewegungen» oder die, für die man schon «geschickt sein musste», gewisse Formen zu finden. So entstand in gemeinsamer Arbeit die «Zwölfteilige Übung» und die später - weder von Dr. Steiner noch von uns - «Wasserfall» genannte Übung. Wir bemühten uns ja gerade, keinen «Wasserfall von Stäben» dabei entstehen zu lassen, trotzdem wir versuchten, das Tempo immer mehr zu stei-

gern, und immer raschere Zwischenbewegungen dabei zu machen. Es zeigen also diese beiden letzteren Übungen nur eine von uns und nicht von Rudolf Steiner gewählte Form, und er war immer der Erste, der sich über neue Ideen freute, der sich beklagte: «Sie haben alle keine Phantasie!»

In den Monaten Mai und Juni 1913, nach Dr. Steiners Besuch, beschäftigten wir uns auch mehr mit einer Übung, von der ich nicht mehr genau weiß, ob wir sie ihm schon gezeigt hatten, als er bei uns war. «Jedes Ertönenlassen muss im Tanz einer Fußbewegung entsprechen», stand ja auf dem letzten Blatt der Bottminger Notizen. Und darum war das auch eine gestellte Aufgabe, und man musste sich auch damit beschäftigen und «empfinden lernen», was damit gemeint war im Zusammenhang mit Eurythmie.

Auf der anderen Seite stand ja 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 und 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 Impuls und Charakter von der Art, wie dieser Impuls, ob energisch-straft, 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 aufschreiben. Es war, nach langem Suchen, Ausprobieren und Verwerfen genau dieselbe, die man im Lauteurythmie-Kurs 1924 nachlesen kann. Nur nannten wir die erste Phase ausdrücklich «Revoltieren gegen das Erdgebundensein» oder «Willensimpuls», die zweite: den «Gedanken oder den Weg», der zu der dritten Phase «zur Tat, zum Wiederberühren der Erde» führte. Ganz und gar konzentriert auf den aktiven Fuß. -Man fühlte seine Füße eigentlich wie beseelte, bewusst wollende Wesen, die mit aller Intensität das gesteckte Ziel prüften, um sich dann kraftvoll damit zu verbinden.

Als Dr. Steiner damals die Bemerkung machte: «Sie geht richtig, sie geht wie ein Seiltänzer», war es bei der Wir-Übung, und es war sehr viel Freude und Schwung in mir, und wirklich keine Zeit, eine von ihm «ägyptisch-erdgebundene Phase» einzuschalten und darum musste ein vierteiliger Schritt als unbefriedigend verworfen werden, bei dem als vierte Phase der ganze Fuß sich voll auf den Boden stellte. Das geschah erst, wenn durch das «Revoltieren» des zweiten Fußes das ganze Gewicht von dem ersten Fuß aufgefangen und getragen werden musste.

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: «Wenn man einen Schritt machen will, muss man zuerst einmal das betreffende Bein «verkürzen», indem man es in der Hüfte nach oben zieht. Dadurch löst sich der Fuß vom Boden und nun kann das Bein drei schwingen» und durch einen kleineren ,oder größeren Schwung einen entsprechenden Schritt machen!» - Im Gegensatz. dazu war das, was man an diesen beiden Statuen erlebte, so beglückend, weil die Füße nicht mehr irgendein lebloses Gewicht, da unten am Bein mit-

geschwungen, waren, sondern sehr aktive, bewusste, fühlende Glieder. Sie müssten den Impuls des «Revoltierens» betätigen und sich durch ihr Tun aus der «Erdgebundenheit» 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 wirklich keine Zeit, eine vierte Phase einzuschieben und damit das sehr bewusste Vorwärts- und Rückwärts-Streben zu unterbrechen. Und so kamen wir endlich zu der uns alle drei befriedigenden Erklärung des «dreiteiligen» Schrittes.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Deutung des Wortes «Unter-Richten» anführen, die Dr. Steiner einmal gab: «Es wird etwas gerichtet, richtiggestellt, in eine vom Unterrichtenden gewollte Richtung gebracht, aber - unter der Oberfläche. Ein Kind» - und in der Eurythmie waren wir alle «Kinder - «wird unterrichtet, nicht an Kopf-Verstehen appellierend, sondern indem man es 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, unausgesprochen als eine Übung, ungebrochen durch die ganze Gestalt fließende Bewegungen zu veranlassen. Er hat angeregt, den Unterschied zwischen «Erdgebundensein» durch die ägyptisch-archaische Gestalt und dem freiwilligen sorgfältigen «Erdverbundensein» - durch das Schreiben mit den Füßen - in einer fruchtbaren Richtung zu betätigen und zu erleben. An der griechischen Gestalt betonte er das «Revoltieren gegen Erdgebundensein» und zeigte damit, dass jeder Fortschritt, auch im Raum, durch den Wechsel von Freiheit und Gebundenheit - aber auch diese freiwillig — entstehen muss.

18. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie
Sommer 1913, München

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Bis ungefähr Mitte Juni ging diese Arbeit in unserem kleinen, abgeschlossenen Kreise in der geschilderten Weise weiter, und bald darauf fuhr ich zum zweiten Mal nach München zu den Proben der Mysterien-Spiele. Dort trafen Erna Wolfram und ich, zu unserem Bedauern ohne Annemarie Donath, wieder zusammen.

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 gleich die Persönlichkeiten, die in den beiden Gruppen mitwirken sollten, bei den Gnomen waren auch ein paar Herren dabei, und dann sagte er 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 Sylphen-Chor 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 Sylphen-Chor 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.»

Und so standen eine Reihe schöner, schlanker Gestalten vor mir, denen es nicht schwerfiel, 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, außer für Erna Wolfram, für alle Beteiligten ein absolutes Neuland, in das sie sich hineinfinden mussten, es aber mit immer wärmerem Enthusiasmus, immer selbstverständlicher und freudiger taten. Dass dieser Enthusiasmus für die Eurythmie weiter durch ein ganzes Leben getragen wurde, wird man mir glauben, wenn ich Namen nenne wie: Tatiana Kisseleff, Alice Fels, aber auch Margarita Woloschin und Miss Maryon, die später die ersten Eurythmie-Figuren herstellte und nicht zuletzt Erna Wolfram-van Deventer, die ja schon einige Monate lang sich dieser neuen Kunst gewidmet hatte. Außerdem noch eine Polin und noch eine Russin, beides auch sehr hohe, schlanke Gestalten.

Ich selbst sollte in dem Gnomen-Chor 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 Regie-Anweisung für diese Gnomengeister heißt es: «Sie haben stahlgraue, den Menschen gegenüber kleine Gestalten; sie sind fast ganz Kopf; doch ist dieser vornübergebeugt. 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.

Die Malerin Imme von Eckardtstein, die in diesem Jahr zum ersten Mal die Rolle des «Luzifer» spielen sollte, skizzierte eifrig Dr. Steiners Mienenspiel mit. Sie hatte, außer ihrer großen Rolle, noch immer die künstlerische Leitung bei der Herstellung aller Kostüme, und da auch diese Arbeit nach Dr. Steiners Intentionen ausgeführt wurde, wusste sie schon, wie wir in Wesen, die «fast ganz Kopf sind», verwandelt werden würden. Und so benutzte sie diese Skizzen, als sie später eigenhändig 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 GazeFächer oder Kamm bedeckt war.

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 Gnomengeister 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 ehrlich gesagt, dass dieses Lob nicht mir, sondern weitgehend der dänischen Baronin Walleen 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. Sie war eine wunderbare Hilfe und unsere gemeinsame «Entdeckungsarbeit» in das Gebiet dieser Elementar-Geister werde ich immer dankbar und froh im Gedächtnis behalten.

In diesem letzten Münchner 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 Kulissen-Proben abzuhalten! Und als er einmal nicht kam, wurden die Bühnen-Arbeiter ganz. ängstlich: «Der liebe alte Herr ist doch hoffentlich nicht krank?» Übrigens schenkte Dr. Steiner jedem dieser Leute ein Exemplar des Buches, das noch zu Beginn der Spiele herausgekommen war.

Ungefähr vierzehn Tage vor unserer letzten Aufführung rief Rudolf Steiner 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 Regie-Anweisung

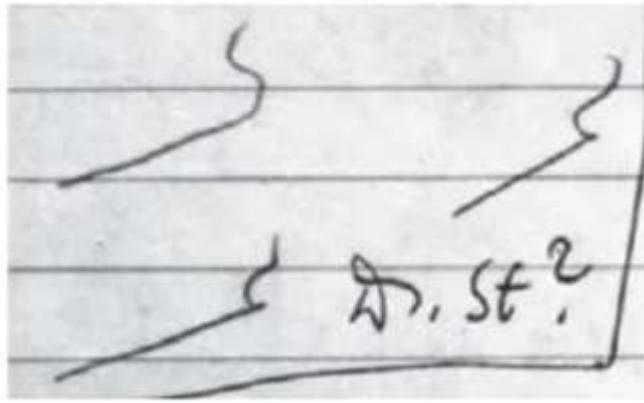
vorne stehen, etwas erhöht, ganz hinten gegen den Hintergrund zu stellen. Sie müssten während des ganzen Bildes vollkommen unbeweglich dort stehen und nur dann, wenn der Neophyt, zum Schrecken aller im Tempel Versammelten, nicht die erwarteten, nach alten Regeln vorherbestimmten «Weltenworte», sondern sein eigenes Erleben und Empfinden ausspricht, dann müssten sie diese Worte des Neophyten wie von ihnen ergriffen und gezwungen, eurythmisch gestalten und begleiten. - Auch hierfür bestimmte Dr. Steiner die Persönlichkeiten, und zwar außer mir noch Frau Woloschin, Frau Baronin Dungern und eine französische Malerin Madame Péralté, die schon zum zweiten Mal die ahrimanischen Wesen und diesmal auch die Gnomen mitmachte. Sie war eine schon fast 60-jährige unheimlich temperamentvolle Frau, voll geballter Energie, und war schon durch ihr Äußeres, das an Wüste und Einsamkeit erinnerte, wie prädestiniert für so 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. Aber 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, zu der «Angeklagten»: «Dann lassen Sie eben diese seitwärts gerichteten Bewegungen!» — Als ich sehr bedrückt und ratlos nach der Probe den Saal verlassen hatte und die Treppe hinunterschlich, legte sich plötzlich eine Hand auf meine Schulter. Es war Dr. Steiner, der mich tröstend, gütig, aber fast auch etwas listig 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: Empfind ich euren strengen Weckeruf!» - Sehen Sie, diese ganze Szene ist ein ganz bestimmtes, ganz 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 genügte 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.

Danach standen wir vier Priester wieder, wie seither, ganz unbeweglich da. Nur wenn der Opferweise bei seinen letzten Worten den Satz: «Die Wahrheit hat gesiegt!» aussprach, mussten wir eine einzige Bewegung 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. Der «Opferweise» ist ja die ägyptische Inkarnation des Geschichtsforschers Capesius und in einer Probe für dieses Bild sagte Dr. Steiner einmal, während er durch den Saal ging: «Übrigens findet man für jeden ernsten Geschichtsforscher eine in einem ägyptischen Tempel zugebrachte Inkarnation.»

Aufzeichnungen zu «Die Wahrheit hat gesiegt»

Die Bewegung «Die Wahrheit hat gesiegt» hat er in mein Heft gezeichnet.



In München gab Herr Dr. keine Zeichnung und wir machten es auch etwas anders, so wie ich's hingezeichnet habe, aber mit beiden Armen, spiegelbildlich. Er führte meine Arme, wie ein unfertiges o oder s und dann «wie ganz rasch so etwas wie eine 5 (fünf) darauf.»



Marie Steiner, aus: Notizbuch 144

Ägyptische Eurythmie - viel symmetrisch, geometrische Bewegungen dürfen nur in 2 Dimensionen sein (nur das Innere ausdrücken).

Ägyptische Malerei wertvoll für Bewegung und Ausdruck des Inneren. Skulptur wertvoll für Kopfputz, Faltenfall und mehr äusseres

Alice Fels, aus: «Vom Werden der Eurythmie»

Wie lebendig-bewegt charakterisierte er [Rudolf Steiner] dann die Sylphen! Einmal kam er zu einer besonderen Sylphenprobe nachmittags in den Gasthaussaal in Schwabing, wo die Proben stattfanden und wohin er diesmal nur eine Schauspielerin zum Rezitieren und die Sylphen kommen ließ. [...] Dann übte er stundenlang mit uns unermüdlich die beiden Szenen (zweites und sechstes Bild). [...] Das Wort «Phantasie zum Beispiel ließ er immer und immer wieder mit allen Lauten ausführen, von Zeit zu Zeit ermunternd: sehr schön! sehr schön! ausrufend. Dennoch entfernten sich nach und nach die meisten Sylphen, sodass zuletzt nur noch Rudolf Steiner und zwei «Unentwegte» aushielten.

Max Gümbel-Seiling, aus: «Mit Rudolf Steiner in München»

Die Eurythmie machte auch die einfachste schauspielerische Gebärde sinnvoll und einleuchtend, wie uns dies Dr. Steiner zum Beispiel an dem Wort «entfalten» zeigte, indem er die bei der ersten Silbe gekreuzten Arme bei der zweiten entfaltete. Der Darsteller des Dr. Strader [...] frug, ob er die Worte während seiner Geistesschau im Tatensturm eurythmisieren dürfe. «Das wird sogar recht schön sein», erwiderte Dr. Steiner. «Sie werden erleben, was die Eurythmie für die zukünftige Entwicklung der Schauspielkunst bedeutet.»

Die Eurythmisten begleiteten als Sylphen in der Weltenmitternacht die Worte Theodoras mit Handgebärden, vor allem mit der gespreizten Fingerhaltung des a. Nachdem sie nun bei der Kostümprobe dichte Schleier erhalten hatten, frugen sie, ob sie das a noch machen sollten. «Warum denn nicht?», frug Dr. Steiner. «Weil man es nun nicht mehr sieht.» «Aber es ist da, wenn es gemacht wird, auch wenn man es nicht sieht.»

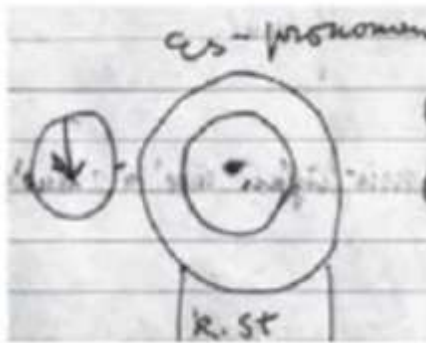
Elisabeth Baumann-Dolifus, aus: «Erinnerungen»

Ich erinnere mich auch der großen ägyptischen Einweihungsszene im vierten Mysterien-drama, wo im Hintergrund als stumme Teilnehmer vier Priester standen, die alles Gesprochene mit eurythmischen Gesten begleiteten. Die Darsteller waren Lory Smits und Erna Wolfram-van Deventer [...] und zwei weitere Personen, für die das Eurythmische ein völlig neues Gebiet war. Mit einer für Anfänger erstaunlichen Einfühlung ließen sie das von mimischen Darstellern gesprochene Wort sich in der Geste offenbaren, wobei jeder Vokal (es handelte sich hier nur um die Darstellung der Vokale), auch der unbedeutendste, zum Ausdruck kam und doch die feierliche Ruhe dieser Szene vollständig gewahrt wurde. Gewiss, Rudolf Steiners tragende, belebende Gegenwart wirkte durch alle hindurch und befähigte die Menschen zu Leistungen, die über das Alltägliche weit hinausgingen.

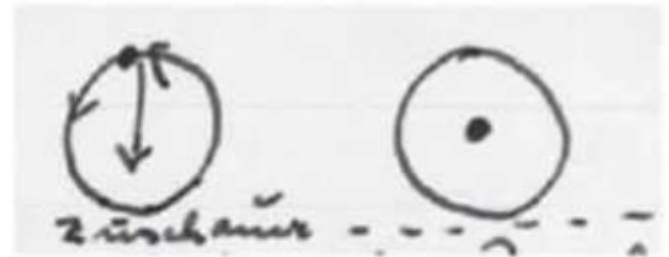
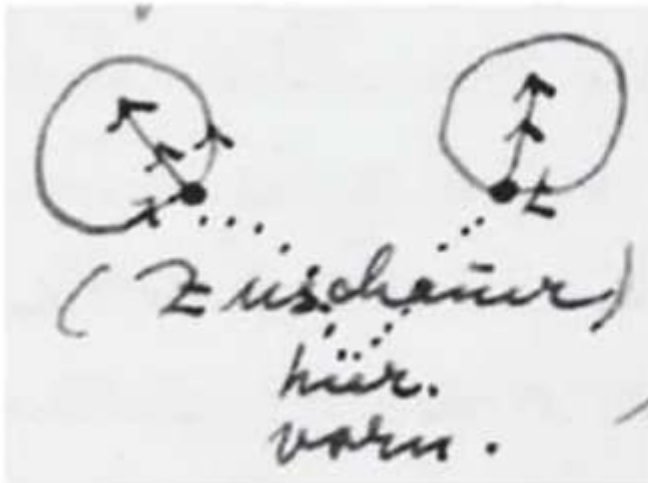
Erna van Deventer, Aufzeichnungen zum «persönlichen Es»

In der Zeit der Proben für die Mysterien-Spiele 1913 in München war für uns Mitwirkende öfter Gelegenheit, Fragen an Dr. Steiner zu stellen, die sich aus unserer Arbeit ergaben. So hatte er auf die Frage über das unpersönliche Pronomen Es z.B. in der «Prüfung der Seele» bei dem Märchen: «Es war einmal ein Knabe» (im «Märchen vom Quellenwunder») angegeben: e über dem Kopfe und so für alle Märchen, die beginnen mit «Es war einmal». Eurythmisch aufgeführt wurde das Märchen erst später. Aber da mich die Probleme der Grammatik stets interessiert haben, stellte ich die Frage nach dem Zs, dritte Person Singular. R. Steiner gab an und zeichnete in mein Heft: «Machen Sie einen Kreis wie ein / mit den Händen, sodass also jede Hand ihren eigenen Kreis beschreibt, und dann stoßen Sie durch. Sie können es aber auch mit einer Hand machen, das ist Es.»

«[...] Dr. Steiner [sagte] mir im Beginn der Münchner Zeit auf meine Fragen, was denn nun «Es als Ausdruck hat [...] (3. Pers. sächlich, Singular). Er gab an und zeichnete: «Machen Sie einen Kreis, wie ein l, und dann stoßen Sie durch.»



Dr. Steiners Antwort war: «Machen Sie einen Kreis mit einer oder DF, Beiblat beiden Händen gleichzeitig wie ein /, und dann stoßen Sie durch.» // «durchstoßen nach vorn».



Zuschauer hier vorn.

Sie haben es ja erfahren, daß wir unsere Festvorstellungszeit diesmal mit einem Ausfall beginnen mußten. Zu meinem großen Leid konnten wir dasjenige, was projiziert war, die Vorstellung der «Seelenhüterin» von unserem verehrten Edouard Schuré, nicht schon in dieser Spielzeit zur Aufführung bringen. Wir mußten durch die mannigfaltigsten Gründe diese Aufführung verschieben. Dies war aus dem Grunde in einer gewissen Beziehung leidvoll, weil gerade in unseren Tagen, gerade in unserer Gegenwart es wichtig hätte erscheinen können, Sinn und Bedeutung dieses Werkes unseres verehrten Edouard Schuré vor unsere Seele hinzustellen. Werden ja in diesem Werke gewisse Strömungen und Wellenschläge der Menschheitsentwicklung zu einem äußeren physischen Ausdruck gebracht, die manches verständlich machen können in den oft so erschütternden Ereignissen der Gegenwart, die an unseren Seelen vorüberziehen, ohne daß es eigentlich mit dem gegenwärtigen auf dem physischen Plan zu entwickelnden Verständnis, namentlich Westeuropas, möglich ist, in die tieferen Untergründe dieser Ereignisse hineinzudeuten.

Es ist tatsächlich für ein tieferes Sinnen auffällig, wie Bedeutsamstes sozusagen die Volksseelen durcheinanderrüttelt im europäischen Osten, wie da sich manches abspielt, was nur erklärlich wird, wenn man in Betracht ziehen kann, was sich unter der Oberfläche der physisch-sinnlichen Welt an Wellenschlägen im Völkerleben vollzieht. Es ist in einem gewissen Grade merkwürdig, wie wenig eigentlich westeuropäisches Verstandesdenken auch nur daran denkt, die tieferen Grundlagen dieser erschütternden Ereignisse zum Herzens-, zum Seelenverständnis zu bringen. Und da könnte es durch die unmittelbaren Eindrücke der Gegenwart, man möchte sagen, karmisch geboten erscheinen, ein Drama vor dem Seelenblick sich abspielen zu sehen, welches die Gegensätze in den Volksseelen an die Oberfläche heraufbringt.

Es wäre besonders reizvoll gewesen - nicht nur in ästhetischer Beziehung, sondern auch im Hinblick auf das Verständnis von manchem, was sich in unserer Zeit abspielt -, vor dem Seelenauge den Gegensatz zu haben, der uns in der «Seelenhüterin» hätte zutage treten können, den Gegensatz zwischen dem, was als Einschlag, als Impuls im westlichen Europa von der alten keltischen Volksseele geblieben ist und was uns bei einem Teile der Personen dieses Dramas entgegentritt, und dem eigentlich romanisch-französischen Element, das bei einem anderen Teile der Personen des Dramas uns dann wiederum vor die Seele getreten wäre; und wenn man weiter hätte ersehen können, wie in das Menschenleben heraufspielen, sich äußerlich im Sinnenleben ausdrückend, Wellenschläge, die im Okkulten sich vollziehen. Denn in diesem Drama sehen wir, wie durch gewisses Geschehen gleichsam eine Unwahrheit sich in der Sinneswelt ausbreitet, so daß die Verhältnisse, die zwischen den Personen bestehen, diese Unwahrheit zum Ausdruck bringen, und wie von Untergründen des Seelenlebens aus in diesem Falle von dem, was sich in den Geheimnissen des Blutes auslebt - dann bis zu einem gewissen Grade die Wahrheit sich ergießt in die unwahren Verhältnisse der Sinneswelt. Das alles hätten wir in diesem Drama für das Seelenauge zum Ausdruck gebracht. Und wichtig ist es in unserer Zeit, solche Dinge auf die Seele wirken zu lassen, wo sich vor unseren Augen innerhalb Europas selbst Ereignisse abspielen, in die wirklich hineindringen die unter der Oberfläche waltenden Kräfte der Volksgemüter, und die nicht verstanden werden können, ohne daß man den Seelenblick hinrichtet auf diese Volksgemüter.

Was sich im äußeren Leben abspielt, was ist es im Grunde genommen anderes als etwas, das - in dieses äußere Leben wie karmisch heraufdringend - in unserem europäischen Osten und Südosten vor vielen Jahrhunderten die Volksgemüter ergriffen hat. Man könnte sagen: Unvernehmbar für die äußere Welt vollziehen sich jetzt karmische Dinge, die zusammenhängen mit dem, was nur symptomatisch auf dem physischen Plan zum Ausdruck kommt, eigentlich in vier Silben auf dem physischen Plan zum Ausdruck kommt. Was jetzt zum karmischen Ausdruck gelangt, hat sich vorbereitet, als eingeschlagen hat in die europäischen Volksgemüter, diese zerspaltend und zerklüftend in Osten und Westen, jenes berühmte und viel umzankte «filioque». — Was geht im Grunde genommen unser gegenwärtiges Gemüt mit seinem Verständnis das an, worüber einstmals der Westen und Osten Europas sich gespalten haben, ob das, was als Heiliger Geist bezeichnet wird, nur vom Vater ausgehe, wie der Osten behauptet, oder auch vom Sohne, wie der Westen sagt? Es hat seine guten Gründe, daß in der damaligen Zeit der Westen jenes «filioque» hinzugefügt hat zum Ausgehen des Heiligen Geistes aus dem Vater, denn alle die Kräfte, die sich im europäischen Westen entwickelt haben, welche die Impulse für die Kultur Europas gegeben haben, hängen damit zusammen. Hier berührt uns nicht all das theologische Gezänke, welches sich entwickelt hat über dieses Credo der verschiedenen Glaubensbekenntnisse. Aber wichtig ist für uns, daß einmal das seelische Geschehen dadurch sich ausgedrückt hat, daß sich das einheitliche Glaubensbekenntnis gespalten hat in ein solches, das da sagt, daß der Geist vom Vater und vom Sohn ausgehe, während das andere glaubt, daß der Geist nur vom Vater ausgehe. Das drückt aus, was bis in unsere Zeiten hereinwirkt, was in den Untergründen wellt und schlägt und nur verstanden werden kann, wenn man sich ein wenig einläßt auf das geheimnisvolle Walten der okkulten Untergründe in den Volksseelen. Als das Karolingische Schwert vom Westen gegen den Osten hin zur Geltung gebracht hat - es war nicht die Papstkirche, die es getan hat, sondern das Karolingische Schwert - das Glaubensbekenntnis, daß der Geist ausgehe vom Vater und vom Sohn, wurde in der europäischen Kultur der Grund gelegt für das, was wir in mächtigen und erschütternden Wellenschlägen heute wiederum heraufpulsieren sehen. So hätte ein Sich-Vertiefen in dieses Drama manchen Lichtstrahl bringen können in die Ereignisse der Gegenwart.

Nun, für das Aufschieben dieser Vorstellung war zuletzt der Umstand ausschlaggebend, der nach der anderen Seite hin recht erfreulich ist, daß so viele Anmeldungen zu unseren Vorstellungen gekommen sind, daß wir für die Dramen «Der Hüter der Schwelle» und «Der Seelen Erwachen», wie jetzt der Titel unseres letzten Stückes heißt, viele unserer Freunde hätten abweisen müssen, wenn wir unser ursprüngliches Programm hätten einhalten wollen. Vielleicht hätte sich ohne diesen Umstand das ursprüngliche Programm dennoch durchführen lassen. Alles war so weit gediehen, daß zum Beispiel die sämtlichen Dekorationen vollständig fertig vorliegen, auch die sämtlichen Kostüme vollständig fertig da sind. Und wenn, wie gesagt, nicht der eben erwähnte Umstand eingetreten wäre, so hätten wir daran denken können, auch dieses dritte Stück zur Aufführung zu bringen. Allein, wir hätten eine Anzahl unserer Freunde ausschließen müssen von der Teilnahme an den Festvorstellungen in dieser Zeit. Und es ist natürlich statthafter, eines der Dramen aufzuschieben, als von den stattfindenden Vorstellungen unsere Freunde, die daran teilnehmen wollen, auszuschließen.

Es hängt das, was wir mit der Vorstellung dieses Dramas gewonnen hätten, auch damit zusammen, daß wir in diesem Drama eine Arbeit vor uns haben unseres so hochverehrten Edouard Schuré. Und bedenken müßten wir, wenn wir diesen Namen aussprechen, daß derjenige Mann ihn trägt, welcher durch seine «Großen Eingeweihten», «Les Grands Initiés»,

und durch seine anderen Werke in gewisser Beziehung der erste Bannerträger der esoterischen Richtung des Abendlandes ist, für die wir unsere Kräfte einsetzen wollen. Immer wieder und wiederum müssen wir bedenken, was durch Edouard Schur & Epochemachendes für die Gegenwart und die zukünftige Menschheitsentwicklung geschehen ist. Daher darf ich wohl nicht nur aus dem tiefsten Drange meines eigenen Herzens heraus, sondern gewiß auch aus dem Herzensdrang aller hier versammelten Freunde mit größter Befriedigung begrüßen, daß wir auch in dieser unserer Münchener Zyklus- und Spielzeit wiederum Edouard Schuré unter uns haben dürfen. Er nimmt teil an dem Vormittagszyklus, aber da wir auch Veranstaltungen haben, wo wir alle beisammen sein werden, werden alle Freunde Gelegenheit haben, auch persönlich an der Seite des Mannes zu sein, der mit hoher Genialität und mit tiefem Einblick in esoterische Verhältnisse uns aus seinem innersten Impuls heraus wiederum zur Seite getreten ist in der Gegenwart, als wir verwickelt waren, wie Sie alle wissen, in einen Kampf, der uns aufgedrängt war, den wir wahrhaftig nicht gesucht haben. Und wiederum hat sich die innige Verbindung mit Edouard Schur & dadurch gezeigt, daß er mit jenem offenen Brief — der ja wiederholt, auch in unseren «Mitteilungen», gedruckt worden ist und den Sie verbunden finden mit der ausgezeichneten Schrift unseres verehrten Freundes Eugen Levy — uns zur Seite getreten ist in einem Kampf, der wichtige Lichtstrahlen darauf geworfen hat, wo Wahrheit und Gegnerschaft gegen die Wahrheit denn so muß es genannt werden - in bezug auf unsere Bestrebungen zu suchen ist.

Und es ist tief charakteristisch, daß man sich jetzt nach längerer Zeit — man bemerkt das innere Widerstreben und daß man gern das Geständnis verborgen sehen möchte — zwar entschlossen hat, den törichten Jesuitenvorwurf gewissermaßen zurückzunehmen, daß man aber nicht umhin konnte, diese Zurücknahme zugleich wiederum zu verbinden mit einer in gewisser Weise so zu nennenden Beschimpfung desjenigen, was aus einem ernsten Wahrheitssinn Edouard Schur & in jenem offenen Briefe gebracht hat. Nicht unzusammenhängend waren die Schwierigkeiten, die sich gerade gegen die ohnedies nicht leichten Münchener Veranstaltungen ergeben haben dadurch, daß uns der hier nicht weiter zu erörternde Kampf aufgedrängt worden ist, der uns so viel Arbeit und Gedanken gekostet hat, und der wahrhaftig unnötig eigentlich gewesen ist und unnötig in seiner weiteren Fortsetzung sein wird.

Nun ist es für unsere Freunde notwendig, daß das, was geschehen ist zur Steuer der Wahrheit, jetzt auch ein wenig berücksichtigt werde. Ich erwähne außer Schriften, die schon früher erwähnt worden sind, das ausgezeichnete Buch unseres Freundes Lévy, das auch in deutscher Sprache nun zu haben sein wird; ich erwähne die Broschüre Dr. Ungers, diejenige der Frau Wolfram, des Herrn Walther, die außer anderen unter unseren Bücherwerken zu haben sein werden; Schriften, die sich wahrhaftig unsere Freunde abgerungen haben, weil im Grunde genommen jeder derselben etwas Wichtigeres zu tun gehabt hätte, als in solch einen unnötigen und wahrheitswidrigen Kampf sich einzulassen. Aber für unsere Freunde wird es notwendig sein, daß diese Broschüren nicht bloß geschrieben worden sind, sondern auch gelesen werden. Denn es wird schon einmal nötig sein, daß unsere Freunde, die es mit der Wahrheit ernst nehmen, sich all das wirklich zum Wissen bringen, was da vorgegangen ist, so unerquicklich dieses Wissen in gewisser Beziehung auch sein mag. Gerade von dieser Seite her ist auch unserer Arbeit in München manches schwere Hindernis in der letzten Zeit in den Weg getreten.

Und wenn ich von dieser Arbeit spreche, wie ich es auch in diesem Jahre wieder tun möchte, so muß erwähnt werden, daß für diejenigen Personen, welche sozusagen hinter den Kulissen die schwere und aufreibende Arbeit für die Münchener Veranstaltungen zu leisten hatten, diese Arbeit nicht etwa dadurch erleichtert worden ist, daß ein Drama ausgefallen ist.

Das ganze Arrangement mußte infolgedessen geändert werden, und so ist die Arbeit nicht nur nicht verringert, sondern sogar vermehrt und erschwert worden. Also, es darf nicht geglaubt werden, daß da, wo die Hauptlast der vorbereitenden Arbeiten liegt, irgendwie etwas erleichtert worden wäre dadurch, daß ein Drama ausgefallen ist, sondern es ist diese Arbeit, die vor allen Dingen Fräulein Stinde und Gräfin Kalckreuth und ihre Helfer zu leisten haben, im wesentlichen vermehrt worden. Auch in diesem Jahre ist es mir ein Herzensbedürfnis, darauf hinzuweisen, in welcher opferwilliger und hingebungsvoller Art sich ein großer Teil unserer Freunde wiederum gewidmet hat dem Zustandekommen dieser unserer Münchener Unternehmung. Sie kann ja nur dadurch zustande kommen, daß solche Opferwilligkeit bei einem großen Teile unserer Freunde vorhanden ist. Im Juni müssen schon die Vorbereitungen beginnen, und so war es auch dieses Jahr. Unsere verehrten Maler, Herr Linde, Herr Haß, Herr Volckert, sie mußten sich wieder einer langen Arbeit widmen, und wie gesagt, es wurden diese Arbeiten vollständig fertig geliefert. Und mit ihnen wirkte eine ganze Gruppe von Menschen, welche sich gleichsam hinter den Kulissen oder sogar, bevor die Kulissen zustande kommen konnten, ganz im stillen dieser Arbeit hingaben. Und es ist wirklich schön und wird immer wieder und wiederum schön sein, wie sich diese Opferwilligkeit auf diesem Gebiete zeigt. Nur als ein Symptomatisches sei hervorgehoben, daß zum Beispiel einer unserer Freunde, da ihm zwei große Rollen zugedacht waren, von denen die eine geht durch den «Hüter der Schwelle» und «Der Seelen Erwachen» und die andere gewesen wäre im Schurésehen Stück, daß dieser Freund nicht einmal wußte, ob er sich werde aufrechterhalten können durch die vielen Proben, die für die drei Stücke zu leisten gewesen wären; dennoch hat er die Arbeiten mit Willigkeit übernommen. Das alles sind Dinge, die bezeugen, wie sehr die Hingabe und Opferwilligkeit nach und nach gewachsen sind bei einem ausgedehnten Kreise innerhalb unserer Anthroposophischen Gesellschaft. Die Freunde, die, wie gesagt, zum Teil sehr früh mit ihren Arbeiten beginnen mußten, die genannten Maler, auch Fräulein vor Eckhardtstein, welche die Leitung der Kostümmzusammenstellung hat, sie mußten schon vom Juni aus sich ganz dem Werke widmen. Diejenigen, die an der Darstellung beteiligt sind, sind den ganzen Tag beschäftigt, so daß sie kaum etwas anderes während des Tages unternehmen können. Sie sind unseren Freunden von der Anthroposophischen Gesellschaft ja auch bekannt, und die Freunde, die sich dieser Arbeit gewidmet haben, werden es mir erlassen, da ich eine lange, lange Liste aufzählen müßte, einzelne Namen zu nennen. Sie werden es mir nicht übelnehmen, wenn ich nur im allgemeinen, was leicht geglaubt werden wird, zum Ausdruck bringe, wie auch in diesem Jahre wiederum gegenüber all denen, die ihre Leistungen dargebracht haben, sozusagen das Herz von Dankbarkeit überfließt bei mir und gewiß auch bei all denjenigen, welche in irgendwelcher Weise haben genießen dürfen das, was durch unsere Freunde für diese Münchener Unternehmungen vorbereitet worden ist.

Wenn auch gewissermaßen die Gegner von allen Seiten heranwachsen, so zeigt sich denn doch auch, wie unsere Arbeit, unser Streben ihre Erweiterung finden. Und es hat schon eine große Zahl von unseren Freunden Interesse genommen für das, was sich sozusagen als ein neuer Zweig aus unserem Bestreben heraus gebildet hat: ausdrucksvolle Gebärde, ausdrucksvolle Bewegung, im edelsten Sinne ausgeführt, was man Tanzkunst immer genannt hat. Eine Anzahl unserer Freunde hat hinlänglich Gelegenheit gehabt und wird sie weiter haben, mit dem, was hier als Eurythmie auftritt, sich bekanntzumachen. Bei einer unserer geselligen Zusammenkünfte werden wir Gelegenheit nehmen, etwas von diesem Zweige unserer Tätigkeit unseren verehrten Freunden vorzuführen. Das, meine lieben Freunde, ist im wesentlichen, was ich sozusagen als Persönliches unserem diesmaligen Vortragszyklus vorzuschicken hätte.

Wenn Sie sich erinnern an die Bühnenvorgänge der letzten Tage, so bieten diese mancherlei, was Anknüpfung geben kann zu den Betrachtungen dieses Vortragszyklus. Ich darf sagen, daß ich auf verschiedene Anfragen hin jedes Jahr den Ansatz dazu nicht nur mit der Feder gemacht habe, sondern auch bis zu einem gewissen Grade etwas ausgearbeitet hatte, was wie eine Erklärung, wie eine Art Kommentierung unserer Mysteriendramen sein könnte, daß ich aber jedesmal die Sache wiederum zurückgelegt habe aus dem Grunde, den ich auch ein wenig angedeutet habe in den vorläufigen Bemerkungen von «Der Seelen Erwachen». Es widerstrebt mir, hinterher verstandesmäßig dasjenige zu kommentieren, was wahrhaftig nicht einen theoretischen, einen verstandesmäßigen Ursprung hat, was in seinen Bildern fertig dasteht wie eine Eingebung aus der geistigen Welt, und über das ich verstandesmäßig auch nicht anders sprechen könnte, als ein anderer sprechen kann, wenn er in die Sache eingeht. Es besteht ein gewisses Bedürfnis, die Dinge, die auf solche Weise gegeben sind, durch sich selbst sprechen zu lassen und sie nicht sozusagen abzuzapfen auf die dünne Vorstellungsart, die doch immer nur Verstandesdenken und Theoretisieren sein kann. Dennoch darf vielleicht an einiges angeknüpft werden innerhalb dieses Vortragszyklus. Und da möchte ich heute zunächst Ihre Aufmerksamkeit lenken auf das, was Ihnen vorgeführt wurde als neuntes, zehntes und als dreizehntes Bild in «Der Seelen Erwachen». Gerade in diesen Bildern haben wir etwas vor uns, was man nennen könnte schlichte Bildeindrücke, während vielleicht mancher erwarten könnte, daß nach den Bühnenvorgängen, die sich auf das Geistgebiet und die ägyptische Initiation beziehen, etwas mehr Tumultuarisches, Tragisches, etwas, man möchte sagen Laut-Erklingendes, nicht im Stillen der Seele Ablaufendes vor das Seelenauge geführt werde. Und dennoch würde alles, was in dem neunten, zehnten und dreizehnten Bild anders sein würde, dem okkulten Auge unwahr erscheinen müssen. Wir haben vor uns Seelenentwickelungen. Demgegenüber muß sogleich gesagt werden, daß zwar mit theoretischen Darstellungen, wie sie auch von uns für die Seelenentwicklung hinauf in die höheren Welten gegeben werden, Anhaltspunkte für jede Seele gegeben werden in bezug auf den Weg in die geistigen Welten; daß aber diese Seelenentwicklung für jede Seele nach deren besonderer Eigenart, Charakter, Temperament und sonstigen Verhältnissen verschieden sein muß. Daher kann man auch ein tieferes Verständnis für die okkulte Seelenentwicklung nur gewinnen, wenn man sie betrachtet in ihrer Verschiedenheit, wie sie sich verschieden abspielt für Maria und verschieden für Johannes Thomasius und verschieden für die anderen Personen unseres Dramas.

Das neunte Bild ist zunächst gewidmet jenem Seelenmoment der Maria, wo in die Seele hereintritt ein Bewußtsein dessen, was diese Seele sozusagen in ihren Untergründen noch nicht voll bewußt durchlebt hat in der vorangegangenen devachanischen Zeit, und was sie in ferner Vergangenheit durchgemacht hat, in der Zeit, in die die ägyptische Initiation fällt. Wir haben es in dem, was diesmal im Geistgebiet dargestellt worden ist, zu tun mit den Erlebnissen der Seele zwischen jenem Tod, der nach einer mittelalterlichen Inkarnation eingetreten ist, und der Geburt in jene Gegenwart herein, in welcher spielen «Die Pforte der Einweihung», «Die Prüfung der Seele», «Der Hüter der Schwelle» und «Der Seelen Erwachen». Alle diese Erlebnisse mit Ausnahme der Episode in der «Prüfung der Seele», die den Inhalt der geistigen Rückschau des Capesius in sein voriges Leben darstellt, spielen in der Gegenwart; in jener Gegenwart, die sich anschließt an die geistige Vergangenheit, welche sich devachanisch abgespielt hat zwischen dem Tod der entsprechenden Personen nach der mittelalterlichen Verkörperung, die der Inhalt der betreffenden Episode ist, und dem gegenwärtigen Leben. Das, was die Seelen erleben in ihrer devachanischen Zeit, ist verschieden, je nachdem die Seelen diese oder jene Vorbereitung auf der Erde durchgemacht haben. Als ein

bedeutsames Seelenerlebnis muß aufgefaßt werden, wenn die Seele mit einem Bewußtsein in der devachanischen Zeit durchgeht durch das, was die Weltenmitternacht genannt ist. Für Seelen, welche nicht dazu vorbereitet sind, wird diese Weltenmitternacht so durchlebt, daß die Seelen gleichsam schlafen in jener Zeit, die man als die Saturnzeit des Devachan bezeichnen kann. Denn man kann die aufeinanderfolgenden Zeiten, die die Seelen durchmachen zwischen dem Tod und einer neuen Geburt, mit Bezug auf die einzelnen Planeten als Sonnen-, Mars-, Merkurzeit und so weiter bezeichnen. Manche Seelen verschlafen sozusagen diese Weltenmitternacht. Vorbereitete Seelen wachen in der Zeit ihres geistigen Lebens in jener Weltenmitternacht. Das bedingt aber noch nicht, daß solche Seelen, die durch ihre entsprechende Vorbereitung zwischen dem Tod und einer neuen Geburt bewußt erleben, im Wachen also die Weltenmitternacht erleben, auch ein Bewußtsein von diesem Erleben hereinbringen in das Erdenleben, wenn sie zum physischen Dasein kommen. Für Maria, für Johannes Thomasius vollzieht sich das so, daß sie entsprechend vorbereitet die Weltenmitternacht erleben in ihrer geistigen Zeit zwischen dem Tod und neuer Geburt, daß sich aber eine Art von Seelenrübnis ausgebreitet hat im Beginne dieses Erdenlebens und durch lange Zeiten desselben hindurch über das Erlebnis in der Weltenmitternacht, und daß dieses auftaucht in einem späteren Stadium des gegenwärtigen Erdenlebens. Es taucht aber nur dann auf, wenn eine gewisse innere Ruhe und Geschlossenheit der Seele eingetreten ist. Bedeutsam und tiefgehend sind die Ereignisse, die mit der Seele geschehen, wenn sie Weltenmitternacht im Wachen erlebt. Ruhiges Innenerlebnis, abgeklärtes Innenerlebnis muß die Erdennerinnerung sein an Weltenmitternacht; denn die Wirkung dieses Erlebens von Weltenmitternacht ist, daß das, was sonst nur subjektiv ist, was sonst als Seelenkräfte im Inneren nur wirkt, wesenhaft sich vor die Seele stellt. Es stellt sich vor Maria so hin, wie es im neunten Bild von «Der Seelen Erwachen» dargestellt ist in der Gestalt der Astrid und der Luna, daß diese lebendige Wesen werden. Für Johannes Thomasius wird die andere Philia lebendiges Wesen der geistigen Welt; für Capesius Philia, wie sie als lebendiges Wesen der geistigen Welt in dem dreizehnten Bilde dargestellt ist. Die Seelen mußten sich so erfüllen, so erleben lernen, daß das, was vorher nur abstrakte Kräfte in ihnen waren, gleichsam geistig greifbar vor sie hintritt. Und das, was da geistig greifbar wie wahre Selbsterkenntnis sich vor die Seele hinstellt, muß in vollständiger Seelenruhe eintreten können wie ein Ergebnis der Meditation; das ist es, um was es sich handelt, damit solche Ereignisse im wahren, echten Sinn des Wortes zur wirklichen Erstarkung und Erkraftung der Seele erlebt werden können. Würde man in tumultuarischer Tragik, nicht in abgeklärter Meditation die Rückerinnerung erleben wollen an die Weltenmitternacht oder an ein solches Ereignis, wie es in der ägyptischen Einweihungsszene dargestellt ist, dann würde man es gar nicht erleben können. Dann würde sich das geistige Ereignis, das sich in der Seele abspielt, verfinsternd vor die Seele hinstellen, so daß sich die Eindrücke der Seelenbeobachtung entziehen würden. Eine Seele, welche Weltenmitternacht erlebt hat und welche mit einem bedeutenden Eindruck in den Untergründen der Seele so etwas erlebt hat, wie es im siebenten und achten Bilde von «Der Seelen Erwachen» dargestellt wird, kann sich nur zurückerinnern an das, was sie durchgemacht hat, wenn die Seele in vollständiger abgeklärter Ruhe das Heranrücken der Gedanken an das vorher im Geistigen oder im vorigen Erdenleben Erlebte so empfindet, wie es mit den Worten im Beginne des neunten Bildes ausgedrückt ist:

Ein Seelenstern, am Geistesufer dort, —
Er naht, - naht mir in Geisteshelle,
Mit meinem Selbste naht er, - im Nahen —

Gewinnt sein Licht an Kraft, - an Ruhe auch.
Du Stern in meinem Geisteskreise, was —
Erstrahlt dein Nahen meiner Seelenschau?

Wahr okkultistisch empfinden kann man das Auftreten der Erinnerung an Weltenmitternacht und an das Erlebnis der vorhergehenden . Inkarnation nur dann, wenn die Seele in dieser ruhigen Verfassung ist, so daß nicht in tumultuarischer Tragik die Sache an die Seele heranrollt. Da, wo es erlebt wird, wo Weltenmitternacht durchgemacht wird, erlebt man allerdings Bedeutsamstes für das Seelenerleben des Menschen; da erlebt man das, was sich nicht anders ausdrücken läßt als dadurch, daß man sagt: Es werden in jener Weltenmitternacht Dinge erlebt, die tief, tief verborgen unter der Oberfläche nicht nur der Sinneswelt liegen, sondern auch unter der Oberfläche mancher Welt, in die ein anfängliches Hellsehen hineinführt. Es entzieht sich der Sinneswelt, aber auch noch manchem hellsehtigen Blick, der gewisse Schichten unter der Sinneswelt schon durchschaut, dasjenige, was man — wir werden davon noch weiter sprechen — die Notwendigkeiten im Weltengeschehen nennen kann, jene Notwendigkeiten, die in den Untergründen der Dinge wurzeln, in denen allerdings auch die tiefsten Untergründe der menschlichen Seele wurzeln, aber die sich dem Sinnlichen und auch dem anfänglichen hellseherischen Blicke entziehen und sich dem letzteren erst dann ergeben, wenn so etwas durchlebt wird, wie es bildhaft in der Saturnzeit geschildert wird. Dann darf man sagen, daß es für einen solchen hellseherischen Blick, der zuerst auftreten muß in der Zeit zwischen Tod und einer neuen Geburt, wirklich so ist, wie wenn Blitze das ganze Blickfeld der Seele überziehen würden, die in ihrem schrecklichen Leuchten die Weltennotwendigkeiten überleuchten, die aber zugleich so blendend hell sind, daß die Erkenntnisblicke durch das helle Leuchten ersterben und aus den ersterbenden Erkenntnisblicken sich Bildformen bilden, die sich dann in das Weltenweben einweben als die Formen, aus denen die Schicksale der Weltenwesen erwachsen. Man durchschaut die Gründe der menschlichen und anderer Weltenwesen Schicksale in den Untergründen der Notwendigkeiten erst dann, wenn man mit solchen Erkenntnisblicken schaut, die im Erkennen durch die aufleuchtenden Blitze ersterben und sich wie zu erstorbenen Formen umbilden, die dann fortleben als die Schicksalsimpulse des Lebens. Und alles das, was eine wahre Selbsterkenntnis in sich findet - nicht jene Selbsterkenntnis, von der auf theosophischem Felde so viel geschwätzt wird, sondern jene hochernste Selbsterkenntnis, die sich im Verlaufe des okkulten Lebens eben ergibt -, alles, was die Seele in sich selber erblickt mit allen Unvollkommenheiten, die sich die Seele zuschreibt, es wird gehört zur Weltenmitternacht wie verwoben in hinrollendem Weltendonner, der in den Untergründen des Daseins verrollt.

Das alles können Erlebnisse sein, die mit einer großen Tragik und mit einem heiligen Ernste ablaufen als das Erwachen gegenüber der Weltenmitternacht zwischen Tod und einer neuen Geburt. Wenn die Seele reif sein soll, ein Bewußtsein davon eintreten zu lassen in die physische Sinneswelt, dann muß das in jener Abgeklärtheit der Meditationsstimmung geschehen, die angedeutet worden ist mit den Worten der Maria im Beginne des neunten Bildes. Dann aber muß vorangegangen sein für diese Seele dasjenige, was diese Seele innerhalb ihres Geisteslebens empfunden hat, wie wenn etwas von ihr selber, etwas, was innig zu ihr selber gehört, was sich nur nicht immer in dem, was man so sein Selbst nennt, aufgehalten hat, herangekommen wäre aus den Weltenweiten. Die Stimmung, in der etwas wie ein Stück des eigenen Selbstes in der Geisteswelt, aber wie aus Weiten, herankommt, wurde versucht wiederzugeben in den Worten, die Maria im Geistgebiete spricht:

Die Flammen nahn, — sie nahn mit meinem Denken —
Von meinem Welten-Seelen-Ufer dort;
Es naht ein heißer Kampf; — mein eignes Denken,
Es kämpft mit Luzifers Gedanken;
In andrer Seele kämpft mein eignes Denken, -
Es zieht das heiße Licht - aus finstrer Kälte,
Wie Blitze lammt — das heiße Seelenlicht, —
Das Seelenlicht - im Welten-Eis-Gefilde -.

Die Erinnerung an das, was erlebt wird und sich ausdrücken läßt in solchen Worten, kann wiedergegeben werden in den angedeuteten Worten der Maria im Beginne des neunten Bildes. Das aber, was die Seele erleben muß, um eine solche Erinnerung an Weltenmitternacht zu haben, das muß auch im Erdenleben liegen, und zwar so, daß die Menschenseele Erlebnisse durchgemacht hat, welche ihr zum Erleben gebracht haben Stimmungen innerer Tragik, inneren Ernstes, innerer Furchtbarkeit, die sich nur ausdrücken lassen mit solchen Worten, wie sie am Ende des vierten Bildes Maria in den Mund gelegt werden. Da muß man gefühlt haben, wie sich das eigene Selbst entreißt demjenigen, was man gewöhnlich das Innenleben nennt; wie sich das Denken, mit dem man sich so vertrauensvoll im Leben verbunden fühlt, herausreißt aus dem Inneren, wie es in ferne, ferne Weiten des Blickfeldes geht. Und man muß in sich gefunden haben als lebendige Seelengegenwart das, was in solchen Worten zum Ausdruck kommt, die natürlich dem äußeren Sinneserfassen und dem an das physische Gehirn gebundenen Verstand wie ein kompletter Unsinn, wie eine Fülle von Widersprüchen erscheint. Man muß erlebt haben erst diese Stimmung des Fortgehens des eigenen Selbstes, des eigenen Denkens von dem Innensein, wenn man in vollständiger Ruhe die Erinnerung an Weltenmitternacht erleben will. Dem Erinnern im Erdenleben muß vorangegangen sein das Erleben der Weltenmitternacht im geistigen Leben, wenn so etwas eintreten soll, wie es im neunten Bilde zum Ausdruck kommen will. Aber daß das möglich ist, dazu muß wiederum die Seelenstimmung vorangegangen sein, die sich ausdrückt am Ende des vierten Bildes. Die Flammen fliehen wahrhaftig; sie kommen nicht früher in das Erdenbewußtsein herein, sie nahen nicht früher dem Ruhen in der Meditation, bevor sie erst geflohen sind, bevor eine Wahrheit diese Seelenstimmung gewesen ist:

Die Flammen fliehn, — sie fliehn mit meinem Denken;

Und dort am fernen Welten-Seelen-Ufer
Ein wilder Kampf, — es kämpft mein eignes Denken
Am Strom des Nichts — mit kaltem Geisteslicht. —
Es wankt mein Denken; - kaltes Licht, — es schlägt
Aus meinem Denken heiße Finsternis. — — —
Was taucht jetzt aus der finstren Hitze auf? -
In roten Flammen stürmt mein Selbst — ins Licht; —
Ins kalte Licht - der Welten-Eis-Gefilde. —

So hängen die Dinge zusammen, und wenn sie so zusammenhängen, dann erkräften sie die inneren Seelenfähigkeiten, so daß das, was erst nur abstrakte Seelenkraft war, geistig leibhaftig vor die Seele hintritt, so daß es zugleich eine besondere Wesenheit ist und zugleich man es selbst hat, wie Astrid und Luna vor Maria hintraten. Und dann treten diese Wesenheiten, die wahrhaftige Wesenheiten sind und die zugleich als Seelenkräfte erlebt werden, so

hin, daß sie im Verein auftreten können mit dem Hüter der Schwelle und mit Benedictus, wie das im neunten Bilde zur Darstellung gekommen ist.

Aber das Wesentliche ist, daß man die Stimmung dieses Bildes verspürt, in dem in ganz anderer, individueller Weise, so daß die innere Seelenkraft, welcher die andere Philia entspricht, leibhaftig wird, das Erwachen, die Erinnerung an Weltenmitternacht und an die ägyptische Vorzeit bei Johannes Thomasius geschieht. Für die gerade so gestimmte Seele, wie sie in Johannes 'T'homasius vorhanden ist, hat das Wort der anderen Philia seine Bedeutung:

Verzaubertes Weben des eigenen Wesens —

mit all dem, was daran hängt im Verlauf des Mysteriendramas. Dadurch, daß das so ist, treten gerade in einer solchen Weise herein der Geist von Johannes' Jugend, Benedictus und Luzifer, wie sie dargestellt werden gegen das Ende des zehnten Bildes. Es ist wichtig, daß gerade für dieses Bild ins Seelenaugen gefaßt wird, wie da Luzifer herantritt an Johannes 'Thomasius und dieselben Worte fallen, die in «Der Hüter der Schwelle» am Ende des dritten Bildes gefallen sind. In diesen Worten zeigt sich, wie durch alle Welten und Menschheitsleben hindurchgeht der Kampf des Luzifer, hindurchgeht aber auch die Stimmung, die den Worten des Luzifer entgegönt aus den Worten des Benedictus. Man versuche einmal zu erfühlen, was in diesen Worten liegt, die von Luzifer ertönen sowohl in «Der Hüter der Schwelle» am Ende des dritten Bildes wie am Ende des zehnten Bildes von «Der Seelen Erwachen»:

Ich werde kämpfen. Benedictus:
Und kämpfend Göttern dienen.

Man fasse bei dieser Gelegenheit etwas anderes ganz besonders ins Auge; man fasse ins Auge, daß dieselben Worte an diesen zwei Orten gesprochen werden, daß sie aber gesprochen werden können, indem sie zugleich an diesen beiden Orten etwas ganz verschiedenes bedeuten. Das, was sie am Ende des zehnten Bildes von «Der Seelen Erwachen» bedeuten, wird dadurch bedingt, daß die vorangehenden Worte der Maria Verwandlungsworte von anderen Worten gewesen - sind, welche in «Der Hüter der Schwelle» gesprochen werden, daß in der Seele der Maria das lebt, was von ihr vorher gesprochen wird:

Maria, so wie du sie schauen wolltest,
Ist sie in Welten nicht, wo Wahrheit leuchtet.
ein heilig ernst Gelöbniß strahlet Kraft,
Die dir erhalten soll, was du errungen.

Jetzt sagt sie:

Du findest mich in hellen Lichtgefilden,

sie sagt nicht mehr:

Du findest mich in kalten Eisgefilden,

sondern:

Du findest mich in hellen Lichtgefilden,
Wo Schönheit strahlend Lebenskräfte schafft;
In Weltengründen suche mich, wo Seelen
Das Götterfühlen sich erkämpfen wollen
Durch Liebe, die im All das Selbst erschaut.

Die Worte sind anders gewendet als im zweiten Bild von «Der Seelen Erwachen». Dadurch wird das, was als Gespräch zwischen Luzifer und Benedictus am Ende dieses zehnten Bildes in «Der Seelen Erwachen» erscheint: «Ich werde kämpfen» - «Und kämpfend Göttern dienen», etwas ganz anderes, als es war am Ende des dritten Bildes in «Der Hüter der Schwelle». Damit ist Licht geworfen auf etwas, was gleichsam als ein ahrimanischer Einschlag waltet gerade in allem verstandesmäßigen Denken, in der ganzen verstandesmäßigen Kultur der Gegenwart.

Zu dem schwersten für dieses äußere Verstandesmäßige in der Kultur der Gegenwart gehört es bei den Menschen, daß sie einsehen, daß dieselben Worte in verschiedenen Zusammenhängen Verschiedenes ausdrücken. Unsere Gegenwartskultur ist so geartet, daß die Menschen meinen, wenn sie Worte haben, dann müsse aus diesen Worten, insofern sie auf dem physischen Plan geprägt sind, immer das gleiche folgen. Hier hat man zugleich die Stelle, wo Ahriman den Menschen der Gegenwart am intensivsten im Nacken sitzt, wo er sie verhindert zu begreifen, daß die Worte erst lebendig werden in ihrer tiefen Wesenheit, wenn man sie in dem Zusammenhang erschaut, in dem sie darinstehen. Nichts, was über den physischen Plan hinausreicht, kann man verstehen, wenn man diese okkulte Tatsache nicht ins Auge faßt. Ganz besonders wichtig ist es für unsere Gegenwart, daß eine solche okkulte Tatsache als ein Gegengewicht gegen die äußere Verstandeskultur, die alle Menschen ergriffen hat, auf die Seelen, auf die Herzen wirken kann.

Beachten Sie unter dem Mancherlei, was für diese Mysteriendramen in Betracht kommt, wie die eigenartige Gestalt des Ahriman gerade in «Der Seelen Erwachen» zuerst leise heranschleicht, wie sie sozusagen wie zwischen den Persönlichkeiten hindurchgehend sich zeigt, wie sie immer mehr und mehr Bedeutung gewinnt gegen das Ende von «Der Seelen Erwachen». Ich werde auch versuchen, solche Dinge, wie sie für die Gestaltung des Ahriman und des Luzifer und für manches andere in Betracht kommen, in einer besonderen Schrift darzulegen, die noch innerhalb dieses Vortragszyklus, womöglich bis Mitte der Woche, in Ihre Hand gelangen kann und die da heißen wird «Die Schwelle der geistigen Welt», weil es mir besonders notwendig erscheint, daß für unsere Freunde in dieser Zeit über mancherlei Gebiete Licht kommt. Man kommt nicht so leicht ins klare über solche Gestalten, wie sie Luzifer und Ahriman sind. Insbesondere kann vielleicht für manchen nützlich sein, gerade in «Der Seelen Erwachen» ein wenig acht zu geben darauf, daß derjenige, der sich nicht so ganz unklar ist über das Ahrimanische in der Welt, manches denken kann, was vielleicht ein anderer aus unbewußten ahrimanischen Impulsen heraus auch denkt, aber in einer anderen Stimmung denkt. Vielleicht wird es doch manche Seele unter Ihnen geben, welche nachfühlen kann all die Verhältnisse, die einströmen in solche Worte, wie sie bei Ahriman zum Ausdruck kommen, solange er sozusagen noch zwischen den Personen hinschleicht:

So laß von ihm dich nicht noch ganz verwirren.
Er hütet treulich ja die Schwelle doch,

Wenn er sich auch der Kleider jetzt bedient,
Die du erst selbst aus alten Schauerstücken
In deinem Geist zusammen dir geflickt.
Als Künstler solltest du ihn allerdings
Im schlechten Dramenstile nicht gestalten.
Das wirst du aber später besser machen.
Doch dient der Seele selbst das Zerrbild noch.
Es braucht auch nicht zu viel an Kräftedruck,
Um dir zu weisen, was es jetzt noch ist.
Du solltest merken, wie der Hüter spricht:
Elegisch ist sein Ton, zuviel an Pathos.
Erlaub ihm dieses nicht, dann zeigt er dir,
Von wem er heute noch zuviel entlehnt.

Ich kann mir vorstellen, daß mancher auch von diesem oder jenem ästhetischen Standpunkt aus Tadelnswertes findet an der ganzen Art, wie diese Mysteriendramen vor uns stehen. Auch diese Einwände unter mancherlei anderen Einwänden gegen die Anthroposophie, sie erledigen sich für denjenigen, der sich in die Stimmung des Ahriman hineinzusetzen vermag. Die überklugen Leute der Gegenwart, welche die Anthroposophie abkanzeln, gehören durchaus zu jenem Volk, von dem der Dichter sagt: Den Teufel spürt das Völkchen nie, und wenn er sie beim Kragen hätte. — Aber diese Gegner der Anthroposophie können ein wenig beurteilt werden durch das, was hier Ahriman während seines Herumschleichens sagt.

Dann tritt Ahriman uns aber in seiner ernsteren Gestalt entgegen, da, wo der Tod des Strader nach und nach hereinspielt in das Geschehen, das im Mysteriendrama dargestellt ist, so hereinspielt, daß die Kräfte, die von diesem Tode ausgehen, gesucht werden sollten für den Seelenblick in ihrer Wirksamkeit in alledem, was sonst in «Der Seelen Erwachen» geschieht. Und immer wieder muß gesagt werden, daß dieses Erwachen in verschiedener Weise geschieht. Für Maria geschieht es dadurch, daß durch besondere Dinge jene Seelenkräfte, die ihren leibhaftigen geistigen Ausdruck finden in Luna und Astrid, vor Marias Seele hintreten. Für Johannes Thomasius geschieht es dadurch, daß in ihm ein Erlebnis wird das verzauberte Weben des inneren Wesens, wie es greifbar geistig — wenn der absurde Ausdruck gebraucht werden darf - in der anderen Philia vor ihn hintritt; und wiederum in anderer Weise für Capesius durch Philia. Aber noch in viel anderer Form kann nach und nach das Erwachen heraufdämmern in den Seelen. So sehen wir es im elften Bilde heraufdämmern für die Seele des Strader. Da haben wir nicht die — wie schon gesagt — greifbar geistigen Seelenkräfte Luna, Philia, Astrid und die andere Philia, da haben wir noch die imaginativen Bilder, die hereinstrahlen die geistigen Ereignisse in das physische Bewußtsein. Jene Stufe des Erwachens der Seele, die so eintreten kann in Strader, sie kann nur dadurch dargestellt werden, daß eine solche imaginative Erkenntnis wie das Bild von dem Schiff im elften Bilde zur Darstellung gebracht wird.

Und in noch anderer Form kann sich allmählich das Erwachen der Seele vorbereiten. Das wieder finden Sie - und jetzt, wohl gedacht, nachdem Ahriman vorgeführt worden ist im zwölften Bilde in seiner tieferen Bedeutung — angedeutet im dreizehnten Bilde im Gespräch zwischen Hilarius und Romanus. Da ist der Seelenblick zu wenden auf das, was vorgegangen ist in der Seele des Hilarius von den Geschehnissen an in «Der Hüter der Schwelle» bis zu denen in «Der Seelen Erwachen» und was sich ausdrückt in den Worten des Hilarius:

Habt Dank, mein Freund, für diese Mysterienworte.
Ich habe sie schon oft gehört; jetzt erst
Erfühle ich, was sie geheim enthalten.
Der Welten Wege sind nur schwer ergründlich.
Und mir, mein lieber Freund, geziemt zu warten,
Bis mir der Geist die Richtung zeigen will,
Die meinem Schauen angemessen ist.

Was sagt Romanus für Worte? Er sagt die Worte, die Hilarius immer wieder und wiederum hören konnte von dem Platz aus, an dem im Tempel Romanus steht, die Romanus oft und oft an diesem Platz gesprochen hatte, die vor dem Seelenblick des Hilarius bis zu diesem Erlebnis vorbeigegangen waren ohne jenes tiefere Verständnis, das man Lebensverständnis nennen kann. Das ist auch schon ein Stück Erwachen der Seele, wenn man sich durchgerungen hat zum Verständnis dessen, was man in Gedankenform aufgenommen, recht gut verstanden haben kann, vielleicht sogar Vorträge darüber halten kann, und was man doch nicht in lebendigem Lebensverständnis hat. Man kann alles das, was in der Anthroposophie verkündet wird, was Bücher, Vorträge und Zyklen enthalten, in sich aufgenommen haben, kann es sogar anderen mitteilen, vielleicht zum großen Nutzen derselben mitteilen, und kann doch darauf kommen: So verstehen, wie Hilarius die Worte des Romanus versteht, kann man sie erst nach einem gewissen Erlebnis, auf das man in Ruhe bis zu einem bestimmten Grade des Erwachens in der Seele warten muß.

Oh, könnte ein großer Teil unserer Freunde in die Stimmung des Erwartens sich hineinversetzen, in diese Stimmung des Erwartens eines Herankommens von etwas, was vielleicht nur seine scheinbar recht klare, aber doch noch unverstandene Vorherverkündigung in den Theorien und Auseinandersetzungen enthält, dann würde in diesen Seelen auch etwas Platz greifen können von dem, was zum Ausdruck gekommen ist im dritten Bilde von «Der Seelen Erwachen» in den Worten Straders: da, wo Strader steht zwischen Felix Balde und Capesius, wo er in einer eigentümlichen Weise steht zwischen beiden, wo er so steht, daß ihm wortwörtlich das alles bekannt ist, was diese sagen, daß er es aber jetzt, trotzdem er es sich selbst hätte wiederholen können, nicht begreiflich finden kann. Er weiß es, kann es sogar für Weisheit halten, aber er merkt jetzt, daß es so etwas gibt, was man ausdrücken kann mit den Worten:

Capesius und Vater Felix, beide...

Verbergen dunklen Sinn in klaren Worten.

Unsere überklugen Leute der Gegenwart werden wohl manchmal zugeben, daß es dem oder jenem Menschen passieren kann, Sinn, klaren Sinn in dunklen Worten zu verbergen; aber das wird nicht leicht jemand von den ganz gescheiten Leuten der Gegenwart zugeben, daß in klaren Worten ein dunkler Sinn verborgen sein könnte. Dennoch ist dieses Zugeben, daß in klaren Worten ein dunkler Sinn verborgen sein könnte, das Höhere in der Menschennatur. Klar sind viele Wissenschaften, sind viele Philosophien. Ein Wichtiges aber wäre geschehen in der Weiterentwicklung der Menschheit, wenn Philosophen kommen würden, die das Geständnis ablegen könnten, daß ja von System zu System in den Philosophien gewiß die Leute Klares und immer wieder Klares gebracht haben, so daß man sagen kann: Die Dinge sind klar —, daß aber in klaren Worten ein dunkler Sinn sein kann. Ein Wichtiges wäre geschehen, würden viele lernen, die sich übergescheit dünken, die das, was sie wissen,

in gewissen Grenzen berechtigterweise für Weisheit halten, sich so hinzustellen vor die Welt, wie sich Strader hinstellt neben Vater Felix und Capesius, und sagten:

Begreiflich fand ich oft, — was ihr jetzt spricht -;
Ich hielt es dann für Weisheit; — doch kein Wort
In euren Reden ist mir jetzt verständlich.
Capesius und Vater Felix, beide...
Verbergen dunklen Sinn in klaren Worten...

Nun denken Sie sich einmal einen Philosophen der Gegenwart oder der Vergangenheit, der eine nach seiner Art plausible, klare Philosophie zustande gebracht hat, und der sich neben diese seine Philosophie hinstellt, die doch in gewissem Sinn das Ergebnis des Menschheitsdenkens ist, und sagen würde: Begreiflich fand ich oft, was ich da geschrieben habe, ich hielt es dann für Weisheit; doch kein Wort davon ist mir jetzt verständlich in diesen Reden; sogar in denen, die ich selber geschrieben habe, ist mir jetzt manches unverständlich; diese Reden verbergen dunklen Sinn in klaren Worten. — Nicht wahr, man kann sich nicht leicht einen Philosophen der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit mit einem solchen Geständnis denken, auch nicht einen der überklugen Menschen in unserer materialistischen oder, wie man nobler sagt, monistischen Zeit. Und dennoch wäre es ein Segen für unsere Gegenwartskultur, wenn die Menschen sich gegenüber dem Gedanken und sonstigen Kulturleistungen so hinstellen könnten, wie hier Strader sich hinstellt neben Vater Felix und Capesius; wenn diese Menschen immer zahlreicher und zahlreicher würden, und wenn wahrhaftig die Anthroposophie etwas beitragen könnte gerade zu dieser Selbsterkenntnis.

20. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie I

28. August 1913, München

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Schon vor dem Beginn der Probenzeit waren in München für den Monat Juli «Einführende Kurse in eine von Rudolf Steiner inaugurierte neue Bewegungskunst, die Eurythmie», angekündigt worden und hatten neben Interesse und offener Bereitschaft auch mancherlei Rätselraten hervorgerufen. Von der Leitung des Münchner 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, also am frühen Morgen und ebenso 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, manche nicht nur an einem, 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. So mussten Erna Wolfram, die mir in diesen Stunden meist hilfreich zur Seite stand, und ich unsere Kursteilnehmer oft aus der Menge der Zuschauer heraussuchen, wenigstens in den Nachmittagsstunden! - Wohl mit allen Sylphen und Gnomen, mit Theodora, Strader, Ahriman, dem Doppelgänger, dem «Geist von Johannes Jugend» und den Seelenkräften, mit Bauern und Tempelrittern musste man nach manchen Stunden rasch, rasch in die Proben eilen, die pünktlich um zehn und fünf Uhr anfangen.

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, mit einigen der Kursteilnehmer eine von Dr. Steiner gewünschte, erste orientierende Aufführung für alle in München versammelten Mitglieder am 28. August 1913 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 von den «Grundelementen der Eurythmie» (diesem von Annemarie Dubach-Donath erst viele Jahre später so glücklich geprägten Titel ihres Buches) zu geben. «Machen Sie es ähnlich wie damals in Haus Meer», hatte Dr. Steiner gesagt, «aber versuchen Sie, dabei eine noch geschlosseneren, künstlerischeren Form anzustreben!»

So begannen wir mit einem feierlichen Auftakt, in dem Schreiten, einige Seelengesten, Kopfhaltungen und als Schluss das gemeinsam zur Mitte gerichtete Evöe zu einem Ganzen verbunden waren. Wir zeigten aber auch Rhythmen, einige Stabübungen, «Ich und Du» und den «Energie- und Friedenstanz» mit dem in feierlich strenger Form gehaltenen Herein- und Herausgehen, wie Dr. Steiner es in Bottmingen geschildert hatte, dass «man es in den dem Dionysos geweihten Tempeln in Griechenland so hätte sehen können»!

Nach einem freudig-schwungvollen «Wir» kamen, natürlich viel schöner und geschickter als damals in Haus Meer, fast zu einem Tanz gesteigerte Lemniskaten aller Art und als Schluss dieses Teiles drei Gruppen, zu je drei Gestalten, dabei eine auch von drei männlichen

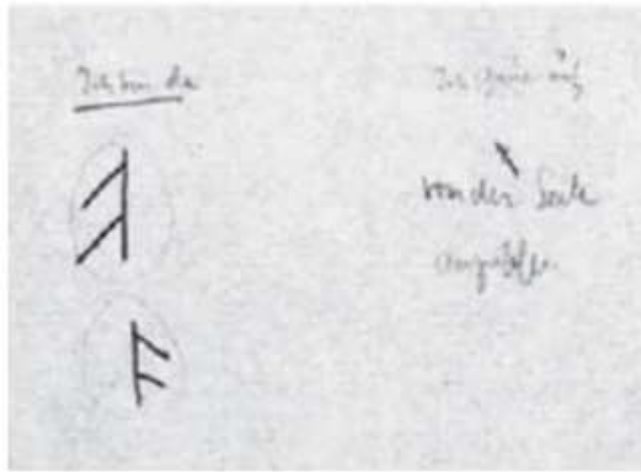
Gestalten ausgeführt, mit dem «Wolkendurchleuchter».

Diese dritte Gruppe bestand aus Herrn Joan Abels, der wirklich an sämtlichen Kursen nicht nur mit großer Begeisterung, sondern auch mit einer ganz. besonderen Eigenheit - ich glaube, er war als Holländer in Indien geboren oder hatte seine Jugend dort verlebt teilgenommen hatte, und später, man kann wohl sagen «bahnbrechend» in der Eurythmie gewirkt hat, bis sich die ersten Zeichen seiner langen, schweren Krankheit zeigten, die diesen vorher so hervorragend beweglichen Menschen zuletzt zu fast völliger Unbeweglichkeit verurteilte. Der zweite in der Gruppe war Max Benirschke, der in Düsseldorf respektive Haus Meer schon mit uns gearbeitet hatte, und nicht zuletzt Max Gümbel-Seiling, der trotz. der starken Beanspruchung durch seine Rolle als Strader auch einige Kurse mitgemacht und auch die Rezitation bei dieser ersten Aufführung übernommen hatte.

Nach dem «Wolkendurchleuchter» zeigten wir dann die Bewegungen für die einzelnen Vokale und Konsonanten, auch Lautverbindungen und endeten die Gruppensachen mit «Halleluja» in Verbindung mit dem 150. Psalm: «Alles, das Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja!»

Nach einer kleinen Pause, in der Fräulein von Eckardtstein mein goldgelbes Kleid so meisterhaft an mir «steckte», dass es wirklich ganz «griechisch» aussah, kam dann noch Goethes «Charon» als Schlussnummer. Und dann stand Dr. Steiner auf und sagte nur einen kurzen Satz: «Ich glaube, Goethe hat sich über dieses Geburtstagsgeschenk wirklich gefreut!»

Diese Nachmittagsvorführung war wohl ein gewisser Abschluss unserer eurythmischen Arbeit in München, aber doch nicht der ganz endgültige. Vor unserer Abreise gingen die Mutter und ich noch einmal in die Adalbertstraße, wo Dr. Steiner bei Fräulein Stinde und ihrer Freundin, der Gräfin Pauline Kalckreuth, wohnte, wenn er in München war. Ich erzählte ihm, auf seine Frage nach meinen weiteren Plänen, dass ich zunächst nach Stuttgart führe, um dort auch einführende Kurse zu geben und dass dann anschließend im Oktober die ja schon mit ihm und Fräulein von Sivers besprochene längere Arbeit in Haus Meer, diesmal in einem größeren Kreis, beginnen sollte. - Er freute sich, dass im sehr regen und bedeutenden Stuttgarter Zweig schon so bald der Wunsch nach Eurythmie-Kursen rege geworden sei, überhaupt sei er sehr befriedigt über die enthusiastische Aufnahme, die die Freunde doch ganz allgemein der Eurythmie bereitet hätten. - Er 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 er wollte, denn in Österreich fängt «der Fuß» ja 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 sollten, ohne durch ein a abgeschlossen zu werden.



Ich bin da / Ich schaue auf / von der Seite anzusehen

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 ja angedeuteten aurischen Ei-Form.

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 #-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, gleichseitig 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 besondere schöne und feierliche Bewegung sein.»

Wenn man, nachdem das Gebiet heute so viel umfangreicher geworden ist, die Schüler veranlassen würde, immer an einem dionysischen Gedicht und einem apollinischen zu arbeiten, könnte man erreichen, dass sie jeder Zeit weitgehend alle Möglichkeiten, die ihnen in der Eurythmie gegeben sind, in sich lebendig und immer gegenwärtig hätten. Diese Aufgaben müssten neben der Gruppenarbeit hergehen.

Ich schaue auf: Kniebeuge mit gefalteten Händen (Handflächen zusammen u); dann sich langsam aufheben.

Elisabeth Baumann-Dolifus, aus: «Erinnerungen»

Es wurde ein Überblick gegeben über den gesamten Aufbau der Eurythmie, wobei besonderer Wert gelegt wurde auf die Gruppenübungen, die wir in wochenlanger Arbeit sehr sorgfältig durchgearbeitet hatten. Besonders eindrucksvoll waren der sogenannte «Friedens- tanz» und der «Energietanz», die Rudolf Steiner eine Erneuerung alter dionysischer Tempel- tänze nannte. Als der Anführer, der Repräsentant des Dionysos, der als ruhender Mittelpunkt den Beginn und die Aufstellung der Teilnehmer durch stummes Heben und Senken seines Stabes dirigierte, durch die in bestimmtem Intervall, kleine Terz mit Rhythmus «kurz-kurz- lang,, gerufenen Laute ie u die Gruppenbewegungen hervorrief in auf- und absteigender In- tensität und Geschwindigkeit - da spürte wohl jeder der Zuschauer die unsichtbaren Fäden,

die geheimnisvoll diese neu erstehende Kunst verbanden mit Uraltem, längst in der Menschheitsentwicklung Verschwundenem. Auch der «Wolkendurchleuchter [...]» sowie die daran sich anschließende Vorführung der einzelnen Vokal- und Konsonantenbewegungen ließen den Zuschauern immer wieder zum unmittelbaren Erlebnis werden, wie hier nicht der äußere ästhetische Anblick das Wesentliche war, sondern wie der Geisthintergrund überzeugend und belebend auch in sie überströmte und ihr Ätherisches mitschwingen ließ. Keinerlei äußere Hilfsmittel wie Beleuchtung, mannigfaltig farbige Schleier und Gewänder, ohne die man sich heute eine Aufführung nicht mehr vorstellen kann, unterstützten damals die Wirkung. Alles spielte sich im nüchternen Nachmittagslicht ab auf dem schmucklosen, nur durch einige grüne Lorbeerbäume abgeschlossenen Orchesterpodium. Wir trugen schlichte weiße, ziemlich lange Gewänder, von einer seidenen Kordel gehalten. Die Intensität des inneren Miterlebens, des Mitschwingens in Laut und Form kam so unmittelbar durch die Bewegung zum Ausdruck. Als Abschluss dieser ersten Aufführung hatte Lori Smits den «Charon» [...] ausgearbeitet. Dieses hochdramatische Gedicht eurythmisch zu gestalten, hatte Rudolf Steiner ihr selbst empfohlen, die Ausarbeitung desselben aber ganz ihrer eigenen künstlerisch-eurythmischen Empfindung überlassen. Er gab nur einige äußerliche Anregungen; so empfand er das weiße Gewand nicht der Dramatik des Inhaltes entsprechend, sondern wünschte ein ziemlich streng geschnittenes langärmeliges, goldgelbes, schon ins Orange spielende Seidengewand mit breitem Gürtel. Es bestand die Angabe aus den Stunden des Jahres 1912, dass die eurythmischen Gesten der Laute v, b, s durch einen in der Hand gehaltenen Gegenstand (Schleier, Stab und so weiter) jeweils in ihrer Eigenart unterstützt werden sollten. - So ließ Rudolf Steiner einen Holzhammer herstellen, der dann vergoldet wurde und mit dem Lori Smits die Lautbewegungen b, s, v ausführen musste, ohne dass es die Lautgesten beeinträchtigte. Es war gewiss keine leichte Aufgabe, mitten in Laut- und Formgestaltung diesen Hammer wieder aufzunehmen und wieder aus der Hand zu legen. Sie machte es mit großem Geschick, und diese erste Darstellung eines eurythmisch-dramatischen Gedichtes wurde für alle Zuschauer ein unvergessliches, eindrucksvolles Erlebnis. Die Rezitation des «Charon» hatte Max Gümbel-Seiling übernommen, der auch vorher in der Gruppeneurythmie mit zwei anderen Herren mitgewirkt hatte und der trotz seiner starken Inanspruchnahme durch die Rolle des Strader in den Mysteriendramen Zeit gefunden hatte, sich im Laufe dieser Woche intensiv in die Eurythmie einzuleben.

21. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie II

28. August 1913, München

Ansprache zur Eurythmie

Meine verehrten lieben Freunde! Als einmal der Professor Capesius zu Frau Felicia kam, da sagte er, dass er immer eine so große Erfrischung hätte 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 sagte sie zu ihm genau, wie sie dachte, und zwar: «Ja, es macht mir ja 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 gesagt, 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 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: «Warum sollte denn mein Ätherleib tanzen? Und wie sollte ich das machen?»

FELICIA: «Ja, sehen Sie, da müssen Sie einmal 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, zu sagen, was ich möchte: Ich kann immer nicht begreifen, warum diese Wesenheiten, die da mit Ihnen sprechen, immer gerade die Sprache haben sollen, welche diejenigen haben, die sie hören und die die Märchen dann nacherzählen.»

FELICIA: «Ja, das ist es ja eben, da müssen Sie noch gescheiter werden gerade in dem 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 fühlt man da eine eigentümliche Empfindung von all den Bewegungen, welche die Elfenwesenheiten, die Märchenprinzen und Feen da machen. Und was man da fühlt, das geht dann wie Ströme in den Kehlkopf hinein: da kann man dann erzählen. Aber 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, wenn sie ihr Herz in das Gehirn hineinstrahlen ließ, da konnte sie 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 seinen Ätherleib immer bei Mitteilungen, auch bei Mitteilungen, wie Frau Felicia sie geben konnte aus der geistigen Welt, bei vollständigem Ruhigsein des physischen Leibes 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 Weltenworte. 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 Grenzgebiete steht und deshalb so bedeutend ist. Man kann mit dem Tanze sozusagen das Alleralltäglichsie 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 Anlehnung an menschliche Worte und Gedanken übersetzt werden kann in die hier gemeinte Bewegung, wie auch auf das, was, in der Bewegung selbst verstanden werden soll, 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 Bewegung der höheren Welten. 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 angemessen ist ihrer ganzen Verbindung mit den Welten, zu denen sie gehört, mit den Vokalismus und Konsonantismen, die durch die Welt strömen als Weltenwort, umgesetzt 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 aufgebaut sind nur auf physiologischen Gesetzen.

Drittens das hygienische Element: Indem der menschliche Leib angemessen wird der

Welt der Bewegung und hineingegossen wird in die Didaktik 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 unhygienisch ist heute in der äußeren Welt, das 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 Ätherleibe entspricht.

Und so wäre es schön, wenn namentlich unsere Jugend - bis zum sechzigsten, siebzigsten Lebensjahre - Verständnis sich erwerben würde für diese Eurythmie, welche immer in einer anderen 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 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 Geradheit heraus nicht nur ein negatives Urteil zu machen braucht, damit wir ihr Verständnis entgegenbringen, wollen wir uns Verständnis aneignen für das, was sie erschaut in der Märchenwelt, und das sie dadurch, dass ihr das Herz in den Kopf zu steigen vermag, in Worte umsetzen kann.

22. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie *Herbst 1913, Düsseldorf*

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Als wir uns im September 1913 von Dr. Steiner verabschiedeten, ahnten wir nicht, dass unter seiner Leitung niemals wieder ein Mysteriendrama stattfinden würde [...] Aber so fuhr ich, erst einmal unbefangen, durch die Münchner Zeit innerlich bereichert, mit frischem Mut nach Stuttgart und nach Absolvierung der Kurse dort, nach Hause. Für Anfang Oktober war ja der Beginn der Arbeit in einer größeren Gruppe verabredet.

Sehr bald, nachdem sie als «Sylphe», in Kursen und bei unserer Aufführung Eurythmie kennengelernt hatte, entschloss sich Margarita Woloschin, die kommenden Wintermonate bei uns in Haus Meer zu verleben, um intensiver in die «neue Bewegungskunst» einzudringen. [...] Wir hatten eigentlich nur an ein Arbeiten ganz unter uns gedacht, auch wollte sie mir einen Eindruck und einige Anfangskenntnisse in der russischen Sprache vermitteln, mit dem Ziel, gemeinsam vielleicht dann auch «russische Eurythmie» zu versuchen.

Der Anstoß zu der erweiterten Arbeit kam durch Elisabeth Dollfus-Baumann. Mit ihren weichen, anmutigen Ernst ausstrahlenden Bewegungen hatte sie - «der Geist von Johannes Jugend» im Mysteriendrama und daher nicht bei den «Sylphen oder Gnomen» mitwirkend - in Kursen und bei unserer Aufführung, von vornherein ihre schöne Eigenart darlebend, mitgemacht.

Elisabeth Baumann-Dollfus, aus: «Erinnerungen»

Die Erlebnisse dieses Sommers waren entscheidend für mich geworden. Ich fühlte: Die Eurythmie lässt dich nicht mehr los, du musst dich ganz ihr widmen. Rudolf Steiner, dem ich davon sprach, bestärkte mich sehr in diesem Entschluss und sprach selbst mit Frau Smits über die Möglichkeit, mir bei ihrer Tochter in Düsseldorf im kommenden Winter eine Eurythmie-Ausbildung zu verschaffen. Es hörten andere davon, und es ergab sich nun, dass außer mir noch einige an diesem Winterkurs teilnehmen wollten. So fanden wir uns Anfang Oktober als erster Keim einer Eurythmiegruppe zusammen, etwa acht Menschen: drei Russinnen - [Tatjana] Kisseleff, [Margarita] Woloschin, [Natalie] von Papoff -, eine Holländerin, Fräulein Moltzer-Kloppers, und Lorys zwei jüngere Schwestern. Über das Wochenende stellte sich regelmäßig noch Edith Röhrle ein, welche damals Handarbeitslehrerin in Köln war, sowie einige jüngere Freunde aus Düsseldorf. Es war ein schöner, in sich harmonisch arbeitender Kreis, in welchem künstlerische und geisteswissenschaftliche Schwungkraft die Teilnehmer verband. Wenn ich diese Monate in ihrem Gesamteindruck in der Erinnerung wieder erstehen lassen, so sehe ich sie übergänzt von Morgenstimmung, Morgenfrische. Schon durch die Internationalität unserer Gemeinschaft war Mannigfaltigkeit gegeben. Lory Smits verstand es, die individuellen Eigenarten eines jeden unangetastet zu lassen und doch jeden in seiner Persönlichkeit in die objektive Gesetzmäßigkeit des eurythmischen Schaffens einzufügen. Unbeschadet ihrer Autorität als Lehrerin belebte sie die geistige Regsamkeit jedes Einzelnen, wenn es galt, ein Gedicht erstmalig auszuarbeiten; bei allem Achten auf exakte Ausführung der Übungen lenkte sie ihre Schüler immer wieder auf das Wesentliche derselben: Ihre sinnlich-sittliche Wirkung, durch welche sich der objektive Geistgehalt offenbarte. Dies unschätzbare Geistesgut, das ihr selbst in den Unterrichtsstunden bei Rudolf Steiner so stark zum eigenen Erlebnis geworden war, wird jeder ihrer Schüler in dankbarer Erinnerung an ihren Unterricht in seine spätere eigene Eurythmietätigkeit herübergetragen haben.

23. Die Umwandlung Menschlich-Irdischer Kräfte

Zu Kräften Hellseherischer Forschung

GA 140

11. Oktober 1913, Bergen

Es kann mancherlei gefragt werden über das eine und das andere, wenn man allmählich herandringt an die geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse; es kann in berechtigter Weise mancherlei gefragt werden. Wollen wir einmal heute einen Teil unserer Betrachtung damit ausfüllen, daß wir uns selbst solche Fragen vorlegen. Die Beantwortung solcher Fragen ist oftmals geeignet, uns tiefer hineinzuführen in den ganzen Zusammenhang der Welttatsachen, insofern die geistige Welt in diese Tatsachen hineinwirkt, und namentlich in den Zusammenhang der Tatsachen der menschlichen Natur, selber. Eine Frage kann so aufgeworfen werden: Wenn man allmählich dazu kommt, die Wichtigkeit und die große Bedeutung der sogenannten Reinkarnation einzusehen, so kann man fragen: Ja, wie kommt es denn, daß der Mensch im gewöhnlichen Leben in unserer Gegenwart kein Bewußtsein erlangen kann von den vorhergehenden Erdenleben? Das helllichtige Bewußtsein kann ja in der Tat dazu dringen, gleichsam das Gedächtnis so weit auszudehnen, daß wirklich frühere Erdenleben wie eine Erinnerung im Gedächtnis auftauchen. Aber im gewöhnlichen Leben der heutigen Menschheit ist es ja so, daß ein Bewußtsein der früheren Erdenleben nicht vorhanden ist. Wenn man nun die Frage gleichsam vom Gesichtspunkt der helllichtigen Forschung stellt, so bekommt sie die folgende Gestalt. Man ist sich ja klar, daß die Kraft, die man zur helllichtigen Forschung braucht, eigentlich aus dem menschlichen Innern und seiner Seele selber hervorkommt. Man entwickelt sich von dem gewöhnlichen Standpunkt des Menschen zu dem helllichtigen Standpunkt: daher müssen ja die Kräfte, mit denen man später zurückblicken kann auf vorhergehende Erdenleben, in jedem Menschen selbstverständlich vorhanden sein. Die Frage ist nun diese: Was geschieht denn mit diesen Kräften, was macht die menschliche Natur mit diesen Kräften, die da sind, die mit dem Menschen geboren werden und die er doch nicht dahin bringt, daß er zu einer Rückerinnerung an frühere Erdenleben kommt?

Wenn man helllichtig die Frage untersucht, den Blick hinwendet auf diejenigen Kräfte, die da in Betracht kommen, so muß man die Betrachtung schon in ein sehr frühes Kindheitsalter lenken. Denn dann erst sieht man diese Kräfte, die beim Hellsehen verwendet werden können für den Rückblick in frühere Erdenleben, an der Arbeit. Nämlich: Diese Kräfte werden für die heutige Menschheit verwendet zum Aufbau des menschlichen Kehlkopfes und alles dessen, was damit zusammenhängt. Sie werden namentlich verwendet zu all dem, was den menschlichen Kehlkopf später befähigt, die Sprache zu lernen. Die Kräfte sind also da in jedem Menschen, die ihn befähigen würden, zurückzublicken in frühere Erdenleben. Aber sie werden in einem solchen Maße heute dazu verwendet, die Sprachorgane beim Menschen auszubilden, daß unter normalen Verhältnissen der Mensch diese Rückerinnerung nicht haben kann. Allerdings gab es früher Erdenzeiten, in denen die Menschen diese Rückerinnerung wohl hatten. Fast über die ganze Erde hin hatten die Menschen diese Rückerinnerung in frühere Erdenleben. Aber das beruht darauf, daß nicht alle Kräfte, die zum Aufbau der Sprachorgane verwendet werden, für den Rückblick in frühere Erdenleben verlorengehen, weil beim Aufbau der Sprachorgane noch gewisse Kräfte zurückgehalten werden. Die Entwicklung der Menschheit ist ja so, daß die Sprache allmählich eine Gestaltung angenommen hat, die heute im gegenwärtigen Menschheitszyklus viel mehr Kräfte namentlich des

Ätherleibes aufruft, als das in früheren Zeitaltern der Fall war. So kommt der Mensch der heutigen Zeit gar nicht dazu, dasjenige, was zurückbleibt als Kräfte, von denen der größte Teil zum Aufbau der Sprachorgane verwendet wird, zu berücksichtigen. Würde er das tun, wie es der Hellseher ja tun muß, so würde er in frühere Erdenleben zurückblicken. Daher kommt das, was ich auch im öffentlichen Vortrage über «Die Rätsel des Lebens» angedeutet habe: Wenn man es dazu bringt, diejenige Tätigkeit des Ätherleibes zu entfalten, die sonst nur entfaltet wird in der Anstrengung der Sprachorgane, wenn man frei bekommt die Sprachkräfte von den Sprachorganen, wenn man dazu kommt, sich innerlich gewissermaßen zuhören zu können, ohne daß man äußerlich spricht, und dieses immer mehr und mehr fühlt, dann ist die Übung dieser Kräfte dazu geeignet, wirklich das Gedächtnis an frühere Erdenleben herzustellen. In der heutigen Menschheit ist es so, daß der Mensch gar keine Aufmerksamkeit verwendet auf die Kräfte seiner Sprachbildung, die zurückbleiben und die verwendet werden können zum Rückblick in frühere Erdenleben. Dies ist ein solcher Fall, wo man nachweisen kann durch die hellseherische Forschung, wohin die Kräfte kommen im normalen Leben, die sonst die Menschen zu Einblicken des geistigen Lebens befähigen würden.

So ist es auch mit den Kräften, die beim Menschen in unserer heutigen Zeit verwendet werden, um die sogenannte graue Gehirns substanz zustande zu bringen, welche hauptsächlich das Organ des Denkens ist. Dieses Denken ist natürlich nicht etwas, was das Gehirn verrichtet, aber man braucht das Gehirn als ein Werkzeug, um zu denken. Und jene Denkkräfte, die den Menschen befähigen würden, wenn er sie ganz zur Verfügung hätte, um zum Beispiel mit Leichtigkeit auf dasjenige zu kommen, was in meiner «Geheimwissenschaft» steht, diese Kräfte, die in leichter Art befähigen, zu dieser ganzen Auseinandersetzung der «Geheimwissenschaft» zu kommen, werden beim normalen Menschen heute verwendet, um die graue Gehirns substanz in entsprechender Weise zu gliedern. Diese Gliederung der grauen Gehirns substanz war noch gar nicht in diesem ausgiebigen Maße, wie es heute beim Durchschnittsmenschen der Fall ist, beim Menschen des alten Griechenlandes im sechsten oder fünften Jahrhundert vorhanden. In dieser Beziehung ändert sich die Menschennatur rascher, als man denkt. Daher war für die Griechen der vorhistorischen Zeit, des zehnten, elften, zwölften Jahrhunderts, in einem bestimmten Lebensalter ganz selbstverständlich, daß ihnen das Hellsehen aufging, das man heute wiederum als Geheimwissenschaft darstellen kann. Und man muß die Kräfte, die einem doch noch erspart bleiben bei der Bearbeitung der grauen Gehirns substanz, zur Übung verwenden in der Weise, wie es geschildert worden ist, um in reiner, klarer Weise zu überschauen, was zum Beispiel in meiner «Geheimwissenschaft» beschrieben ist. Worauf beruht das, wenn man so beschreibt, wie es in diesem Buche geschehen ist? Die Bedingungen zu Schilderungen aus der geistigen Welt sind eigentlich auch von dem heutigen Menschen gar nicht so schwer zu erlangen. Man möchte fast sagen, man könne sich wundern, daß heute nicht viel mehr Menschen ganz von selbst zur Anschauung dieser Verhältnisse kommen — und man könnte sich wundern, daß diese Schilderungen eine so starke Gegnerschaft finden. Denn es ist verhältnismäßig nicht schwierig, zu jenem Grad des Hellseherischen zu kommen, der notwendig ist, um diese Dinge zu überschauen. Man braucht nur das Folgende zu machen, obwohl man diesen Dingen gegenüber das Faustwort anwenden kann: «Zwar ist es leicht, doch ist das Leichte schwer.»

Die Entwicklung des Gehirns ist zwar am lebhaftesten in den ersten Jahren des menschlichen Lebens; da sieht man hell-sichtig den Ätherleib und auch den Astralleib am meisten tätig an der Furchung, an der Gliederung des Gehirns. Aber es dauert diese Arbeit an unserem Gehirn verhältnismäßig sehr lange. Und es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß

der Mensch wirklich — wenn es auch in späteren Jahren langsamer geht — durch die Lebenserfahrung schon immer gescheiter und gescheiter wird. Immer findet eine Arbeit an der Gehirnssubstanz statt. Aber man beobachtet das Folgende nicht und kann es ja auch nicht beobachten: Wenn man sich in einem bestimmten Jahre vornimmt, eine geistige Lieblingsbeschäftigung, die man getrieben hat, einmal nicht zu treiben — doch müsste sich diese nur auf äußere Verhältnisse beziehen, weil durch diese die graue Substanz sich gliedert — Geisteswissenschaft kann es natürlich nicht sein, wenn man sie nicht wie irgendeine andere Wissenschaft studiert —, doch wenn man irgend etwas sonst, was man als Lieblingsbeschäftigung betrieben hat, sieben Jahre lang nicht zu treiben sich vornimmt und wirklich das durchführt, streng durchführt, und man versucht, in stiller Meditation die Kräfte wachzurufen, die man auf diese Weise erspart hat, die, hätte man die Tätigkeit fortgesetzt, anders verwendet worden wären, nun aber erspart, herausgesondert sind: so kann man verhältnismäßig leicht, wenigstens in hohem Grade selbst zur Erkenntnis derjenigen Dinge kommen, die in meiner «Geheimwissenschaft» geschildert sind. Daß so wenige Menschen dazu kommen, bezeugt nur, daß so wenig nach dieser Richtung ausgeführt wird. Es wird in der Tat nicht ausgeführt, denn derjenige, der wirklich eine Lieblingsbeschäftigung hat, wird selten die Entsagung haben, sieben Jahre lang sich gar nicht mit ihr zu befassen.

So sehen Sie, daß ein Teil dessen, was heute verkündet werden kann, verhältnismäßig leicht zu erringen wäre. Wenn Sie unsere heutige Kultur betrachten mit allem, was sie an Ungeheuerem äußerlich geleistet hat, so werden Sie sich gar nicht wundern, daß viele Kräfte des Ätherleibes verwendet werden auf die Bearbeitung des Gehirns, denn diese äußere Kultur ist ja fast ganz nur ein Ergebnis eben der Gehirnarbeit, da gehen die Kräfte ganz und gar in der Bearbeitung des Gehirnes auf. Nun könnte mancher sagen: Ja, ich habe mich aber gar nicht beteiligt an dieser Kulturarbeit, ich habe ja gar nichts dabei getan! — Das kann sich jemand in Wirklichkeit vortäuschen, aber es ist doch nicht der Fall. Man kann heute kaum einen noch so einsam gelegenen Ort auf der Erde finden, wohin nicht die äußere Kultur doch so weit dringt, daß man beteiligt ist mit seinem Denken an dieser äußeren Kultur. Und das genügt schon, um die Kräfte abzulenken von dem, was man nennen könnte: Erlangen des hellstichtigen Bewußtseins. Freilich könnte jemand sagen: Nun, die Wilden beschäftigen sich ja nicht mit dem, was das Gehirn so bearbeitet, aber man kann auch von den Wilden heute nicht sagen, daß sie besondere hellstichtige Kräfte nach dieser Richtung entwickeln. — Das ist der Fall, weil ein ganz bestimmtes geistiges Gesetz besteht. Dasjenige nämlich, was man auf diese Weise hellstichtig erlangen soll, das muß eine bestimmte Vorbereitung haben. Der Wilde könnte vielleicht ganz andere hellstichtige Kräfte entwickeln. Die hellstichtigen Kräfte aber, die notwendig sind für das Sehen dessen, was in meiner «Geheimwissenschaft» beschrieben ist, könnte der Wilde nicht entwickeln, weil er dazu keine Vorbereitung hat. Denn diese Kräfte müssen wiederum die Umkehrung von anderen Kräften sein. Sie könnten zum Beispiel sagen: Aber viele Menschen haben sich doch das, was ich als Lieblingsbeschäftigung gehabt habe, überhaupt erspart! Warum sind diese nicht hellstichtig geworden? — Das beruht darauf, daß die Entwicklung der hellstichtigen Kräfte nicht kommt aus dem Nichts heraus, sondern kommt durch die Umkehrung dessen, was vorhanden ist. Man muß Kräfte in einer gewissen Richtung schon entwickelt haben, man muß den Anlauf schon genommen haben zu derjenigen Intelligenz, die heute unsere Kulturintelligenz ist; man muß eine Zeitlang auf diese Kräfte verzichten, dann werden sie gleichsam umgekehrt. Und dadurch entsteht dasjenige, was einen befähigt, die Tatsachen in der «Geheimwissenschaft» hellseherisch zu verfolgen. Es sind namentlich diejenigen Kräfte bei solchen Schilderungen verwen-

det, die in der normalen menschlichen Entwicklung vorzugsweise das Gehirn zu den höheren, intelligenteren Kräften befähigen. Dagegen wird man dasjenige, was nicht diese allgemeinen, großen Gesichtspunkte, wie sie in der «Geheimwissenschaft» geschildert sind, erreicht, sondern was mehr einzelne Verhältnisse erreicht, durch Umkehrung von anderen menschlichen Kräften und Fähigkeiten erlangen. Die Fähigkeit zum Beispiel, in frühere Erdenleben zurückzublicken, erreicht man dadurch, daß man gewisse Kräfte, die sonst ganz für die Sprachorganbildung verwendet werden, zurückbehält in der Art, wie ich es geschildert habe.

Am hinderlichsten sind den Menschen, um in die geistigen Welten zu dringen, gewisse Kräfte, welche gewöhnlich überhaupt gar nicht beachtet werden. Ich habe jetzt zweierlei von den Kräften angeführt, welche den Menschen befähigen, hellsehend hineinzublicken in die geistigen Welten. Auf die Kräfte, die heute verwendet werden zur Ausbildung der grauen Gehirnschicht, habe ich hingewiesen; jene Kräfte aber, die den Menschen befähigen, rückzublicken auf frühere Erdenleben, sind die Kräfte, die mit der Ausbildung der Sprache zu tun haben. Es gibt aber noch Kräfte, die den Menschen befähigen, mehr im einzelnen zu sehen, was zwischen Tod und neuer Geburt liegt, in Einzelheiten zu sehen, was der einzelne Mensch da tut. In der «Geheimwissenschaft» findet man mehr das Allgemeine. Das ist aber wieder etwas anderes: wirklich hineinzusehen in die geistige Welt; dazu sind wieder andere Kräfte notwendig, die man kaum beachtet im Leben. Es gibt etwas, zu dem der Mensch sehr viel Kräfte verwenden muß: das ist, daß er sein Leben lang nicht auf allen vieren kriecht, sondern im jugendlichen Lebensalter dazu kommt, sich aufzurichten. Die Kräfte, die den Menschen zum vertikalen Wesen machen, sind Kräfte, die denjenigen, der eingedrungen ist in die geistige Welt, mit ganz besonderer Ehrfurcht erfüllen. Zuzuschauen, wie ein Kind gehen lernt, das schließt für den, der helllichtige Forschung anstellt, ein wunderbares Mysterium ein. Die Kräfte, die man verwendet, um sich aufzurichten als Kind, die lassen übrig — aber man berücksichtigt dieses Überbleibsel zu wenig —, die lassen übrig diejenigen Kräfte, die einen befähigen, hineinzuschauen in die Welt zwischen Tod und neuer Geburt. Wenn man es nämlich dahin bringt — es gibt dazu noch andere Wege, aber dieses ist ein Weg -, sich zu erinnern, wie man gehen gelernt hat, was man da für Anstrengungen gemacht hat: dann entdeckt man in sich die Kräfte, die man erspart hat in seinem Ätherleib. Denn dieser muß sich namentlich dabei anstrengen. Wenn man diese Kräfte in sich sucht, die man dazumal erspart hat — sie sind noch in allen Menschen vorhanden -, dann kann auf diesem Wege vieles herausgeholt werden aus dem Menschen, was ihn befähigt, in das Leben, das verfloßen ist zwischen seinem letzten Tod und seiner Geburt, zurückzusehen.

Sie können fragen: Wie macht man denn das? Wir haben, wenn uns das Glück wird, unsere anthroposophische Bewegung fortzusetzen, schon einen Anfang damit gemacht, daß diese Kräfte hervorgesucht werden. Und wenn es gut geht, werden diese Kräfte gewöhnlich erst nach sieben Jahren rege; aber ein Anfang ist da, und dieser Anfang wird sich fortsetzen in der Menschennatur. Gewöhnlich bleiben die Kräfte unberücksichtigt, die man da erspart hat. Nun kann der Mensch das Gewahrwerden dieser Kräfte in sich dadurch fördern, daß er eine gewisse naturgemäße Art des Tanzes übt. Es kann gewiß auch durch Meditation hervorgerufen werden, aber seit noch nicht ganz einem Jahre wird aus den Grundsätzen der Bewegungen des Ätherleibes in gewissen Kreisen bei uns die sogenannte Eurythmie getrieben. Das ist nicht etwas wie die gewöhnliche Art des Turnens und Tanzens — was eigentlich zu nichts Besonderem führt —, sondern das sind Bewegungen, die ganz im Sinne der Bewegungen des Ätherleibes gegeben sind. Durch diese Bewegungen wird der Mensch allmählich

die Kräfte gewahr werden, die noch in ihm sind, diese Kräfte werden durch diese freie Tanzbewegung entdeckt werden. Und so werden Anlagen allmählich geschaffen werden, die dasjenige erwecken, was im Menschen an Kräften ist, um wirklich hineinzuschauen in jene geistigen Welten, die zwischen dem letzten Tode und seiner Geburt liegen.

So kann Geisteswissenschaft ganz praktisch an der Menschenkultur arbeiten. Und überzeugt kann man sein, daß nach und nach Geisteswissenschaft nicht bloß dabei stehenbleiben wird, einzelne Wahrheiten abstrakt zu lehren, sondern auch den ganzen Menschen so behandeln wird, daß Kräfte, die heute schlummern, geweckt werden, daß der Mensch sich wirklich zu einer geistigen Lebensempfindung aufschwingen lernt. Das sind sonderbare Sachen, die man da sagen muß, aber sie sind nun einmal so: Wenn man entdeckt die Kräfte, die einem beim Gehenlernen zurückgeblieben sind, dann wird man dadurch befähigt, hellseherisch hineinzuschauen auf die Welten, in denen man lebt zwischen Tod und einer neuen Geburt. Durch Meditation ist das ja auch zu erreichen, aber sie muß dann so getrieben werden, daß sie auch Gefühl werde. Gefühle sind aber durch Meditation eigentlich am schwierigsten zu bilden. Es sollen die Kräfte also gefunden werden, die den Menschen befähigen, hineinzuschauen in die Welt zwischen Tod und einer neuen Geburt. Namentlich diejenigen Kräfte werden dabei gefunden, durch die man auf das schaut, was längere Zeit der Geburt vorangegangen ist, Auf diesem Gebiete liegt vieles, was das Leben uns erst verständlich macht. Irgendein Unglück trifft uns zum Beispiel. Zunächst haben wir nur die Empfindung: das ist ein Unglück. Wir ertragen es schwer. Wüßten wir aber, warum wir vor der Geburt jahrzehnte-, ja jahrhundertlang alles so eingerichtet haben, daß dieses Unglück uns trifft, dann würde uns vieles erträglicher sein! Denn wir wüßten, daß dieses Unglück eine Prüfung ist, damit wir vollkommener werden. Aber auch sonst erlebt man gar mancherlei, wenn man gerade in denjenigen Teil der geistigen Welt hineinsieht, in dem man gewissermaßen die Vorbereitung für das gegenwärtige Leben durchmacht.

Die allgemeinen Verhältnisse will ich hier nicht schildern, die finden Sie ja dargestellt in meinen Schriften. Aber ich möchte gleichsam an einigen Beispielen zeigen, wie das Leben vor der Geburt beeinflußt das Leben nach der Geburt. Sehen Sie, so sonderbar das klingt, wenn wir die Mitte unseres Lebens zwischen Tod und einer neuen Geburt durchschritten haben — nicht wahr, zwischen Tod und einer neuen Geburt verfließt ja gewöhnlich eine Anzahl von Jahrhunderten, da gibt es natürlich eine Mitte —, dann richtet sich das innere Erleben der Seele in der geistigen Welt vor allen Dingen hinunter auf die Erde. Und man bekommt, wenn man nach dieser Mitte lebt, von der Erde herauf immer mehr Eindrücke von dem, was da unten getrieben wird, von dem, was die Menschen da unten denken und fühlen; und es ist für jede Seele so, daß sie ganz bestimmte Eindrücke bekommt. So zum Beispiel kann eine Seele sich hereinleben in der zweiten Hälfte des geistigen Lebens ihrer neuen Geburt entgegen, und immer mehr und mehr schaut sie da unten jene Menschen, die, sagen wir, da unten das spätere Zeitalter vorbereiten: die geistig wirksamen Menschen. Einzelne von diesen geistig wirksamen Menschen werden der Seele ganz besonders wertvoll. Ja, es kommt vor, daß man von der geistigen Welt aus auf eine oder zwei Gestalten, die auf der Erde sich betätigen, ganz besonders herabsieht. Ein Mensch zum Beispiel, der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geboren worden ist, war, nehmen wir an, am Anfang des neunzehnten und in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in der geistigen Welt; aber er schaute herunter auf die bedeutsamen Menschen, welche die Kultur damals beeinflussten. Einzelne daraus findet er besonders wertvoll, sie sind ihm besonders lieb. Das ist eines, was man da erlebt: daß man herunterschaut auf die Menschen, die da unten sich entwickeln. Aber indem man da herunterschaut, beeinflußt man diese Menschen auch, doch

nicht so, daß dadurch die Freiheit beeinträchtigt würde; man beeinflußt sie so, daß gewisse Dinge, die in ihrer Seele leben, leichter in ihrer Seele auftauchen dadurch, daß von der geistigen Welt aus irgendeine Seele auf sie heruntersieht. So werden Erdenmenschen zum Schaffen, zur Tätigkeit angeregt durch Seelen, welche erst später als diese Erdenmenschen geboren werden und auf sie herunterschauen. In weiteren und auch in intimeren Angelegenheiten kann das der Fall sein.

Zum Beispiel ist der Fall vorgekommen, daß jemand als Seele im achtzehnten und in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in der geistigen Welt gelebt hat und einen hervorragenden Menschen der Erdenwelt sich geradezu zu seinem Ideal genommen hat: wie er dann hat werden wollen wie dieser, ihm hat nachstreben wollen nach seiner Geburt; man sieht zum Beispiel die Bücher eines solchen Menschen, dem man nacheifern will nach der Geburt. Man sieht also mit einer gewissen inneren Sehnsucht, mit einem gewissen inneren Trieb so vom Himmel auf die Erde herunter, wie man — allerdings mit etwas anderem Gefühl — als ein lebender Mensch mit Sehnsucht nach dem Jenseits, nach dem Himmel aufblickt. Nur ist dieser beträchtliche Unterschied, daß, wenn man als Erdenmensch ohne die Erkenntnis der Geisteswissenschaft zum Himmel aufblickt, das ziemlich unbestimmt bleibt. Der Mensch im Himmel aber, derjenige, der in der geistigen Welt lebt, hat die Eigentümlichkeit, daß er die Verhältnisse der Erde, die Menschenseele, die er besonders verehrt, deren Schriften er vielleicht lesen will, auch ganz besonders genau sieht von der geistigen Welt aus. Kurz, man lernt in der zweiten Hälfte seines geistigen Daseins zwischen Tod und einer neuen Geburt in Einzelheiten die Menschenseelen kennen, man lernt in Seelen hineinschauen. Und wir selber, die wir jetzt leben, wir können uns bewußt sein, daß da oben in der geistigen Welt Seelen leben, die darauf warten, in den nächsten Jahrzehnten geboren zu werden, die in unsere Seelen schauen mit einem sehnsüchtigen Blick und die in unseren Seelen dasjenige erblicken, was sie brauchen für ihre Vorbereitung zur Erdenwelt. Sie sehen unsere Seelen in dieser Zeit ihres geistigen Lebens so genau, wie der Erdenmensch seinen Himmel ungenau sieht. Das ist wiederum so ein Bild, das uns zeigt, wie wir, wenn wir die geistigen Welten auch nur ein wenig kennenlernen, wirklich zu der Empfindung kommen: Wir sind beobachtet. Denn das sind wir vielfach. Es richten sich die Blicke der geistigen Wesen und namentlich derjenigen, die geboren werden sollen, auf unsere Seelen. Daraus ersehen wir, daß Geisteswissenschaft auch in dieser Beziehung durchaus nicht etwas Schlechtes den Menschen gibt, denn es wird durch sie der Mensch angeleitet, würdig zu sein dessen, was in seiner Seele beobachtet wird von den noch ungeborenen Seelen.

Wenn die hellseherische Forschung sich auf diese Dinge einläßt, dann erlebt sie allerdings bedeutsame, oft erschütternde Dinge. Und zu den wirklich in hohem Grade erschütternden Dingen gehört es, wenn man hinaufblickt in die geistigen Welten zu den Seelen, die auf dem Wege sind geboren zu werden, und sieht, wie sie herunterschauen auf die Erde, um nach denjenigen zu blicken, die ihre Eltern werden könnten. Für ältere Zeiten war das sogar noch bedeutsamer; für unsere Zeiten ist das schon weniger bedeutsam geworden. Aber es gehört noch immer zu den erschütterndsten Ereignissen, solche Seelen zu beobachten. Denn da kann man die allerverschiedensten Eindrücke erhalten. Hier ein Eindruck, den ich schildern möchte nach der Wirklichkeit.

Eine Seele, die sich anschickt verkörpert zu werden, weiß zum Beispiel, daß sie zu ihrem nächsten Erdenleben eine gewisse Art von Erziehung braucht, eine gewisse Art von Kenntnissen, die sie aufnehmen muß schon in früher Jugend. Aber sie sieht nun: Ja, da und dort kann ich die Möglichkeit finden, solche Erkenntnisse zu gewinnen. — Aber das ist oftmals

nur möglich, wenn man in der Zeit verzichtet auf ein solches Elternpaar, das einem ein glückliches Dasein in anderer Beziehung geben könnte, und wenn man seine Zuflucht nimmt zu einem Elternpaar, das einem vielleicht kein glückliches Leben gewähren kann. Würde man ein anderes Elternpaar vorziehen, so würde man sich sagen müssen: Gerade das Wichtigste kannst du nicht erreichen. — Man darf nicht alle Verhältnisse des geistigen Lebens sich so verschieden vorstellen von denen auf der Erde. So sieht man Seelen, die vor der Geburt in furchtbarstem Kampf sind, sieht zum Beispiel eine Seele, die sich sagt: Ich werde vielleicht in meiner Jugend mißhandelt von einem rohen Elternpaar. — Wenn eine solche Seele in diese Lage kommt, dann gibt das furchtbare innere Kämpfe für sie. Und man sieht in der geistigen Welt vielen Seelen an, die an die Vorbereitung für die Geburt schreiten, wie sie sich diese ungeheuren Kämpfe bereiten. Dazu muß man nehmen, daß man in der geistigen Welt diese Kämpfe etwa wie eine Art von Außenwelt vor sich hat. In der geistigen Welt ist das, was ich jetzt schilderte, nicht nur innerer Seelenkampf, nicht nur Kampf des Gemütes, sondern diese Kämpfe projizieren sich nach außen, und man hat sie sozusagen um sich. Man sieht in aller bildlichen Anschaulichkeit die Imaginationen, die einem darstellen, wie diese Seelen innerlich gespalten zu ihrer nächsten Inkarnation schreiten müssen. Wenn wir diese Verhältnisse uns vor Augen führen, so können wir natürlich leicht auf den Gedanken kommen, warum so viele Menschen die Geisteswissenschaft gar nicht mögen. Denn am meisten würden es die Menschen lieben, wenn es wahr wäre, daß man nach dem Tode gleich in die ewige Seligkeit für alle Zeiten einginge. Das ist aber nicht so. Und es ist gut, daß die Dinge so sind, wie sie sind, denn unter diesen Verhältnissen wird die Welt schon den Grad von Vollkommenheit erreichen, den sie erreichen muß.

Hineinzublicken in das eigene oder in das fremde Leben innerhalb der geistigen Welt, dazu werden wir kurioserweise durch die Kräfte, die wir vom Ätherleibe beim Gehenlernen ersparen, befähigt. Aber diese Kräfte, wenn sie wirklich entwickelt werden, haben einen gewissen Vorzug — das zeigt das praktische Hellsehertum — vor denjenigen Hellseherkräften, welche entwickelt werden zum Zurückschauen in die früheren Erdenleben. Ich bitte, diesen Unterschied sehr wohl zu berücksichtigen, denn er ist in vielem Sinne aufklärend über so manches.

Durch nichts wird ein gefährliches Hellsehen leichter entwickelt als durch die Entwicklung derjenigen Kräfte, die eigentlich beim heutigen Menschen für die Sprachbildungsorgane da sind, die ihn befähigen, wenn er sie zurückhält, zum Zurückschauen in frühere Erdenleben. Denn diese Kräfte hängen allermeist in der menschlichen Natur mit den niederen Instinkten und Leidenschaften zusammen. Und man kommt durch nichts so sehr in die Nähe von Luzifer und Ahriman, als wenn man gerade diese Kräfte entwickelt, die in einer gewissen Höhe allerdings gestatten, in frühere Erdenleben bei sich und anderen zurückzublicken. Zu Kräften der Täuschung führen sie; aber namentlich führen sie dazu, wenn sie nicht richtig entwickelt werden, daß der Hellseher unter dem Einfluß dieser Kräfte moralisch eher herunterkommen kann als herauf — so daß diese Kräfte, die gerade befähigen, in frühere Erdenleben zu schauen, die gefährlichsten sind. Man darf diese Kräfte nur entwickeln, wenn man zugleich voll bedacht ist auf die Entwicklung der reinen Moralität im Menschen. Deshalb, weil man angewiesen ist, auf die reinste Moralität im Menschen zu sehen, wenn man diese Kräfte ausbilden will, werden sich kundige Lehrer nicht leicht dazu herbeilassen, systematisch die Kräfte, die in die früheren Inkarnationen schauen lassen, zu entwickeln. Und man kann sagen: So verbreitet es ist, ein gewisses niederes Hellsehen zu haben, das in die anderen Welten hineinschaut, das aus geistigen Regionen Schilderungen geben kann, so wenig ist ein

wirkliches, sachgemäßes Hineinschauen in die früheren Inkarnationen auf die Weise entwickelt, daß man nur die Sprachkräfte in Betracht zieht. Gewöhnlich werden daher andere Mittel noch zu Hilfe genommen, wenn man die Menschen dazu führen will, in frühere Inkarnationen zurückzuschauen. Und da kommen wir auf einen interessanten Punkt, der uns zeigt, wie allerdings der Mensch auf Dinge achten muß, auf die man sonst wenig achtet. Daß jemand bloß durch die Entwicklung der Sprachkräfte dazu gebracht würde in seiner geistigen Führung, auf frühere Erdenleben zurückzublicken, das wird sich selten ereignen. Dennoch gibt es viele Menschen, die das in der Gegenwart können; das wird durch andere Mittel gewöhnlich erreicht. Und eines dieser Mittel ist ein solches, das einem sonderbar erscheinen wird, aber durchaus auf einer tieferen Wahrheit beruht.

Irgend jemand lebt sich in das innere Leben hinein. Es würde ihn zu viel Anstrengung kosten oder vielleicht zu starke Versuchungen herbeiführen, wenn er nur durch die Ausbildung der Sprachkräfte dazu kommen würde, karmisch zurückzuschauen in die früheren Erdenleben. Daher nehmen die geistigen Mächte zu einem anderen Mittel Zuflucht. Wie ein Zufall sieht es aus: Da erlebt zum Beispiel dieser Mensch, daß ein anderer Mensch ihn antrifft, und nennt ihm einen Namen oder eine bestimmte Zeit oder ein bestimmtes Volk. Und das wirkt auf die Seele von außen so, daß sie durch diese Vorstellung die Unterstützungskräfte für das Hellsehen entwickelt. Und er merkt dann, daß dieser Name oder Hinweis, ohne daß es derjenige, der es gesagt hat, selber weiß, ihn zu dem führt, daß er hineinblicken kann in frühere Erdenleben. Da wird also zu einem äußeren Mittel Zuflucht genommen. Da hört der Betreffende einen Namen oder ein Zeitalter oder einen Volksnamen und wird wie von außen angeregt, in die früheren Erdeninkarnationen zurückzublicken. Solche Anregungen von außen sind zuweilen für die hellseherische Betrachtung der Welt außerordentlich wichtig. Man erlebt etwas scheinbar ganz Zufälliges, aber es strahlt davon aus eine Anregung für helllichtige Kräfte, die man sonst nur rudimentär entwickelt hätte.

Das sind solche aphoristische Andeutungen, die ich geben möchte über das Hereinragen der geistigen Welt in unsere Erdenwelt. Denn dieses Hereinragen ist in der Tat sehr kompliziert.

Also das Zurückblicken in frühere Erdenleben hat es mit verhältnismäßig gefährlichen, weil versuchenden Kräften zu tun. Dagegen wird kaum jemand, der die helllichtigen Kräfte ausbildet, um einen Einblick zu erhalten in das Leben, das im Geiste vorangegangen ist der Geburt, leicht versucht werden können, gerade diese helllichtigen Kräfte zu mißbrauchen. Und in der Regel werden es Seelen sein mit einer gewissen Reinheit, mit einer gewissen natürlichen Moralität, die mit einer gewissen Sicherheit zurückblicken in das Leben im Geistigen, das vorangegangen ist dem gegenwärtigen Erdenleben. Das hängt damit zusammen, daß die Kräfte, die verwendet werden als helllichtige Kräfte, um gerade in diese Zeit hineinzuschauen, die kindlichen Kräfte sind, diejenigen Kräfte, die man eben vom Gehenlernen erspart. Es sind die unschuldigsten Kräfte, die der Mensch in seiner Natur hat. — Und ich bitte Sie, darauf zu achten, denn es ist sehr bedeutsam: die unschuldigsten Kräfte sind zugleich diejenigen, durch die man, wenn man sie ausbildet, hineinschaut in das Leben, das der Geburt vorangeht. Das ist auch dasjenige, was den Anblick des Kindes zu einem so zauberhaft befriedigenden macht, weil das Kind umspielt ist in seiner Aura von den Kräften, von denen der größte Teil benützt wird zum Gehenlernen, von jenen Kräften, die hineinleuchten noch in dasjenige, was der Geburt vorangegangen ist. Und in dieser Beziehung kann für die hellseherische Betrachtung in der Tat das Kind, auf dessen Antlitz sich ausdrückt Unschuld und Weltunerfahrenheit, in seiner Aura ausdrücken etwas, was wahrhaftig interes-

santer ist als dasjenige, was sich in der Aura vieler Erwachsener ausdrückt. Die im Geistesland durchgemachten Kämpfe, die vorausgegangen sind der Geburt und das Schicksal bestimmen, die machen dasjenige, was aurisch das Kind umspielt, zu etwas ungeheuer Großem und Weisheitsvollem. Und die Weisheit, die das Kind in seiner Aura umspielt, ist wahrhaftig oftmals eine viel größere als diejenige, die der Mensch im späteren Alter äußern kann durch seine Worte. Die Physiognomie des Kindes mag noch unbestimmt sein; derjenige aber, der als Hellseher das Kind sieht, kann ungeheuer viel von dem Kinde lernen, wenn er das, was das Kind umspielt, schauen kann mit dem hellstichtigen Blick. Und wenn dann das, was im kindlichen Alter an Kräften vorhanden ist, später hellstichtig ausgebildet wird, dann sieht man gerade in die konkreten Verhältnisse hinein, die dem Geborenwerden des Menschen lange vorangehen. Es ist vielleicht nicht so die Selbstsucht befriedigend, in diese Welt hineinzuschauen. Für denjenigen aber, der den ganzen Zusammenhang der Welt verstehen will, ist dieses Hineinblicken auch ganz besonders interessant. Und in der AkashaChronik zu forschen in bezug auf gewisse Menschen der Weltgeschichte besteht nicht nur darin, daß man dasjenige erforscht, was sie ausleben auf dem physischen Plane, sondern auch dasjenige, wie sie ihr Leben auf dem physischen Plan als Seelen in der geistigen Welt vorbereiten zwischen Tod und einer neuen Geburt.

Die Kräfte aber, die, wenn man sie rein erhält, in frühere Inkarnationen hineinleuchten, die werden weniger im Kindesalter erspart, sondern gerade in dem Alter des Menschen, in dem sich die Leidenschaftlichkeit und manchmal gerade die schlimmsten Leidenschaften im Menschen entwickeln. Diese Kräfte, die ja auch andere Aufgaben noch haben in der menschlichen Natur, werden lange nach den Sprachbildungskräften entwickelt. Sie hängen zusammen mit dem, was sich im Menschen an Gefühlen sinnlicher Liebe entwickelt, und all dem, was damit zusammenhängt. Da besteht eine ganze Verwandtschaft zwischen dem, was zur sinnlichen Liebe führt, und dem, was zur Sprache leitet, welcher Zusammenhang sich ja auch in der Mannesnatur ausdrückt im Stimmbruch, in dem Mutieren der Stimme. Und in diesem Lebenszeitalter werden besonders viele von diesen Kräften erspart. Werden sie rein erhalten, so führen sie zum Rückblick in frühere Erdenleben. Werden sie nicht rein erhalten, werden sie herangebracht an die sinnlichen Instinkte des Menschen, dann können sie zu den größten okkulten Lasten führen. Gerade diese Sorte von hellstichtigen Kräften, die von Ersparnissen aus diesem Lebensalter herrühren, sind auch am leichtesten der Versuchung ausgesetzt. — So werden Sie den ganzen Zusammenhang verstehen können, meine lieben anthroposophischen Freunde! Der Hellseher, der gerne redet über die Zeit zwischen Tod und neuer Geburt — vielleicht haben einige von Ihnen schon bemerkt, daß über diese sonst wenig geredet wird —, dieser Hellseher hat in sich namentlich ausgebildet ersparte Kräfte des frühesten Kindesalters. Bei Hellsehern, die — und das meistens mit Unfug — viel reden über frühere Inkarnationen von Menschen, was sehr häufig vorkommt, denn manche Leute haben die Aussagen über frühere Inkarnationen nur so auf dem Präsentierteller, bei denen muß man aus dem Grunde mißtrauisch sein, weil allzuleicht auf diesem Gebiete die Kräfte herangezogen werden können, die am allermeisten der Versuchung unterliegen können. Denn die Kräfte, die man dafür ersparen kann, die erspart man in der Zeit, wo sich die sinnliche Liebe entwickelt und wo man noch nicht äußerlich im sozialen Leben steht. Diese Kräfte führen zuweilen zu vielem Unfug, insbesondere führen sie zu einem bestimmten okkulten Unfug, weil sie am meisten dazu beitragen, Täuschung über Täuschung hervorzurufen auf dem Gebiete der geistigen Welt.

Warum sind denn die Angaben solcher Hellseher, die Versuchungen ausgesetzt sind, so häufig falsch? Weil unter den auf diese Weise ersparten Kräften aus diesem Lebensalter mit

der Anwendung dieser Kräfte zugleich aus dem Menschen wie ein Nebel aufsteigen die niederen Instinkte und Triebe. Und wenn diese aufsteigen, dann kommen Ahriman und die ahrimanischen Geister und formen aus dem, was da aufsteigt, Gespenster, so daß man diese Gespenster sehen kann und sie für frühere Inkarnationen hält. Die Art von Hellsehen, die notwendig ist, um Verhältnisse zu schildern, wie sie in der «Geheimwissenschaft» dargestellt sind, die wird besonders leicht entwickelt werden können, wenn solche Kräfte erspart werden, die erst im späteren Lebensalter zurückgehalten werden können. Und da man in diesem Lebensalter, nach dem einundzwanzigsten bis achtundzwanzigsten Jahre, in der Regel solche Kräfte entwickelt, die sich mehr auf das intellektuelle Leben beziehen, auf das Leben, das man schon mit einer gewissen Nüchternheit betrachtet, so werden Untersuchungen auf diesem Gebiete am allerwenigsten dem Irrtum und der Täuschung ausgesetzt sein.

So haben wir also gesehen, daß die Einsichten in die großen geistigen Weltenverhältnisse durch Ausbildung derjenigen Kräfte gewonnen werden, welche in der Menschennatur zur Bearbeitung des Gehirns wirken. Das Hineinschauen in die früheren Erdenleben wird durch Ausbildung derjenigen Kräfte erreicht, welche namentlich erspart werden im Jugendalter, wenn die sprachbildenden Kräfte nicht mehr zur Sprachbildung verwendet werden und im Reiche der sinnlichen Triebe und ihrer Organe walten. Das eigentliche Geistgebiet, das Gebiet, das insbesondere interessant wird da, wo sich das neue Leben vorbereitet, das kann erforscht werden durch die Kräfte, die wir namentlich ersparen im allerersten Kindesalter, in dem Alter, wo man sozusagen das Gehen lernt.

Dies sind allerdings merkwürdige Tatsachen, doch muß man sich schon gewöhnen, wenn man in die geistigen Welten dringen will, viele Vorstellungen aufzunehmen, die man am Anfang als paradox betrachtet. Aber die geistige Welt ist auch wirklich nicht dazu da, um eine bloße Fortsetzung der sinnlich-physischen Welt zu sein, sondern sie ist eine Welt, die in vieler Beziehung gerade entgegengesetzt der physischen Welt ist. Und der Mensch erscheint uns gerade dann als ein so bedeutungsvoll im Weltenall stehendes Wesen, wenn wir auf der einen Seite auf dasjenige blicken, was er als sein Schicksal, als seine Fähigkeiten, als seine Tüchtigkeiten in seinem Erdenleben durchmacht, und auf der anderen Seite — eben durch das Kennenlernen der Geistigkeit — darauf blicken, wie etwas von einem dem irdischen ganz verschiedenen Leben durchgemacht wird vom Menschen zwischen Tod und einer neuen Geburt. Da erst erscheint uns der Mensch in seiner wahren Bedeutung und Bestimmung, wenn wir dies ins Auge fassen!

So wollte ich Ihnen in diesen zwei Vorträgen eine Darstellung, eine Schilderung geben von verschiedenen Dingen der geistigen Welt. Ich wollte dies in mehr aphoristischer Weise tun, weil wir zum ersten Male hier in dieser Stadt beisammen waren, weil die meisten auch die systematischen Darstellungen schon kennengelernt haben aus den Büchern und Schriften und weil ich zu dem oder jenem noch eine Ergänzung liefern wollte. Das schien mir für unsere Freunde in dieser Stadt nützlicher zu sein, als wenn ich ein Kapitel der Geisteswissenschaft gewählt hätte, das zusammenhängender gewesen wäre. Man möchte ja — das lassen Sie mich am Schlusse unserer auch mich so sehr erfreuenden Zusammenkunft hier aussprechen —, man möchte ja in der Gegenwart von der Geisteswissenschaft, daß sie so viel als möglich in die Herzen und Seelen der Menschen einzieht! Denn zweierlei ist wichtig. Erstens, wenn wir das Leben um uns betrachten und auf die Tatsachen dieses Lebens hinblicken, sehen, wie die Menschen, selbst durch die größten Errungenschaften der Kultur, immer materieller und materieller werden, dann zeigt sich uns, wie immer mehr und mehr der Menschheit diese Geisteswissenschaft notwendig ist, wie die Menschen sie brauchen, gerade

weil das äußere Leben den Menschen materialistisch macht. Weil gerade die größten Errungenschaften des äußeren Lebens den Menschen materialistisch machen müssen, bedarf er des Gegengewichtes der Geisteswissenschaft. Geisteswissenschaft ist eine Notwendigkeit des Erdenlebens der Menschheit und wird es immer mehr und mehr werden gegen die nächste Zukunft hin. Und wer bedenkt, wie das äußere Leben im Materialismus durch die größten Errungenschaften der menschlichen Kultur veröden, nach und nach ersterben müßte, der wird am meisten die Sehnsucht in sich verspüren, daß Geisteswissenschaft einziehen möge in die Herzen und Seelen der Menschen. Unsere Kultur wird immer größere und größere Fortschritte machen; aber so wahr es ist, daß viele Singvögel, die früher die Gegenden bevölkerten, in solchen Gegenden verschwinden, wo sich die Schornsteine der Fabriken erheben, so wahr ist es, daß — trotzdem wir Eisenbahnen, Dampfschiffe und alles das, was uns die Kultur geben kann, Telephon, Luftschiffe und so weiter brauchen, trotzdem nichts gegen die Fortschritte der äußeren Kultur vorgebracht werden soll —, so wahr ist es doch, daß wie die Singvögel durch den Rauch der Schornsteine vertrieben werden — Seelenglück und Seelenfrische und Seelenharmonie und Seelenleben ersterben müßten unter dem Einfluß der materiellen Kultur, wenn nicht Geisteswissenschaft den Menschenseelen die Spiritualität zuführte. Daher muß derjenige, der die Verhältnisse durchschaut, tiefste Sehnsucht haben nach der Verbreitung der Geisteswissenschaft, denn das ist eine Notwendigkeit.

Auf der anderen Seite steht die andere Tatsache, daß wegen dieser materialistischen Kultur die Menschen niemals so stark Geisteswissenschaft zurückgewiesen, ja gehaßt haben wie heute. — Und diesen beiden Tatsachen der Notwendigkeit und auch des Mißverstehens stehen wir heute gegenüber wie zwei Säulen, durch die wir durchzuschreiten haben, wenn wir Geisteswissenschaft in der Welt schaffen wollen. Für uns aber, die wir versuchen wollen, unsere Seelen für diese Geisteswissenschaft reif zu machen, wird auf jeder dieser Säulen eine Aufforderung, eine starke Aufforderung stehen: alles zu tun, was uns selber und diejenigen Menschen, die es wollen, zur Geisteswissenschaft heranbringt.

Von diesem Gesichtspunkte aus wollte ich zu Ihnen auch gesprochen haben, da ich das erste Mal in dieser Stadt spreche. Und von diesem Gesichtspunkte aus möchte ich als Abschiedsgruß die Worte zu Ihnen sprechen: daß einiges von dem, was ich sagen durfte, in Ihre Herzen und Gefühle, nicht nur in Ihren Verstand, übergegangen sein möchte! So daß Sie sich dadurch noch tiefer und noch gründlicher mit uns und allen verbunden fühlen, die diese Bewegung gerne in die Welt tragen möchten, mehr in die Welt tragen möchten, als sie es bisher getan haben! Da wir noch nicht räumlich zusammensein konnten und es in diesen Tagen zum ersten Male waren, wünschen wir alle, daß dieses Dasein unsere Seelenbände inniger, fester gemacht habe.

Dies wünschend, möchte ich von Ihnen, meine lieben Freunde, und von dieser schönen Stadt Abschied nehmen in dem Bewußtsein, daß, wenn so etwas geschehen ist, dann auch dieses räumliche Zusammensein eine Anregung gegeben hat zu einem nicht vom Raume und von der Zeit abhängigen Zusammensein. Lassen Sie mich Ihnen als Abschiedsgruß sagen: Es möge durch unser Zusammensein im Raume die Anregung gegeben worden sein zu einem bleibenden, immerwährenden Zusammensein im Geiste.

24. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

18. Dezember 1913, Köln

Elisabeth Baumann-Dolifus, aus: «Erinnerungen»

Im Dezember wurde Rudolf Steiner in Köln zu Vorträgen erwartet, und bei dieser Gelegenheit sollte eine zweite Eurythmiedarbietung stattfinden. Wer die Anregung dazu gab, ist mir nicht mehr erinnerlich, wahrscheinlich die Kölner Freunde. Diesmal sollten nicht der Aufbau und die pädagogische Seite der Eurythmie gezeigt werden, sondern zum ersten Mal eine einheitliche Darbietung künstlerischer Leistungen. Diese Frucht unserer dreimonatigen eurythmischen Ausbildung reifte in intensiver gemeinsamer Arbeit und gestaltete sich zur stimmungsvollsten 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 Rudolf Steiner am 17. und 18. Dezember im winterweihnachtlichen Köln hielt. Die gewaltigen Bilder aus dem Jesusleben, die er am Abend vorher hatte erstehen lassen, schwangen nach, sowohl in Zuschauern wie in den Aufführenden, als am Nachmittag des 18. Dezember diese Eurythmiedarbietung stattfand. 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 schetternden, 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. - In meiner Erinnerung leuchten diese drei Kölner Tage weiter im winterlichen Frost und Nebel, den die Sonne zur Mittagszeit siegreich durchbrach, ihn zerteilend in feinste, prismatische Farbstrahlungen. Durchhallt sind sie vom Glockengeläut der zahllosen Kirchen. St. Gereon, die älteste und schönste Rundkirche Kölns, lag in nächster Nähe des Vortragsraumes und bildete mit dem tiefen Klang ihrer Glocken den Orgelpunkt zu Rudolf Steiners

Stimme, die vor den ergriffenen Zuhörern die Einzigartigkeit des Jesuslebens in seiner tragischen Einsamkeit erstehen ließ.

Nach diesen unvergesslichen Kölner Tagen ging unsere Arbeit weiter, die Weihnachtszeit hindurch, die in fröhlicher Gemeinschaft verbracht wurde.

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Vielleicht darf ich doch noch etwas zu dem Versuch, das «Allegretto» von Beethoven eurythmisch darzustellen, anfügen. Eigentlich haben wir hauptsächlich zwei Angaben Dr. Steiners dabei angewandt. Erstens: «Jedes Ertönenlassen muss im Tanz einer Fußbewegung entsprechen» und zweitens seine Angaben für v, b und s, also Laute, die ursprünglich «mit einem Gegenstand» ausgeführt werden sollten. Unser «Gegenstand» waren nun wunderschön klingende und ebenso schön und edel geformte echt chinesische Bronze-Zimbeln, die uns für beide Angaben Rudolf Steiners geeignet erschienen waren.

Zu «Hyperions Schicksalslied»: Den ersten Teil machten wir in der Art des Wolkendurchleuchters «zum Preise der Götter», der zweite, mittlere Teil war, auch einer Angabe Rudolf Steiners entsprechend, die ich ja schon bei dem Tag, als er über «Taktieren» sprach, geschildert habe, nämlich getrennt in Solo-Darstellungen und Chor. Unser Solo-Darsteller war Elisabeth Baumann, und wir andern sechs bildeten den :-, o-taktierenden Chor, der außerdem einige Formen im Charakter von Wollen, Denken und Fühlen, die aber «in der Ruhe» zur Erscheinung kamen, formten. Den letzten Teil drückten wir durch eine große, von hinten nach vorne gelegte, sehr rhythmisch wieder gemeinsam geschrittene und mit gemischten Lauten begleitete Lemniskate aus, als «Das Empfinden der ganzen Menschheit».

25. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

Ende Dezember 1913, Leipzig

Erna van Deventer, Anmerkung in den Druckfahnen für GA 277a (1965)

Dr. Steiner gab mir auf meine Frage in Leipzig 1913, wie man Worte wie Wehmut, Wahn doch ausdrücken müsse, die mehr Innerliches ausdrücken als Woge, Welle etc.: «Für das mehr innerliche w machen Sie ein u, aber die Hände als schwergewichtig, nach unten ziehend fühlend, das andere w, da müssen Sie schon das innerliche w in Bewegung bringen, so kommen Sie zur Wellenbewegung.»

26. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie
1. Januar 1914, Leipzig

Erna van Deventer, aus: «Erinnerungen»

Als Rudolf Steiner Ende Dezember 1913 in Leipzig den Zyklus Christus und die geistige Welt hielt, hatten wir eine Eurythmie-Aufführung vorbereitet. Bei der Aufführung wollten wir zeigen, wie in vielen Sprachen verschiedene Nuancen der Konsonanten und Vokale zu finden sind, aber die zwölf Konsonanten und sieben Vokale die gleichen bleiben. - Es war ungefähr dasselbe Programm, das wir später in Berlin wiederholten. Nur hatte Rudolf Steiner [für Berlin] noch das indische Mantram und ein Stück aus der Odyssee eingefügt.

Bei diesem Zyklus war auch Christian Morgenstern anwesend, der zum ersten Mal Eurythmie sah. Er war schon schwer krank und musste im Liegestuhl an den Vorträgen teilnehmen. An einem dieser Abende [31. Dez. 1913] sprach Rudolf Steiner nach der Eurythmie über die Gedichte von Christian Morgenstern und betonte, dass diese besonders geeignet für die Eurythmie waren, weil eben wirkliche «übersinnliche Imaginationen» in irdische Worte hineingeströmt wären. Diese Gedichte wurden dann auch von Frau Doktor Steiner rezitiert. Danach fragte Christian Morgenstern Doktor Steiner, ob ich ihm die Grundelemente, die Laute zeigen dürfe.

Am nächsten Morgen [1. Jan. 1914] gingen Dr. Steiner, Frau Dr. Steiner und ich hinauf in das Zimmer von Christian Morgenstern im Hotel de Pologne. - Da lag er, sichtbar todkrank, abgezehrt und leidend auf einem Ruhebett. In diesem Antlitz aber leuchteten zwei blaue Augen, so kristallhell, so durchsichtig, wie ich sie nie wieder gesehen habe. Und nun begann ich mit dem Alphabet, von jedem Laut verschiedene Möglichkeiten darstellend. Und Christian Morgenstern lauschte und schaute mit solch dankbaren Augen zu, dass ich mich wie beschenkt fühlte. Nach dem Alphabet fragte er, ob ich eines von seinen Gedichten eurythmisieren könnte. Mir fiel das Gedicht «Abendläuten» ein. Das Gedicht endet mit den Zeilen: «Schicksalsglocke, die zu unsren Häupten läutet, läutet, läutet ...» Hier blieb ich stecken, denn vier Mal hintereinander ein sinnvolles äü zu formen, war mir nicht möglich. - Aber Rudolf Steiner kam lächelnd aus seiner Ecke, in der er saß, hervor und sagte: «Aber Erna, warum machen Sie denn nicht ein sich steigendes ä# mit den Augenlidern? Das gäbe einen besonders wirksamen Abschluss! Sehen Sie, erst stemmen Sie die Hände in die Unterarme, dann die Unterarme in die Oberarme, dann die Oberarme in die Schultern, und als Schlussbewegung — die Augenlider tief in die sich schließenden Augen hineinsenken, stemmen Sie die Augenlider in die Augen, da fühlen Sie das Ausklingen von (läutet, läutet, läutev.» - Zwischen den äü-Bewegungen kam dann angedeutet jedes Mal das e von «läutet». Christian Morgenstern schaute in tiefer Verwunderung solchem Unterricht von Herrn Doktor zu. Danach wollte er, dass ich ihm das «Halleluja» zeige. Christian Morgenstern war so ergriffen von diesen Bewegungen, dass er mir ein Gedicht zu machen versprach, in dem sieben Mal das Wort «Halleluja» - jedes Mal am Ende der Strophe - vorkomme; außerdem sei er mit einem Gedicht beschäftigt, das «Evoe» ausdrückt. Ich zeigte ihm dann diesen griechischen Gruß eurythmisch: «Wir suchen uns und haben uns gefunden.» - Drei Monate später, am 31. März 1914 ging er von uns. Zu den beiden Gedichten konnte er nicht mehr die Kraft finden.

Am nächsten Morgen rief Rudolf Steiner mich und sagte mir, dass Christian Morgenstern fragen ließ, ob ich ihm die Eurythmie, ihre Grundelemente, zeigen und einige Gedichte eurythmisch darstellen wollte; aber es müsse auf des Dichters Zimmer geschehen, da er nicht die Kraft habe, zweimal am Tag herunterzukommen. So geschah es, dass Frau Dr. Steiner, Dr. Steiner und ich hinaufgingen ins Zimmerchen zu Christian Morgenstern.

Aber man denke nicht an ein «Zimmer; es war ein Stübchen, wo gerade ein Feldbett stehen konnte, auf dem Christian Morgenstern lag. Frau Dr. Steiner saß am Fußende, Herr Doktor stand am Fenster und dazwischen ich, sodass ich gerade Raum für zwei bis drei Schritte hatte. Christian Morgenstern begrüßte mich auf dem schmalen Feldbett liegend. Sprechen konnte er beinahe nicht, aber durch die Augen begriff man seinen Wunsch, die Eurythmie kennenzulernen in der Praxis.

So begann ich mit dem ganzen Alphabet und Dr. Steiner erklärte, dass dasselbe so - strömend von einem Laut in den andern - das Leben und Weben des menschlichen Ätherleibes sichtbar mache. Dann fragte er, flüsternd, ob ich eine seiner eigenen Gedichte eurythmisieren könnte, und ich wählte «In deine langen Wellen, tiefe Glocke, leg' ich die Stimme meiner Traurigkeit. Das Gedicht endet mit «verschwistert dem Gesang der Schicksalsglocke, die zu unsern Häupten läutet, läutet, läutet».

Und nun konnte man erleben, wie intensiv der Dichter in Christian Morgenstern mit dem Wesen der Sprache mitlebte. Er hatte ja eben die für ihn so neuen Bewegungen gesehen; und nun eurythmisierte ich vor ihm die viermalige Wiederholung des Doppelvokales «Ä-u» = Äu. Dieser Klang musste erlebt werden als «Einstimmen der Glieder» oder auch als «Wiederberühren der Erde nach einem Sprung». Und er fragte: «Kann man denn diese merkwürdige Bewegung des Einstimmens der Arme und Hände in einem solchen lyrischen Gedicht anwenden?» Damit sprach er aus, was uns Eurythmisten [...] schon oft Kopfzerbrechen gemacht hatte. Aber Dr. Steiner fragte mich, ob ich das Gedicht auf meine Weise eurythmisieren wolle. Er wollte dann eingreifen, wenn ich nicht weiterkönnte. So geschah es.

Abendläuten

In deine langen Wellen,
tiefe Glocke
leg ich die leise Stimme
meiner Traurigkeit;
in deinem Schwingen
löst sie
sanft sich auf,
verschwistert nun
dem ewigen Gesang
der Lebensglocke,
Schicksalsglocke,
die zu unsern Häupten läutet,
läutet, läutet.

Ich eurythmisierte bis «Schicksalsglocke, die zu unsern Häupten läutet, läutet, läutet». Plötzlich rief Dr. Steiner: «Halt!» Und er sagte: «Herr Morgenstern, nun schauen Sie sich einmal an, wie Fräulein Wolfram die äü-Bewegung metamorphosieren kann!» Zu mir sagte er: «Jetzt machen Sie das erste ä# mit den Schultern, beim zweiten mit Schultern und Ellbogen, beim dritten mit den Schultern, Ellbogen und Handgelenk. Und das vierte äü, das lassen Sie langsam ausklingen, indem Sie die Arme passiv langsam nach unten gleiten lassen, während das äü selbst von Ihnen nur durch ein langsames Einstemmen der Augenlider geschieht, sodass die Augen zum Schluss sich langsam schließen. So erleben Sie in dieser letzten Bewegung das Ausklingen der Schicksalsglocke.» — Dann fragte er: «Herr Morgenstern, ist das nicht sinnvoll?»

Wir, Frau Dr. Steiner, Morgenstern und ich, waren verwundert, erstaunt. Wir hatten ein Beispiel, wie stark man in der Kunst-Eurythmie modifizieren, metamorphosieren kann, wenn man die Gesetzmäßigkeit des Lautes nicht verletzt.

Hiernach fragte Christian Morgenstern, ob ich das Wort «Halleluja» eurythmisieren wolle, das er am Tag zuvor gesehen hatte. Ich tat es, und er war so tief betroffen davon, dass er sagte: «Und nun mache ich für Sie ein Gedicht, in dem am Ende jeder Strophe «Halleluja» vorkommt. Ich schicke es Ihnen im Frühjahr, wenn ich wieder ein wenig besser bin, und bei der ersten Gelegenheit machen Sie es mir vor.»

27. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

20. Januar 1914, Berlin

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Nach den Kölner Tagen ging unsere Arbeit im gleichen Stil weiter. Wir bereiteten einige neue Dinge für eine Aufführung in Berlin vor, die während der zweiten Generalversammlung der Gesellschaft im Januar 1914 stattfand.

Erna van Deventer, aus: «Nach der Münchener Mysterienspielzeit»

Während der Zeit des Übens am Indischen Mantram und am Hebräischen Psalm ergab sich für mich die Frage: Kann oder muss man alle Laute eurythmisieren oder kann man die am wichtigsten scheinenden Laute herausgreifen? Aber Dr. Steiners Antwort war ganz eindeutig: «Vor dem Zuschauer muss stets das ganze Wortbild stehen, sonst ist die Eurythmie keine Sprache, nur ein «Lallen», wie beim Kind, das noch nicht alle Laute im Worte aussprechen kann.»

Und auf meine Frage, ob man denn dann nicht mit der Rezitation mitkäme, frug Herr Doktor sehr freundlich-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 den Fingern nicht schön, oder ein l mit dem Mittelfinger, oder ein u zwischen Arm- und Halslinie?» Durch eine solche Antwort hatten wir wieder Übungsstoff für Jahre.

Dr. Steiner hatte in Berlin Prof. Hermann Beckh gebeten, mich das Indische Mantram phonetisch zu lehren. Herr A. Cordes aus Leipzig übte mit mir den Hebräischen Psalm: «Wohl dem, der nicht wandelt im Rate der Gottlosen» und im Griechischen aus der Odyssee einige Zeilen. Beim Psalm hatte Dr. Steiner darauf hingewiesen, dass im Hebräischen die konsonantischen Kräfte die Hauptsache wären, während im Griechischen die Vokale die größte Bedeutung hätten. Den mehr kultischen Text des Psalms musste ich dadurch betonen, dass ich am Ende jeder Strophe ganz kurz niederkniete und die Zymbeln (es waren chinesische mit sehr schönem Merallklang) über dem Kopf erklingen ließ. Weil nun im Hebräischen sich die Konsonanten so häufen, spiegelt sich dies auch in der Eurythmie, dass man stets viel mehr plastische Bewegungen hat, während dazwischen die Vokale strömen.

Elisabeth Baumann-Dolifus, aus: «Erinnerungen»

Aus dem schon in Köln Gebotenen, mit Ausnahme des Weihnachts-Evangeliums, stellten wir ein Programm zusammen, erweitert durch einiges neu Erarbeitete, als Wesentlichstes die drei Bütterinnen und Gretchen aus Faust II, letztes Bild. Annemarie Donath war für kurze Zeit von Berlin herübergekommen, um an unserer Gruppenarbeit teilzunehmen, ebenso war Käthe Mitscher eingetroffen, welche die Rezitation übernahm. Alle zusammen fuhren wir dann nach Berlin, wo zuerst die Generalversammlung stattfand, darauffolgend der Vortragszyklus Der menschliche und der kosmische Gedanke. An einem der Nachmittage erfolgte dann auf vergrößertem Vortragspodium des Architektenhaussaales die dritte Eurythmie-Aufführung.

Programm zur Aufführung

Die Generalversammlung und damit auch die Eurythmie-Aufführungen fanden im Saal des Architektenhauses in Berlin statt. Ausführende des Programms vom 20. Januar 1914 war Erna Woifram.

Der erste Psalm (hebräisch): «Aschrey ha'isch - ascher io halach ba'atzat reschaim»

Aus der Odyssee des Homer (altgriechisch)

Panis angelicus (lateinisch, Thomas von Aquin): «Panis angelicus, fit panis hominum»

Pater noster (lateinisch): «Pater noster, qui es in Caelis»

Reisesegen (althochdeutsch): «Ic dir nâch sihe, ic dir nach sêndi»

Mantrischer Spruch (sanskrit): «yasmajatam jagatsarvam»

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 Eingefroren-Sein, 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, irgendetwas in sich zu schließen, was Hochmut oder Überhebung ist über dasjenige, was in unserer Zeit durch den erstarrten, durch den sich nicht zur Bewegung, 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, als 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 Zufallsinne 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 klarzumachen durch Verzicht 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 verzweifeln-den 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 enträtseln, 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 verzweifelnden Freitode des Denkens oder Sprechens, wenn sie nicht geübt werden müsste mit scheinlebendigen Worten.»

Meine lieben Freunde! An solche Dinge musste man denken, als jetzt vor mehr als einem halben Jahr es möglich wurde - weil ich zunächst die geeignete Persönlichkeit in Fräulein Smits fand -, als es möglich wurde, 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, zu suchen dasjenige 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, sie 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 wird der naturgemäßen Gesetze des menschlichen Ätherleibes - das, meine lieben Freunde, 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 indisches Denken und indisches 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 tief 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, sie mögen aus dem, was wirklich hier zunächst versucht nur 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 hineinfließen muss dasjenige, 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 wirken könnten, 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 ja 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, meine lieben Freunde, 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 in 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 Gekrächze, mit dem wir die erhabenen Wahrheiten mit verstimmten Stimmen mitteilen müssen. Endlich wird kommen die Zeit, 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 erstrecken das, was wir suchen - in das hinein, was man den menschlichen Gedanken nennt, sodass 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 schlössen 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 Weltanschauung in sich selber erlebt hat, wenn uns vorgeworfen worden ist, dass wir nicht richtig im Nietzsche'schen 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 versuchte aus seiner unklaren Sehnsucht heraus, die zugleich aber doch auch die Sehnsuchten der Zeit sind, hinzustellen. Demjenigen in unserer Zeit, was zu dem furchtbaren Bild des «Freitodes» kommt, versuchte er gegenüberzustellen in seinem Also sprach Zarathustra sein Ideal. Hinzustellen versuchte er - 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 hineinzusetzen 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.

Programm zur Aufführung

Ausführende des folgenden Programms waren Elisabeth Dolifus, Annemarie Donath, Lory Smits, Tatiana Kisseleff und Margarita Woloschin. Von den beiden russischen Gedichten wurde eines allein von Lory Smits, das andere durch eine Gruppe dargestellt. Im Brief vom 18. April 1963 an E. Froböse berichtet Lory Maier-Smits über das von ihr aufgeführt französische Gedicht: «Als ich aber damit fertig war stand [Rudolf Stein]er auf u. sagte befriedigt: «Sie sehen, die französische Sprache hat einen ganz andern Charakter, es sieht ganz anders aus)» - Esrezitierte Käthe Mitscher.

Friedrich Hölderlin: Hyperions Schicksalslied (Gruppe)

J. W. Goethe, Faust II; aus «Bergschluchten»: Magna peccatrix (Elisabeth Dollfus), Mulier samaritana (Margarita Woloschin), Maria Aegyptica (Lory Smits), Gretchen (Annemarie Donath)

Wladimir Solowjow: Weiße Glockenblumen (russisch)

Alexander Puschkin: Prophet (russisch)

A. de Lamartine: Le Matin (französisch, Lory Smits)

Ludwig van Beethoven: Ecossaises (Gruppe)

29. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

April 1914, Leipzig

Im April 1914 übergab Rudolf Steiner zwei Zettel an Elise Wolfram (1868-1942) - Zweileiterin in Leipzig und langjährige esoterische Schülerin -, mit den Stellungs- und Bewegungsangaben für die Tierkreis- und Planetengebärden (siehe unten, NZ 7445 und 7446). Rudolf Steiners Notizen dazu (siehe unten, NB 238) finden sich im selben Notizbuch wie seine Vorbereitungen zu den in Berlin im Januar 1914 gehaltenen Vorträgen über «Der menschliche und der kosmische Gedanke».

Am 2. April 1914 (RSA 089) schrieb Elise Wolfram an Rudolf Steiner, dass sie die «Thaten des Indra» aus dem Rig-Veda tanzen lassen wolle: «[...] dazu fehlt mir nun die Gebärde der Planeten, von der Sie sprachen, daß Sie die Güte haben wollten, Sie uns gelegentlich zu sagen.» Am 20. April muss sie die Angaben dann schon gehabt haben, denn sie fragt brieflich: «Wenn die Sekunde angeschlagen wird, und den Planetentanz beginnt im Sinne des Besprochenen, so fehlt noch, wann die ihre Gebärde anhebt? Zuletzt?» Vermutlich war es zur Übergabe in Wien gekommen, wo Rudolf Steiner vom 9. bis zum 14. April 1914 den Zyklus «Inneres Wesen des Menschen und Leben zwischen Tod und neuer Geburt» hielt. Elise Wolfram hatte vorher um ein Gespräch dort gebeten. Sie schreibt am 28. Juni 1914 (RSA 089) dazu an Marie Steiner: «Schon lange studiere ich nach Möglichkeit - die Planeten und Zodiakverhältnisse. Voriges Jahr hielt ich ja auch über den ägyptischen Tierkreis mit Lichtbildern zur Generalversammlung Vorträge. Herr Doctor hat die grosse Güte, meine Studien zu unterstützen. Durch Herrn Doctor habe ich bei solcher Gelegenheit das Wissen erhalten, welche occulten Gebärden Zodiak und Planeten haben & ihre Verhältnisse zueinander. Ich bat Herrn Dr. in Wien, ob wir dies tanzen dürften im Sinne der alten Tempeltänze. In Wien und Berlin galten meine Audienzen diesem Thema; Herr Dr. erlaubte mir für Dornach den Planetentanz auszuarbeiten; ja wir haben sogar abgemacht, dass die 12 Zeichen an den 12 Säulen des kleineren Kuppelraumes stehen sollten.» Elise Wolfram dachte vermutlich an die Eröffnungsfeier des Dornacher Baues, die damals noch für Weihnachten 1914 geplant war. Ihre Vorhaben - u.a. Aufführungen des «Planetentanzes» und weiterer Stücke während des vom 18.-27. August 1914 geplanten Zyklus über «Okkultes Hören und okkultes Lesen» in München - führten zu Verstimmungen mit Marie Steiner, wie der weitere Briefwechsel in dieser Sache zeigt. Marie Steiner wies Elise Wolfram u.a. darauf hin, dass auch «die Leistungen» der anderen Gruppen nämlich der von Lory Smits in Düsseldorf, Elisabeth Dolfus in München und Tatiana Kisseleff in Betracht für München kämen. Rudolf Steiner schrieb am 1. Juli 1914 in dieser Sache an Elise Wolfram (Briefentwurf, RSA 068): «Nehmen wir den Fall des «Planetentanzes». Sie fragten mich um dessen Wesen. Ich gab Ihnen gerne darüber Auskunft, wie ich es immer in ähnlichen Fällen gethan habe. Doch erinnern Sie sich, daß ich, als Dornach in Betracht kam, den Satz brauchte: wenn so etwas einmal in Dornach gemacht werden kann, dann werden dort die Raumverhältnisse und die Einrichtung eine sachgemäße Anordnung gestatten. Erinnern Sie sich aber auch, daß ich sagte: ich weiß nicht, wie und wann Dornach in Betracht kommt.»

Alice Fels berichtet, Rudolf Steiner habe nach Kriegsbeginn im Sommer 1914 «eigens eine Persönlichkeit nach Leipzig» geschickt, «um zu sagen: diese Formen dürften jetzt nicht benutzt werden, denn es sei unstatthaft, in die astralen Stürme dieses Krieges hinein solches zu bringen». Diese Persönlichkeit war vermutlich Alice Fels selbst. - Erst 1924, in den Vorträgen vom 8. und 9. Juli 1924, übergab Rudolf Steiner die Stellungen und Gebärden mit

Erna Wolfram-van Deventer, aus: «Nach der Münchener Mysterienspielzeit»

Ein fünftes Mysterienspiel sollte auch im Sommer 1914 gegeben werden. Zur selben Zeit wollte Rudolf Steiner in München über «Okkultes Lesen und okkultes Hören» sprechen. Was sollte das fünfte Mysterienspiel in diesem so bedeutungsvollen Jahre uns geben? — Wir wissen nur davon, dass es am Kastalischen Quell spielen sollte, dass die orphischen Mysterien erwähnt werden sollten und dass die griechischen Inkarnationen der Persönlichkeiten aus den anderen vier Mysterienspielen zum Inhalte gehören sollten. Eine Rückschau der Persönlichkeiten aus den vier anderen Mysteriendramen auf das griechische Zeitalter sollte uns gezeigt werden.

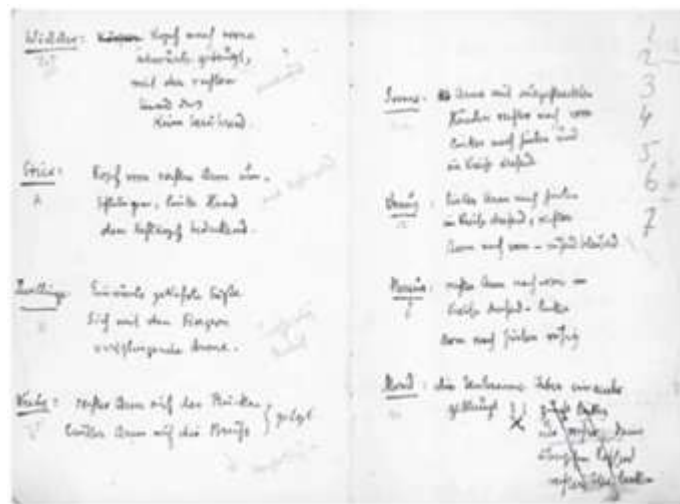
Wie bereitet Rudolf Steiner auf dem Gebiete der Eurythmie diese Münchner Festspiele vor? Ende Mai 1914 schickt er zwei Blätter mit Angaben von Bewegungen und Haltungen zu den zwölf Tierkreiszeichen und den sieben Planeten nach Leipzig an Erna Wolfram und deren Mutter mit dem Auftrage, «diese neunzehn Bewegungen in aller Stille zu üben», so dass Erna Wolfram weiß, welche Bewegung oder Stellung zu welchem Sternbilde gehört. Im August wolle er in München diese Bewegungen beim fünften Mysterienspiel darstellen lassen. Ausdrücklich bittet er, über diese Aufgabe nicht zu sprechen.

Was sind dies aber für Bewegungen? 1914 schreibt Rudolf Steiner nur: sie gehören zu den Planeten und Tierkreiszeichen, und lässt sie üben, aber gibt keine Erklärungen dazu. Zehn Jahre später erst gibt er die dazugehörigen Laute. [...] Während der zehn Jahre erklärt Rudolf Steiner nicht, mit welchen Lauten diese Gesten in Verbindung stehen, aber er wollte sie im fünften Mysterienspiel vorführen lassen. Dies verhindert der Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Verhindert wird auch der Vortragszyklus, den Rudolf Steiner bei den Spielen in München halten wollte. [...] Und wenn man nun weiß, dass dies fünfte Mysterienspiel orphische Geheimnisse darstellen sollte, und weiß, dass Rudolf Steiner Orpheus den Sohn des Apollo nennt, der die Geheimnisse der Sprache und der Musik kennt, muss man sich dann noch wundern, dass er als Vorbereitung zu diesem fünften Mysterienspiel diese «geistigen Gebärden» der Sprache als Vorübung zu diesem Mysterienspiel gibt? Führte er uns nicht so vom mikrokosmischen zum makrokosmischen Wort in der Kunst, die dem Wort dienen sollte, so wie das Goetheanum selbst das «Haus des Wortes» werden sollte?

Mir scheint von diesem Mai 1914 ein logischer Faden zu gehen zum «Apollinischen Kurs», August 1915 im Weißen Saal des Goetheanum!

Notizbuch- und Notizzetteleintragungen Rudolf Steiners zu Tierkreis und Planeten

Rudolf Steiner überarbeitete 1924 zur Vorbereitung der Vorträge vom 7. und 8. Juli 1924 im Rahmen des Lauteurythmiekurses seine Notizen für 1914. Im Folgenden werden nur die Eintragungen von 1914 transkribiert (mit Tinte geschrieben). Eine vollständige Transkription findet sich in «Eurythmie als sichtbare Sprache», GA 279, 6. Aufl. Basel 2020, S. 362-366. - Die sich anschließenden Blätter (NZ 7445-46) übergab oder überschickte Rudolf Steiner Elise und Erna Wolfram.



Widder: Körper Kopf nach vorne / abwärts gebeugt, / mit der rechten / Hand das / Kinn berührend. //

Stier: Kopf vom rechten Arm um= / schlungen, linke Hand / den Kehlkopf bedeckend.

Zwillinge: Einwärts gekehrte Füße / Sich mit den Fingern / verschlingende Arme.

Krebs: rechter Arm auf den Rücken / linker Arm auf die Brust / gelegt

Sonne: H& Arme mit ausgestreckten / Händen rechter nach vorn / linker nach hinten und / im Kreise drehend.

Venus: linker Arm nach hinten / im Kreise drehend, rechter / Arm nach vorn — ruhend bleibend.

Merkur: rechter Arm nach vorn im / Kreise drehend - linker / Arm nach hinten ruhig

Mond: die Unterarme über einander / gekreuzt / zuerst linker / über rechter, dann / übergehen lassen / rechter über linken



Schütze: Füße: der eine vorgestellt; / Hände beide nach vorne; / die linke den Ellenbogen / der rechten umfassend.

Steinbock: Die leicht zur Faust / geballte linke Hand / über der Stirne; die / rechte Hand in / einigem Abstand darub davor mit / dem Handrücken nach / hinten.

Wassermann: beide Hände nach / vorne, die linke / nach unten, die rechte / nach oben. // finger / eingebogen

Fische: Stehen auf dem linken Fuß; rechter Fuß etwas gehoben / an linken / angelehnt: rechte Hand vertical, linke im Winkel / ~~an~~ gebeugt.

Mars: Oberkörper mit vorgehaltenen / Armen (und eingebogenen / Fingern) auf und ab-bewegend.

Jupiter: rechte Hand um den / linken vorgehaltenen / Arm im Kreise drehend.

Saturn: Die geborgenen Hände / an die Stirne; wieder / herabgleiten lassen und / wieder an die Stirne / heben.



Löwe: Es werden sind beide Arme gehoben, so dass sie / ~~gebogen sind während~~ / des Hebens und dann / ~~gestreckt werden in der~~ / Horizontale. / auswärts; / alle finger / gespreizt

Jungfrau: Die Arme entlang / dem Körper nur / der ~~rechte~~ linke in einem / kleinen Winkel gebeugt

Waage: Beide Arme nach / vorne übereinandergelegt.

Scorpion: Die Arme entlang dem / Körper nur der rechte linke absteigend



Wassermann: beide Hände nach vorne; / linke nach unten; rechte / nach ,oben. Finger der eingebogen

Fische: Stehen auf dem linken Fuß, rechter / Fuß etwas gehoben; an den linken angelegt / rechte Hand vertical; linke im Winkel / gebeugt.

Widder: Kopf nach vorne abwärts gebeugt, / rechte Hand Kinn berührend.

Stier: Kopf vom rechten Arm umschlungen; / linke Hand Kehle bedeckend.

Zwillinge: Einwärts gekehrte Füße; sich / mit den Fingern verschlingende / Arme.

Krebs: rechter Arm auf dem Rücken; linker Arm auf der Brust.

Löwe: Es sind beide Arme nach vorne gehoben, / etwas nach auswärts schief gestellt; / Alle Finger ausgespreizt.

Jungfrau: Arme entlang dem Körper; nur der / linke in einem kleinen Winkel gebeugt.

Waage: Beide Arme nach vorne übereinandergelegt.

Scorpion: Arme entlang dem Körper; nur der / Hake linke abstehend

Schütze: Füße: der eine vorgestellt; / beide Hände nach vorne; die / linke den Ellenbogen umfassend.

Steinbock: linke Hand ganz leicht zur / Faust geballt dann über / der Stirne; rechte Hand / in einigem Abstand davor, mit / dem Handrücken nach hinten.

Sonne: beide Hände mit aufgestellten Fingern;
rechter nach vorn; linker nach
hinten im Kreise drehend.

Venus: linker Arm nach hinten im
Kreise drehend; rechter nach vorn
gefallen, ruhend.

Merkur: rechter Arm nach vorn im Kreise
drehend; linker nach hinten
gefallen, ruhend.

Mond: die Unterarme umeinander gekreuzt
ganz links über rechten; abwechselnd
damit rechte über linke.

Mars: Oberkörper mit vorgehaltenen
Armen, (Finger ausgebeugt)
auf und abbewegend.

Jupiter: rechte Hand um den linken
vorgehaltenen Arm im Kreise
drehend.

Saturn: die gebogenen Hände an der
Stirn, die Hände kreuzförmig lassen
bei der Vorstellung; wendet den Blick
senkrecht.

Sonne: Arme mit ausgestreckten Fingern; / rechter nach vorn; linker nach / hinten im Kreise drehend.

Venus: linker Arm nach hinten im / Kreise drehend; rechter nach vorn / gehalten, ruhend.

Merkur: rechter Arm nach vorn im Kreise / drehend; linker nach hinten / gehalten, ruhend.

Mond: Die Unterarme übereinander gekreuzt / zuerst linker über rechten; abwechselnd / damit rechter über linken.

Mars: Oberkörper mit vorgehaltenen / Armen; (Finger eingebogen) / auf und abbewegend.

Jupiter: rechte Hand um den linken / vorgehaltenen Arm im Kreise / drehend.

Saturn: die gebogenen Hände an der / Stirne; we dann herabgleiten lassen / bis zur Streckung; wieder an die / Stirne.

30. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

Mai 1914, London

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Während dieser Berliner Tage kam Mr Harry Collison, der Leiter des Londoner Zweiges, zu meiner Mutter und mir und erzählte, er habe mit Dr. Steiner über seinen Wunsch, die Eurythmie nun auch nach England zu bringen, gesprochen, und Dr. Steiner habe sich sehr zustimmend geäußert und betont, «er halte das für sehr wünschenswert, und er solle doch sofort einen Termin für diese Kurse mit Fräulein Smits vereinbaren».

Das geschah für den Monat Mai 1914. Vorher war es nicht möglich, da inzwischen ein so starkes Bedürfnis nach Eurythmie entstanden war, dass die Zeit von Ende Januar bis in den April hinein schon mit Kursen in Berlin und Kassel ausgefüllt war. Mr Collison hatte nicht nur um Kurse in London gebeten, sondern auch um kleine wöchentliche Aufführungen vor geladenem Publikum, also nicht nur für Mitglieder. Diese Aufführungen waren dadurch möglich geworden, weil außer mir noch Elisabeth Dollfus-Baumann und Flossie von Sonklar-Leinhas und eine jüngere Schwester von mir [Ada Smits] von Mr Collison aufgefordert und eingeladen wurden, mitzufahren, und wir uns im April in Haus Meer auf diese Aufführungen vorbereiten und wenigstens zwei englische Gedichte ausarbeiten konnten. Sonst bestand unser Programm natürlich weitgehend aus deutschen Texten und einem neu ausgearbeiteten musikalischen Versuch, den «Eccossaisen» von Beethoven, an die wir uns gewagt hatten, und die, was die Zeit anbelangt, ein wesentlicher Bestandteil der Programme bildete. Mr Collison kam vor unserer Abreise auch zu uns und half mir, die Bottminger Angaben Rudolf Steiners in die englische Sprache zu übertragen, was gar nicht so einfach war. Aber darauf gestützt konnte ich es wagen, den Unterricht auf Englisch zu geben. Und dann fuhren wir alle zusammen nach England, den ganzen Monat Mai aufs Liebevollste von Mr Collison betreut.

Nach unserer Rückkehr Anfang Juni begann wieder eine ähnliche Ausbildungsarbeit zu Hause wie die im Winter, an der auch einige nicht deutsche Damen, eine Russin und zwei junge Engländerinnen teilnehmen wollten, von denen aber die eine wegen der damals schon sehr beunruhigten Stimmung in England nicht mehr eine Reise und Aufenthalt in Deutschland wagte. Und dann spitzten sich die Verhältnisse immer bedrohlicher zu, München wurde abgesagt, und es kam der Krieg und machte alle weitere Arbeit zuerst einmal unmöglich. Wieder war ich für Monate ganz auf mich angewiesen. Wegen unserer belgischen Staatsangehörigkeit durften wir weder nicht zur Familie gehörende Menschen in unserem linksrheinisch gelegenen Haus aufnehmen, noch durfte ich reisen.

31. Der Gemeinsame Ursprung der Dornacher Bauformen und des Griechischen Akanthusornamentes

GA 286

7. Juni 1914, Dornach

Meine lieben Freunde! Ein Gedanke, der uns bei diesem Bau wohl oftmals kommen kann, das ist der Gedanke der Verantwortung, die wir zu tragen haben gegenüber den opferwillig dargebrachten Werten, welche unsere lieben Freunde zu diesem Bau zur Verfügung gestellt haben. Diejenigen, die sich einmal bekannt gemacht haben damit, wie groß eigentlich nach und nach diese Werte geworden sind, werden begreifen, daß gegenüber solcher Opferwilligkeit das richtige Äquivalent ein wirklich starkes Gefühl der Verantwortlichkeit sein muß, dahingehend, daß auch zustande gebracht wird dasjenige, was man erhoffen darf von diesem Bau.

Nun, jeder, der, ich möchte sagen, nur einmal einen Blick geworfen hat, gar nicht auf das Ganze, das man ja noch nicht überschauen kann, sondern nur auf das Einzelne, wird sich klar sein darüber, daß dieser Bau abweicht eigentlich von allem, was sich in der bisherigen Entwicklung der Menschheit als dieser oder jener Baustil darstellt, der nun einmal vor dem Urteil der Menschheit gerechtfertigt ist. Rechtfertigen kann ja eine solche Unternehmung selbstverständlich nur die Tatsache, daß das Gewollte annähernd gelingt. Aber jeder erste Anfang kann ja naturgemäß nichts anderes sein, als daß sozusagen das Gelingen nur in recht primitiver Weise eintreten kann. Gegenüber dem, was man etwa wollen könnte, wird dasjenige, was uns möglich sein wird zu vollbringen, nur ein kleiner, vielleicht winzig zu nennender Anfang sein. Aber man wird vielleicht doch in diesem Anfange die Linie sehen, nach welcher eine spirituelle Umgestaltung künstlerischer Stilmäßigkeit sich in der weiteren Zukunft der Menschheit vollziehen muß.

Allerdings müssen wir uns darauf gefaßt machen, meine lieben Freunde, daß wenn die Sache einmal fertig sein wird, insbesondere von sogenannter fachmännischer Seite die mannigfaltigsten Vorwürfe kommen werden und das hier Gemachte unsachgemäß, vielleicht sogar dilettantisch gefunden werden wird. Das alles wird uns aber nicht beirren können, denn es ist nur in der Natur der Tatsachen gelegen, daß fachmännische Urteile am wenigsten dann zurechtkommen, wenn irgend etwas als etwas Neues in die Welt gestellt worden ist. Wir werden uns aber nicht bedrückt fühlen gegenüber abfälliger Kritik, die gegenüber unserem künstlerischen Wollen auftreten könnte, wenn wir - ich möchte sagen, für uns selbst wie einen Trost für unser Verantwortlichkeitsgefühl - den Gedanken uns vor Augen führen, daß gerade in unserer Zeit im Grunde genommen die Entstehung der Künste, die Entstehung der einzelnen Formen und Motive der Künste, von fachmännischer Seite recht stark mißverstanden wird. Und da wird uns allmählich das Verständnis kommen, daß wir mit dem, was wir hier wollen mit diesem Bau, den, ich möchte sagen, «Urkräften künstlerischen Wollens» - wie es einem entgegentreten kann, wenn man auf die Entstehung der Künste einmal das geistige Auge lenkt - viel näher kommen, als ihm dasjenige nahekommt, was so vielfach als künstlerische Auffassung in der Gegenwart sich geltend macht. Man versteht heute wenig mehr von dem, was eigentlich einmal mit der künstlerischen Auffassung gemeint war im Entwicklungsgang der Menschheit. Daher braucht es nicht zu überraschen, wenn so etwas wie unser Bau, der wiederum im Einklang sein will mit dem Urwollen, mit der Entstehung der Künste, vielleicht gerade von denjenigen, die der Richtung und der Tendenz der Gegenwart huldigen, nicht gerade wohlwollend aufgenommen wird.

Ich möchte heute, um den Gedanken, den ich angedeutet habe, Ihnen näherzubringen, ausgehen von der Betrachtung eines sehr bekannten künstlerischen Motivs, des sogenannten Akanthusblattes, und möchte zeigen, wie das, was wir wollen, im vollen Einklang steht mit jenem Wollen sagen wir künstlerischem Wollen - der Menschheit, das sich ausdrückt in der Entstehung des Akanthusblattes. Nur muß das, was wir wollen, weil es selbstverständlich viele Jahrhunderte, ja Jahrtausende nach der Entstehung des Akanthusblattes liegt, eben etwas ganz anderes werden, als es damals geworden ist, da man das Akanthusblatt in die korinthische Säule zum Beispiel eingefügt hat.

Meine lieben Freunde, wenn ich dabei kurz etwas Persönliches berühren darf, so möchte ich sagen, daß meine eigene Wiener Studienzeit gerade in diejenige Zeit der Wiener Entwicklung fiel, in welcher die großen Bauten, die Wien sein gegenwärtiges Gepräge gegeben haben - das Parlamentsgebäude, das Rathaus, die Votivkirche, das Burgtheater - ihre Vollen- dung gefunden haben. Die großen Baumeister dieser Bauten lebten noch: Hansen, der Rege- nerator, der Erneuerer der griechischen Architektur, Schmidt, der eigenartige Ausgestalter der Gotik, Ferstel, der die Votivkirche gebaut hat. Und bekannt wird ja vielleicht sein, daß das Burgtheater in Wien gebaut worden ist nach den Plänen desjenigen Künstlers, welcher dazumal in den siebziger, achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts für künstlerische Emp- findung und künstlerische Ausgestaltung architektonischer, plastischer Formen tonangebend geworden ist: das Burgtheater ist ausgeführt nach den Plänen des großen Architekten Gott- fried Semper. An der Hochschule hatte ich selbst zum Lehrer einen genialen Verehrer und Anhänger Gottfried Sempers in dem ausgezeichneten Ästhetiker Joseph Bayer, so daß ich dazumal leben durfte sozusagen in der ganzen Auffassung der Formenwelt, der architekto- nischen und plastischen Formenwelt und der Ornamentik, wie sie inauguriert worden ist durch den genialen Gottfried Semper.

Sehen Sie, meine lieben Freunde, es war dazumal etwas, ich möchte sagen, in der ganzen Atmosphäre der Anschauungen, die sich geltend machten auf der einen Seite, um zu begrei- fen das kunstgeschichtliche Werden, auf der andern Seite, um sich hineinzufinden in künst- lerisches Gestalten, es war in der Atmosphäre der Auffassungen und Empfindungen dazumal etwas, das ich kurz so aussprechen möchte: es konnte einen zur Verzweiflung bringen trotz aller Genialität, die damals wirkte. Gottfried Semper war gewiß eine geniale Persönlichkeit, allein es hatte dazumal auch die ganze künstlerische Auffassung derjenige Zug der allgemei- nen Menschheits- und Weltauffassung ergriffen, der hervorging aus der materialistischen Deutung des Darwinismus und der Entwicklungslehre. Und so konnte man immer wieder- um das Materialistische auch in der Kunstauffassung dazumal hervortreten sehen. Da mußte man vor allen Dingen sich gut bekanntmachen mit den äußeren Techniken des Flechtens und Webens. Und aus der Art, wie, ich will sagen, Stoffe gewebt oder wie Zäune geflochten wurden, so daß man die einzelnen Stöcke in gewisser Weise ineinander zu stecken hatte, damit sie hielten und sich ineinander fügten, wurden erst abgeleitet die architektonischen Formen; so daß man förmlich eingepfropft bekam den Satz: das Ornament ist eine Form der äußeren Technik.

Ich deute damit etwas an, was weiter ausgeführt werden könnte, doch jetzt will ich nur auf merksam machen auf den Zug der Zeit, der sich damals geltend machte: alles, was künst- lerisch ist, schließlich zurückzuführen auf das Äußere der Technik. Ich möchte sagen, man war auf einen gewissen Utilitätsstandpunkt gekommen, und das Künstlerische sah man an wie eine Weiterführung desjenigen, was sich ergab aus dem, wie man die Dinge gebrauchte. Daher hörte man in der damaligen Zeit auf Schritt und Tritt, wo es um künstlerische Themata sich handelte, besonders um Themata des Ornamentes, immer wiederum von den Eigenarten

der Techniken sprechen.

Nun, das alles war gewissermaßen nur eine Nebenströmung der großen materialistischen Strömung, die im 19. Jahrhundert waltete und die man nennen könnte: die materialistische Auffassung des Künstlerischen überhaupt. Wie sich das Materialistische eben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf allen Gebieten besonders geltend machte, das war eine Auffassung, die einen in der Tat zur Verzweiflung brachte. Denn wirklich, ich erinnere mich noch, wie viele schlaflose Nächte in jener Zeit mir das korinthische Kapital gemacht hat. Nicht wahr, dieses korinthische Kapital, das hat ja zu seinem Hauptteil, zu seinem Hauptschmuck sagen wir - obwohl es in der Zeit, von der ich spreche, fast verboten war, von Schmuck zu sprechen - das Akanthusblatt. Was lag selbstverständlich näher als zu sagen: Nun, das Akanthusblatt, auch das der korinthischen Säule, ist einfach entstanden durch naturalistische Nachahmung des Blattes der Akanthuspflanze, die man ja überall findet. - Nun, für denjenigen, der künstlerisches Empfinden hat, ist es wirklich ein hartes Stück, sich vorzustellen, daß irgendeinmal begonnen worden sein soll damit, daß man sozusagen ein Unkrautblatt genommen habe, eben ein Akanthusblatt, und daß man das plastisch ausgestaltet und an die korinthische Säule angeklebt habe.

Nehmen wir einmal, um uns zu orientieren, die Form des Akanthusblattes. Ich möchte es gewissermaßen schematisch aufzeichnen, dieses Akanthusblatt. So etwa ist dieses Blatt von *Acanthus spinosus*, der gewöhnlichen Bärenklau, geformt:



Das soll also dazu gedient haben, plastisch ausgestaltet und in dieser Ausgestaltung an die korinthische Säule geklebt zu werden.

Nun kommt allerdings etwas anderes noch dazu. Nämlich Vitruv, der bedeutende Bearbeiter der künstlerischen Traditionen des Altertums, bringt eine Anekdote, die sehr bekannt ist, und diese Anekdote hat mit dazu geführt, die «Korbhypothese» des korinthischen Säulenkapitals zu begründen. Man kann sie schon so nennen, denn wozu wurden nach und nach für die materialistische Kunstauffassung die Kapitale der korinthischen Säulen? Zu Körbchen, die ringsherum von Akanthusblättern getragen waren. Man kann, wenn man den Dingen genauer nachgeht, den Eindruck bekommen, daß hier etwas Symptomatisches, Bedeutsames vorliegt. Denn gerade an diesem Punkte zeigt es sich, daß das Verständnis der feineren spirituellen Zusammenhänge der Menschheitsentwicklung den nachforschenden Menschen einen «Korb» gegeben hat und gleichsam wie eine Art Denkmal dieses «Korbes» steht diese Korbhypothese der korinthischen Säulenkapitale da.

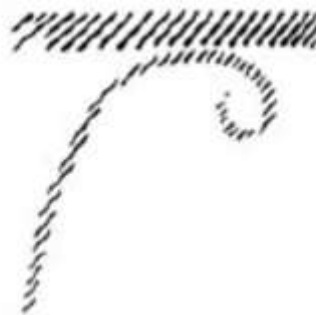
Was erzählt Vitruv denn eigentlich? Er erzählt, daß Kallimachos, der korinthische Bildhauer, einmal ein irgendwie zufällig dastehendes Körbchen gesehen habe, und am Grunde

dieses Körbchens seien ringsherum diese Akanthusblätter gewachsen. - Also sagt man: Kallimachos habe angeschaut ein Körbchen, umgeben von Akanthusblättern, und habe gesagt: Ja, das gibt das korinthische Kapital. - Das ist der reinste Materialismus, den man sich denken kann. Nun, ich werde gleich nacher sagen, wie es sich mit dieser Vitruvanekdote eigentlich verhält, was sie für eine Bedeutung hat.

Die Hauptsache, die hier zugrunde liegt, ist diese, daß man allmählich - und im Laufe der neueren Zeit im Grunde genommen ganz - verloren hat das Verständnis für das innere Prinzipielle des künstlerischen Schaffens. Und wenn man dieses innere Prinzipielle des künstlerischen Schaffens nicht wieder finden wird, wird man eigentlich das, was mit den Formen gewollt ist, was den Formen unserer Kapitale, ja den Formen unseres ganzen Baues zugrunde liegt, niemals verstehen. Die Menschen, welche - jetzt symbolisch gesprochen - der «Korbhypothese» huldigen, werden uns niemals richtig verstehen können.

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 - haltmacht. Ein gewisses Bewußtsein, das vor den Pforten dieser historischen Entwicklung im Menschen tätig war, und das noch ein Überbleibsel des alten Hellsehertums der Menschheit war, das war etwas, was ebenso dem vierten nachatlantischen Zeiträume angehörte. Wenn auch die ägyptische Kultur dem dritten nachatlantischen Zeiträume angehört, so ist doch das, was zur Kunst hintendiert in der ägyptischen Kultur, dem vierten nachatlantischen Zeiträume angehörig. Im vierten nachatlantischen Zeiträume hat sich dieses Bewußtsein so geltend gemacht, daß inneres Gefühl, innere Empfindung des Menschen Platz gegriffen hat, - so Platz gegriffen hat, daß man fühlte, wie die Bewegung des Menschen, wie Haltung und Geste die menschliche Form und die menschliche Figur herausentwickeln aus dem Ätherischen ins Physische.

Sie werden mich verstehen, wenn Sie sich darüber klar sind, daß für jene Zeiten mit 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 gebildet, was man in der eigenen 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 mit den Augen sieht und 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 zu fügen dem Tragen einer Last, da ordnet man sich ein dem Organismus der ganzen Welt. 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 entgegen das Einfügen einer Anzahl von Menschen in ein Ganzes, aber ein gesetzmäßiges, harmonisches Einfügen von Menschen in ein Ganzes. Denken Sie sich das etwa so: Wir hätten eine Art Bühne, rings herum, wie amphitheatralisch, Sitze, wo Zuschauer sind, und es würden Menschen einen Umgang formieren. Die gehen herum im Innern, sie haben einen Umgang zu formen. Nicht etwas naturalistisch Gebildetes, sondern etwas Höheres, Übersinnliches sollte vor des Menschen Auffassung treten. Denken Sie sich, das ist in der Aufsicht gezeichnet:



Ich zeichne es nun in der Seitenansicht, also schematisch: Eine Anzahl von hintereinander gehenden Menschen. Die bilden sozusagen den Umzug, der da im Kreise herumgeht; die andern sitzen im Kreise und schauen zu.



Nun handelt es sich darum, daß diese Personen etwas Wichtiges darstellen, etwas, was es sozusagen nicht ausgebildet gibt auf der Erde, sondern wovon es auf der Erde nur Analogien gibt, daß sie etwas darstellen, was den Menschen in Zusammenhang brachte mit dem großen Weltzusammenhang. Und da liegt nun ja nahe, vor diesen Menschen der damaligen Zeit darzustellen das Verhältnis der Erdenwirkungen zu den Sonnenwirkungen. Wie kann der Mensch fühlen das Verhältnis der Erdenwirkungen zu den Sonnenwirkungen? Wenn er es ähnlich fühlt, wie man fühlen kann zum Beispiel das Getragensein, das heißt, wenn man eine Last trägt. Man kann also fühlen das Verhältnis der Erden- zu den Sonnenwirkungen so:

Alles Irdische steht nur eben auf der Bodenfläche der Erde auf, und indem es sich von der Erde entfernt - das alles ist eigentlich 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 gewahr seine Zugehörigkeit zur Sonne. Dieses Hereinwirken der Sonne auf die Erde, man fühlte es, 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 zuspitzend, weil die Sonne scheinbar um die Erde herumgeht.



Denken Sie sich diese beiden Darstellungen in Abwechslung, so können Sie sehen das Erden- und das Sonnenmotiv, 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 herum die Darsteller. Die einen trugen das Erdenmotiv, die andern gleichsam dasjenige, was man als Hinaufleben zur Sonne darstellte, denn so konnte man das Hereinstrahlen des Sonnenmäßigen auch darstellen. Und sie wechselten ab: Erde - Sonne, Erde - Sonne, 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, gleichsam als ein Kunstmittel, um das am besten zu machen, 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 herausbildete 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.

Man produzierte sozusagen, indem man fühlen lernte das Hineingestelltsein in den Kosmos als Mensch, gewisse Formzusammenhänge, und man benützte nur die pflanzlichen Mittel zur Darstellung. Man griff dabei, um das nicht künstlerisch erst fabrizieren zu müssen, zu den pflanzlichen Mitteln. Aus dem lebendigen Erfühlen des Weltenzusammenhanges 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 entspricht. Alles äußerlich Natürliche ist lediglich, indem es künstlerisch nachgeahmt wurde, erst später in die Kunst hineingekommen. Als man nicht

mehr gewußt hat, daß man Palmen genommen hat, um Sonnenkräfte auszudrücken, da hat man, indem man einen solchen Zweig aufgemalt hat, geglaubt, die Alten hätten die Absicht gehabt, eine Palme zu kopieren. Das war aber niemals der Fall, sondern sie haben die Palmen verwendet, weil sie die Sonnenkräfte darstellten. So ist alles wirkliche künstlerische Schaffen hervorgehend aus einer in der menschlichen Natur steckenden Überfülle von Kräften, die im äußeren Leben nicht zum Ausdruck kommen können, die sich daher ausleben wollen, indem der Mensch sich bewußt wird seines Zusammenhanges mit dem Weltenganzen.

Nun beirrte alles Nachdenken und Empfinden - sowohl gegenüber der Naturwissenschaft, wie auch gegenüber dem Künstlerischen -, es beirrte alles Empfinden und Vorstellen ein Gedanke, der aus der Menschheit recht schwer auszutreiben sein wird. Das ist der Gedanke, daß alles Komplizierte aus Einfachem entsteht. Das ist nicht wahr! Das menschliche Auge zum Beispiel ist in seiner Konstruktion viel einfacher als das Auge vieler niederer Tiere. Die Entwicklung geht vielfach so vonstatten, daß das Komplizierte vereinfacht wird, daß das Verschlungene zur geraden Linie abgerundet wird. Das Vereinfachte ist vielfach in der Entwicklung das Spätere. Erst wenn man das einsehen wird, wird man einen richtigen Begriff von wahrer Entwicklung erlangen.

Dasjenige, was sich nun damals den Menschen darbot, und was alles für die Zuschauer ringsherum dargestellt wurde und durchaus die Darstellung von lebendigen kosmischen Kräften war, das wurde später vereinfacht zu jenem Ornamente, in dessen Linie man zusammenfaßte dasjenige, was damals der Mensch, indem er diese Dinge darstellte, lebendig empfand. Und wenn ich darstellen wollte, wie man zusammengefaßt hat aus dem Komplizierten der Menschheitsentwicklung ins Einfache die Linie zu einem Ornament, das zum Schmucke dienen soll, so könnte ich mich folgender Zeichnung bedienen:



Denken Sie sich das abwechselnd, so haben Sie die vereinfachte Wiedergabe jenes Umganges, den ich angeführt habe als Erdenmotiv, Sonnenmotiv - Erdenmotiv, Sonnenmotiv. Da haben Sie das, was der Mensch erlebt hat, zusammengefaßt in das ornamentartige Motiv. Dieses ornamentartige Motiv figurierte schon in der mesopotamischen Kunst und ist auch in die griechische Kunst herübergekommen als die sogenannte Palmette, in dieser oder einer ähnlichen Form, die dem Lotosblatt ähnlich ist.

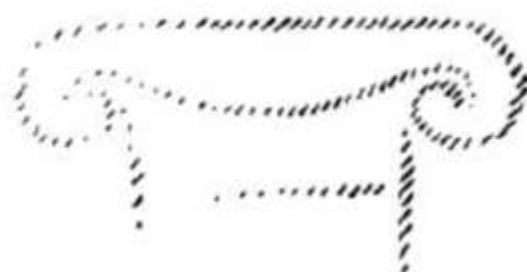
Diese Abwechslung von Erden- und Sonnenmotiv, die bot sich sozusagen dem menschlichen Empfinden dar als Schmuckmotiv, als richtiges ornamentales Schmuckmotiv. Daß man in diesem ornamentalen Schmuckmotiv eine ins Unbewußte übergegangene Nachbildung eines uralten Tanzmotives, eines feierlichen Tanzes zu sehen hat, das wußte man später nicht mehr. Aber erhalten hat sich das im Palmettenmotiv.

Nun ist es interessant, das Folgende ins Auge zu fassen. Wenn Sie gewisse dorische Säulen betrachten, so finden Sie da, wo die dorischen Säulen bemalt worden sind, ein höchst interessantes Motiv, das ich in dieser Weise zeichnen möchte. Unter dem, was das Kapital zu tragen hat, finden wir folgendes: Hier würde der obere Wulst der dorischen Säule sein,

hier unten aber finden wir bei gewissen dorischen Säulen als Malerei rund um die Säule herum nur etwas modifiziert angebracht das Erdenmotiv und das Sonnenmotiv. Oben haben Sie den dorischen Wulst, unten ringsherum gemalt die ornamentalen Motive zum Schmuck der Säulen. So sehen Sie tatsächlich an gewissen dorischen Säulen unten gemalt die Palmette, so ausgeführt, daß sie wirklich einen Umgang gibt: Erde - Sonne, Erde - Sonne und so fort.



In Griechenland, dem vorzüglichsten Gebiete, in dem der vierte nachatlantische Zeitraum zu seinem vollen Ausdruck kam, vermählte sich nun das, was aus Asien herüberkam, mit all dem, was ich jetzt erzählt habe, und was in Griechenland an dorischen Säulen in Nachbildung sichtbar ist, mit dem eigentlich dynamisch-architektonischen Prinzip des Tragens, weil in Griechenland zunächst die Erfassung des Ich im menschlichen Leibe in vollkommener Weise zum Ausdruck kam. Und deshalb war es in Griechenland, wo ein solches Motiv zum Ausdruck kommen konnte: daß das Ich, wenn es im Leibe ist, sich verstärken muß, wenn es eine Last trägt. Das Ganze fühlt man in der Volute:



Dieses Starkmachen, das ist dasjenige, was man in der Volute fühlt. Den Menschen, indem er sein Ich verstärkt im vierten nachatlantischen Zeitraum, den sehen wir ausgedrückt in der Volute. Und so gewinnen wir die Grundform der ionischen Säule, ich möchte sagen, wie wenn der Atlas die Welt trägt, aber noch unausgebildet, indem die Volute zum Träger wird.

Nun brauchen Sie sich nur vorzustellen, daß das, was in der ionischen Säule nur angedeutet ist, das Mittelstück, nach unten sich zur vollständigen Volute ausbildet, dann haben Sie die korinthische Säule: nichts anderes, als die Mittelstücke gleichsam nach unten ausgehend, so daß die Natur des Tragens zur Vollständigkeit wird. Und nun denken Sie sich dieses Tragende als plastisches Gebilde, dann haben Sie gleichsam die in sich gekrümmte Menschenkraft. Das Ich umgebogen, hier Last tragend.



Ein künstlerisches Prinzip liegt nun darin, meine lieben Freunde, daß man dasjenige, was irgendwie ausgebildet ist im Großen, im Kleinen, en miniature wiederholt, oder umgekehrt. Wenn Sie sich nun die korinthische Säule so ausgebildet denken, daß sie hier die haupttragende Volute hat, und Sie wiederholen nun dieses künstlerische Motiv hier, wo es nur zum Schmuck dient, so haben Sie gleichsam plastisch eingefügt dasjenige, was das ganze Kapital ist, noch ringsherum im Schmuck. Und jetzt denken Sie sich, daß sich vermählt das dorische Malmotiv, das hervorgegangen ist aus der ornamentalen Nachmalerei des vorgeführten uralten Sonnenmotivs, vermählt mit dem, was an der korinthischen Säule angebracht ist, denken Sie sich, daß die Intuition entsteht, das, was ringsherum ist, ähnlich zu gestalten dem, was man früher gemalt hat: und man hat das Gemalte der dorischen Säule plastisch ausgestaltet. Ich kann das dadurch versinnlichen, daß ich das plastische Motiv zunächst Ihnen zeige, an das ich angemalt habe die Palmette [siehe Abbildung 8]. Der Drang ist entstanden, die Palmette zu sehen an dem Motiv, das sich hier so ergeben hat. Es ist aber nicht zu einem solchen Anmalen dieses Tragmotivs gekommen, sondern es ist dazu gekommen, daß man, was man dorisch bloß gemalt hat, korinthisch plastisch gestaltet hat; das heißt, man hat hier plastisch ausgestaltet, und ließ das Palmettenblatt bis unten hin gehen. Links habe ich gezeichnet eine Palmette [siehe Abbildung], rechts den Anfang, der entsteht, wenn die Palmette plastisch ausgestaltet wird. Da würde, wenn ich weiter fortfahren würde, die dorische gemalte Palmette in die korinthische plastische Palmette ausgestaltet. Und so würden wir, wenn ich nicht die Palmette malen würde, überall bekommen das Akanthusblatt.

Das Akanthusblatt entsteht, indem die Palmette plastisch umgewandelt wird. Also aus dem Drang, hier die Palmette nicht aufzumalen, sondern sie plastisch zu gestalten, ergibt sich diese Form; und aus dem bloßen Träger wird, indem man immer mehr in Komplikationen übergeht, dasjenige, wovon es einem Menschen ein Gefühl sein kann zu sagen: das hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Akanthusblatt. Und man hat diese Sache, die man früher selbstverständlich nicht Akanthusblatt genannt hat, von da an Akanthusblatt genannt. Aber der Name hat mit dem, was dargestellt wurde, ebensoviel zu tun wie mit der Lunge und den Lungenflügeln der Ausdruck «Flügel». Und das ganze Unsinnige der naturalistischen Nachahmung des Akanthusblattes entfällt, weil dasjenige, was man Akanthusblatt nennt, gar nicht entstanden ist aus der naturalistischen Nachbildung des Akanthusblattes, sondern durch Umbildung des alten Sonnenmotivs, der Palmette, die man plastisch gemacht, statt daß man sie gemalt hat. So sehen Sie, daß aus einem inneren Erfassen desjenigen, was mit der Geste des menschlichen Ätherleibes zusammenhängt — denn damit hängt die Bewegung einer Kraftlinie zusammen, die man an sich selbst auszuführen hat -, durch die Wahrnehmung dessen, was aus dem menschlichen Ätherleib fließt, wirklich diese künstlerischen Formen geflossen sind.

Meine lieben Freunde, was an der Kunst künstlerisch ist, das hat mit Naturnachahmung so wenig zu tun, wie etwa in der Musik man mit Naturnachahmung etwas machen kann. Auch in den sogenannten nachahmenden Künsten ist dasjenige, was nachgeahmt wird, etwas im Grunde genommen Nebensächliches, Sekundäres, etwas Zweitrangiges. Daher ist alles naturalistische Empfinden dem wahren künstlerischen Empfinden eigentlich schnurstracks zuwiderlaufend. Und wenn man unsere Formen vielleicht grotesk finden wird, so werden wir uns damit trösten können, daß diejenige künstlerische Auffassung, welche diese Formen grotesk findet, es glücklich dazu gebracht hat, das Akanthus-Kapitälmotiv, das rein aus dem Geiste heraus geschöpft ist und in seiner weiteren Fortbildung eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Bärenklaubblatt erlangte, dieses Motiv aufzufassen gerade als naturalistische Nachahmung des Bärenklaubblattes. Künftige Zeiten künstlerischer Auffassung werden solche Dinge gar nicht mehr verstehen können, die in unserer Zeit nicht nur etwa die Kunstgelehrten beherrschen, welche die Kunst verstehen sollten, sondern die wirklich auch das künstlerische Schaffen beherrschen. Dasjenige, was im materialistischen Darwinismus nachwirkt als materialistische Auffassung, das tritt auch im künstlerischen Schaffen uns entgegen, indem man die Kunst immer mehr zur bloßen Nachahmung des Natürlichen machen will. Ich möchte sagen, meine lieben Freunde, ich fühle mich glücklich in der Einsicht dieses Zusammenhanges gegenüber dem Akanthusblatte; denn es gibt dieses tatsächlich Aufklärung darüber, daß auch die Urformen des künstlerischen Schaffens aus der menschlichen Seele herausgequollen und nicht durch Nachahmung eines Äußeren entstanden sind.

Im Grunde genommen konnte ich so gründlich hineinsehen in die Urform des Künstlerischen auch erst, nachdem ich selber unsere Formen hier gebildet habe. Wo man solche Formen fühlt, wo man aus dem Urquell des Menschentums Formen zu schaffen hat, da fühlt man, wie im Grunde genommen in derselben Weise auch das künstlerische Schaffen in der Menschheitsentwicklung seinen Anfang genommen hat. Es ist ein eigentümliches Karma, daß während ich tief beschäftigt war - aber nachdem schon die Formen unseres Baues fertig waren -, eine künstlerische Intuition zu verfolgen - die sich im Jahre 1912 während der Berliner Generalversammlung ergeben hatte -, daß ich da, während ich sie in der Anlage verfolgte, nun, um mehr zu verstehen, dasjenige untersuchte, was ich mit den Formen gemacht habe. Denken über das, was als künstlerische Form entstehen soll, kann man erst hinterher. Wenn man sie erst versteht und nachher ausführt, dann werden sie sicher nichts nutzen. Schafft man aus Begriffen und Ideen heraus, dann wird es ganz gewiß nichts wert sein. Aber gerade das, was ich so recht anschaute und anschaulich machte an dem Akanthusblatte, und was ich an diesem als Irrtum zeigte, das gibt auch den inneren Zusammenhang dessen, was hier geisteswissenschaftlich walten wird, mit dem, was künstlerisch ausgedrückt wird mit unserem Bau.

Einen merkwürdigen Fall [von Übereinstimmung mit der äußeren Kunstforschung] fand ich, der allerdings nicht mit der Entwicklung zusammenhängt, wie ich sie eben gegeben habe. Sie ist nirgends zu finden, sie hat sich mir ergeben aus der hellseherischen Forschung heraus. Aber in einem Punkte fand ich hinterher einen merkwürdigen Zusammenhang mit meinem Landsmann im weiteren Sinne, Riegl. Er trägt schon den eigentümlichen Namen Riegl, der zwar nicht vornehm, aber um so österreichischer klingt. Dieser Riegl ist nicht auf sehr viel gekommen; aber als Konservator gerade eines Ornamentenmuseums in Wien hat sich ihm immerhin die Anschauung ergeben, daß diese Ornamente nicht so entstanden sind, wie es sich der «Semperismus» am Ende des 19. Jahrhunderts gedacht hat. Er kam auf Gedanken, die wirklich in der Linie liegen, in der die Umwandlung des Palmettenmotivs in das Akanthusmotiv liegt, so daß wirklich für diesen Punkt ein vollständiger Zusammenhang sich

ergibt zwischen der okkulten Forschung, die sich mir ergeben hat in den letzten Tagen, und der äußeren Kunstforschung, die auch schon stößt auf diese Entstehung des sogenannten Akanthusblattes aus der Palmette. «Palmette» ist natürlich ebenso nur ein Wort; es ist in Wahrheit das Sonnen-Erdenmotiv, um das es sich handelt.

Natürlich bringt einen so etwas, was Riegl gegeben hat, erst recht wieder zur Verzweiflung. Denn er kann nicht einsehen, woher das Palmettenmotiv kommt und daß es zusammenhängt mit im Menschen wirkender, bewegender Kraft. Und so ist es denn erklärlich, daß man, ich möchte sagen, selbst im Kleinen bemerken kann, wie [beherrschend die materialistische Kunstauffassung geworden ist, denn wenn auch] der gute Riegl - obwohl er nicht auf sehr viel gekommen ist zwar, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, «aufmuckt» gegen die Kunstgelehrten, die also gewissermaßen alles «versemperb haben und meistens Naturalisten sind, so sagt er doch, daß in bezug auf das Akanthusblatt alle Kunstgelehrten noch zehren von der alten Vitruvanekdote. Man kann aber nicht sagen, daß alle davon zehren. Man kann auch die Behauptung finden: Die alte Vitruvanekdote gilt nicht einmal als Anekdote, sie ist eine Erfindung des Kallimachos; sie wird aber immer Vitruv nacherzählt. - Bei Riegl wiederum - er deutet die Anekdote nur kurz an, sie sei zu bekannt, als daß er in alle Einzelheiten eingehen wolle - ist nur eine Merkwürdigkeit, und das ist das, was er ausläßt, und das ist nun sehr charakteristisch! Er deutet an - das übrige brauche man nicht auszuführen, es sei zu bekannt -, Kallimachos hätte eben ein Körbchen gesehen; ringsherum waren Bärenklaubblätter, und da sei ihm der Gedanke an das korinthische Kapital aufgegangen. - Also auch Riegl läßt eines aus, und das zeigt, wie unsere Zeit zur Verzweiflung an der Erkenntnis auf solchem Gebiete kommen muß, wenn sie wirkliche Einsicht erstrebt; er läßt das aus, was zum Wichtigsten der ganzen Vitruverzählung gehört.

Was das Wichtigste ist, das ist nämlich dies, daß der Kallimachos das, was er sieht, auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens sieht. Das ist das Allerwichtigste. Denn das besagt nichts Geringeres, als daß Vitruv, wenn er es auch weise verschweigt, andeuten will, daß Kallimachos ein Hellseher war, der über dem Grabe eines Mädchens aufstreben sah das Sonnenmotiv im Kampfe mit dem Erdenmotiv, und darüber das Mädchen sah, schwebend in reinem, ätherischem Leibe. Ja, da konnte einem eine Andeutung kommen, die man verwenden kann: nämlich das SonnenErdenmotiv zu dem Säulenkapital. Wenn man hellseherisch über dem Grabe einer jungfräulich Verstorbenen sieht, was im Ätherischen wirklich vorhanden ist, kann man verstehen, daß von der Palmette das Akanthusblatt geworden ist, ringsherumwachsend um den sonnenmäßig sich erhebenden Ätherleib des jungfräulichen Mädchens. Es ist, als ob die Menschen niemals die spätere römische Plastik der Pytri-Clytia mit verständnisvollem Blick angeschaut hätten, worin nichts anderes zu sehen ist in Wirklichkeit als eine hellseherische Impression, die man haben kann über den Gräbern gewisser Personen, wo, wie aus dem Blütenkelch, der Kopf herauswächst einer, wenn auch nicht jungfräulichen, so doch außerordentlich edlen Römerin.

Wir werden das, was der Erzählung des Vitruv zugrunde liegt, erst verstehen, meine lieben Freunde, wenn bei uns einmal das unglückselige Prinzip überwunden sein wird, das in der Frage liegt: «Was bedeutet dieses oder jenes®» Wenn dieses unglückselige Prinzip, das hinter jedem gleich eine Bedeutung sucht und sagt, das bedeutet den physischen, das den Ätherleib, das den Astralleib und so weiter, und das überall symbolische Bedeutungen sucht, wenn dies aus unserer Bewegung herausgebracht sein wird, dann wird man verstehen, was den künstlerischen Formen wirklich zugrunde liegt: entweder das unmittelbare Erfassen der eigenen geistigen Bewegung, oder die Anschauung des Ätherischen, wobei das eine mit dem anderen übereinstimmt.

In der Tat erscheint einem das Akanthusblatt, das sich richtig ausbildet in dem hellseherischen Bild, wenn es sich in richtiger Weise über einem Grabe zeigen kann.

Wenn Sie das alles zusammennehmen, meine lieben Freunde, werden Sie begreifen, wie notwendig es ist zum Verständnis der Formen, die unseren Innenraum auskleiden, oder, wenn ich das Wort gebrauchen darf, ihn schmücken sollen, daraufzukommen, welchem künstlerischen Prinzip sie entsprungen sind. Ich habe früher einmal den trivialen Vergleich gebraucht — den man nur zu verstehen braucht, wenn er auch trivial ist, so ergibt er doch das, was er geben soll -: Wenn man verstehen will, was in unserem Innenraum sein wird, in diesen zwei zusammengehörenden Halboder Dreiviertelbauten, so möge man sich erinnern an das Prinzip des Gugelhupftopfes, des Topfes, in dem man einen Napfkuchen bäckt.

In diesem Topf entsteht der Napfkuchen, und wenn der Gugelhupf herauskommt, zeigen sich an der Oberfläche des Gugelhupfes alle die Formen, die an den Wänden des Topfes im Negativ



Das Prinzip ist wirklich bei der Innendekoration des Baues richtig anzuwenden, nur daß eben nicht ein Gugelhupf drinnen sein wird, sondern daß lebend und webend drinnen sein soll das lebendige Wort der Geisteswissenschaft in der ihr möglichen Form. Das, was hier umschlossen ist in den Raumformen, was darin gesprochen und getrieben wird, soll sich so anpassen, wie sich der Napfkuchenteig anpaßt der Negativform des Napfkuchentopfes. Fühlen soll man in dem, was an den Wänden ist, das lebendige Negativ dessen, was da gesprochen und getan werden soll. Das ist das Prinzip der Innendekoration. Was ist eine solche Form? Eine solche Form ist nichts anderes als folgendes: Denken Sie sich einen Teil unseres lebendigen geisteswissenschaftlichen Wortes an diese Wände anstoßend, diese Wand in seinem ureigentlichen Wortsinne so aushöhlend - dann entsteht die Form, die dem Worte entspricht. Daher sind diese Innenformen auch so gebildet. Sehen Sie sich sie an. Wenn sie einmal ganz fertig sein werden, dann werden sie aus der Fläche herausgearbeitet sein, das werden die Formen der Baudekorationen. Diese Formen sind alle in die Fläche hineingearbeitet. Daher war es mir wenigstens von Anfang an recht, daß wir so arbeiteten, daß, wenn wir hier mit Hohleisen und Schlegel arbeiten, wir von vorneherein eine Fläche haben, mit der linken Hand das Stemmeisen in der Richtung schlagend, in der die Fläche zuletzt liegen muß. So schlagen wir von vornherein in der Richtung. Andererseits halten wir das Grabeisen so, daß es senkrecht aufsteht.

Es wäre mir sehr lieb gewesen, aber es hat sich nicht durchführen lassen, wenn von Anfang an eine solche Fläche gar nicht entstanden wäre. [Am Architrav gezeigt!] Diese Fläche wird dann erst richtig werden, wenn hier noch etwas fort ist. Die Rundung hier muß noch fort. Es wäre besser gewesen, wenn man von Anfang an mit dem Grabeisen gearbeitet hätte, dann würde diese Rundung nicht entstanden sein, sondern von vorneherein eine Fläche. Worauf es ankommt, ist, daß man nach den Modellen fühlt, wie die Innendekoration die Hülle

ist, die nach innen sich plastisch ausbildende Hülle für dasjenige, was uns erfüllt als Geisteswissenschaft in diesen Räumen; und wie die Innendekoration so ist, daß sie eigentlich eingegraben ist, so wird die äußere Dekoration so wer- * den, daß etwas aufgetragen ist. Das Innere muß immer den Charakter des Hineingegrabenen tragen. [Beim Arbeiten] am Modell konnte man es so empfinden, denn es handelte sich wirklich um räumlich formgemäßes innerliches Empfinden.

Das ist dasjenige, was heute unbefriedigt läßt, selbst bei einer solchen Schrift wie die von Adolf Hildebrand. Der Mann hat gewisse Begriffe von Formwirkung; aber das, was ihm fehlt, das ist das innerliche Durchfühlen der Form, so daß man in der Form drinnensteckt, während für Hildebrand das Auge sich der Form gegenüber befindlich fühlen soll. Hier [es wird auf eine Form gedeutet] soll es so sein, daß man die Form innerlich erlebt, so daß man, indem man das Grabeisen in gewisser Weise hält, lieben lernt die Fläche, die man hier ausführt, die man hier mit dem Schlegel entstehen läßt. Und ich muß gestehen, ich kann nicht anders, als eine solche Fläche immer etwas zu streicheln, wenn sie entstanden ist. Es handelt sich darum, daß man sie lieb gewinnen kann, so daß man in ihr lebt mit innerlicher Empfindung und nicht als etwas, was bloß mit dem Auge angeschaut werden soll.

Neulich hat einmal jemand nach einem Vortrag gesagt, ein sehr gescheiter Mensch hätte sich darüber aufgehalten, daß man so nach äußeren Dingen strebe; das habe sich ihm daran gezeigt, wie die Sache aufgefaßt wird; so zum Beispiel, daß die inneren Säulen von verschiedenen Hölzern sind. Das sei doch eine solche Außerlichkeit, da arbeite man mit ungeheuren Äußerlichkeiten. - Sehen Sie, der gescheite Mann kann nicht begreifen, daß die Säulen von verschiedenem Holz sein sollen. Aber der wirkliche Grund, warum er das nicht begreifen kann, ist der, daß er nicht nachdenkt darüber, was er zu denken hätte, wenn ihn jemand fragen würde: Wozu ist es notwendig, daß auf der Violine verschiedene Saiten sind? Man könnte ja bloß vier A-Saiten aufspannen! - Es handelt sich eben um Realitäten auch bei den verschiedenartigen Holzverwendungen. Sowenig wie auf einer Violine nur A-Saiten sein können, sowenig können wir nur eine Holzart haben. Das hängt mit realen inneren Notwendigkeiten zusammen.

Man kann von diesen Dingen immer nur bloß Einzelheiten andeuten. So ist es zum Beispiel etwas ungeheuer Weises und etwas zugleich recht Intimes, was der ganzen Auffassung unseres Baues zugrunde liegt und im Bau zum Ausdruck kommen muß: es kommen selbstverständlich lauter Formen zum Ausdruck, die es in der äußeren physischen Welt gar nicht gibt. Wenn sich etwas an einer Form mit etwas im tierischen oder menschlichen Leibe vergleichen läßt, so beruht das darauf, daß die höheren Geister, die in der Natur formen, nach diesen Kräften schaffen, so daß die Natur dasselbe ausdrückt, was wir ausdrücken hier an diesem Bau. Aber nicht um Nachahmung der Natur handelt es sich, sondern um den Ausdruck dessen, was wirklich als reine ätherische Form vorhanden ist, wie wenn etwa der Mensch sich sagt: Wie muß ich mich selber vorstellen, wenn ich jetzt absehen will von der äußeren Sinnenwelt, wenn ich eine Umgebung haben will, die mir in Formen ausdrücken soll mein Inneres?

Ich bin mir klar darüber, daß die plastischen Formen, die an den Säulenkapitälern und im weiteren Innenraum zum Ausdruck kommen, mancher kritisch anschauen wird, jedoch keine einzige dieser Formen ist ohne Begründung. Derjenige, der hier unten [es wird gezeigt auf ein Säulenmotiv] die Säule an dieser Seite mit Schlegel und Grabmeißel haut, der wird hier [an anderer Stelle] auch so hauen, daß er hier höher haut und hier tiefer. Ganz unsinnig wäre es, hier Symmetrie zu verlangen. Nicht Symmetrie, sondern lebendiger Fortschritt soll drinnen sein. Im Grunde genommen folgt aus der Tatsache, daß wir die zwei runden Bauten mit

den zwei unvollkommenen Kuppeln haben, des Zusammenschließens eines größeren und eines kleineren Rundbaues mit Kuppel, auch alles in der inneren Auskleidung mit Säulen und Architraven. Und ich kann das nicht deutlicher aussprechen als indem ich sage: wenn nur der Radius der kleineren Kuppel um ein wenig größer oder kleiner wäre im Verhältnis zur größeren Kuppel, so müßten diese Formen, diese einzelnen Formen ganz anders sein, als sie hier aussehen; geradeso wie der kleine Finger eines Knirpses anders aussieht als der eines riesig gewachsenen Menschen.

Nicht nur die Größenunterschiede, sondern auch die Formunterschiede waren es, die, während wir die Formen zu entwickeln hatten, das ungeheure Verantwortungsgefühl hervorbrachten, daß tatsächlich bis in die Einzelheiten hinein alles so sein muß, wie es ist, genauso wie das einzelne Glied des lebendigen Organismus im lebendigen Organismus drinnen stehen muß und wie niemand sagen könnte: Ich möchte die menschliche Nase umformen, ich möchte da, wo jetzt die Nase ist, ein anderes Organ anbringen. - Sie würden sagen: das hat keinen Sinn. Aber es ist so: Die große Zehe müßte anders sein und die kleine auch, wenn die Nase anders wäre. Wie niemand die Nase umformen will, der bei gesunder Vernunft ist, so kann hier niemand irgendeine andere Form bilden als die, die hier ist. Wäre diese Form anders, so müßte der ganze Bau anders sein, denn das Ganze ist organisch lebendig gedacht in seinen Formen.

Darin besteht allerdings der Fortschritt, meine lieben Freunde, der zu machen ist, daß dasjenige, was in Urzeiten der Kunst gleichsam wie ein gedankenloses Wahrnehmen der menschlichen Geste empfunden worden ist und dann umgesetzt wurde in künstlerische Formen, daß das nunmehr wirklich bewußt in das menschliche Fühlen hereintritt, so daß wir jetzt in den Innendekorationen wirklich lebendige Ätherformen haben und wir empfinden: dasjenige, was leben soll in solchem Räume, muß wirklich hier sich so abdrücken. Wahrhaftig, es kann nicht anders ein.

Sehen Sie, in den letzten Tagen hat mir zweimal ein Mann geschrieben, der jetzt nicht mehr unserer anthroposophischen Bewegung angehört, der zwar früher mit uns verbunden war, aber seit zehn Jahren nicht mehr zu uns gehört. Er hat mir geschrieben, warum er nicht die Fenster machen dürfe, er könnte so etwas außerordentlich gut machen. Und er wurde wirklich recht zudringlich. Aber wenn Sie die Fenster einmal sehen werden, werden Sie einsehen, daß niemand die Fenster machen kann, der nicht bis zum letzten Augenblick, bis zum heutigen Tage mit uns gelebt hat. So wie sich in einer weichen Tonmasse nichts anderes abdrücken kann als meine Hand, wenn ich sie hineindrücke - wie das nicht ein Ochsenkopf sein kann —, so muß sich abdrücken in der Innendekoration dasjenige, was unsere Geisteswissenschaft ist, und so muß diese Geisteswissenschaft durch die Fenster hereinlassen das Sonnenlicht in solcher Weise, wie es dieser Geisteswissenschaft angemessen ist. Der ganze Bau ist wirklich - verzeihen Sie diesen trivialen Vergleich - nach dem Prinzip des Gughupfes, des Napfkuchens gebildet, aber so, daß nicht ein Kuchen sich darin bildet, sondern Geisteswissenschaft ihn erfüllt mit all ihrem Heiligen und ihrem Hehren, das uns beseelt. So war es immer wirklich in der Kunst. So war es dazumal, als die Menschen empfunden haben in ihrem dumpfen, mystischen, menschlichen Gefühl die Abwechslung von Erden- und Sonnenprinzip im lebendigen Tanz, beim ornamentalen Darstellen dieses Tanzes im Palmettenmotiv. So ist es auch da, wo durchdrungen werden muß die äußere sinnliche Hülle von Natur- und Menschensein, und wo gerade - wenn wir so glücklich sind, den Bau ausführen zu können - verschiedenes, was hinter dem sinnlich Wahrnehmbaren ist, in den Formen zum Ausdruck kommen soll. Wie das innere Fortschreiten Bezug hat zu den Symptomen, die von

Evolution zu Evolution gehen, das wird sowohl an diesen Maß Verhältnissen als an den Formen oder am Zeichnerischen und Malerischen an diesem Bau wahrgenommen werden können.

Ich möchte sagen, deshalb wollte ich diese Betrachtung vor Ihnen anstellen, damit Sie sich nicht verleiten lassen sollen durch das, was moderne Kunstauffassung hervorgebracht hat. Sie hat von dem wirklichen Verständnis einen «Korb» bekommen. Das drückt sich in schöner Weise darin aus, daß man glaubt, daß das korinthische Säulenkapitäl ein von Bärenklaublättern umgebenes Körbchen sein soll. In Wahrheit ist aber etwas tief aus der Menschheitsentwicklung Entsprungenes im korinthischen Säulenkapitäl zum Ausdruck gekommen. So wird man in dem, was uns da umgibt, zum Ausdruck gekommen fühlen etwas, was da lebt in den Tiefen der menschlichen Natur, die hinter den Erlebnissen und Tatsachen des physischen Planes liegen.

Nur über diesen Punkt unseres Baues und im Zusammenhang damit über ein Kapitel der Kunstgeschichte wollte ich heute zu Ihnen sprechen, meine lieben Freunde.

Vielleicht bietet sich weiterhin Gelegenheit in den kommenden Wochen, über ähnliche Dinge in Anknüpfung an dieses oder jenes Motiv unseres Baues in solcher Weise zu Ihnen zu sprechen. Ich werde jede sich bietende Zeit benutzen, jede mögliche Gelegenheit ergreifen, die sich bieten kann, um durch solche Betrachtungen näher zu kommen dem, was wirklich als Kompliziertes, aber durchaus geistig Natürliches und Notwendiges unsern Bauformen zugrunde liegt.

In unserer Zeit ist es ja gar nicht leicht, über Kunstprobleme zu sprechen, da wirklich der Naturalismus, das Imitationsprinzip mit aller Kraft die Kunst beherrscht. Für die Künstler selbst ist der Naturalismus aus etwas höchst Einfachem gekommen - für die Künstler selbst -, für die anderen Menschen allerdings aus etwas weniger Einfachem. Der Künstler muß selbstverständlich, wenn er lernt, die Vorlagen seines Meisters nachbilden, er muß nachbilden, um etwas zu lernen. Und aus einem Instinktiven heraus - indem man das Schülerprinzip zum Meisterprinzip erhoben hat und den Meister beseitigt hat, weil man keine Autorität haben will - macht man das Schülerprinzip zum Meisterprinzip und imitiert die Natur. Für die Künstler ist das sehr bequem, weil die Künstler nicht weiter kommen wollen als bis zur künstlichen Nachahmung dessen, was ihnen ein Vorbild ist. Für den Laien liegt heute das Naturalistische noch viel näher.

Wo soll denn der Laie eigentlich einen Anhaltspunkt haben, was soll er denn um Gottes willen machen für seine naturalistische Beurteilung, um etwas denken zu können, wenn er solche Formen sieht? Hier wird er gezwungen sein, wenn er lauter solche Sachen sieht, sich an den Kopf zu greifen, er muß mit der Schulter zucken. Was ist denn das? wird er fragen. Er wird schon froh sein, wenn er irgendwo wenigstens einen Anhaltspunkt hat. Wenn er zum Beispiel findet: ein bißchen sieht das hier schon einer Nase ähnlich, wenn auch negativ, so ist er doch froh, wenigstens einen geringen Anhaltspunkt zu haben. Der Laie ist heute, wo ihm das fehlt in den verschiedensten Künsten, was hinter dem bloß Natürlichem liegt, unendlich froh, wenn er sagen kann: das sieht dem oder jenem ähnlich, ungeheuer froh ist er dann über das, was er da oder dort erkennt. Warum sollte es dann nicht auch zu der künstlerischen Verwirrung kommen können, dasjenige darzustellen, was nur einem Äußerlichen ähnlich schaut? Aber das wirklich Künstlerische schaut nicht einem andern ähnlich, sondern ist für sich selber etwas.

Und wiederum war es von diesem Gesichtspunkte aus, ich möchte sagen, zum Verzweifeln, als auch die künstlerische Praktik heraufkam infolge der materialistisch-künstlerischen

Auffassung der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, daß unsere Maler, von den Bildhauern gar nicht zu reden, sich eigentlich nur die Aufgabe stellten: wie kriege ich das heraus, was zum Beispiel dort als Dunstmasse in der Ferne erscheint?, als man die verschiedensten Versuche machte, herauszukriegen in reiner Imitation, was in der Natur gegeben ist. Es war zum Verzweifeln. Es kamen geniale Sachen zustande, aber wozu denn das alles wirklich? Es ist ja in der Natur trotzdem viel besser da. Die Künstler haben in diesem Bestreben, nachzuahmen, verspielt, es ist wirklich in der Natur besser da. Die Antwort darauf ist in dem Vorspiel zur «Pforte der Einweihung» zu finden.

Wir gingen kürzlich in Paris durch die Ausstellung des Luxembourg. Da stand etwas. Ja, es war zunächst recht, recht schwer zu entziffern, was das eigentlich war. Aber man konnte allmählich dahinter kommen: es soll doch vielleicht eine menschliche Gestalt vorstellen. Aber nun war diese Gestalt in sich so verrenkt - ich werde es nicht nachmachen, da man sich zu sehr anstrengen müßte, um die Schulter nicht mehr vom Knie unterscheiden zu können. Das Ding ist recht häßlich, aber ich kann Ihnen die Versicherung geben, selbst in dem Falle, wenn es einem in der Natur entgegentreten würde, würde es in der Natur noch leichter verständlich sein als in diesem «Kunstwerk». Es ist heute so, wie wenn man wirklich keine Ahnung davon hätte, [was plastisch dargestellt werden kann]; daß zum Beispiel irgendein Motiv, das man sich ausdenkt, ganz unsinnigerweise nun plastisch dargestellt wird, während gar keine Notwendigkeit da ist, das Motiv plastisch darzustellen. Was plastisch dargestellt werden soll, das muß von Anfang an in der Plastik drinnen gedacht sein und nur plastisch gedacht sein. So wird kein wirklicher Plastiker im künstlerischen Sinne zahlreiche von den Dingen, die Rodin gemacht hat, der Plastik zurechnen. Rodin ist ein Bildner von nicht plastischen Motiven, die er äußerlich genial macht, aber die Frage muß jedem künstlerischen Empfinden kommen: wozu das Ganze? - denn es ist nicht plastisch gedacht.

Das hängt alles zusammen, meine lieben Freunde [mit der allgemeinen materialistisch-naturalistischen Kunstauffassung. Erinnern Sie sich an das], was ich erzählt habe aus der Zeit als ich noch jung war. Ich war wirklich noch ein sehr junger Dachs, als ich den Semperismus aufzunehmen hatte, ich war höchstens 24 oder 25 Jahre alt. Aber es war dazumal schon so, daß es einen zur Verzweiflung bringen konnte, und das ist auch heute noch nicht ausgelöscht.

Daher bitte ich Sie, versuchen Sie immer wieder und wiederum, zuwege zu bringen — gerade diejenigen, die so hingebungsvoll, so opfervoll arbeiten an dem Bau, der so viel Opferwilligkeit unserer Freunde fordert -, auszugehen bei aller Formung von innerlicher Empfindung, von innerlichem Nachfühlen dessen, was da werden soll, und wirklich im Leben mitzuempfinden die Formen, die entstehen sollen, um uns frei zu machen von vielem, was man in der Gegenwart Kunst nennt. Dann wird vielleicht auch dasjenige als etwas Fruchtbare sich uns ergeben, daß wir in einem neuen Sinne wissen werden: Das ist Kunst, was in der Entstehung der Kunst aus den Tiefen der menschlichen Wesenheit herausgeboren ist, was man in unserer Zeit so mißverstehen kann, daß man das umgewandelte Erden-Sonnenprinzip als Nachbildung des Bärenklaublatte auf gefaßt hat. Wenn sich die Leute einmal herbeilassen werden, nicht zu glauben, daß die Anekdote des Vitruv darauf beruht, daß Kallimachos ein Körbchen gesehen habe und ringsherum Akanthusblätter, und daß er das, was er sah, an die Säule geklebt hat, sondern wenn man hinhorchen wird, wie Vitruv erzählt, daß Kallimachos das als Gesicht gehabt hat auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens, dann wird man auch glauben können, daß er das hellseherisch gesehen hat, dann wird man auch zu besserem Verständnis der Kunstentwicklung kommen. Dann wird man einsehen, daß uns hellseherische Entwicklung hinaufführt in das Gebiet, das hinter dem sinnlichen Gebiete

liegt. Und dann wird man auch sehen, daß das göttliche Kind der hellseherischen Anschauung wenn auch nur unbewußt in der Seele als Empfindung getragen - die Kunst ist, und daß diejenigen Gebilde, welche mit dem hellseherischen Auge in den höheren Welten geschaut werden, gleichsam die Schattenbilder herunterwerfen auf den physischen Plan.

Und wenn man an unserem Bau wird erfassen wollen dasjenige, was im Geiste lebt, und was die Kraft hat, daß es sich eindrückt dem, was uns als Hülle umgibt in unserem Bau, wenn man das sehen wird in dem, was ausgedrückt ist rund um uns herum in den äußeren Hüllen, dann wird man verstehen, was wir wollen, denn man wird in den Formen, die als künstlerische - ich möchte sagen - Eindrucksformen uns da umgeben, den Abdruck dessen sehen, was in lebendigen Worten getan, gesagt, gewirkt werden soll in unserem Bau. Ein lebendiges Wort ist es - ist unser Bau!

Habe ich so versucht, etwas, wenn auch nur spärlich, anzudeuten und über das Innere zu sagen, so werden wir demnächst auch etwas andeutend geben können über das Malerische und das Äußere.



1. Das erste Goetheanum, von Südwesten



2. Rudolf Steiner mit dem Modell und anschließenden Fenstermotiven



3. Rudolf Steiner mit dem Modell vom Westportal und anschließenden Fenstermotiven



4. Das Künstleratelier, in dem die Glasfenster radiert wurden



5. Eingang zum Künstleratelier



6. Haus Grosheintz (Hans Duldek), vom Goetheanum gegen Südwesten



7. Das Heizhaus beim Goetheanum, von Südwesten



8. Palmettenmotiv auf der beim Vortrag geziegten Wachsplatte 11,4 x 28.5 cm

32. Der Neue Baukünstlerische Gedanke

GA 286

28. Juni 1914, Dornach

Meine lieben Freunde! Ich denke, es ist recht gut, wenn wir im Fortgange unseres Baues versuchen, immer weiter und weiter in seinen Sinn hineinzuwachsen. Wir haben ja damit begonnen durch die beiden Betrachtungen, die wir schon angestellt haben, und werden, so gut es geht, in den nächsten Zeiten durch weitere solche Betrachtungen versuchen, gewissermaßen eben eins zu werden mit dem, was hier entstehen soll.

Zunächst möchte ich Sie erinnern an eine Bemerkung, die ich gemacht habe gelegentlich der Eröffnung des Hauses, das gewidmet sein soll der Ausarbeitung der Fenster zu unserem Bau. Diese Bemerkung hat sich ja bezogen auf die Entwicklung, ich möchte sagen, des baukünstlerischen Gedankens, der baukünstlerischen Vorstellungen. Ich will nur ganz kurz rekapitulieren dasjenige, was ich dazu auch nur andeutungsweise habe bemerken können.

Von dem griechischen Tempel ist gesagt worden, daß er gewissermaßen eins bildet mit der ganzen Landschaft, sich hineinstellt in die ganze Landschaft, und daß die Landschaft eigentlich mit ihm zusammengewachsen ist, so daß der Tempel «das Wohnhaus des Gottes» ist, daß in diesem Tempel nichts zu sein braucht als geistig der Gott anwesend und physisch sein Bildnis, und daß das Wesentliche in der Formgebung des Tempels darauf beruht, daß gleichsam jeder Mensch bei seiner alltäglichen Beschäftigung in der Landschaft weiß: innerhalb des Gebietes, in dem ich diese oder jene Arbeit verrichte, bin ich nicht mit der Erde bloß allein, sondern ich bin zusammen mit der geistigen Welt. Und das Wahrzeichen dafür, daß man, indem man einfach die Erde bewohnt, zusammen ist mit der geistigen Welt, das ist die Tatsache, daß in der Landschaft drinnen der Tempel gleichsam wie ein Altar steht.

Wir haben dann gesehen, wie ein gewisser Fortschritt im baukünstlerischen Gedanken darin liegt, daß die christliche Baukunst das Gebäude absonderte von der Landschaft, daß gewissermaßen die Alltäglichkeit und die gehobene Stimmung, durch die man sich zum Geiste erhebt, zwei werden, so daß der christliche Bau nicht mehr eigentlich eins ist mit der Landschaft, sondern weil er dem Geiste abgesondert von der Landschaft dient, nun gleichsam ausdrückt: Wenn der Mensch sich zum Geiste erheben soll, dann muß er hinausgehen aus der Alltäglichkeit, er muß sich in abgesonderter Stätte aufhalten und da mit dem Geiste vereinigt sein. - Dadurch konnte der christliche Bau nicht mehr das sein, was der griechische und auch noch der römische Bau war, sondern er wurde in sich selbst eine Zweiheit: das Haus der Gemeinde und das abgesonderte Haus für den Altar und die Priesterschaft. Der Mensch ist herausgetreten aus der Alltäglichkeit und auf den Boden getreten, auf dem er sich fühlt hinaufschauend zum Geiste, und entgegen kommt ihm der Geist durch das Gehäuse des Altars.

Mit dieser Fortentwicklung des baukünstlerischen Gedankens ist selbstverständlich gegeben die Umformung der alten griechischen Bauform, die rein aus statischen und dynamischen Verhältnissen, aus Verhältnissen des Raumes und der Schwerkraft herausgewachsen ist, wie ich es angedeutet habe, in diejenige Form, die sich gewissermaßen dem Absonderungsgedanken der Gemeinde anpaßt.

Und rücken wir dann vor zum gotischen Dom, so haben wir gleichsam eine weitere Form des baukünstlerischen Gedankens. Wir haben das Streben der Gemeinde, nicht nur die eigene Persönlichkeit des Einzelnen hineinzutragen in das Tempelhaus, sondern auch die Arbeit des Einzelnen hineinzutragen; und das drückt sich aus in den Formen der gotischen Baukunst.

Man fühlt gleichsam, wie das, was in der Umgebung gearbeitet worden ist, in den baukünstlerischen Formen zusammengetragen worden ist und sich wie eine Bitte, wie eine Händefaltung erhebt zu dem Geistigen.

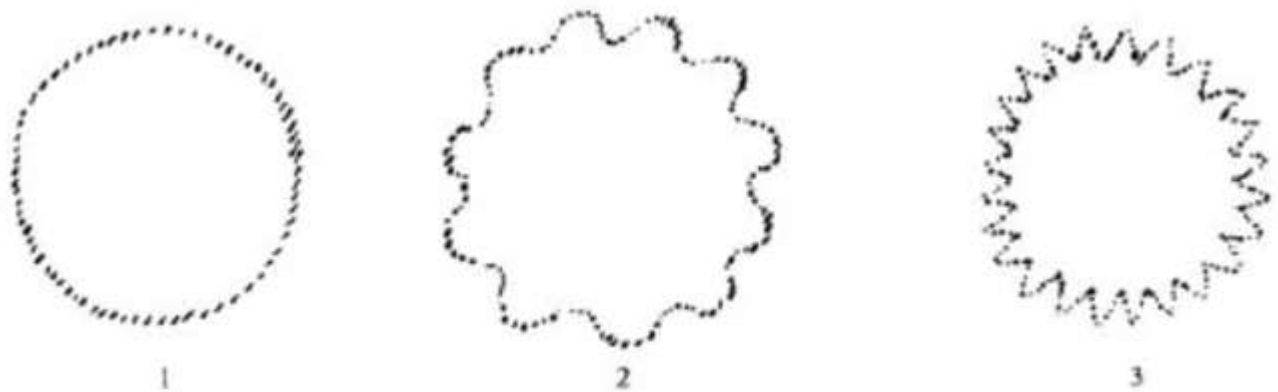
Ich habe dann gesagt, wie nun ein wirklicher Fortschritt im baukünstlerischen Gedanken in unserer Zeit sich wieder vollziehen muß, und wie er sich nur dadurch vollziehen kann, daß gewissermaßen die Annäherung zum Geistigen, die sich immer mehr vollzogen hat von dem griechischen bis zum gotischen baukünstlerischen Gedanken, sich allmählich verwandelt in ein Einswerden mit dem Geiste. Das heißt, das Haus, das dem Zusammenleben mit dem Geiste nunmehr gewidmet sein muß, muß eine innige Gemeinschaft der Form mit dem Geistigen selbst darstellen. Man könnte dann sagen, wenn man nicht versucht ist, die Sache bloß abstrakt zu meinen, sondern sie mit dem ganzen Gefühl, mit der ganzen Seele umfassen kann: Alles das, was mit der Geisteswissenschaft sich in unser Seelisches einlebt, das ist wieder das Leben in der Form, die wir errichten. Frei erscheint der Geist, wie heruntergestiegen nun zum Menschen.

Während der Grieche wie einen Altar den Tempel in die Landschaft gestellt hat, stellt die Zukunft und - insofern wir arbeiten aus dieser Zukunft heraus mit unserem Bau - die Gegenwart den Geist selbst in seiner Ausdrucksform hinein in das Landschaftsgebiet. Und es muß dann selbstverständlich durch das, was der Geist in seinen Formen zum Ausdruck bringt, gegeben sein etwas, was wie eine Sprache zu den Menschen der Gegenwart spricht, wie ich das verschiedene Male angedeutet habe. Zu alledem aber ist notwendig, meine lieben Freunde, daß wir versuchen, den Geist zu verstehen in seiner Formengebung. Wir haben, um den griechischen Tempel zu begreifen, das letzte Mal versucht, ich möchte sagen, das rein Physikalische des Raumes und der Schwerkraft uns klarzumachen. Aber der Geist ist nicht bloß ein Mechaniker und Dynamiker, er zeigt sich nicht nur in Raum- und Kraftverhältnissen, der Geist ist lebendig, und die Folge davon ist, daß sein Ausdruck im Bau ein lebendiger, ein richtig lebendiger ist. Das, was ich damit gesagt habe, werden wir nicht dadurch besser verstehen, daß wir nun etwa anfangen, den Geist in symbolischer Weise zu deuten, sondern dadurch, daß wir anfangen, die Formen wirklich als lebendige zu fühlen, daß wir die Formen empfinden als Organe eines Sprechens aus der geistigen Welt.

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, dann wird man stets empfinden bei dem völligen Kreis die Ichheit, die Selbstheit. 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 auftauchen fühlt das Gefühl der Ichheit, das Gefühl der Selbstheit, 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 aussendet 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, dann können wir das Gefühl haben, daß die ganze übrige Welt nicht da sei, daß nur das sich im Kreise Abschließende 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. Und es ist charakteristisch, daß derjenige, der nun 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 eingebohrst 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 Gefühl haben: Ah, hier siegt das Äußere! Und bei der Wellenlinie: Ah, hier siegt das Innere! Und es beginnt unsere Seele mitzuerleben mit der Form. Wir schauen sie nicht bloß an, sondern wir haben das lebendige, auf- und abwogende 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 der einen Richtung hin und sie ist Tat. Meine lieben Freunde, wer einigermaßen sich hineinlebt in diese Form, der hat unmittelbar das Gefühl: sie geht weiter, sie bewegt sich. So finden wir in den Formen selbst das Charakteristikum der Bewegung.



Ich habe in der einfachen Weise Ihnen hier etwas aufgezeichnet,

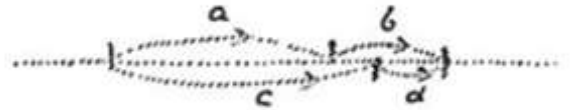
was Sie in dem Bau kompliziert finden werden, aber Sie finden doch eine ganz bestimmte Einheit. Nämlich, wenn Sie sich den Westeingang denken, und Sie würden nach dem kleinen Raum hin vorschreiten, so würden Sie alle Formen so finden im Innern des Raumes, daß Sie für das vollständige Empfinden das Gefühl hervorrufen: es geht das Ganze von Westen nach Osten weiter. Das ist in den Formen ausgedrückt. Sie werden dies ideell im Gedanken, indem Sie von Westen aus den Bau betreten, so erfühlen, daß Sie sich sagen werden: Ich bin jetzt in dem Wagen, der mich dem geistigen Osten zuführt. Und das ist der Sinn der Reliefigliederungen, daß sie nicht bloß uns aufnehmen als tote dynamische oder mechanische Formen, sondern daß wir gleichsam in ein Vehikel, in einen Wagen hineingehen, der uns weiterführt. Geistig ist es nicht wahr, geistig selbstverständlich ist es nicht wahr, daß, wenn wir da drinnen sein werden, in unserem Bau, wir da ruhen werden; sondern geistig werden wir weitergeführt, im Ausdruck, im Sinn.

Sie sehen daraus, daß der ganze Grundcharakter der Form damit hier ein anderer ist als der Grundcharakter jener Formen, die bei den drei Stufen des baukünstlerischen Gedankens, die ich beschrieben habe, vorhanden waren. Der baukünstlerische Gedanke war bisher der Gedanke des ruhenden leblosen Mechanischen, nun aber beginnt der baukünstlerische Gedanke der Gedanke des Sprechens zu werden, der Gedanke des innerlich Beweglichen, der Gedanke desjenigen, was uns mit sich fortreißt. Und das soll das Neue sein in dem ganzen Gedanken in bezug auf diese eine Seite. Dem muß allerdings die Grundform entsprechen. Wie entspricht ihm die Grundform?

Nun, ich habe gesagt, meine lieben Freunde, daß das Selbst, das Ich, im Grunde genommen der nächstliegende Eindruck ist, nämlich der Eindruck der Kreis- oder Kugelrundung. Warum das? Nun, weil im Grunde genommen die einfache Kugel oder der einfache Kreis das Überschaulichste ist, das Allerüberschaulichste. Man braucht nämlich unendlich wenig, um etwas als Kreis zu erkennen. Was braucht man denn, um etwas als Kreis zu erkennen? Nun, man braucht nichts weiter, als den, ich möchte sagen, banalsten Gedanken, den es überhaupt geben kann: daß etwas von seinem Mittelpunkt überall gleich weit absteht. Sobald man sich vorstellt: hier sind überall Punkte, die gleich weit abstehen von einem mittleren Punkt, so hat man den Überblick über die Kugel oder den Kreis. Es ist das Unschwerste, was man in Gedanken vollziehen kann. So daß man sagen kann: Der Kreis als Form ist das wenigst Geheimnisvolle, was es gibt. Und schließlich entspricht das ja auch zunächst der äußeren Wirklichkeit, denn die Selbstheit, mit der jedes Wesen auftritt, von der einfachsten Zelle bis zum komplizierten Menschen, das ist der alleralltäglichste Eindruck, der allereinfachste Eindruck, gerade wie der Eindruck des Kugeligen, des Kreises, der allereinfachste Eindruck ist.

Aber hinter dem Ganzen steckt etwas Tieferes, und ich bitte Sie, jetzt mit mir zu verfolgen einen Gedanken, der für denjenigen, der sich recht genau diesen Gedanken klarmacht, etwas außerordentlich Tiefes einschließen kann. Ich bitte mir zu folgen bei folgendem Gedanken.

Sehen Sie, eine etwas kompliziertere Form als die des Kreises ist die Ellipse. Ich will ganz trocknen die Ellipse aufzeichnen, so wie man eben gewöhnt ist, sie zu sehen; sie braucht nicht eine genaue Ellipse zu sein, sondern nur im allgemeinen die Ellipsenform zu haben. Die triviale Einfachheit des Gedankens verläßt einen, wenn man vom Kreis zur Ellipse vorschreitet. Da hat man nicht mehr die Gleichheit, aber die Regelmäßigkeit ist doch in der Ellipse, und da muß ich eben bitten, daß die, die sich mit Geometrie befaßt haben - höflicherweise wollen wir voraussetzen, daß sich alle damit befaßt haben, aber daß sie schon etwas davon vergessen haben -, sich hineinfinden in den folgenden Gedanken:



Es herrscht auch in der Ellipse eine Regelmäßigkeit. So wie der Kreis eine Beziehung hat zu einem Punkt, so hat die Ellipse Beziehung zu zwei Punkten. Und wenn Sie irgendeinen Punkt der Ellipse betrachten und ziehen die Verbindung mit den zwei Punkten, so sind natürlich diese Linien ganz verschieden voneinander, aber immer, wenn Sie hier sich eine Linie aufzeichnen, und Sie nehmen das eine Stück von der Ellipse zu dem einen Punkt, und tragen es sich da auf, und Sie nehmen das andere Stück und tragen es daneben auf, und Sie nehmen jetzt dieses und das andere Stück, so gibt das immer dieselbe Länge. Da haben Sie das, daß Sie die Entfernung jedes Punktes von diesen zwei Punkten addieren können, und Sie bekommen immer dieselbe Länge. So einfach ist das alles beim Kreis, daß wir nicht zu denken brauchen. Nun aber müssen wir addieren. Beim Kreis sind die Linien alle gleich bis zum Mittelpunkt, hier müssen wir erst den Gedanken haben, daß wir addieren.

Nun können Sie selbstverständlich sagen: Ja, aber ich addiere gar nicht, wenn ich eine Ellipse sehe. - Sie nicht, aber der Astralleib, der addiert jetzt, und was der Geometer bewußt tut, das tut der Astralleib unbewußt. Er ist tatsächlich ein fertiger Geometer. Und was Sie alles wissen im Astralleib, davon, verzeihen Sie den Ausdruck, davon haben Sie keine Ahnung; da sind Sie ein ungeheuer weiser Geometer, bloß daß das, was Sie im Astralleib von dieser Geometrie wissen, erst unter - verzeihen Sie den Ausdruck, aber heute ist er ja erlaubt... [es war sehr heiß an dem Tage] - erst unter Schwitzen herauskommen muß in das Bewußtsein, wenn man es sich aneignen will im Bewußtsein. Aber da unten im Astralleib, da ist das alles vorhanden, und wenn die Lehrer der Geometrie anwenden könnten statt der Methoden, die sie haben, eine Presse oder eine Pumpe, um das, was im Astralleib ist, heraufzupumpen, dann brauchten sie nicht zu lehren. Alles würde von selbst heraufkommen. - So also addieren Sie die zwei Entfernungen von den zwei Punkten und kriegen immer dasselbe. Und eine Ellipse schön finden, was heißt das im tieferen Grunde? Das heißt: mein Astralleib addiert und kriegt immer dieselbe Summe. Und nun denken Sie sich einmal, daß Sie addieren, ohne daß Sie es wissen und jedesmal dieselbe Summe kriegen: da freuen Sie sich ein bißchen. Und jetzt gehen Sie zu diesem Punkte: Oh Freude, dieselbe Summe! Zu diesem Punkte gehen Sie: Oh Freude, dieselbe Summe! - Darin besteht das lebendige Miterleben mit der Ellipse.

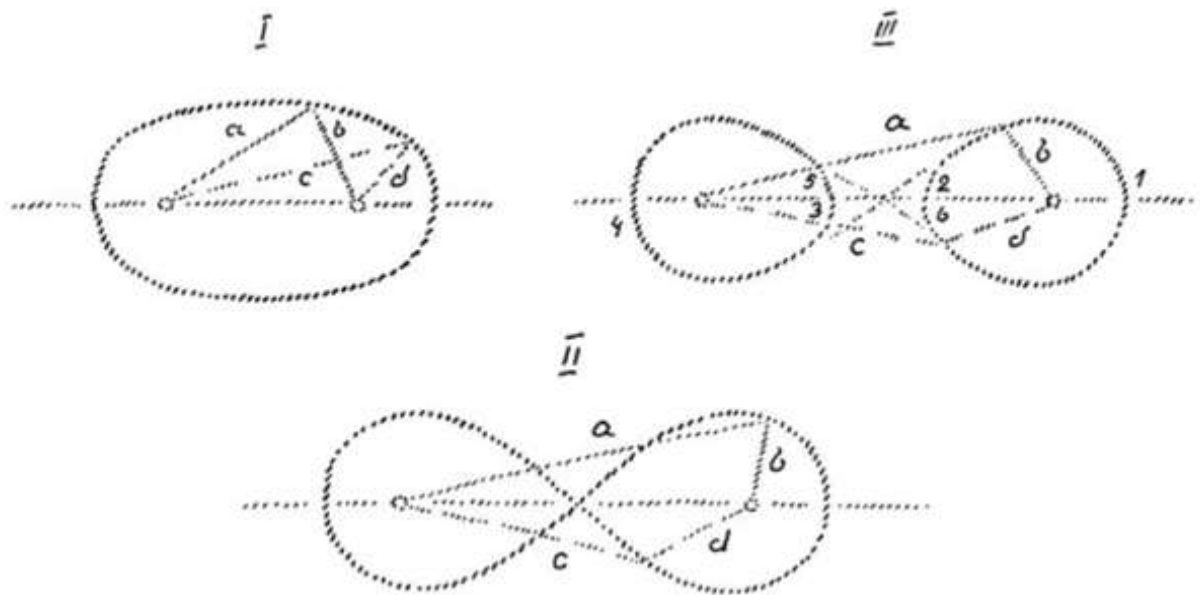
So ist beim Kreis die geringste Freude vorhanden, denn er ist trivial, man überschaut ihn leicht. Bei der Ellipse erlebt man schon eine größere Freude, weil man da innerlich tätig sein muß. Und je mehr man innerlich tätig sein muß, desto mehr ist man glücklich. Das ist gerade dasjenige, was vielen so schwer einzusehen ist, daß der Mensch in seinem Innern eigentlich tätig sein will; wenn er faul sein will, so ist das bloß im Bewußtsein. Sein Astralleib ist nicht bloß weiser, sondern auch emsiger, er möchte immer tätig sein.

Jetzt gibt es eine andere Linie, die besteht allerdings immer aus zwei Stücken. Warum, das wissen die, die Geometrie kennen. Sie besteht gleichsam aus zwei symmetrischen Ästen, — das ist die Hyperbel. Sie hat auch zwei solcher Punkte, die hier ungefähr liegen. Nun kann man wiederum Linien ziehen zu diesen zwei Punkten. Das Eigentümliche ist nun da, daß wir nicht addieren, sondern subtrahieren. Wir kriegen immer dasselbe, wenn wir die kleinere von

der größeren abziehen. Da subtrahiert unser Astralleib und freut sich, daß die Differenz immer dieselbe bleibt. In diesem innerlichen Gleichgefühl hat unser Astralleib das Miterleben der Entstehung der Hyperbel.



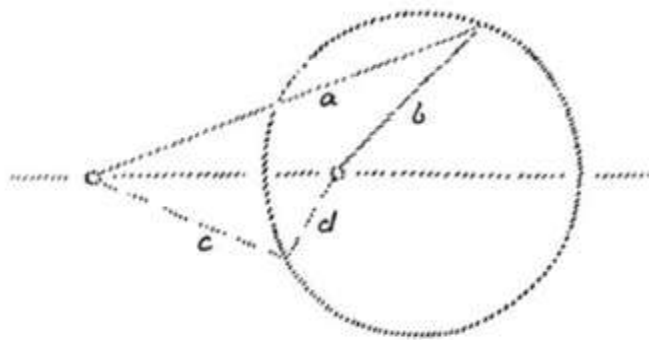
Also ein Rechner sind wir in den Untergründen des Bewußtseins, und durch eine unbe-
wußte Rechnung verschaffen wir uns das Regelmäßige der Form. Wir addieren und subtra-
hieren. Aber wir können auch multiplizieren. Das geht dann so vor sich, daß wir wiederum
zwei Punkte haben. Dann muß beim Multiplizieren das so sein: wenn wir das mit dem und
das mit dem multiplizieren, so kriegen wir wiederum eine Linie, die zwar ähnlich schaut der
Ellipse, die aber nicht dasselbe ist. Diese Linie [T], die enthält also eine innere Multiplikation.
Diese Linie, die hat etwas Geheimnisvolles schon an sich. Der Kreis ist ein recht trivialer
Wicht, die Ellipse ist schon komplizierter, die Hyperbel ist noch komplizierter, denn ich
glaube, der gewöhnliche Mensch sieht gar nicht einmal eine einzige Linie in den zwei Ästen,
der gewöhnliche Verstand glaubt, es seien zwei Linien, das sind sie aber nicht. Diese Linie,
die ist durch etwas anderes geheimnisvoll, denn je nach der Art, was da herauskommt bei
der Multiplikation, ändert diese Linie [T] sich in diese sonderbare Form [II]. Das ist dieselbe
Linie, die Multiplikationslinie, die Lemniskate, die eine so große Rolle spielt bei allen ok-
kulten Untersuchungen. Und es kann soweit kommen mit der Linie, daß sie diese Form [III]
annimmt.



Ja, sehen Sie, das sind wieder zwei Linien, aber innerlich ist es bloß eine Linie, und wenn
man im Astralischen sie als eine Linie empfindet, so weiß man, daß diese Form [III] nur ein
spezieller Fall ist von der Form [II]. Aber denken Sie sich: die Überkreuzung verschwinde

nun in die vierte Dimension und mit ihr die Linie [bei 2] - nun kommt die Linie wieder heraus [bei 3] und kommt in das Physische, - nun verschwindet sie wieder [bei 5], nun kommt sie wieder heraus [bei 6]. Dadurch ist sie eins, daß sie immer wieder verschwindet in die vierte Dimension. Man kann sagen, diese Linie der Multiplikation hat schon drei verschiedene Formen.

Wir haben also eine Linie der Addition, eine Linie der Subtraktion, eine Linie der Multiplikation. Nun kann einer sagen, es müsse ja auch eine Linie der Division geben, der vierten Rechnungsart. Da müßte man die zwei Entfernungen dividieren, anstatt addieren, subtrahieren oder multiplizieren. Das heißt, es müßte möglich sein, daß unser Astralleib sich zwei Punkte fixiert, und nun irgendwie andere Punkte. Wenn er die größere Linie nimmt [a], und sie dividiert durch die kleinere [b], bei dem Punkt wiederum die größere [c] durch die Kleinere [d] und so weiter, so kriegt er auch eine Linie, nämlich diese [Kreis]. Alle Punkte sind so gewählt, daß ihre Abstände von zwei Punkten bei der Division dasselbe geben.



Grundriss und Querschnitt des ersten Goetheanums

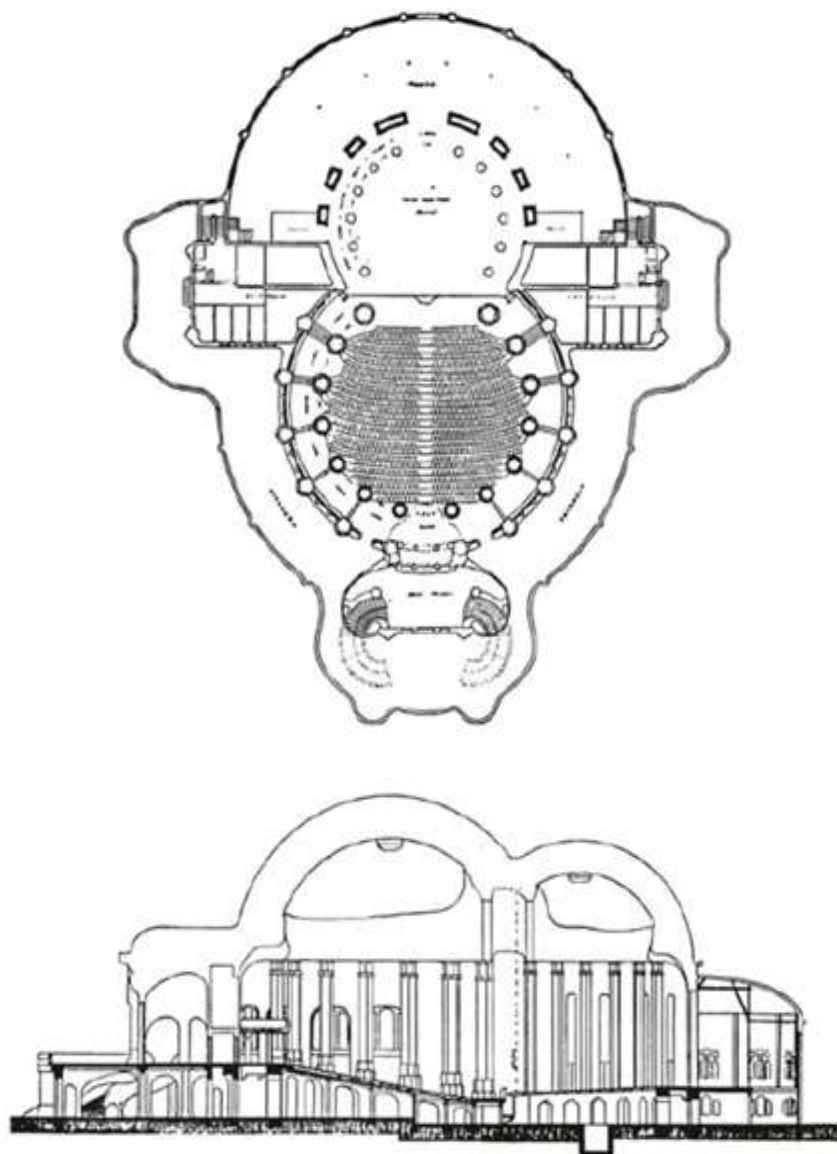
Das heißt:

Wir addieren und bekommen die Ellipse,
wir subtrahieren und bekommen die Hyperbel,
wir multiplizieren und bekommen die Cassinische Kurve, Lemniskate,
wir dividieren und bekommen den Kreis.

Und nun haben wir etwas höchst Merkwürdiges; höchst merkwürdig ist das, was ich jetzt sage. Wenn man wirklich versucht, in die Tiefen der Natur einzudringen, so treten sie einem ganz merkwürdig vor die Seele. Wenn man den Kreis so anschaut, so sieht man, er ist ein ganz banaler Wicht, er ist etwas ganz Triviales; aber es liegt doch etwas Geheimnisvolles im Kreis. Er kann auch dadurch verstanden werden, daß man zwei Punkte nimmt und dividiert, und indem man überall dasselbe Resultat bekommt bei der Division, ergibt sich der Kreis. Der Kreis ist also etwas ganz Merkwürdiges: der gewöhnlichste Wicht, den man leicht überschauen kann, und zugleich das Ergebnis einer okkulten Division, das sich der Mensch zum Bewußtsein bringt. Geradeso ist es bei dem menschlichen Selbst: das gewöhnliche Selbst, der alltägliche Wicht, und das höhere Selbst, das Geheimnisvolle, das in den Tiefen unserer Seele ruht und das erst gesucht werden muß dadurch, daß man aus ihm herausgeht und die Welt in Betracht zieht, mit der es in Beziehung steht. Wie der Kreis dasselbe ist, wenn wir sagen: er ist etwas ganz Triviales, er ist die einfachste Form - oder wenn wir sagen: er ist so, daß das Ergebnis der Division von zwei Punkten immer dasselbe ist -, wie wir denselben

Kreis haben, so haben wir in uns selbst ein Zweifaches vor uns: das, was der Alltäglichkeit angehört, was leicht überschaubar ist, und das, was man nur begreift, wenn man zur ganzen Welt hinausgeht, wenn man es sozusagen als das komplizierteste Ergebnis des großen Weltenkampfes auffaßt, wo Ahriman und Luzifer die Division ausführen, gegenüber welcher sich als Quotient zu halten hat unser höheres Selbst, wenn es eben zum Ausdruck kommen will.

Stücke von der Ellipse, Stücke von der Hyperbel werden Sie in unserem Bau überall finden; aber auch Stücke der Cassinischen Kurve, der Lemniskate, werden Sie an unserem Bau finden, und Ihr Astralleib wird in diesem Bau genügend Gelegenheit haben, solche Operationen zu machen. Ich will nur das eine erwähnen: Wenn einmal in unserem Bau die Menschen zur Brüstung sehen werden, wo die Orgel steht und wo die Sänger sein werden, dann wird die Seele Gelegenheit haben, diese Multiplikation auszuführen, wenn die Seele es auch nicht weiß, aber in ihren Tiefen erfühlt sie das, weil die Linie des Umbaues um die Orgel diese Linie ist. Diese Linie findet sich vielfach an unserem Bau.



Nach dem, was ich jetzt mitgeteilt habe über die doppelte Bedeutung des Kreises, wird es Ihnen naheliegen, zu sagen: Nun also, ich trete von Westen herein in unseren Bau, ich fühle mich umfassen von dem kreisrunden Bau, von dem kugeligen Abschluß nach oben. Das ist einfach zu überschauen, es ist das Abbild des menschlichen Selbst. Aber nun werde

ich hinblicken in den Nebenbau, der etwas kleiner ist, der wird mir nicht sofort so verständlich sein. - Man wird schon fühlen: da ist etwas, was geheimnisvoll ist. Das rührt davon her, daß es auch die Kreisform ist, die aber so vorgestellt werden muß, daß sie das Ergebnis einer Division ist und dem anderen Raum nur äußerlich vollkommen gleich ist. Kreis und Kreis: Das eine aber ein Kreis, der dem Alltag sich anpaßt, das andere ein Kreis, der mit der ganzen Welt in Beziehung steht. So wahr wir in uns tragen niederes, gewöhnliches Selbst und höheres Selbst, und sie doch wieder eins sind, so wahr mußte unser Bau ein Doppelbau werden. Dadurch drückt er aus in seiner Form - nicht in symbolischer Weise, sondern in der Form selbst - die zwei Naturen des Menschen. Und indem man sich bei geöffnetem Vorhang im Bau fühlen wird, wird man ein Abbild des Menschen, nicht nur wie er im alltäglichen Leben ist, sondern des ganzen Menschen erfüllen. Und indem das der Fall ist, was gesagt worden ist, daß die Formen etwas wie eine Bewegung ausdrücken von Westen nach Osten, ist der Gang des gewöhnlichen Selbst zum höheren Selbst unmittelbar in der Form ausgedrückt.

Alle die Dinge, die ich jetzt ausgesprochen habe, sind so, daß sie in den Formen wirklich gefühlt werden können. Und indem einmal ein Bau dieser Art ausgeführt wird, wird gezeigt, wie die geistige Form der Natur und die höhere Geisteswelt auf naturgemäße und geistgemäße Weise zum Ausdruck kommen können. Nicht der wird unseren Bau verstehen, der anfängt zu spintisieren und allerlei ausdenken wird, sondern der, der lebendig fühlen wird; der fühlen wird das Werden der Formen und das Sein der Formen. Deshalb will ich auch nicht in bildlichen Ausdrücken sprechen von dem Bau, sondern so, wie er entstanden ist, wie wirklich das geistige Wesen Form geworden ist und Bewegung geworden ist und in unseren Bau eingeflossen ist. Und wenn nun einfach jemand spintisieren würde, etwa einmal sich den Bau von innen ansehen würde und sagen würde: Ja, zwei Kuppeln, zwei Rundbaue: niederes Selbst und höheres Selbst, ein niederes, ein höheres Selbst, also ein Einheit -, nun, dann könnte das ja eine ganz niedliche Spekulation sein, aber sie wäre nicht mehr wert als wenn jemand sagen würde: Nun, Maria und Thomasius in den Mysterienspielen sind eigentlich nur eine einzige Wesenheit. — Wer so sagt, der spintisiert, denn er erklärt etwas für eine abstrakte Wesenheit. Die Einheit liegt im lebendigen Werden. Selbstverständlich können die lebendigen Werdekräfte Maria und Thomasius hervorbringen, aber nur durch die Differenzierung. Und selbst bei dem Gleichen wird der wahre Okkultist nach den Mannigfaltigkeiten suchen, während es ein schlechter Okkultismus wäre, das Mannigfaltige auf eine Einheit zurückführen zu wollen. Deshalb das Beispiel vom Kreis. Der Kreis ist nicht bloß ein Kreis, sondern der Kreis ist zwar das Allereinfachste: alle Punkte von einem Mittelpunkt gleich weit abstehend; aber er ist auch zugleich das Ergebnis einer Division. Da haben Sie das, was in der Außenwelt eine Einheit ist und zum Komplizierten der geistigen Welt wird.

Das sind so einige Bemerkungen, die ich habe machen wollen; andere werden wir noch machen bei einer anderen Gelegenheit, wenn ich noch über den Bau als solchen sprechen werde. Nun möchte ich von einer anderen Seite her ein paar andere Betrachtungen vor Ihre Seele rufen.

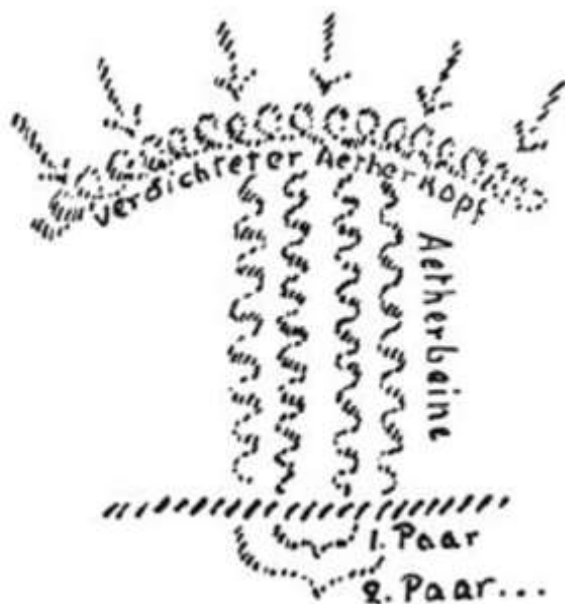
Der Mensch, wie er als Mensch in die Welt tritt, ist eigentlich ein sehr kompliziertes Wesen. Wenn er so als Mensch in die Welt tritt - ich habe das ja schon oft erwähnt -, dann kann er zunächst nicht aufrecht stehen. Er kriecht; anfangs kriecht er sogar nicht einmal. Er lernt nach und nach die Kräfte bemeistern, die ihn aufwärts bringen. Versuchen wir einmal schematisch auf zuzeichnen, was da eigentlich vorliegt: Hier [es wird zu zeichnen begonnen] die Erde. Der Mensch, zunächst ein horizontales Wesen; er richtet sich auf, wird vertikal. Das ist eine Errungenschaft der menschlichen Natur selbst, sich in die Vertikale zu stellen. Nun, wer tut denn das eigentlich? Ich sagte: Es ist ein Ergebnis der menschlichen Natur

selbst. Aber der Mensch hat Hilfe, Hilfe von allen Hierarchien, indem er seinen Lebenslauf durchläuft. Was kommt ihm denn zu Hilfe, wenn er sich zum Stehen, zum Gehen erhebt? Zu Hilfe kommen ihm die Kräfte, die aus der Erde heraus wirken gegen die Weiten des Weltenraums zu. Diese Kräfte stellen Kräfte der Erde dar. Heute sprechen die Physiker nur von solchen Kräften der Erde, die eben physikalische Kräfte sind: Anziehungskraft, Schwerkraft. Aber die Erde ist nicht bloß ein physikalischer Körper, sondern ein geistig-seelisches Wesen, und indem wir uns als Kind zum Aufrechtgehen aufrichten, da vereinigen wir uns mit den Willenskräften, die aus der Erde herausdringen. Der Wille der Erde durchdringt unser Sein. Wir lassen den Willen der Erde in uns einfließen und stellen uns in die Richtung des Willens der Erde aufrecht hinein. Verbündung mit dem Willen der Erde ist es. Aber dem Willen der Erde ist gegnerisch ein Wille, der vom Weltenall hereinwirkt, und der wirkt von allen Seiten herein. Indem wir uns aufrichten, wissen wir es zwar nicht, aber es ist der Fall. Es wirken überall, von allen Seiten, die Kräfte herein. Wir stoßen, indem wir uns aufrichten, immer an solche Kräfte an, die von außen hereinkommen.



Heute hat das auf der Erde keine besondere Bedeutung mehr, aber auf dem alten Mond hatte es noch eine große, eine riesengroße Bedeutung. Nämlich auf dem Mond war es so, daß der Mensch in einer gewissen Weise von seiner ersten Kindheit an bis später eine andere Richtung angenommen hat, daß er sich in die Willensrichtung des Mondes hineinzustellen hatte. Dadurch hat er die erste Anlage bekommen zu der Schädeldecke. Heute haben wir sie schon ererbt, aber auf dem Mond mußten wir sie uns noch erwerben. Da arbeiteten wir in uns gegen die äußeren Willenskräfte. So etwa, wie eine Lokomotive arbeitet, wenn sie Schnee zurückschieben muß, so schob der Mensch die Willenskräfte des Kosmos zurück, und dadurch preßte sich sein weicher Schädel zur Schädeldecke. Heute brauchen wir das nicht mehr, heute ist es Vererbung; wir brauchen nicht mehr die Schädelknochen zu bilden. Aber im Ätherleib, da bilden wir sie noch, indem wir uns aufrichten, da verdichtet sich das hier auf dem Kopfe noch, was Ergebnis ist des Kampfes zwischen den Kräften, die von der Erde ausstrahlen, und den Kräften, die von allen Seiten herankommen. So daß wir sagen können: Wenn wir den Ätherleib betrachten, da finden wir noch, daß der Mensch mit den beiden Beinen gerade Linien aufrichtet und entgegenarbeitet den Kräften, die von außen kommen. Und der Ätherleib wird verdichtet, so daß wir sagen können: da entsteht diese Form. Wir richten uns auf. Die physischen Beine haben oben ihre Verbindung, die Ätherbeine gehen weiter hinauf. Dadurch verdichtet sich hier der Ätherleib des Kopfes, und durch die Bildung des Gehirns entsteht auch heute noch im Ätherleib der verdichtete Ätherkopf. Aber nicht nur geschieht das im Kindesalter, sondern, indem der Mensch sieben Lebensperioden durchmacht - vom ersten bis siebten Jahr, vom siebten bis vierzehnten Jahr und so weiter -, da bilden sich immer neue Linien, solche verschiedenegeartete Kräfte, die nach oben gehen. So daß, wenn wir das Alter erreicht haben, von dem wir ja schon sagen dürfen, daß wir durch dieses Alter wirklich im vollen Sinne des Wortes Mensch geworden sind, wenn

wir das fünfzigste Lebensjahr überschritten haben - nicht wahr, das ist schon eine ganz respektable Menschheit -, dann haben wir zu den ersten starken Säulen, die wir während der ersten sieben Jahre gebaut haben, immer weitere Säulenpaare hinzugefügt. Im Ätherleib zeigen sie sich in verschiedenen Farben. Und jedesmal machen wir unsere Ätherdecke stärker, indem wir diese - man möchte sie «Lebenssäulen» nennen -, indem wir diese Lebenssäulen ausbilden. Mit den ersten sieben Jahren ist das erste Paar abgeschlossen, mit dem vierzehnten Jahr das zweite Paar, mit dem einundzwanzigsten Jahr das dritte Paar, mit dem neunundvierzigsten Jahr endlich das siebente Paar. Und mit jedem Paar solcher Lebenssäulen tragen wir sicherer unsere ätherische Schädeldecke.



Brauchen Sie noch mehr, als sich vorzustellen, daß der Mensch anfängt zu leben, daß er das Leben durchwandert, und nach je sieben Jahren verschieden gestaltete Säulen in sich aufrichtet, die seine Schädeldecke tragen?! Brauchen Sie mehr? Sie brauchen nicht mehr. Wenn Sie das nehmen, haben Sie lebendig erfaßt die innere Form unseres Baues, was den größeren Rundbau betrifft. Sie gehen im Westen hinein und sagen sich: Jetzt ist es so bis zum ersten Säulenpaar, wie der Mensch sich entwickelt in seinen ersten sieben Lebensjahren; weiter ist es so bis zum zweiten Säulenpaar, wie der Mensch sich entwickelt bis zum vierzehnten Lebensjahr, noch weiter bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr und so weiter, und immer haben Sie um sich die ätherische Decke Ihres Hauptes; Sie haben den lebendigen Menschen in die Formen ergossen, aber so, wie er ist, wie er lebt in seinem Ätherleibe.

Sehen Sie, das wird der Fortschritt von der Gotik zur geisteswissenschaftlichen Baukunst sein: In der Gotik war das Gebet: «O Vater der Welt, laß uns mit Dir in Deinem Geiste vereinigt sein!» So ist die Gotik geformt. Und diejenigen, die sich dazu bequemen werden, das anzunehmen, was diesem Gebet gewährt wird, die wirklich verstehen die lebendige Entfaltung der Geisteswissenschaft, die werden enträtseln das Rätsel des Menschen in seinem Werden. Und dann wird der Mensch - nachdem die Formen des baukünstlerischen Gedankens gestrebt haben, sich mit dem Geiste zu vereinigen, aber zunächst das Streben darstellend -, dann wird er fühlen, wie er als Mensch durchgeistigt wurde von dem verborgenen Geiste, und als Umhüllung ein Haus um sich haben kann, das unmittelbar das menschliche Wesen zum Ausdruck bringt, das menschliche Wesen in seinem inneren, seinem lebendigen Werden erfaßt.

«Wir leben in der Landschaft, aber der Geist ist unter uns» — so sagte der griechische baukünstlerische Gedanke.

«Wir leben im Hause, oder besser gesagt, wir im Hause, und der Geist kommt zu uns in unseren Raum», - das ist der christliche baukünstlerische Gedanke.

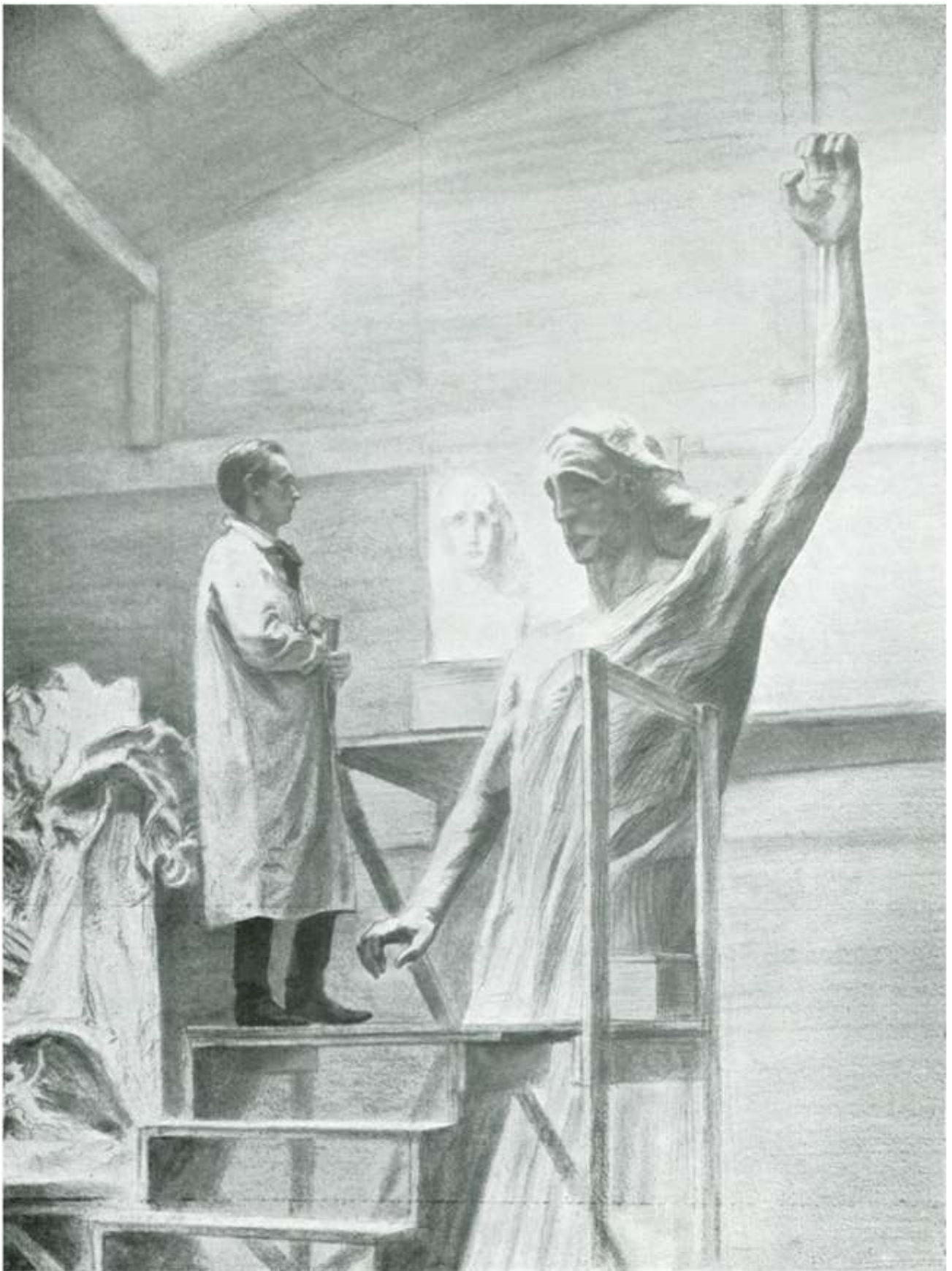
«Wir weilen im Hause, aber wir erheben die Seele dadurch, daß wir uns ahnend zum Geiste erheben», - das ist der gotische baukünstlerische Gedanke.

«Wir gehen in Verehrung in den Geist ein, auf daß wir eins werden mit dem Geiste, der sich ausgießt um uns herum in den Formen, weil um uns herum die Geister der Form sind, und der in Bewegung kommt, weil hinter den Geistern der Form die Geister der Bewegung stehen», - das ist der neue baukünstlerische Gedanke!

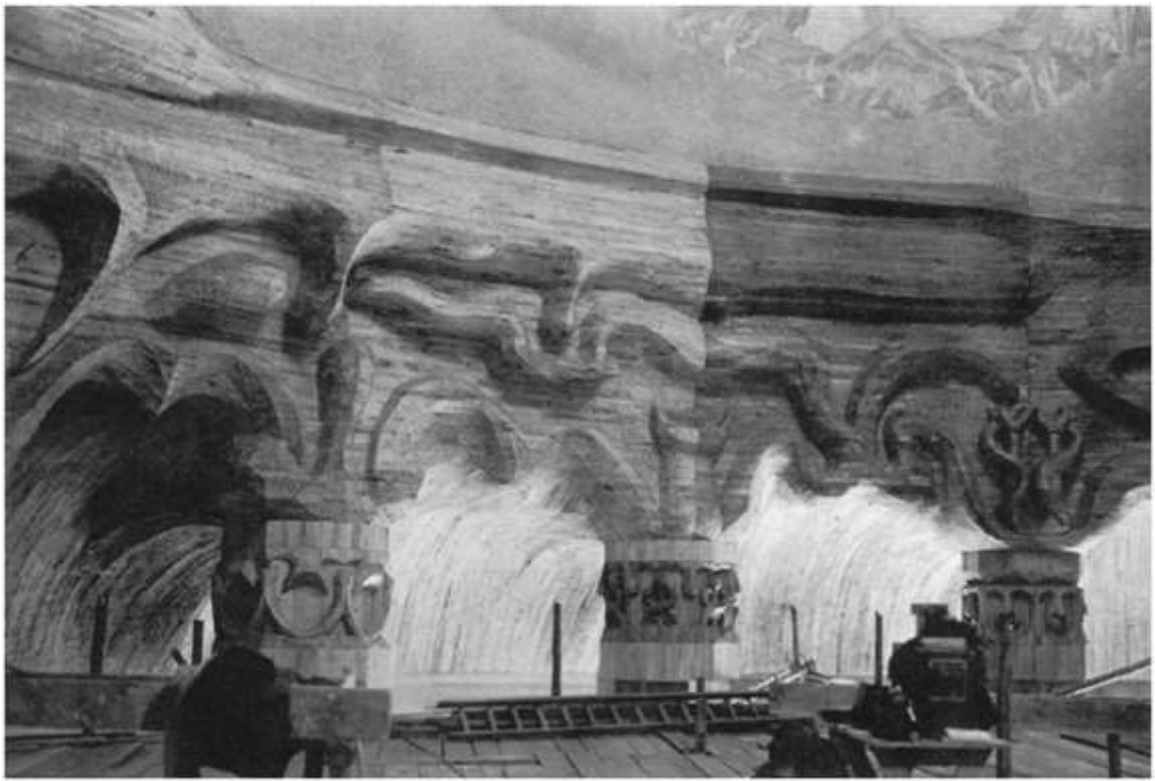
So schreitet das Dasein über die Erdenentwicklung hin, und der Mensch hat die Aufgabe, den inneren Sinn und die innere Bedeutung dieses Daseins zu erfassen. Er geht nur dann mit der wirklichen Entwicklung mit, wenn er sich bemüht, in jeder Zeit mitzuerleben das, was ihm die geistige Welt gerade für die Entwicklungsepoche seiner Zeit gibt.

Warum gehen wir als Seelen durch verschiedene Inkarnationen, durch die aufeinanderfolgenden Inkarnationen? Nicht deshalb, um immer dasselbe zu erfahren, nicht deshalb, um immer wiederum und wiederum Renaissance nach Renaissance zu erleben, sondern um immer das Neue, das aus den geistigen Welten sich ergießt, in unsere Seelen aufzunehmen. In dieser Beziehung stehen wir wirklich an einem Punkte der Menschheitsentwicklung - auch in künstlerischer Beziehung, und in mancher geistiger Beziehung -, in dem deutlich der Geist zu uns von neuen Rätseln spricht. Und so, wie sich in der Zeit der Renaissance der Mensch zunächst nur orientieren sollte an dem, was vergangen war, um sich hindurchzuarbeiten zu etwas Neuem, so ist es auch mit unserem äußeren Welterkennen und Weltenfühlen. Dasjenige, was die neuere Zeit seit dem 16. Jahrhundert gebracht hat, das war gerade die Vorbereitung nur zu dem Erfühlen der Welt in ihren Formen und in ihren Bewegungen, die jetzt wie Rätsel vor uns stehen.

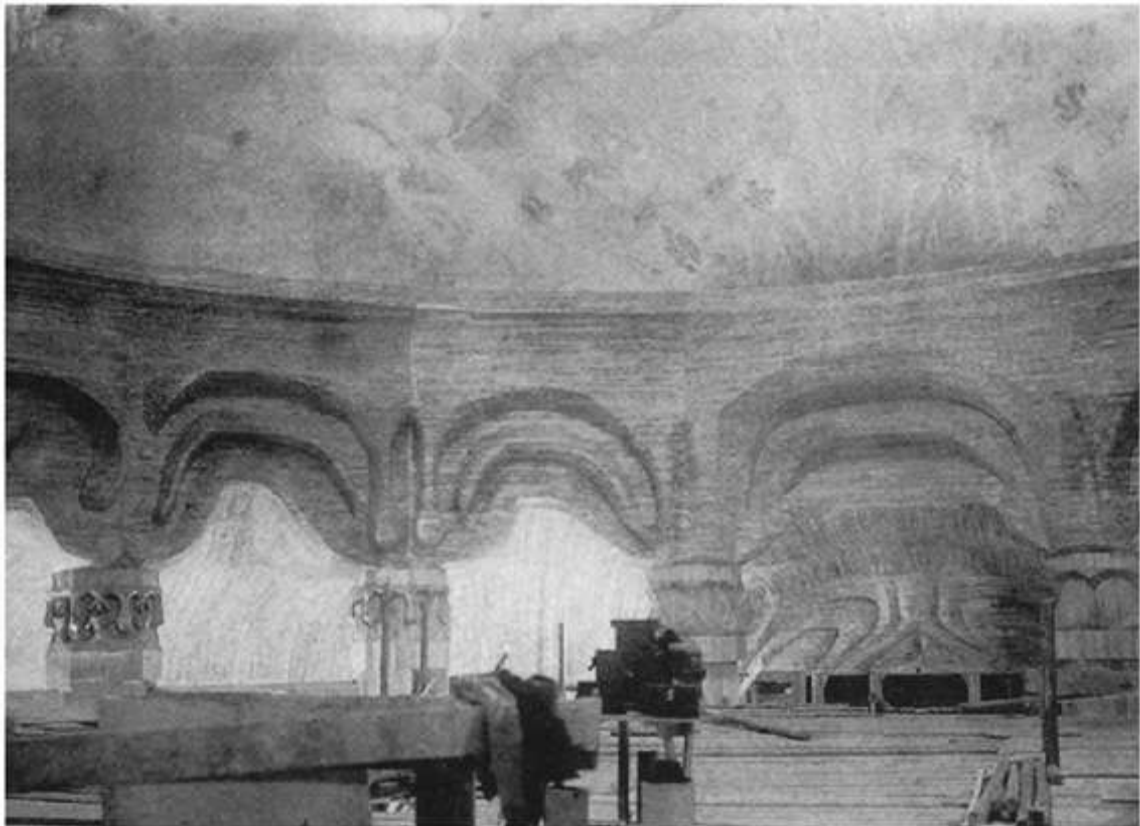
Dies für heute. In einer nächsten Betrachtung werde ich versuchen, eine noch intimere Frage anzugreifen: was uns wird bezüglich des Verhältnisses der lebendigen Seele durch die ganze Natur hinurch, wenn wir die Farbe, und mit der Farbe die malerische Kunst ins Auge fassen.



Rudolf Steiner bei der Arbeit an der zentralen Figur der großen Holzstatue:
links das von ihm angefertigte Modell; in der Mitte Christus,
der Vertreter der Menschheit; oben der gefallene Luzifer; unten der gefangene Ahriman.
Nach einer Zeichnung von W. S. Pyle.



Innenraum des Goetheanums.
Architraven und Kapitelle der Säulen während der Bauarbeiten.



Innenraum des Goetheanums.
Architraven und Kapitelle der Säulen während der Bauarbeiten.



Das Säulenmotiv

Im Hintergrund die kleine Kuppel mit Bühne

(X) Hier sollte die große Holzskulpturengruppe des Vertreters der Menschheit stehen.

33. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

Herbst 1914, Dornach

Zusammenstellung aus Tatiana Kisseleff: «Eurythmie - Erinnerungen»; «Aus der Eurythmie-Arbeit»; Notizheft 1913/14 mit Eintragungen und Ergänzungen von Rudolf Steiner»

Tatiana Kisseleff wurde von Rudolf Steiner und Marie von Sivers nach Dornach gerufen, um dort ab dem März 1914 die Eurythmearbeit aufzubauen. Im Folgenden werden ihre Erinnerungen, soweit sie die konkrete Eurythmearbeit betreffen, dokumentiert sowie die Seiten aus ihrem Notizheft, die Eintragungen und Ergänzungen von der Hand Rudolf Steiners aufweisen. Diese Ergänzungen Rudolf Steiners sind im Folgenden kursiv gesetzt, um sie deutlich von Tatiana Kisseleffs eigenen Notizen zu unterscheiden. - Der auf S. 221 abgedruckte Notizzettel Rudolf Steiners stammt vermutlich auch aus diesem Arbeitszusammenhang.

Am 30. März 1914 bin ich nach Dornach gefahren. [...] Sofort nach meiner Ankunft in Dornach fing ich an, einen Raum für die Eurythmiestunden zu suchen; es fand sich nichts, ich war schon beinahe verzweifelt, bis ich eines Tages im Dorf, als ich von meinen Schwierigkeiten sprach, den Rat bekam, mir die Räume in der Dorfwirtschaft «Jura» anzusehen. [...] In der Tat gab es dort einen großen Raum mit 2 Seitenkammerchen und einem alten verstimmten Klavier. Für 30 Franken pro Monat wurde mir das alles zur Verfügung gestellt, täglich von früh morgens bis spät abends, außer Sonnabend Nachmittag und dem ganzen Sonntag [...]

Schon im Jahre 1914, einige Monate nach dem Anfang der Arbeit, nahm Frau Dr. Steiner die Eurythmie in ihre Pflege, und ihr verdankt diese Kunst ihr richtiges, schnelles Wachstum wie auch die Vielseitigkeit ihrer Entwicklung. In zwei Zimmern der Villa Hansi, wo Herr und Frau Doktor Steiner wohnten, wurde im August/September dieses Jahres jeden Morgen eurythmisch gearbeitet. An dieser Arbeit nahmen Frau Dr. Steiner, ich und zuweilen Frln. Waller [...] teil. Herr Dr. Steiner prüfte von Zeit zu Zeit unsere Bewegungen und gab jedes Mal verschiedene neue Anweisungen. In dem Buche Die Grundelemente der Eurythmie, durch Annemarie Dubach-Donath herausgegeben, ist vieles enthalten, was während dieser Arbeit zu dem ersten Baseler Kurs hinzugefügt wurde. Einmal nahm Dr. Steiner mein Eurythmieheft für einige Tage zu sich und trug in dasselbe Ergänzungen, Erklärungen und neue Elemente ein. [...]

Während dieser Arbeit in Villa Hansi wies Rudolf Steiner hin auf die Eigentümlichkeiten der Eurythmie in russischer Sprache. Er sagte: die russische und die deutsche Sprache verhielten sich so zueinander, dass der Laut, mit dem das deutsche Wort beginne, in vielen Fällen im entsprechenden russischen Worte als der letzte stehe und umgekehrt. So z.B. im Wort Gott und Bog (Gott); zwischen t und b gibt es eine gewisse Verwandtschaft.

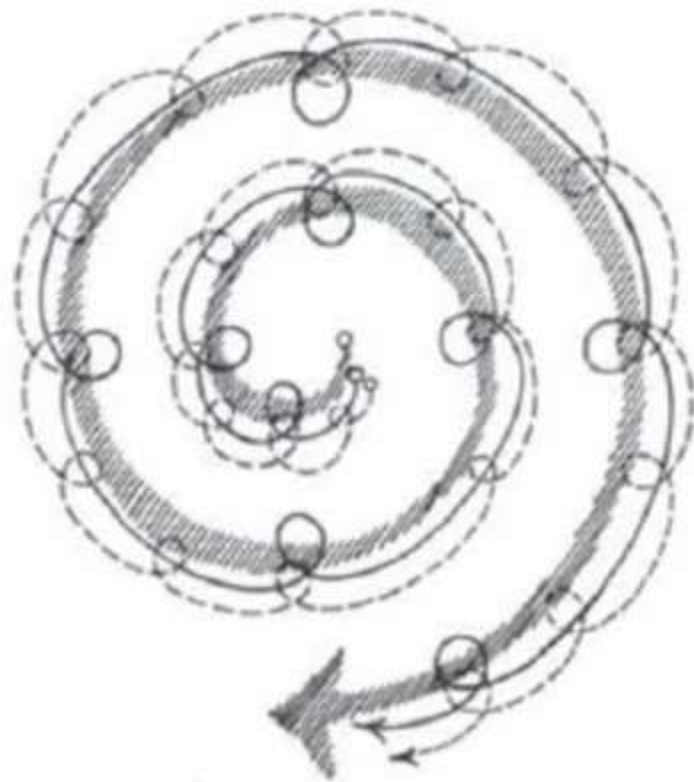
Rudolf Steiner sprach auch von den «Sternentänzen» der Menschheit in früheren Epochen und sagte, dass es mannigfaltige, komplizierte Tänze nach den Gesetzmäßigkeiten der Fix- und Wandelsterne gegeben hätte, wo jeder Planet seine eigene, sich von den anderen unterscheidende Bahn ausführte. In diesen Tänzen waren auch die Sonnen- und andere Sternfinsternisse dargestellt, und außerdem noch manches andere. Er fügte hinzu, dass er diese Tänze wieder erneuern und aufbauen wolle, wenn er Zeit dafür haben werde.

Diesen Hinweis machte Rudolf Steiner während einer Übungsstunde, an der Marie Stei-

ner, M. E. Waller und ich selbst teilnahmen. Eine Vorstellung von dem, was er meinte, erhielten wir durch Übungen, welche er uns in spiralförmigen Bewegungen im Raume ausführen ließ. Er sprach dazu Verse, zu denen der Text auf bestimmte Laute aufgebaut war, und zwar für jede Gestalt verschieden. Eine Gestalt stellte die Sonne dar (M. Steiner), die andere die Erde (M. E. Waller) und die dritte den Mond (T. Kisseleff).

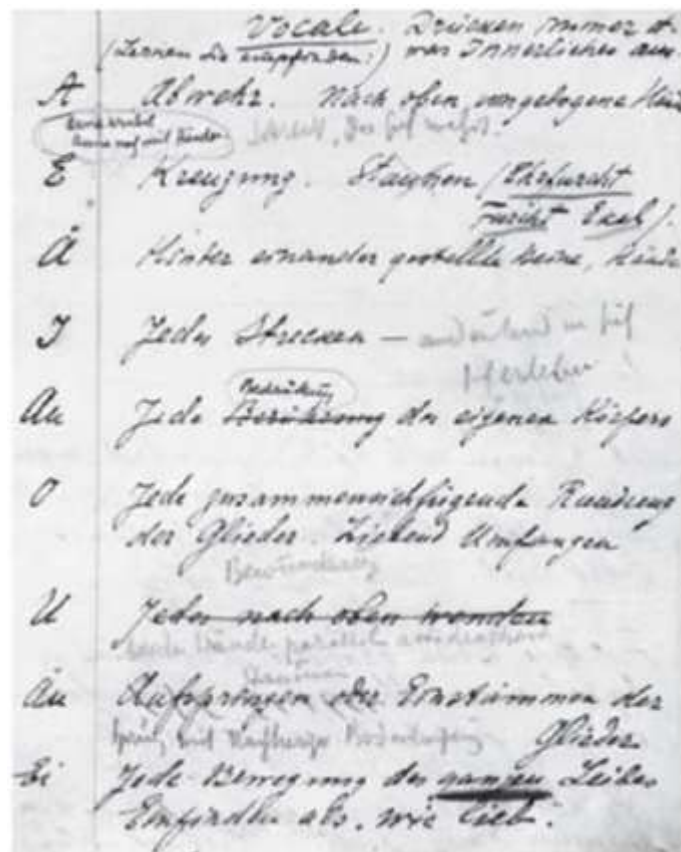
Das war der erste Sternentanz, den wir von Rudolf Steiner erhielten. [...] Hier die Form, wie ich sie nach Rudolf Steiners Angaben aufzeichnete.

Rudolf Steiner rezitierte selbst. Es waren großartige, stark differenzierte Verse, die er unmittelbar im Sprechen schuf. Leider sind diese Verse von uns nicht aufgeschrieben worden. [...] Der damals in der Villa Hansi zustande gekommene erste Sternentanz ist nur ein einziges Mal - an jenem Tage seiner Entstehung - ausgeführt worden.



Fräulein Lory Smits erteilte mir und anderen im Jahre 1913 im «Haus Meer» in Düsseldorf Eurythmieunterricht. Die Aufzeichnungen für Laute und Formen in meinem Eurythmieheft entsprechen diesem Unterricht. Während meiner Eurythmie-Arbeit mit Frau Marie Steiner-v. Sivers Ende des Sommers 1914 in der Villa Hansi in Dornach [-.] prüfte Rudolf Steiner meine Bewegungen - Vokale und Konsonanten -, fragte nach meinem Eurythmieheft, behielt es einige Tage und gab es mir mit den Korrekturen und den anderen Aufzeichnungen, die er eingetragen hatte, zurück.

[Die Ergänzungen Rudouf Steiners in der Transkription sind kursiv gesetzt und mit // abgetrennt. Auch die Streichungen und Unterstreichungen stammen von seiner Hand.]



Vocale. Drücken immer etwas Innerliches aus (Lernen Sie empfinden:)

A Abwehr. Nach oben umgebogene Hände // Arme Winkel / Arme noch mit Händen. / Schreck, der sich wehrt.

E Kreuzung. Staunen (Ehrfurcht Furcht + Ekel)

Ä Hinter einander gestellte Beine, Hände

I Jedes Strecken // - andeutend in sich sich erleben

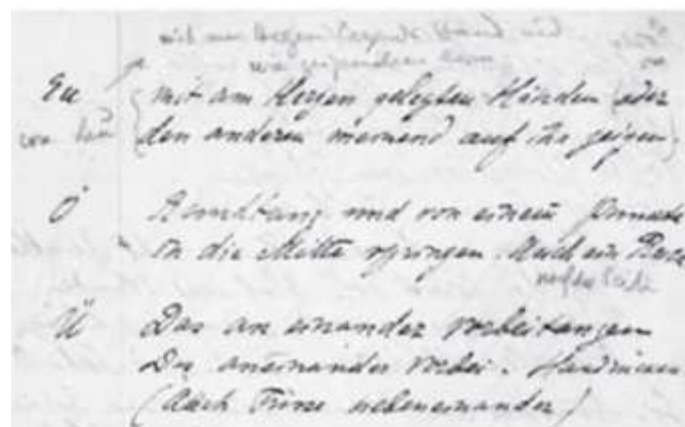
Au jede Berührung // Bedrückung // des eigenen Körpers

O Jede zusammenschließende Rundung der Glieder. Liebend Umfängen // Bewunderung

U Jedes nach oben wenden // beide Hände parallel ausdrückend / Staunen

Äu Aufspringen oder Einstämmen der Glieder // Sprung mit nachheriger Bodenberührung

Ei Jede Bewegung des ganzen Leibes / Empfinden als „wie lieb“,



Eu mit am Herzen gelegten Händen (oder den anderen meinent auf ihn zeigen) // mit am

Herzen liegender Hand und wie zeigendem Arm

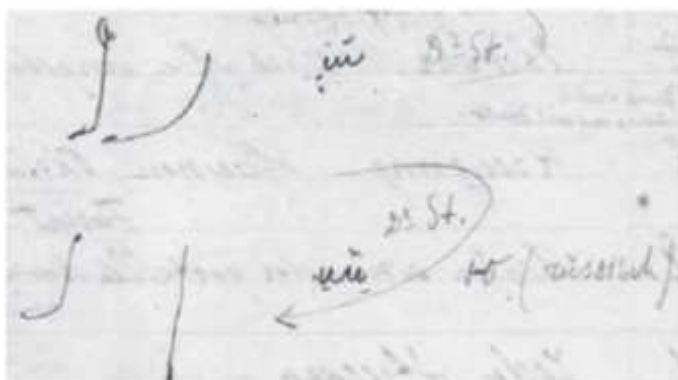
Ö Rundtanz und von einem Punkte in die Mitte springen. Auch ein Ruck //
nach der Seite

Ü Das aneinander Vorbeitanzen. Das aneinander Vorbei. Handrücken
(Auch Füße nebeneinander)

Ü Staunen mit freud

Mündlich sagte mir Rudolf Steiner zum Laute u, dass ich mich nicht immer nach oben zu wenden brauche. u könne eben so gut nach unten oder nach vorne oder seitwärts ausgeführt werden. Hauptsache sei das Parallelhalten der Arme und Hände.

Zum Doppellaute ei ist zu bemerken, dass später die Bewegung des ganzen Leibes nicht mehr so ausgeführt wurde. Schon in den ersten Jahren der Entwicklung der Eurythmie billigte er diese Bewegung nicht mehr, sondern betonte die Bewegung der Arme und Hände.

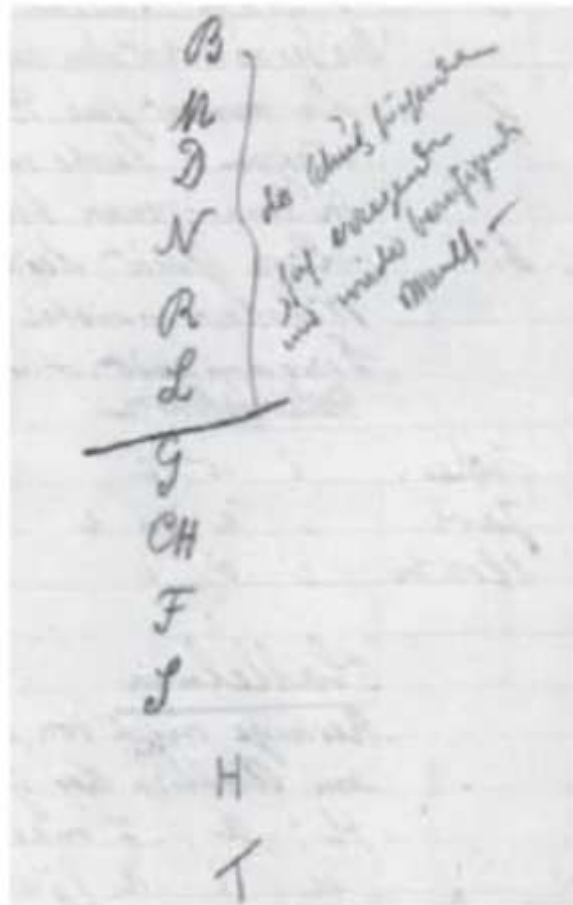


iu / uui (vussisch)

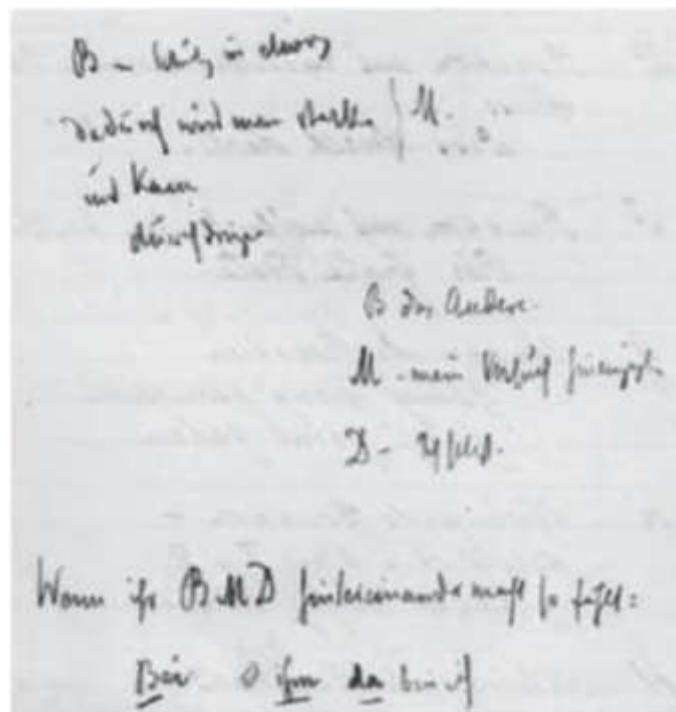
In nebenstehendem Laut [obere Zeichnung] ist i mit j verbunden.

Besonders beim Eurythmisieren von Gedichten in russischer Sprache, die viele ei und andere verwandte Diphthonge (ai, oi, u1) besitzt, durften wir keine Bewegung des ganzen Leibes ausführen und mussten diese Doppellaute ausschließlich durch die besondere Bewegung der Arme und Hände zum Ausdruck bringen.

Auf leere Seiten zwischen meinen Aufzeichnungen der bekannten gewöhnlichen Konsonantenreihe schrieb Rudolf Steiner die vorstehende Reihenfolge und die Erklärungen dazu:

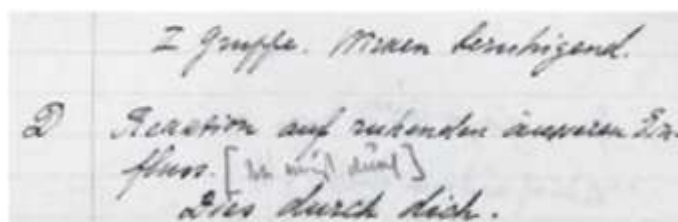


B / M / D / N / R / L / G / CH / F / S / H / T / der Schutz suchende / sich erregende / und wieder beruhigende / Mensch.—



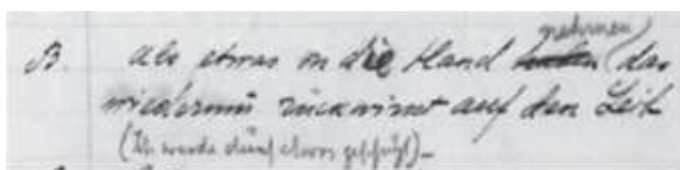
B — Schutz in etwas / dadurch wird man stark | M. / und kann / durchdringen
 B das Andere. / M — mein Versuch hineinzugehen / D — Ich selbst.
 Wenn ihr B M D hintereinander macht so fühlt: / Bei ihm da bin ich

Zum Beispiel wurde von ihm damals die Reihenfolge von 12 Konsonanten aufgeschrieben: b, m, d, n, r, l, g, ch, s, h, t [...]. Zur Erklärung dieser Konsonantengruppierung sagte er ungefähr Folgendes: Hierin sei eigentlich alles enthalten; würde man an diesen 12 Lauten richtig eurythmisch arbeiten, dann würde er es nicht nötig haben, uns seine Vorträge zu halten. Man könne aber auch diese Laute, wie sie aufeinanderfolgen, aussprechen, ohne dass man sie eurythmisiere.



II. Gruppe. Wirken beruhigend

D Reaktion auf ruhenden äusseren Einfluss // [Ich muß durch] // Dies durch dich.



B als etwas in der Hand ~~haben~~ // nehmen // das wiederum zurückwirkt auf den Leib // (Ich werde durch etwas geschützt)



Ich ein Hauch des Höchsten richte nicht /
russisches = Ch oder H // Ch wie sich Wind zufächeln



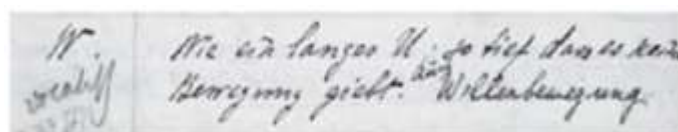
II. Gruppe. Wirken excitierend anregend:

L Gewahrwerden der freien Entfaltbarkeit / (L kann man nie mit Füßen machen) / Leben lang lau. // verwandt I

M Sich // wie in der Luft // fühlen in etwas / drin / Gewöhnliche Gehbewegung oder Auf- und Abbeugen der Hände - wie durch den Wind gehen // (d.h. wie die Luft zurückschieben) // Mit Mut machen.

N_ Vorübergehend verbunden sein // flüchtig ~~ergreifen~~ berühren // Nicht nur nein.

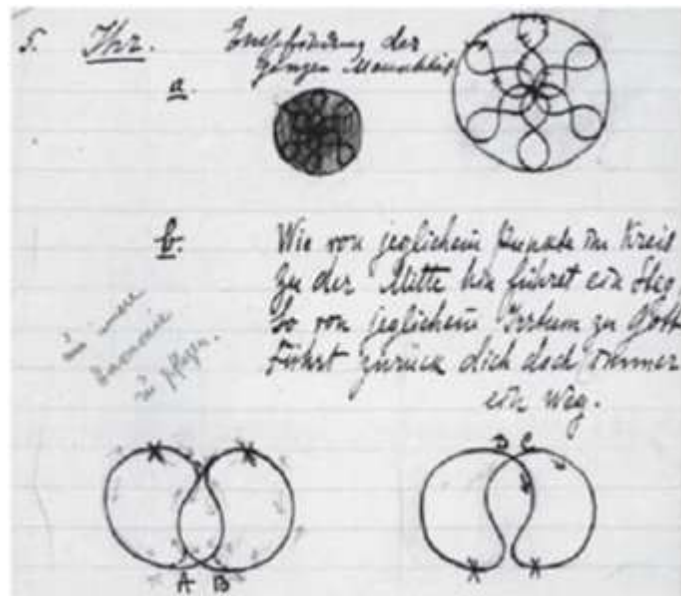
P Einhüllung (Gefühl eingehüllt sein von etwas, wenn man z.B. andeuten will man tanzt in einer Hütte) / Pfeifend preisen // in drei



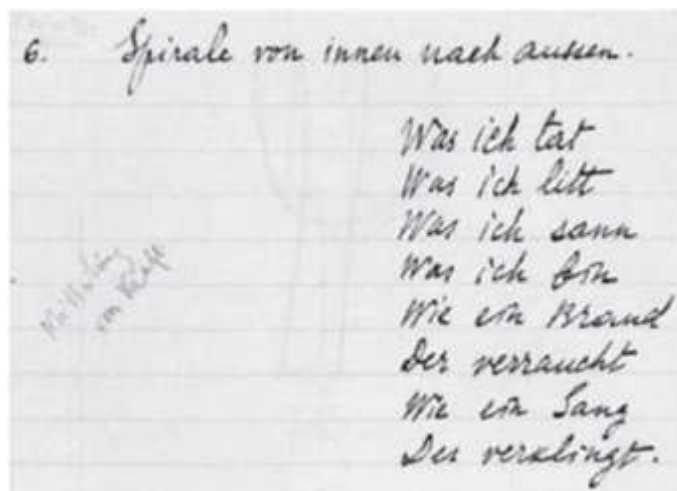
W Wie ein langes U; so tief, dass es keine Bewegung gibt. Auch Wellenbewegung // vokalisch<.p>

3. Er Verehrung // ,die man einem Wesen entgegenbringt, // der Gottheit. Der Wolken Durchleuchter / Er durchleuchte / Er durchsonne / Er durch glühe / Er durchwärme / Auch mich. // Um das Gefühl, und die Stimmung der Verehrung zu entwickeln und Ruhe zu gewinnen.

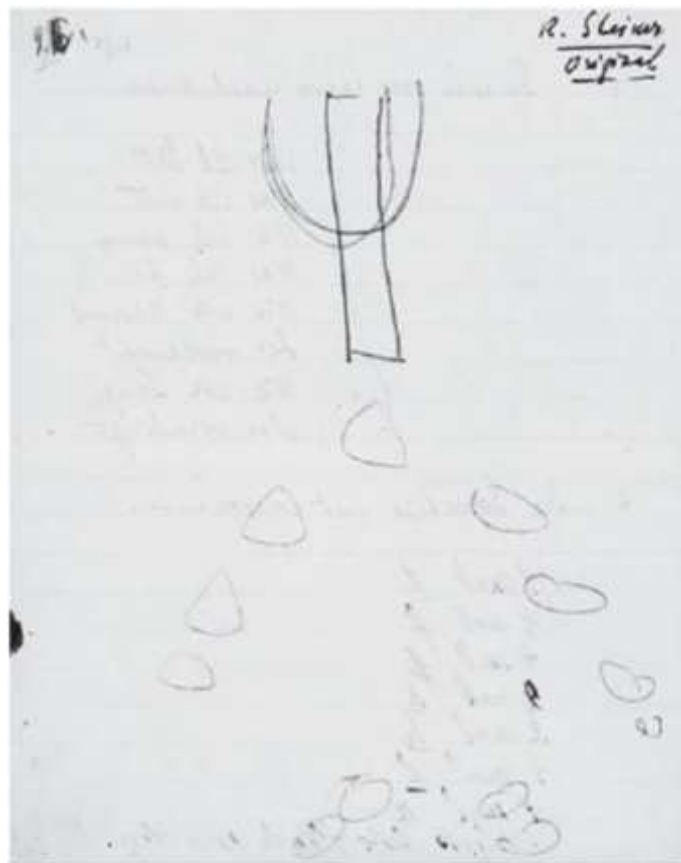
4. ~~Hr~~ Du / Erst wenn Weisheit [...]// Um gesunde Heiterkeit zu pflegen. Russische Laute



5. Ihr. / Empfindung der ganzen Menschheit / a. / b. Wie von jeglichem Punkte im Kreis zu der Mitte hin führt ein Steg, So von jeglichem Irrtum zu Gott führt zurück dich doch immer ein Weg. // um innere Harmonie zu pflegen.



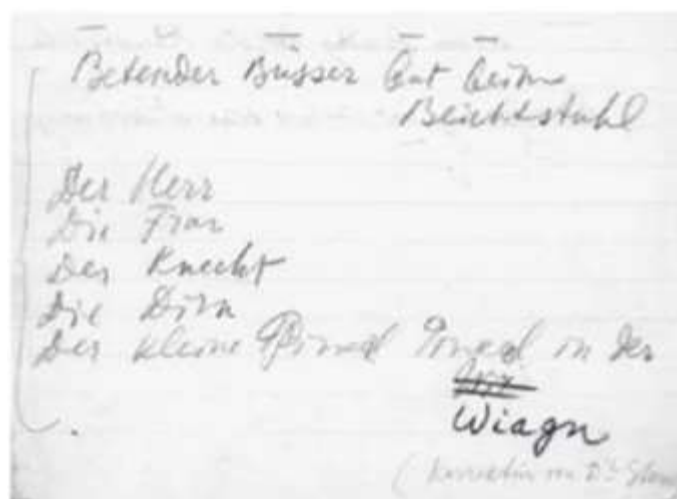
6. Spirale von innen nach aussen. / Was ist tat / Was ich litt / Was ich sann / Was ich bin / Wie ein Brand / Der verbraucht / Wie ein Sang / der verklingt. // Mitteilung von Kraft



3 Arten von Sprüngen. / 1. Ö - innerhalb der Form, in den Mittelpunkt der Form 1 2. / 2. U - sich nach oben richten. 1 2. / 3. Äu das Wiederberühren des Bodens nach einem Sprung ist die Hauptsache. / der Sprung ist immer eine Dissonanz.

Verschiedene Arten von Sprüngen: u - vom Boden aufspringen, 1 2 — beim 1 die u-Bewegung;

ü — kann man auch durch einen Sprung ausdrücken mit möglichst zusammeng gehaltenen Füßen // ö — ein Sprung in die Mitte der Form oder ein Ruck nach der Seite // äu — ein Sprung, bei welchem es auf den zweiten Moment, die Bodenberührung ankommt



Betender Büsser bat
beim Beichtstuhl /
Der Herr / Die Frau /
Der Knecht / Die Dirn /

Der kleine Pinkerl

Pinkerl in der //

~~Wir~~ Wiagn



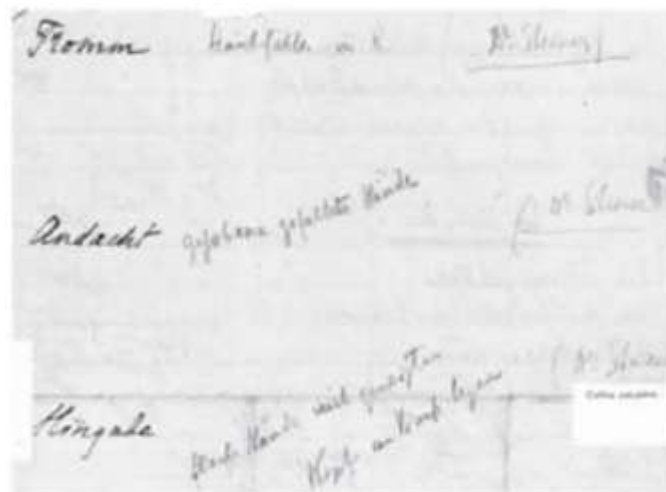
V Lieulich (der rechte Fuss vor).

VI Innig (sehr weich).

VII Feierlich

VIII Feierlich im Profil [Zeichnung von Rudolf Steiner]

IX Traurig.

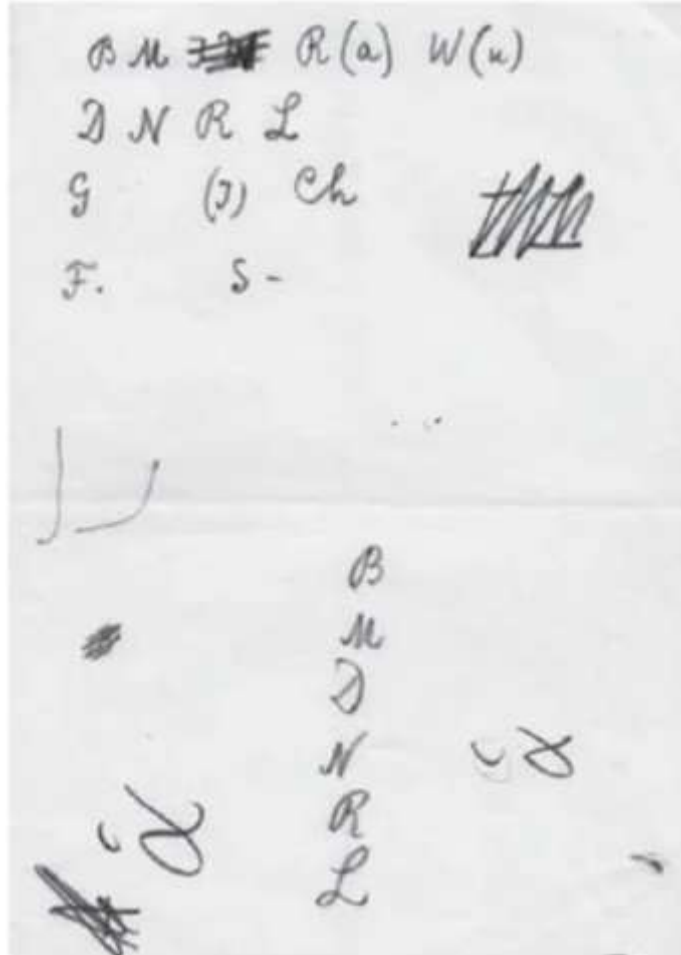


Fromm // Hanafalten

ink //

Andacht // gehobene
 gefaltete Hände //

Hingabe // flache
 Hände mit geneigtem
 Kopf an Brust legen



B M ~~W~~ R (a) W (u)

D N R L

G(I) Ch

F S

B M D N R L

Meine lieben Freunde! Wir werden den heutigen Abend mit der Vorlesung einiger nachgelassener, also noch nicht gedruckter Gedichte unseres lieben Freundes Christian Morgenstern beginnen, und daran sollen sich noch einige Gedichte aus dem zuletzt erschienenen Bande anschließen. Dann wird eine musikalische Darbietung folgen, und danach werden wir vor unseren Augen Bilder unseres Baues vorüberrollen lassen; darauf folgt wiederum eine musikalische Nummer. Und für diejenigen Freunde, die dann noch dableiben wollen, werde ich zum Schlusse einige Betrachtungen anstellen, in die ich einen kurzen Hinweis auf das Wesen unserer Eurythmie einfügen werde, aus dem Grunde, weil einige Freunde, insbesondere aus der Schweiz, den Wunsch ausgesprochen haben, etwas über das Wesen der Eurythmie zu hören.

Meine lieben Freunde! Immer wieder und wiederum die Gelegenheit zu ergreifen, Christian Morgensterns Dichtungen - insbesondere diejenigen, die ihm selber so am Herzen lagen in der letzten Zeit seines physischen Lebens, in der er so innig mit uns verbunden war vor unsere Seelen zu führen, erscheint uns einerseits als heilige Pflicht, andererseits zugleich als etwas, was wirklich innig verbunden ist mit dem ganzen Wesen und der ganzen Art unserer geisteswissenschaftlichen Strömung in der Gegenwart. Darf man doch ohne weiteres sagen, daß Christian Morgensterns Art und Weise, sich einzuleben in das, was Geisteswissenschaft der Welt verkünden will, wirklich auch in spirituellem Sinne segensreich geworden ist für unsere Bewegung, die ja doch erst am Anfange ihres Werdens steht.

Die meisten der hier versammelten Freunde wissen ja aus verschiedenen Zyklen und einzelnen Vorträgen, die in den allerletzten Monaten da und dort von mir gehalten worden sind, daß zu meinen bedeutsamsten okkulten Erlebnissen der letzten Zeit das Zusammensein mit Christian Morgenstern nach seinem Tode gehört. Und ich habe ja nicht zurückgehalten gerade mit demjenigen Erlebnis, welches in Zusammenhang mit Christian Morgenstern so bedeutungsvoll ist für den Segen, der unserer Bewegung aus den geistigen Welten erfließt: daß sich zu unserer Bewegung ein Dichter finden konnte, der mit dieser Bewegung seine Seele so innig verband, daß gewissermaßen zu den Elementen seines jetzigen Wesens in den geistigen Welten jenes kosmische Tableau gehört, welches - mit den Mitteln der geistigen Welt eben, und zugleich wie einen Bestandteil Christian Morgensterns - offenbart die Wahrheit desjenigen, was wir zu erkennen und zu lehren haben. Ja, meine lieben Freunde, das ist etwas außerordentlich Bedeutsames, das ist etwas, was in ungeheurer Weise Vertrauen einflößen kann zu der inneren Wahrheit, aber auch zu der inneren Triebkraft unserer Bewegung. Wir wissen, daß mit Christian Morgensterns eigener Wesenheit jetzt verbunden ist etwas wie das Zusammenströmen des spirituellen kosmischen Alls. So wie man in einem großen Tableau eines Malers, eines wirklichen Malers auf dem physischen Plane, vieles von den Geheimnissen der physischen Welt zusammengeströmt erschaut, so ist in der geistigen Welt weil da der Mensch nicht nur seine Fähigkeiten hinzugeben hat an das, was sie darbietet, sondern sein ganzes Wesen -, so ist das ganze Wesen Christian Morgenstern verbunden mit diesem, ich möchte sagen, kosmischen Gemälde, in dem er jetzt lebt. Und es gehört zu den erschütterndsten Erlebnissen, die man haben kann, wenn man sieht, daß er in der geistigen Welt jetzt erst mit seinem echten wahren Wesen lebt. Es gehört zu den erschütterndsten Erlebnissen,

wenn man sieht, wie diese Menschenwesenheit in der physischen Welt hier in die mannigfaltigsten Hemmnisse eingeschlossen lebte, und wie sie nun - erahnbar, erlebbar für die, die diesen Menschen lieben - sich frei entfalten kann in der geistigen Welt. Es ist erschütternd, wie wir eine solche Wesenheit erst dann voll kennen lernen können, wenn wir sie erfassen in ihrer Bedeutung nach dem Tode.

So erscheint mir heute nach seinem Tode Christian Morgenstern als geistiger Führer von vielen Menschen, die in kurz verflossenen Zeiten der geistigen Entwicklung der Menschheit hinaufgegangen sind in die geistigen Welten, die dadurch eine ungeheure Förderung erfahren, daß sie in der physischen Welt in gewissem Sinne ausgestattet waren mit inneren Sehnsuchten nach den geistigen Welten und sie doch nicht finden konnten. Sie brachten diese Sehnsucht hinauf. Wir haben ja von diesen Sehnsuchten gesprochen am Tage der Grundsteinlegung in Anlehnung an eine bestimmte Persönlichkeit: an Herman Grimm. Ich habe gezeigt, wie nahe er der Erfassung der geistigen Welt gewesen war, und diese doch nicht hatte finden können. Für ihn und manche andere bedeutet es eine ungeheure Förderung, daß - in Menschenworten ausgedrückt - sie jetzt überzeugt sein können von dem, was sie suchten und nicht finden konnten: dadurch überzeugt sein können, daß sie es vor sich haben in der Seele Christian Morgensterns. Nicht als ob sie es sonst nicht finden könnten in der geistigen Welt; aber es ist etwas anderes, es so vor sich zu haben. Das ist der ungeheuere Segen davon, daß Christian Morgenstern sich mit dem Geist unserer Bewegung verbunden hat und so die Möglichkeit hatte, ihn hinaufzutragen, so daß diejenigen Wesenheiten Anthroposophie in der geistigen Welt sehen können, die Sehnsucht hatten, so etwas kennenzulernen.

Ich mußte gerade im Verkehr mit Christian Morgenstern nach seinem Tode oft zweier Tatsachen gedenken. Die eine schließt sich an an einen der größten Repräsentanten des modernen Geisteslebens, an Goethe. Nun, wir kennen ja alle Goethe als den Dichter des «Faust», als einen der wahrsten Dichter aller Zeiten, weil er das, was er im «Faust» dargestellt hat, in der eigenen Seele durchkämpft und durchlitten hat. Sie wissen ja alle, daß der zweite Teil des «Faust» schließt mit dem Hinaufgehen des Faust in die geistigen Welten. Das hatte Goethe darzustellen, aber zu Goethes Zeiten war nicht die Möglichkeit vorhanden, die Bilder zu finden, die der Wahrheit, wie sie heute gesehen werden muß, entsprechen. Und es macht in gewisser Beziehung einen tragischen Eindruck, wenn wir ein Gespräch Goethes mit Eckermann lesen, in dem er von den Schwierigkeiten spricht, die er hatte, als er daran ging, den zweiten Teil des «Faust» zu vollenden, und dieses Hinaufgehen des Faust in die höheren Welten anschaulich zu machen. Da sagt er:

«Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen, mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.»

Wir wissen, daß Goethe zu diesen überkommenen christlich-kirchlichen Formen greifen mußte, daß er den Übergang der Seele in die übersinnliche Welt in diese Formen einkleiden mußte. Wir wissen aber auch, daß in ihm die Sehnsucht lebte nach dem, was wir heute versuchen in neuen Formen zu bringen, in Formen, die unserer Zeit angemessen sind.

Da ist es von unendlicher Bedeutung, daß unsere Bewegung gleich am Anfange einen Dichter gefunden hat wie Christian Morgenstern, der in der Lage war, alles, was diese Bewegung ihm geben konnte, unmittelbar zu übertragen in persönliche Empfindungen, die uns

insbesondere so warm, so herrlich liebevoll entgegenton aus seinen nachgelassenen Dichtungen. Daß es ihm möglich war, gleich am Anfange unserer Bewegung das, was sie geben konnte, in das Persönliche so unmittelbar, so elementar aufzunehmen, das ist von ungeheurer Bedeutung, weil Christian Morgenstern alles Persönliche in eine überpersönliche Sphäre hinaufgehoben hat, die mit den Ausgangspunkten unserer Bewegung zusammenhängt. Daß so etwas möglich ist, das hängt wahrhaftig zusammen mit dem Vertrauen, das man in unsere Bewegung haben kann.

Die andere Tatsache, deren ich immer gedenken muß in diesen Tagen, ist die folgende: Ich habe einmal in einem Berliner Vortrag darauf aufmerksam gemacht, daß ich ein Gespräch hatte mit Herman Grimm, der so nahe war all den Sehnsuchten, die zu einem Verständnis der übersinnlichen Welten nach unserer Art führen. In dem Gespräch versuchte ich diese Dinge zu berühren. Er hatte dafür nur eine abwehrende Bewegung; er wollte das nicht an sich herankommen lassen. Es hatte etwas tief Erschütterndes, dieses eigentümliche Verhalten gerade Herman Grimms zu der für unsere Zeit ureigenen Form des Geisteslebens zu sehen, Herman Grimms, den ich nennen möchte: den akkreditierten Statthalter Goethes für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Alle Bestrebungen unserer Bewegung gehen dahin, gerade solche Geister, die jetzt in der geistigen Welt sind, hinzuweisen auf das, was Christian Morgenstern ihnen sagen kann.

Sie sehen also, wie wir das, was wir als unsere Verbindung, als unser Verhältnis, unsere Liebe zu Christian Morgenstern empfinden, in überpersönliche Sphären zu heben suchen. Ich habe versucht, Ihnen das in einigen Worten anzudeuten.

Wenn Sie mit Ihrem Gefühl verfolgen, was Ihnen jetzt vorgetragen werden soll, so werden Sie durch die Worte Christian Morgensterns auf eine andere Art noch empfinden, was er unserer ganzen Bewegung ist und noch werden wird. An einer Stelle besonders wird man sich mit Rücksicht auf die Ereignisse dieser Tage tief im Herzen berührt fühlen. Wenn auch Christian Morgenstern selbstverständlich, als er das Gedichtchen schrieb, einen ganz anderen Krieg meinte, als derjenige ist, den wir heute erleben müssen, so geht es doch angesichts der Ereignisse der heutigen Tage tief zu Herzen, was gerade dies eine kleine Gedichtchen enthält.

So werden wir jetzt zunächst daran gehen, bevor ich diese Betrachtungen fortsetze, etwas aus den nachgelassenen Gedichten unseres lieben Freundes Christian Morgenstern zu hören.

Rezitation durch Marie Steiner-von Sivers «Aus den nachgelassenen Gedichten von Christian Morgenstern». Es ist nicht festgehalten, welche Gedichte vorgetragen wurden, aber sicherlich waren darunter die beiden folgenden:

ANTHROPOSOPHIE

Oh Welt, - du armer Mensch, der du nicht weißt, was hier inmitten deiner sich begibt.

Die wahre Größe dieser wirren Zeit wird hier lebendig menschhaft dargelebt, ein Stück erhabenster Geschichte rollt hier vor uns ab - und wir sind mit in ihm!

O große Welt, du armer Muttermensch die (wieder einmal - O du Träumerin!) nicht weiß, nicht ahnt, was sich in ihr gebiert.

(1911)

ICH

Ich schaue zu, wie sich die alte Welt in mir erhebt und immer wieder streitet, und wie die neue sanft darübergleitet, so wechselweis verdüstert und erhellt.

Ich schaue zu. Wie endigt wohl der Krieg? Wird sich der trübe Rauch zu Boden schlagen und morgendliche Klarheit drüber tagen?

ICH schaut mir zu. Vielleicht ruft dies dem Sieg.

(1909)

Musik. Vorführung von Bildern des Goetheanum-Baues. Musik

Meine lieben Freunde! Vielleicht haben Sie schon aus mancherlei, das hier und auch an anderen Orten auf dem Gebiete der Geisteswissenschaft gesprochen worden ist - auch aus den einleitenden Worten über unseren lieben Freund Christian Morgenstern -, entnommen, daß mir etwas darauf ankommt, alle unsere Bestrebungen, also auch das, was an unsere Bestrebungen sich angliedert, als ein Ganzes, als etwas Einheitliches zu nehmen, und daß es mir namentlich darauf ankommt, daß dieses ganze, das der Menschheitsrevolution wie ein Impuls zu einer neuen Geisteskultur einverleibt werden soll, sich wirklich anschließt an die Sehnsuchten, an die Hoffnungen, an die Erwartungen der Geisteskultur der unmittelbar verflossenen Zeit. Ich habe das ja insbesondere hier bei der Feier zum Gedenken der Grundsteinlegung unseres Baues zu betonen versucht. Man sollte also unsere Geisteswissenschaft und ihre Bestrebungen, neben anderem auch das, was als Bilder unseres Baues eben vor Ihren Augen abgerollt ist, und endlich das, was als Eurythmie sich einleben soll in unseren Kulturzusammenhang, betrachten als ein einheitliches Ganzes, aber auch als etwas, was nicht nur für sich ein Ganzes ist, sondern sich anschließt an etwas, das man erwartet hat. Und wenn ich vorhin versuchte, mit ein paar Worten eine Linie zu ziehen von Goethe bis zu Christian Morgenstern über Herman Grimm, so sollte dies nur ein zweifaches Beispiel dafür sein, wie auf der einen Seite in der Menschheitsentwicklung wirklich Veranlassung dazu gegeben ist, daß man in einem tieferen Optimismus an einen Fortgang der Menschheitsentwicklung glauben darf, auf der anderen Seite aber auch dafür, daß geistige Faktoren, geistige Impulse fortwährend in die Menschheitsentwicklung eingreifen. Ich habe versucht, vor ihre Seelen zu führen, wie Goethe am Schlusse seines «Faust» den Aufstieg Fausts in die geistigen Welten darstellen mußte mit alten christlich-katholischen Formen, und ich habe darauf aufmerksam gemacht, wie in dem Dichter Christian Morgenstern jemand zu uns gefunden hat, der den Anfang damit gemacht hat, das geistige Leben, die übersinnlichen Welten, in neue Formen zu prägen, wie es für den Menschen der Gegenwart notwendig ist. Aus manchem der nachgelassenen Gedichte, aus manchen dieser Worte werden Sie wiederum vernommen haben, wie Dichtung sich vereinigen kann, innigst sich vereinigen kann mit dem, was das von uns gemeinte geistige Leben will: daß ein neues Verhältnis gefunden werde zwischen dem Leben des Menschen auf dem physischen Plane und seinem Angeknüpftsein an die geistigen Welten, und wie geistige Faktoren in die Fortentwicklung der Menschheit eingreifen. Ich versuchte es klar zu machen, indem ich auszusprechen wagte, was unter wahren Anthroposophen ausgesprochen werden darf: daß Herman Grimm, der genannt werden darf der akkreditierte Statthalter Goethes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gewissermaßen das, was er auf Erden im physischen Leibe nicht finden konnte, nun finden darf im Anblick dessen, was Christian Morgenstern schon jetzt in die geistigen Welten hinaufzu-

tragen in der Lage war. Da sehen wir das Zusammenwirken des Geistigen mit dem physischen Menschheitsfortgang.

Und suchen wir denn nicht, meine lieben Freunde, mit alle dem, was in unserem Bau sich ausspricht, nach einer neuen Form der alten Schönheit? Denn Schönheit bedeutet noch viel mehr, als was man gewöhnlich mit dieser Idee, mit diesem Begriff verbindet. Man muß nur sich klarmachen, wie mannigfaltig geartet der Menschheitsfortschritt ist, wenn man gewahr 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. Es muß dazu kommen, daß aus den Impulsen der Geisteswissenschaft, wie wir sie meinen, etwas sich heraus entwickelt, was einen Fortschritt gegenüber dem Früheren bedeutet, was noch hinausgeht über das, was selbst Goethe im «Faust» wollen konnte. Wir müssen so etwas erhoffen. Konnte doch Goethe, als er die Sehnsucht empfand, sich in Schönheit zu vertiefen, nichts anderes machen, als nach Rom zu gehen, um die griechische Schönheit in der Seele nachzuerleben. Konnte doch im Grunde genommen das ganze 19. Jahrhundert nichts anderes tun, als nach Rom zu gehen, um die griechische Schönheit nachzuerleben. Aber das Zeitalter ist gekommen, wo man nicht bloß nach Rom gehen, nicht bloß in klassische griechische Schönheitsformen sich vertiefen, sondern wo man in geistige Welten hineingehen muß, um aus den geistigen Welten heraus neue Schönheitsformen zu finden. Und Wert muß darauf gelegt werden, daß das verflossene Zeitalter gewissermaßen düsterte nach solchem Herannahen einer Epoche geistigen Erlebens. Mehr als die Gegenwart es ahnt, drückt sich das gerade in einem solchen Geiste aus, wie es Herman Grimm war, dieser Statthalter des Goetheanismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nicht um über Herman Grimm etwas zu sagen, sondern um an seinem Beispiel zu zeigen, was von dem Geistesleben unserer Gegenwart erwartet wird, möchte ich dieses Glied, Herman Grimm, einfügen in die Entwicklung der Menschheit, wie sie sich vollzogen hat von Goethe bis zu uns herüber, die wir uns betrachten dürfen als wirklich in dem drinnen lebend und strebend, was im Grunde genommen auch Goethe im Innersten seines Herzens, im Innersten seiner Seele wollte. Mannigfaltig und nur tieferer Betrachtung zugänglich ist die Art, wie das Geistesleben in der Evolution der Menschheit fortschreitet.

Sie wissen, ich erwähne Persönliches nur, wenn eine sachliche Veranlassung dazu da ist. Ich muß jetzt manchesmal, wenn ich die Gedanken auf die Evolution der Menschheit lenke, eines schwachen Versuches gedenken, den ich als ganz junger Mensch machte. Es war diese Schrift das zweite, was von mir überhaupt gedruckt worden ist. Ich versuchte dazumal - kindlich selbstverständlich, denn ich war ja erst 23 oder 24 Jahre alt - jenen Fortschritt mir klarzumachen von dem, was Shakespearesche Gestalten sind, zu dem, was der Goethesche Faust ist. Durch Shakespeare ist etwas geschaffen worden, was gerade in seinem Zeitalter geschaffen werden mußte, in dem Menschen nur dargestellt werden konnten als Menschentypen, in einer solchen Art und Weise, daß die Art, wie sie dargestellt sind, unmittelbar eine Entfaltung ihrer inneren Seelenkräfte zeigt. Der Fortschritt im Goetheschen «Faust» liegt darin, daß Goethe nicht die einzelnen Gestalten als einzelne Typen hingestellt hat - wie Hamlet, Lear, Macbeth und so weiter bei Shakespeare -, sondern den Faust als den Menschen unseres Zeitalters. Faust kann man nur einmal in eine Dichtung hineinstellen; das, was Shakespeare zu geben hatte, konnte in vielen Menschentypen vor die Menschen hingestellt werden. Man muß so die Vielfältigkeit des menschlichen Geisteslebens in der Evolution ins Auge fassen, daß in jedem Zeitalter gerade das geschehen muß, was als das Charakteristische dieses Zeitalters sich ausspricht.

Und wenn wir heute suchen, so recht eine Seelenstimmung, so recht ein tiefes Gefühl zu

finden vom Angegliedertsein der Menschenseele an die höheren Hierarchien, so ist das wirklich - so wie es uns in der Geisteswissenschaft entgegentritt - in einem gewissen Sinne die Erfüllung von Erwartungen, von Erwartungen, die so da waren in der Menschheitsentwicklung, daß man sagen kann: Gerade solche repräsentative Geister wie Herman Grimm drückten in ihrer Art tiefste Sehnsucht aus nach etwas, worauf sie warteten, und was so gegeben werden muß, wie wir heute schildern die höheren Hierarchien und ihr Verhältnis zum Menschen. Sehen Sie, am tiefsten, so recht am seelenhaftesten, man möchte sagen am seelenkernkräftigsten konnte das ein Geist wie Herman Grimm ausdrücken. Und gerade an ihm zeigt sich immer wiederum, wo wir seine Bücher auch aufschlagen, wie mit seiner Persönlichkeit die Erwartung der Geisteswissenschaft verbunden ist, die von ihm aber, als sie ihm flüchtig entgegentrat, nicht verstanden werden konnte. Es mußte eben erst so etwas eintreten, wie es nach Christian Morgensterns Tod da war.

Ich traf einmal mit Herman Grimm anläßlich seines Besuches im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar zusammen. Da sprach er davon, wie er sich die Evolution der Menschheit vorstellte, daß ihm Geschichte nicht eine Aufzählung dessen sei, was gewöhnlich als Geschichte aufgezeichnet ist; ihm sei Geschichte eine Evolution geistiger Kräfte. Aber er konnte sich nur dazu erheben, sie eine Geschichte der Phantasiearbeit der Menschen zu nennen. Daß es Imaginationen in der Menschheitsentwicklung gibt, die unbewußt in die Menschheit einfließen und sich umsetzen in menschliche Tätigkeit, daß es Inspirationen und Intuitionen in der Geschichte gibt, das konnte ihm nicht aufgehen. «Phantasiearbeit der Völker» war ihm das. Er konnte nicht dazu kommen, das rein Äußerliche, Tatsächliche der Maja, das er «Phantasiearbeit der Völker» nannte, abzulösen durch dasjenige, was sich im menschlichen Geiste darbieten muß, wenn er den Aufstieg aus der physischen Welt in die geistige finden will. Man wird wirklich erst später verstehen, was es für das 19. Jahrhundert bedeutete, wenn Herman Grimm sagte: Was kann uns das, wie die Geschichte Julius Cäsar wiedergegeben hat, besonders interessieren? Julius Cäsar - meint Herman Grimm - interessiert mich viel mehr, wie er von Shakespeare dargestellt ist. Das ist wahrer, historischer als alles, was in der Geschichtsschreibung dargestellt ist. - Immer wieder verwies er darauf, wie gern er Tacitus liest, aus dem Grunde, weil dieser ein Mensch war, der aus der Seele heraus lebendig zu machen und ins Geistige zu verwandeln wußte, was er zu schildern hatte. Aus solchen Vorstellungen heraus entstand dann ein so wunderbarer Gedanke wie der, den Herman Grimm in den neunziger Jahren niedergeschrieben hat, und der in seinem Homer-Buche steht, ein Gedanke, der wirklich so recht wie eine Erwartung dessen dasteht, was als Kunde von den Hierarchien kommen soll: «Die Menschen als Totalität anerkennen sich als einem wie in den Wolken thronenden unsichtbaren Gerichtshofe unterworfen, vor dem nicht bestehen zu dürfen, sie als ein Unglück erachten, und dessen gerichtlichem Verfahren sie ihre inneren Zwistigkeiten anzupassen suchen.»

Ein wunderbares Bild von dem in den Wolken thronenden Gerichtshofe, unter dem sich die Völker wissen! Lebt darin nicht alle Sehnsucht nach den Hierarchien, nach Erkenntnis dessen, was die Hierarchien für die Menschheit sind?

So waren in der neueren Geistesentwicklung Geister heraufgekommen, welche in ihrer geschichtlichen Auffassung so etwas hatten wie eine Art Verwandlungsfähigkeit, so daß auch hier solche Geister wie vor der Pforte desjenigen stehen, was Geisteswissenschaft will. Eine richtige Vorstellung davon, daß wirklich etwas zur Weltentwicklung hinzugekommen ist dadurch, daß Herman Grimm, so wie er es tat, gesprochen hat über Michelangelo, über Raffael, über Tacitus, Shakespeare, Voltaire und über Homer, wird die Menschheit erst durch die Geisteswissenschaft lernen, und diesen Gedanken an die wesenhafte Entwicklung in der

Welt auch im Herzen empfinden. Und wenn Sie sich erinnern, was Herman Grimm über den Christus gesagt hat, so haben Sie da wieder etwas wie eine Erwartung dessen, was Geisteswissenschaft über den Christus sagt. So haben Sie wieder eine Probe davon, worauf es mir wirklich sehr ankommt, wenn wir das Hereintreten der Geisteswissenschaft ins heutige Leben ins Auge fassen: darzustellen, wie Geisteswissenschaft kommt als Erfüllung von vielem, was erwartet worden ist. 1895 erschien das Buch, worin von dem «in den Wolken thronenden Gerichtshofe» gesprochen wird. Da fühlt man sich wirklich in innigem Anschluß an das, was da war, wenn man dann von einer Stufenfolge der Hierarchien sprechen darf; da ist das Bild ins Geistige übersetzt, das die innere Wahrheit der Sache wiedergibt.

Und selbst von dieser inneren Verwandlungsfähigkeit zeigten sich schon die Ansätze. Denn so wie Herman Grimm zum Beispiel gesprochen hat über Michelangelo, Raffael, über Homer, Tacitus, Shakespeare, über Voltaire gerade in der Zeit des deutsch-französischen Krieges im Jahre 1870, die Art und Weise, wie er in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts lebendig zu machen gewußt hat die Schriften Emersons, zeigt uns etwas von der Verwandlungsfähigkeit, zu der der ernste Teil der Menschheit hinstrebt, und die nun ihre Erfüllung in der Geisteswissenschaft finden kann. Und Geisteswissenschaft muß eben gerade das geben, was für jeden Menschen das Allerpersönlichste werden kann, so daß das menschliche Fühlen das weiteste wird, das allerweiteste, aber dafür auch das allerintensivste.

Man möchte wirklich sagen: Gerade an einem solchen repräsentativen Geiste wie Herman Grimm - mit dem ich immer mehr und mehr unseres Freundes Christian Morgensterns Wirken für die geistige Welt in Zusammenhang bringen zu können glaube - zeigt sich das Hinstreben nach dem Spirituellen, und es ist wichtig, an diesen Tatsachen nicht vorüberzugehen. Ein vierjähriges Kind war Herman Grimm, als Goethe starb, dreiundsiebzigjährig ist er am 16. Juni 1901 in Berlin gestorben. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hat er so mitgelebt, daß er gleichsam in seiner Persönlichkeit vereint sich zeigen mußte mit alle dem, was an Impulsen der Schönheit von Goethe in die Menschheit ausgeflossen ist.

In wunderbarer Weise sieht man gerade in Herman Grimm diese Tendenz der Menschheit nach dem Geistigen hin, dieses Herausbilden eines Organs für das Verständnis des Geistigen. Und ich muß immer wieder und wiederum, gerade wenn ich den Kulturwert unserer Eurythmie bedenke - ja, vielleicht darf ich so sagen -, an den äußeren Gestus im Leben Herman Grimms denken. Ich muß immer wieder schauen, wie bei Herman Grimm im äußeren Gestus alles eins war, und nicht jene Disharmonie vorhanden war, die ja insbesondere innerhalb des materialistischen Lebens auftritt, wo man so gar nicht sieht, wo das Geistige in das Körperliche übergeht. Es ist um aus der Haut zu fahren, wenn man all die modernen Sportgeschichten wie zum Beispiel Fußball und so weiter sieht, wie sie den Menschen mechanisieren und ihm nichts von dem einfügen, was in ihm geistig ist, so sehr man sich das auch einbildet. Alles, was man da anstrebt, ist ja ein Hohn auf das Geistige, so gut es auch gemeint ist. Demgegenüber erscheint eine Gestalt wie Herman Grimm, bei dem alles Äußere im Einklang ist mit dem Seelischen, als etwas Einheitliches: die Art, wie er gegangen ist, selbst, daß er immer einen Zylinder trug, gehört zum Ganzen seiner Persönlichkeit, die Art, wie er die Hände bewegt hat, die Art, wie er gesprochen hat, die Art, wie er sich in Bozen aufgehalten hat, wenn er an seinem HomerBuche schrieb, wie er an dem Homer-Buche nur schreiben konnte, wenn er in Bozen den Frühling erwartete. Es stimmt alles so schön zusammen; wie er am Homer-Buche schreibt, wie er bei abnehmendem Tage hinausgeht und in Bozen in den Anlagen die wunderbare Statue Walthers von der Vogelweide anschaut, wie er sie bis in den Gestus hinein zu schildern weiß, wie er zu schildern weiß den wunderbaren Marmor, der aus den Steinbrüchen in der Nähe von Bozen kommt, und wie er anzugliedern weiß alles,

was er schafft, alles, was er tut, an das Geistesleben, in dem er drinnensteht.

Manches getraue ich mich selbst zu beurteilen, da ich selbst eine Zeitlang nahe war einer Arbeitsstätte deutschen Geisteslebens. Ich war von 1889 bis 1897 in Weimar an der Goetheschen Arbeitsstätte, mit der auch Herman Grimm verbunden war. Gerade da konnte man empfinden, wie Goethe der König des Geisteslebens war und Herman Grimm sein von den geistigen Mächten akkreditierter Statthalter. Man konnte empfinden bei Herman Grimm, wie er alles, was da anknüpfte an Goethe, in eine geistige Harmonie von Gesten einzufassen versuchte. Es war sein Bestreben, Goethe geistig zu nehmen. Es war gewissermaßen sein Bestreben, den verstorbenen, aber in seinen Impulsen fortlebenden Goethe anzuerkennen als webend und lebend in dem Geistesleben, in dem man sich selber drinnen fühlte. Es war der Anfang dessen, wie wir heute fühlen, daß die Verstorbenen mit uns innig verbunden sind, und daß sie gleichsam nur in anderer Form mit uns leben, als bevor sie durch die Pforte des Todes geschritten sind. Es bestand das Bestreben, alle einzelnen Phasen, alle einzelnen Momente des Lebens zu einem Gestus zusammenzufassen, mit einem geistigen Gestus.

Ich glaube ganz sicher, meine lieben Freunde, daß vielleicht manches mich schon damals geführt hätte auf dasjenige, was in der Geisteswissenschaft zu leisten ist, aber nicht auf das, was unsere Eurythmie darbietet, wenn ich nicht damals gerade diesem Geistesleben so nahegestanden hätte, wenn ich nicht mit angesehen hätte, daß - in der Art, wie es damals sein konnte - das Bestreben bestand, etwas herbeizurufen, was geistig ist und sich in der Außenwelt zugleich wirklich auslebt, in der Außenwelt wirklich da ist. Natürlich ist alles das ein großer karmischer Zusammenhang, kein Zufall. Es ist etwas wie eine innere Eurythmie in der Art, wie Herman Grimm das Leben hat nehmen wollen: so wie er die wunderbare Verwandlungsfähigkeit hatte, um als ganz junger Mensch Emerson so in die deutsche Kultur hereinzunehmen, wie er in kein anderes Land hereingenommen worden ist, wie er darauf aufmerksam machte, daß Emerson mehr gelesen werden sollte, weil er die beste Seite des Amerikanismus darstellte, wie er Voltaire, wie er Michelangelo, wie er Raffael auferstehen ließ, und auch Goethe, über den er seine wunderbaren Vorlesungen hielt im Beginne der siebziger Jahre an der Berliner Universität. Den Gelehrten war manches nicht recht an diesen Vorlesungen. Aber in jedem Gedanken, in jedem Wort, in jedem Satz dieser Vorlesungen lebt Goethe; da ist er wieder darinnen, ist mit seinem eigenen Geiste darinnen. Und dem Leben rings umher wollte wirklich Herman Grimm mit seinem Buche «Goethe» etwas geben. Es war ein einzigartiges Ereignis, daß Goethe, der physisch seit 1832 tot war, der fast vergessen war, gerade durch Herman Grimm in den siebziger Jahren wieder auflebte.

Aber nun, weil ich von dem einheitlichen Gestus sprach, möchte ich doch darauf hinweisen, wie Herman Grimm immer bestrebt war, alle Dinge in einem großen Zusammenhang zu sehen, wie er in dieser Beziehung wirklich einmal Lehrmeister zu werden vermag für alle diejenigen, die den Übergang suchen vom Geistesleben des 19. Jahrhunderts zum Geistesleben der Anthroposophie. Goethe ist etwas für die Menschheit Universelles; Herman Grimm macht aufmerksam in den «Beiträgen zur Culturgeschichte», wie Goethe gleich irdisch universell wurde, nachdem er durch die Pforte des Todes in die geistige Welt eingetreten war. Eine schöne Stelle aus einer Vorlesung Carlyles aus dem Jahre 1838 zitiert Herman Grimm: «Wenn ein Mann wie Goethe in einer Epoche auftritt, welche Epoche es auch sei: seine Erscheinung ist das Größte, was in ihrem Verlauf sich ereignen kann. Er ist die Mitte. Von ihm geht aller geistige Einfluß aus. Bei ihm muß es heißen wie bei Shakespeare: Keiner war da wie er, bevor er kam. Er war nicht wie Shakespeare, aber dieselbe Klarheit, derselbe Geist der Duldung, dieselbe Tiefe menschlichen Wesens walteten in Beiden.»

Es wird mit einem solchen Wort zugleich auf das Universelle hingewiesen, auf das, was

einschneidet in alle menschlichen Verhältnisse, was uns den Dichter, was uns den Geisteshelden nicht so erscheinen läßt, daß er nur in den Wolken thront, sondern so, daß er wirklich eingreift in die geistigen Verhältnisse. So war im ganzen Bewußtsein Herman Grimms über Goethe etwas gegeben, was wirklich geeignet war, Goethes Geist so universell zu nehmen, daß Goethe ihm erscheinen konnte wie der geistige Kaiser, der Kaiser des Geisteslebens. Und in anderer Weise, meine lieben Freunde, als man das sonst in der Welt gewohnt ist, spricht sich aus bei so jemandem wie Herman Grimm die freie Persönlichkeit, das ganze freie Walten der Persönlichkeit, die Selbstsicherheit. Man darf wirklich sagen: In Herman Grimm lebt etwas, was ihn die äußeren Verhältnisse nehmen ließ, wie sie zu nehmen sind, auf der anderen Seite ihn aber immer fußen ließ auf dem, was er als sein Geistesleben in sich hatte; und alle weltlichen Verhältnisse beurteilte er nach der Sicherheit dieses Geisteslebens.

So tritt der Moment auf, wo, man möchte sagen, in seiner vornehm stillen Art Herman Grimm dazu kommen konnte, einen höchsten Moment darin zu erblicken, wenn ein Monarch der äußeren Welt huldigt dem geistigen Kaiser. Das ist auch ein Gestus dieser Welt, von unsagbarer Bedeutung. Ich weiß, daß viele sich daran gestoßen haben, aber man muß die Dinge in ihrem tieferen Zusammenhang nehmen. Viele haben sich daran gestoßen, daß Herman Grimm ein Faktum erwähnt, das ihm passiert ist am Christabend 1876. Aber dieses Faktum ist deshalb bezeichnend, weil es an einen Punkt führt, wo in der neueren Zeit ein Mensch dasteht, der es als natürlich empfindet, wenn ein Monarch der äußeren Welt huldigt dem geistigen Kaiser. So erscheint es mir als ungeheuer charakteristisch für das neuere Geistesleben, wenn Herman Grimm in seinen «Beiträgen zur Deutschen Culturgeschichte» erzählt, wie am Christabend 1876 bei ihm folgender Brief des deutschen Kaisers Wilhelm I. abgegeben wurde:

«Die Durchsicht Ihres Buches «Goethe», von welchem Sie Mir unter dem 20. vorigen Monats ein Exemplar vorgelegt haben, hat Mir sehr angenehme Eindrücke gewährt. Es ist Ihnen gelungen, dem lichtvollen Bilde des großen Dichters noch manchen lebenswarmen Zug feinfühlig einzufügen und für das Verständnis der Beziehungen zwischen den äußeren Vorgängen seines Lebens und seinen Werken neue Gesichtspunkte zu gewinnen. Indem Ich Mich überzeugt halte, daß die unmittelbar vor dem Weihnachtsfeste den Verehrern des Dichters gespendete sinnige Gabe als eine wertvolle Bereicherung der Goethe-Literatur anerkannt werden wird, danke Ich Ihnen freundlichst für den Genuß, welchen Ich persönlich aus dem Buche geschöpft habe.

Berlin, den 24. Dezember 1876. Wilhelm.»

Schöne Worte sagt Herman Grimm im Anschluß an den Empfang dieses Briefes; denn es freute sich ein Geist wie Herman Grimm über die Beziehung zwischen dem geistigen und dem weltlichen Leben. Und in diesem Lichte sah er auch Goethe und seine Zeit, suchte er sich hinaufzuranken zu dem, was vielen Menschen entgeht. Und so konnte es denn kommen, daß Herman Grimm, anschließend an diesen Brief, eine schöne, eine merkwürdige Schilderung gab des Zusammenfließens des geistigen Lebens mit dem Leben der äußeren Welt des 19. Jahrhunderts. Er sagt: «Von Weimar aus» - denn Weimar war für Herman Grimm die erste Hauptstadt des deutschen Geisteslebens; ich weiß es und freute mich oft darüber - «Von Weimar aus waren die Grundlinien der geistigen Fortentwicklung Deutschlands so fest gezogen worden, daß Goethes Anschauungen der natürliche Maßstab blieben. Und als im Drange der nationalen politischen Bedürfnisse Shakespeare neben ihm neu emporstieg, war

dieser wie eine nur angehängte Provinz des Goetheschen Reiches. Denn Schlegel hatte Shakespeare in Goethes Deutsch in Goethes Auftrage gleichsam übertragen, und Goethe und Shakespeare vereinigten sich wie zu einer gemeinsam wirkenden Macht» etc. etc.

Und nun folgen die schönen Worte: «Und so faßte der Kaiser Goethe auf. Goethe war seiner Epoche nicht nur der große Dichter, der große Denker, sondern es verband sich der Glanz historischer fürstlicher Höhe mit seiner Person. Ich erinnere an den Schluß des obigen Schreibens, wo der Kaiser des persönlichen Genusses gedenkt, den er aus dem Buche gezogen. Worin bestand dieser? Kaum in etwas, das dessen literarischem Werte zugute käme. Ich wüßte nicht, daß der Kaiser im Gespräche Goethe jemals erwähnt hätte, er hatte sich aber, wie mir erzählt wurde, aus dem Buche vorlesen lassen. Ich erblicke darin die Betätigung eines Gefühles bei ihm, das nicht bloß mit Interesse an Goethe bezeichnet werden dürfte. Goethe war eine hingegangene Macht, die Anspruch auf die Teilnahme des deutschen Kaisers besaß. So etwas wie die Inhaber des höchsten italienischen Ordens «Cousins du Roi» sind.»

Wie versteht Herman Grimm zu zeigen, wie das geistige Leben alles ergreift, und er selber ist ein solcher repräsentativer Geist. Er sagt weiter: «Nicht seiner Siege, seiner politischen Erfolge erinnerte man sich zuerst, sondern dessen, was Friedliches im Kaiser lag. Seiner Milde. Seiner gleichabwägenden Gerechtigkeit. Es ist wunderbar, wie im Urteil der Völker selbst bei kriegerischen Fürsten und Gewalthabern zuletzt das immer das meiste Licht empfängt, was sie für die friedliche Entwicklung taten. Wie bei Friedrich dem Großen und Napoleon die bewundernde Betrachtung ihrer organisatorischen Tätigkeit die ihrer kriegerischen Taten bereits überwiegt.»

So sehen wir das Geistesleben der neueren Zeit sich in einen einheitlichen Gestus stellen mit demjenigen, was das andere, das äußere Leben ist. Herman Grimm wußte, daß er in Zeiten der Erwartung lebte. Schön spricht er das in den folgenden Worten aus:

«Goethes Zeitalter ist mit dem Jahrhundert, dem es den Namen gibt, im Untergehen begriffen. Wir begeistern uns für das Vergangene nicht mehr bloß, weil es vergangen ist. Mag heute mit noch so viel Mitteln gegraben und gesucht werden, mögen die Fundberichte der Altertumsforscher noch so emphatisch von der Wichtigkeit neuester Entdeckungen reden: der Goethesche Blick ruht nicht mehr darauf, unter dem der ausgewählte Marmor früher in Geist verwandelt wurde. Und auch das Publikum fehlt, das früher an den geheimnisvollen Wert der in diesen Fundstücken schlummernden Gedanken glaubte.» - «Das Goethesche Zeitalter ist vorüber! Goethe selbst aber? Hat das nach ihm genannte Jahrhundert alle Goetheschen Gedanken gekannt? Hier stehen wir einer neuen historischen Erfahrung gegenüber.» - «Die Strahlen des noch im Leben stehenden Goethe hatten das deutsche Land erleuchtet, als der Krieg gegen Napoleon I. vollbracht war und das befreite Volk sich im eigenen Hause einzurichten begann, im guten Glauben, als müsse der sieghafte Geist auch dafür ausreichen. Solange die lebten, welche damals noch mitgetan hatten, regierte ein unantastbares Vertrauen auf die Kraft höherer geistiger Arbeit. Die Jahre der Erniedrigung, welche den Befreiungskriegen folgten, konnten es nicht erschüttern. Noch war dieser Geist in den maßgebenden Kreisen lebendig, als ich vor zwanzig Jahren meine Vorlesungen über Goethe hielt. Schon aber bildeten doch die die Übermacht damals, die von der Wissenschaft im hergebrachten Sinne nicht Förderndes mehr erwarteten. Wissenschaft, wie wir Alten den Begriff fassen, beruhte auf unbegrenzter Anerkennung des in griechischer und lateinischer Sprache Überlieferten.» Und so weiter.

Jetzt geht es dazu über, daß man immer mehr und mehr sieht, wie herankommt das Zeitalter der Erwartung, das in Herman Grimm einen letzten repräsentativen Geist findet.

«Das zwanzigste Jahrhundert wird vielleicht die Entdeckung machen, daß von Goethe das voraus gewußt worden sei, was es einst für sich erreicht haben wird, und sogar das, was es noch erstrebt. Man wird die Stellen seiner Werke bezeichnen, wo das ausgesprochen sei. Immer breiter werden die Zeiträume sich ausdehnen, welche die einander folgenden Generationen von Goethe trennen. Was aber tut ein Jahrhundert mehr oder weniger für das Verhältnis der sich weiter entwickelnden Menschheit zu Homer oder Shakespeare? Ihre Kraft, in die Seelen einzudringen, nimmt immer mehr zu. Mit ihnen wird Goethe einmal als Gestirn für sich die Menschheit begleiten.»

Man möchte sagen, nach Geist, nach Vergeistigung strebt alles in diesem Manne. So hat er die Erwartung, und so bringt er uns das Vertrauen bei, das echte Vertrauen, das wahre Vertrauen, daß wir nicht etwas geben, was aus äußerer Willkür entsprungen ist, sondern das, was die Menschheit braucht, was sie erwartet hat. Das ist etwas ungeheuer Wichtiges. Und auch das Universelle der Geisteswissenschaft ist es, was schon in dieser Erwartung lebt. Deshalb darf ich noch einmal auf das hinweisen, was Herman Grimm in seinem Homer-Buche sagt:

«Die Menschen als Totalität anerkennen sich als einem wie in den Wolken thronenden unsichtbaren Gerichtshofe unterworfen, vor dem nicht bestehen zu dürfen, sie als ein Unglück erachten, und dessen gerichtlichem Verfahren sie ihre Zwistigkeiten anzupassen suchen. Mit ängstlichem Bestreben suchen sie hier ihr Recht. Wie sind die heutigen Franzosen bemüht, den Krieg gegen Deutschland, den sie vorhaben, als eine sittliche Forderung hinzustellen, deren Anerkennung sie von den anderen Völkern, ja von den Deutschen selber fordern. Ich habe das Gefühl, als sei Homers Ziel gewesen, den Kampf der Völker vor Troja so zu fassen, als habe diese in äußerster Vergangenheit liegende Bewegung einst eine Fülle von Nationen umgriffen, deren sittliches Bewußtsein ein gemeinsames war und innerhalb deren um die führende Stellung gekämpft ward. Sie gleichen unserer Epoche darin. Nicht äußere zufällige Gewalt oder zufällige Protektion göttlicher Mächte, sondern die Berechtigung, die der Charakter gewährt, geben in der Ilias die Entscheidung.»

—Eine schöne Stelle, eine wunderschöne Stelle!—

«Die Solidarität der sittlichen Überzeugungen aller Menschen ist heute die uns alle verbindende Kirche. Wir suchen leidenschaftlicher als jemals nach einem sichtbaren Ausdrucke dieser Gemeinschaft. Alle wirklich ernsten Bestrebungen der Massen kennen nur dies eine Ziel. Die Trennung der Nationen existiert hier bereits nicht mehr. Wir fühlen, daß der ethischen Weltanschauung gegenüber kein nationaler Unterschied walte. Wir alle würden für unser Vaterland uns opfern; den Augenblick aber herbeizusehnen oder herbeizuführen, wo dies durch Krieg geschehen könne, sind wir weit entfernt. Die Versicherung, daß Friede zu halten unser aller heiligster Wunsch sei, ist keine Lüge. «Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen» durchdringt uns.» So sagt Herman Grimm in Europas Mitte im Jahre 1895.

Meine lieben Freunde! Es strebte schon die Menschheit danach, das Leben in Einklang zu bringen mit den geistigen Welten, sie strebte danach, eine Gemeinschaft wie die unsrige zu finden. Und es gab Bestrebungen, welche sich in der richtigen Weise zu stellen verstanden zu allen Völkern der Erde und zum Frieden der Menschheit, welche Ausdruck zu geben verstanden der Gesinnung, der auch Ausdruck geben wollte Homer nach Herman Grimms Ansicht für die griechischen Völker: daß ihnen Frieden lieber ist als Krieg. Und so sollte die

Menschheit einmal kennenlernen, bei wie vielen als innig mit der Seele verbundene Gesinnung lebte, was ich bei Herman Grimm geschildert habe, wie es das Bestreben gab, aus einem Gusse das Leben zu erhalten, und wie überraschend daher das Hereinbrechen dieses Krieges, der von solcher Gesinnung wirklich nicht gewollt war, gekommen ist.

Und eine Erfüllung der Erwartung soll es auch sein, wenn die ich möchte sagen - Ausläufer unserer geistigen Bewegung eben durchaus aus dem Ganzen unseres Geisteslebens herausgeschöpft sein sollen. So ist es mit unserer Eurythmie, die nicht verwechselt werden darf mit irgendeiner der aus dem materialistischen Zeitalter hervorgegangenen körperlichen, sportlichen, turnerischen oder tänzerischen Bestrebungen, sondern die vielmehr herausgegriffen ist aus unseren geistigen Bestrebungen, damit die Menschen gerade auch in dieser Sphäre erfahren können im unmittelbarsten, innigsten Erleben, wie der Geist wirkt. Ich habe schon von verschiedenen Seiten her gezeigt, wie man zu dieser Eurythmie gekommen ist. Das Bestreben bestand, der Menschheit etwas zu geben, was, ich möchte sagen, auch schon in einem äußerlichen Sinn den Geist der Evolution zeigt. Das konnte man nur, wenn man sich klar war darüber, daß wir 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 unseren physischen Leib, die Welt der Bewegung beherrscht unseren Ätherleib. Es müssen nun gefunden werden die Bewegungen, 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.

Sie werden in den letzten Vorträgen über «Okkultes Lesen und okkultes Hören» gesehen haben, daß im Weltenall, im kosmischen Werden, etwas liegt von regelmäßiger Bewegung. Das überträgt sich auf den menschlichen Ätherleib. Unsere materialistische Kultur der Gegenwart, aus der sich Geister wie Herman Grimm heraussehten, hat dazu geführt, daß man gar kein Verständnis dafür hat, daß der Mensch sich nur dann richtig in äußeren Formen bewegen kann, wenn er nicht so «dalkerte» - verzeihen Sie den trivialen Ausdruck Bewegungen dabei hat wie beim Sport, beim modernen Turnen oder beim Fußballspielen, sondern wenn er in sich verfolgt die Bewegungen, die in naturgemäßer Weise seinem Ätherleibe eingeboren sind, wenn man anfängt, die Bewegungen des Ätherleibes in die Bewegungen des physischen Leibes hineinzutragen, wenn der Ätherleib fortlebt in den Bewegungen des physischen Leibes. Das wird versucht in der Eurythmie. Es wird sich herausstellen, daß der Mensch in seinen Bewegungen wirklich ein Zwischenglied ist zwischen den kosmischen Buchstaben, den kosmischen Lauten und dem, was wir selbst gebrauchen in den menschlichen Lauten und Buchstaben in unseren Dichtungen.

Ganz sicherlich wird in dieser Eurythmie eine neue Kunst entstehen. Diese Kunst ist für jeden Menschen. Und man möchte, daß die Menschheit ergriffen würde von Verständnis für diese Kunst, so daß sie wirklich schon betrieben würde bei den Kindern, angefangen von den kleinsten, wo sich ja schon jene innigste Freude daran herausgestellt hat, bis zu den größten Kindern, auch bis zu solchen von siebzig, achtzig und neunzig Jahren. Immer ist es gut, wenn der Mensch verstehen lernt, in physische Bewegungen das umzusetzen, was dem Ätherleib natürlich und eingeboren ist. Es ist wie selbstverständlich im geistigen Leben, daß das, was man dichterisch sagen kann, seine Interpretation finden kann in jenen Bewegungen, die unsere Eurythmie bringt.

Ein pädagogisches, ein künstlerisches und ein hygienisches Prinzip drückt sich in der Eurythmie zugleich aus. Ein pädagogisches Prinzip insofern, als der Mensch ja, wenn er heranwächst mit Eurythmie, wenn er von den ersten Kindheitsjahren an Bewegungen im

Sinne der Eurythmie gemacht hat, dann mit seinem Leibe Bewegungen ausgeführt hat, welche so wirken, daß, ich möchte sagen, die Götter sich so recht verbunden fühlen mit der Erde. Daher ist sie so recht ein Mittel, die Verbindung herzustellen zwischen den göttlichgeistigen Hierarchien und dem heranwachsenden Kinde.

Für den Okkultisten ist es unmittelbar klar, daß eine materialistische Kultur eine furchtbare Diskrepanz auslöst zwischen dem, was dem Menschen eingeboren ist, und dem, was der Kopf und das Herz oft lernen muß. Ich will damit keine Kritik üben, sondern nur auf eine Tatsache hinweisen. Es gibt eigentlich bisher in der Welt nichts Unnatürlicheres, als daß die Kinder, die heranwachsen, heute ungefähr vom sechsten, siebten Jahre an dasjenige lernen müssen, was sie eben lernen müssen. Ich sage nicht, daß sie es nicht lernen sollen, denn selbstverständlich müssen sie lernen, das bringt die äußere soziale Notwendigkeit mit sich. Aber für die Seelen ist es vielfach so, als wenn man eine naturgemäße Entwicklung des menschlichen Leibes dadurch herbeiführen wollte, daß man den Kindern im sechsten, siebten Jahre die Hände und Beine bricht. So ungefähr macht man es, wenn man die Kinder zwingt, Buchstaben zu lernen, denn für den Menschen sind Lesen- und Schreibenlernen die unnatürlichsten Beschäftigungen, die es gibt. Man muß sie dazu zwingen, obwohl die größte Disharmonie besteht zwischen der Kunst des Lesens und Schreibens und dem, wohin die Seele will. Es ist jammervoll anzuschauen, aber es ist eine Notwendigkeit; es nützt nichts, daß man sich davor verschließt. Aber es wäre so ziemlich alles andere gescheiter in diesem Alter, als die Kinder schreiben und lesen zu lehren. Selbst wenn sie angewiesen würden, aus einfachem Straßendreck Figuren zu machen, so wäre das viel gescheiter. Wir können nur eines tun: Wir können versuchen, den verkümmerten Ätherleib - denn er verkümmert unter den heutigen Notwendigkeiten - sich bewegen zu lassen in den eurythmischen Bewegungen des physischen Leibes, die die Götter wollen. Das soll Eurythmie bieten in pädagogischer Beziehung.

Wenn viele Menschen heute klagen, daß ihnen dies oder jenes weh tue, ohne daß ihnen so recht etwas fehlt, so ist das gar nicht zu verwundern; denn der Mensch versucht heute nicht mehr, wie es die Griechen taten, einen Einklang herzustellen zwischen den äußeren Bewegungen des physischen Leibes und denen des Ätherleibes. Und wenn er es doch tut, so macht er etwas sehr Komisches. Wenn er sich sagt: Es war von den Griechen sehr gescheit, was sie in den Olympischen Spielen gemacht haben, also machen wir das auch, dann ist das wirklich sehr komisch; denn es bedeutet nichts anderes, als wenn zum Beispiel einem Menschen von fünfundzwanzig Jahren es nicht gefallen würde, an einer Universität zu studieren, und er lieber das tun würde, was ein fünf- oder zehnjähriger Knabe macht. Einfach das Griechische in unsere Zeit herüberzunehmen, ist das Lächerlichste, was man tun kann; es ist eine Versündigung am Vertrauen in die Menschheitsentwicklung. Wenn das heute gesucht werden soll, was die Griechen auf ihre Art in den Olympischen Spielen suchten, dann muß Eurythmie sich einleben in die Menschheit, dann müssen die Menschen versuchen, die Gesundheit ihres Leibes von der Seele aus dadurch zu bewirken, daß sie den Ätherleib nicht verkümmern lassen, sondern den physischen Leib die vom Ätherleib geforderten Bewegungen machen lassen. Das ist die hygienische Seite der Eurythmie.

Die künstlerische Bedeutung der Eurythmie wird schon einmal den Menschen aufgehen, wenn man erkennt, wie der Mensch mit seinem ganzen Wesen in das Künstlerische eintauchen muß, wie der Mensch nicht nur der Schöpfer ist von diesem und jenem, sondern wie der Mensch selbst Kunstmittel werden muß; das wird er dadurch, daß er das Künstlerische mit seinem eigenen Leibe ausübt. Und das tut er durch Eurythmie.

Eurythmie ist nichts Willkürliches, das etwa aus der gleichen Gesinnung heraus entsprungen wäre wie andere Bestrebungen der Gegenwart. Sie fragt: Welche Bewegungen sind für den Menschen der Gegenwart in bezug auf den Ätherleib die besten in pädagogischer und in hygienischer Beziehung, welche Bewegungen führen am besten zum Verständnis des wahren Künstlerischen und stellen den Menschen am besten hinein in das volle, wahre Leben? Daher glaube ich, daß diese Eurythmie schon populär werden wird in unseren Kreisen, daß sie hingenommen werden wird als dasjenige, was viel, viel helfen kann. Sie können Ihre Kinder gewiß nicht unmittelbar Anthroposophie lehren, aber Eurythmie können sie treiben, und sie werden in ganz anderer Weise dem Leben, dem sie entgegengehen, gewachsen sein, als wenn sie nicht Eurythmie treiben.

Meine lieben Freunde! Ich habe in vieler Beziehung schon gesprochen von dem Verhältnis des großen Rundbaues draußen zu dem kleinen, vom Verhältnis dessen, was im großen Raum des Baues ist, zu dem, was im kleinen Raum drinnen ist. Nun könnte jemand fragen: Wie gehen die Formen des kleinen Raumes aus denen des großen Raumes hervor? Die Antwort ist: Es versuche jemand, nach eurythmischen Gesetzen die Formen des großen Raumes des Baues tanzen zu lassen, dann werden die Formen des kleinen Raumes des 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 das hinein in den kleinen Raum und strahlte aus von da, was er tanzt, dann würde die Zwölfheit der Säulen und die Kuppel des kleinen Raumes von selber daraus.

Und dann hoffe ich, daß noch etwas eurythmisch tanzen wird im Bau: das Wort! Das wird eine gute Akustik haben. Kurz, man kann Eurythmie definieren als Erfüllung desjenigen, was nach seinen natürlichen Gesetzen der menschliche Ätherleib verlangt vom Menschen. Daher ist wirklich in dieser Eurythmie etwas gegeben, was zu unserem geistigen Leben dazu gehört, und was aus seiner Ganzheit heraus gedacht ist.

Vielleicht nehmen Sie das, was ich damit habe sagen wollen, hin und betrachten es als eine Antwort auf eine Frage, die gerade von vielen schweizerischen Freunden an uns gestellt worden ist. Dasjenige, was ich so definiert habe, können Sie ja in Wirklichkeit dann kennenlernen durch die gewünschten Kurse.

35. Die Welt als Ergebnis von Gleichgewichtswirkungen

GA 158

20. November 1914, Dornach

Es ist uns durch unsere Betrachtungen schon geläufig geworden, daß wir unter oder hinter der physischen Welt, die vor uns liegt, den Beginn anderer Welten finden. Ich möchte heute als Einleitung von einigen Eigentümlichkeiten dieser geistigen Welten sprechen, von denen wir zum Teil schon wissen, die wir durch manches ergänzen wollen, um auch sonstiges noch vor die Seele zu rücken.

Sie wissen, die nächste Welt, welche an die unsrige angrenzt, ist die sogenannte imaginative Welt. Diese Welt ist in sich viel beweglicher als unsere physische Welt. Unsere physische Welt stellt sich dar mit scharfen Konturen, scharfen Grenzlinien, stellt eine Welt scharf umrissener Gegenstände dar. Eine gleichsam flüssige, flüchtige Welt ist diejenige, in die wir hineinkommen, wenn wir den Schleier zerreißen, den die physische Welt bildet. Auch wissen wir, daß gegenüber dieser ersten geistigen Welt das Gefühl, die Empfindung beginnt, daß wir außerhalb unseres physischen Leibes sind. Zu diesem unserem physischen Leib bekommen wir in dem Augenblicke, wo wir in die geistige Welt hinaufsteigen, gewissermaßen ein neues Verhältnis, ein Verhältnis, wie wir es innerhalb des physischen Leibes etwa haben zu unseren Augen oder zu unseren Ohren. Der physische Leib wirkt mehr als ein Ganzes wie eine Art Wahrnehmungsorgan, aber wir merken sehr bald, es handelt sich eigentlich nicht richtig um den physischen Leib, wenn uns so dieser physische Leib als eine Art Wahrnehmungsorgan zum Gefühl kommt, sondern es handelt sich da um den ätherischen Leib. Der physische Leib gibt uns gleichsam nur ein Gerüst, das den ätherischen Leib hält. Wir blicken von außerhalb nach unserem ätherischen Leibe hin, verspüren ihn auch noch, verspüren ihn als das Sinnesorgan, das eine Welt wahrnimmt webender, schwebender Bilder und Töne. Wie unser Verhältnis zum Ohr und Auge, so wird unser Verhältnis zu dem vom physischen Leibe gehaltenen Ätherleibe.

Wenn wir uns nun so außerhalb unseres physischen Leibes fühlen, so ist dieses Erlebnis ähnlich dem Schlaferlebnis. Das Schlaferlebnis besteht darin, daß wir mit unserer geistig-seelischen Menschlichkeit außerhalb unseres physischen und Ätherleibes sind, nur daß während des Schlaferlebnisses unser Bewußtsein herabgestimmt ist, und wir nichts wissen von dem, was eigentlich mit uns und um uns vorgeht. Man kann also sagen, daß es noch ein anderes Verhältnis des Menschen zu seinem physischen Leibe gibt als dasjenige, woran wir gewohnt sind. Auf das, worauf die Geisteswissenschaft so aufmerksam machen muß, wird die Menschheit durch ihre Evolution immer mehr und mehr hingelenkt werden, je weiter wir der Zukunft entgegengehen.

Ich habe es aus vielen Zusammenhängen heraus betont, daß es nicht eine Willkür ist, daß wir heute Geisteswissenschaft treiben, sondern daß die Beschäftigung mit dieser Geisteswissenschaft von uns gefordert wird durch die Evolution der Menschheit, durch das, was im gegenwärtigen Zeitpunkte in der Menschheitsevolution sich vorbereitet. Man kann nämlich dieses gleichsam Sich-Getrenntfühlen in seiner menschlichen Wesenheit von seinem physischen Leibe als etwas bezeichnen, was wie ein unverstandenes Erlebnis immer mehr und mehr über die Menschen wie von selbst kommen wird, je weiter wir als Menschheit der Zukunft entgegengehen. Es wird eine Zeit kommen, wo an viele, viele Menschen immer mehr die Empfindung herantreten wird: Ja, was ist denn das, ich fühle mich so, wie wenn

ich mich gespalten hätte, wie wenn da noch ein Zweiter neben mir wäre. — Und diese Empfindung, dieses Gefühl, das als etwas Natürliches auftreten wird, geradeso wie Hunger oder Durst oder andere Erlebnisse, darf nicht unverstanden bleiben bei den Menschen der Gegenwart und Zukunft. Verständlich wird es sein, wenn die Menschen sich bequemen werden, durch die Geisteswissenschaft die eigentliche Bedeutung dieses Gespaltenseins zu verstehen. Insbesondere wird auch die Pädagogik, die Erziehung - je mehr wir diesen Dingen entgegengehen — darauf Rücksicht nehmen müssen. Man wird lernen müssen, auf gewisse Erlebnisse der Kinder sorgfältiger zu achten, als man das bisher getan hat, wo diese Erlebnisse auch nicht in demselben Maße da waren.

Gewiß, in dem späteren, robusteren Leben, unter dem Eindrucke der physischen Welt werden diese Gefühle und Empfindungen, die ich charakterisiert habe, nicht so besonders stark sein in der allernächsten Zukunft, aber in einer fernerer Zukunft werden sie immer stärker und stärker werden. Zunächst werden sie beim heranwachsenden Kinde auftreten, und die Erwachsenen werden von den Kindern gar mancherlei hören, was sie werden verstehen müssen, mancherlei, über das man hinweggehen kann wie über ein Nichts, über das man aber nicht hinweggehen sollte, weil es mit den tiefsten Evolutionsgeheimnissen der Welt zusammenhängt.

Kinder werden andeuten: Da oder dort habe ich ein Wesen gesehen, das hat zu mir dies oder jenes gesagt, was ich tun soll. - Der materialistisch gesinnte Mensch wird sagen: Du bist ein dummer Bub oder ein dummes Mädchen, das gibt es ja gar nicht. — Wer aber Geisteswissenschaft verstehen will, muß wissen lernen, daß es sich da um eine bedeutsame Erscheinung handelt. Wenn ein Kind sagt: Da habe ich jemanden gesehen, der ist wieder verschwunden, aber er kommt immer wieder und wieder; er sagt zu mir immer das und jenes, und ich kann nicht aufkommen gegen ihn -, so wird der, welcher die Geisteswissenschaft versteht, erkennen, daß sich da etwas in dem Kinde ankündigt, was immer deutlicher in der Menschheitsevolution hervortreten wird. Was ist denn das, was sich da ankündigt?

Wir werden es verstehen, wenn wir zwei Grunderlebnisse des Menschen ins Auge fassen, von denen das erste ganz besonders wichtig war für den vierten nachatlantischen, den griechisch-lateinischen Zeitraum, und das andere wichtig ist für unseren Zeitraum, in dem es sich langsam erst vorbereitet. Während das erste Grunderlebnis in dem griechisch-lateinischen Zeitraum seinen Abschluß gefunden hat, gehen wir dem zweiten langsam entgegen. In das menschliche Leben spielen immer Erlebnisse herein, die von Luzifer und Ahriman stammen. In das Grunderlebnis der vierten nachatlantischen Periode spielte insbesondere Luzifer herein; in unsere Periode spielt Ahriman herein und bedingt das Grunderlebnis. Nun hängt Luzifer mit alledem zusammen, was noch nicht bis zur Deutlichkeit der einzelnen Sinne sich ausgewachsen hat, was undeutlich an den Menschen, undifferenziert an ihn herankommt. Mit andern Worten, Luzifer hängt mit dem Atemerlebnis zusammen, mit dem Erlebnis des Ein- und Ausatmens. Das Atmen des Menschen ist etwas, was in einem ganz bestimmten geregelten Verhältnis stehen muß zu seiner Gesamtorganisation. In dem Augenblick, wo der Atmungsprozeß in irgendeiner Weise gestört ist, verwandelt sich sogleich die Atmung aus dem, wie sie sonst auftritt, nämlich als unbewußter Vorgang, auf den wir nicht zu achten brauchen, in einen bewußten, in einen mehr oder weniger traumhaft bewußten Vorgang. Und wenn — wir können es ganz trivial ausdrücken — der Atmungsprozeß zu energisch wird, wenn er größere Anforderungen an den Organismus stellt, als dieser Organismus leisten kann, dann hat Luzifer die Möglichkeit, mit dem Atmen einzudringen in den menschlichen Organismus. Er muß es ja nicht selbst sein, aber seine Scharen tun es, diejenigen, die zu ihm gehören.

Ich weise damit auf eine Erscheinung hin, welche jeder kennt als Traumerlebnis. Dieses Traumerlebnis kann sich in beliebiger Weise steigern. Der Alptraum, wo also der Mensch durch das gestörte Atmen zum Traumbewußtsein kommt, so daß sich Erlebnisse der geistigen Welt hineinmischen können, und auch alle Angst- und Furchterlebnisse, die mit Alpträumen verbunden sind, haben in dem luziferischen Element der Welt ihren Ursprung. Alles, was vom gewöhnlichen Atmungsprozeß übergeht zum Würgen, zu dem Gefühl des Gewürgtwerdens, das hängt zusammen mit dieser Möglichkeit, daß Luzifer sich einmischt in den Atmungsprozeß. Das ist der grobe Prozeß, wo durch eine Herabminderung des Bewußtseins Luzifer sich in das Atemerlebnis hineinmischt, gestaltenhaft in das Traumbewußtsein tritt und da zum Würger wird. Das ist das grobe Erlebnis.

Es gibt aber auch ein feineres Erlebnis, das uns dieses Würgeerlebnis gleichsam verfeinert, nicht so grob wie ein physisches Würgen darstellt. Man achtet gewöhnlich nicht darauf, daß eine solche Verfeinerung des Würgens zu den menschlichen Erlebnissen gehört. Aber jedesmal, wenn an die menschliche Seele dasjenige herantritt, was zu einer Frage wird oder zu einem Zweifel an diesem oder jenem in der Welt, dann ist in verfeinerter Weise ein Würgeerlebnis da. Man kann schon sagen: Wenn wir eine Frage aufstellen müssen, wenn ein kleines oder ein großes Weltenrätsel sich uns aufdrängt, dann werden wir gewürgt, aber so, daß wir es nicht merken. — Jeder Zweifel, jede Frage ist ein verfeinertes Alpdrücken oder ein verfeinerter Alptraum.

So verwandeln sich die Erlebnisse, die uns sonst grob entgegentreten, in feinere Erlebnisse, wenn sie mehr seelisch auftreten. Man kann sich schon denken, daß die Wissenschaft einmal dazu kommen wird, den Zusammenhang des Atmungsprozesses mit der Fragestellung oder der Empfindung eines Zweifels in der Menschenseele zu studieren. Aber auch alles das, was mit Fragen und Zweifeln zusammenhängt, alles das, was damit zusammenhängt, daß wir unbefriedigt sind, weil die Welt an uns herantritt und eine Antwort verlangt, oder weil wir gezwungen sind, eine Antwort zu geben durch das, was wir sind, hängt mit dem Luziferischen zusammen.

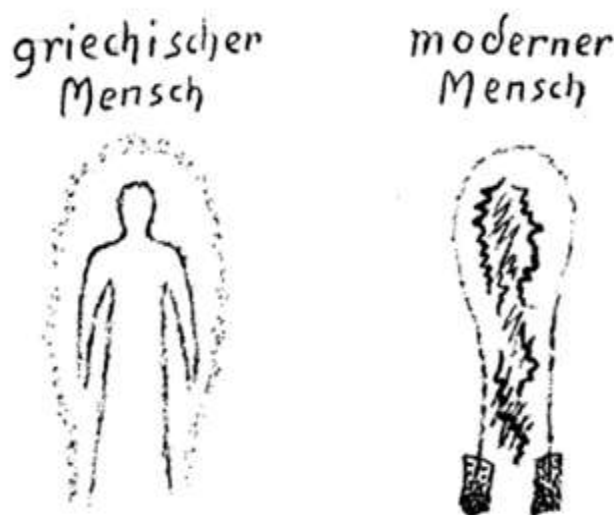
Wenn wir nun die Sache geisteswissenschaftlich betrachten, so können wir sagen: Bei allem, wo der Würgeengel im Alptraum uns bedrückt, oder wo wir durch die Fragestellung eine innere Bedrückung, einen Anflug von Beängstigung erfahren, haben wir es mit einem gleichsam stärkeren, energischeren Atmungsprozeß zu tun, mit etwas, was im Atem lebt, was aber, damit die menschliche Natur in der richtigen Weise funktioniert, harmonisiert, abgeschwächt werden muß, damit das Leben richtig verläuft. Was findet nun statt, wenn ein energischerer Atmungsprozeß eintritt? Da ist gleichsam der Ätherleib und alles, was mit der ätherischen Natur des Menschen zusammenhängt, zu weit ausgedehnt, zu sehr auseinandergedrängt, und da sich das dann auslebt im physischen Leibe, so kann es sich nicht auf den physischen Leib beschränken, es will ihn gewissermaßen auseinanderzerren. Ein zu üppiger, ein zu weit ausgedehnter Ätherleib liegt einem verstärkten Atmungsprozeß zugrunde, und dann besteht die Möglichkeit für das luziferische Element, sich besonders geltend zu machen.

Man kann also sagen: Das Luziferische kann sich in die menschliche Natur hineinschleichen, wenn der Ätherleib geweitet ist. - Man kann auch sagen: Das Luziferische hat die Tendenz, in einem der menschlichen Form gegenüber geweiteten Ätherleibe sich auszudrücken, also in einem Ätherleibe, der mehr Raum braucht, als in der menschlichen Haut eingeschlossen ist, der die Form üppiger gibt. — Man kann sich nun denken, daß man künstlerisch diese Frage beantworten will, und da kann man sagen: So wie der menschliche Ätherleib normal ist, ist er der Bildner der menschlichen Gestalt, die physisch vor uns steht. Aber sobald er sich weitet, sobald er sich einen größeren Raum, weitere Grenzen verschaffen will,

als in der menschlichen Haut darinnen sind, will er auch andere Formen geben. Es kann da nicht die menschliche Form bleiben. Er will überall über die menschliche Form hinaus. — Dieses Problem hat man in alter Zeit schon gelöst. Was für eine Form kommt da heraus, wenn der geweitete Ätherleib, der nicht für das menschliche Wesen, sondern für das luziferische Wesen paßt, sich Geltung verschafft und formhaft vor die menschliche Seele tritt? Was kommt da heraus? Die Sphinx!

Hier haben wir eine besondere Art, uns in die Sphinx hinein zu vertiefen. Die Sphinx ist es, was eigentlich an einem würgt. Wenn der Ätherleib des Menschen durch die Energie des Atmens sich ausweitet, taucht ein luziferisches Wesen in der Seele auf. Es lebt in diesem Ätherleibe nicht die menschliche Gestalt, sondern die luziferische Gestalt, die Sphinxgestalt. Die Sphinx taucht auf als die Zweifelaufwerferin, als die Fragepeinigerin. Diese Sphinx hat also eine besondere Beziehung zum Atmungsprozeß. Wiederum wissen wir aber, daß der Atmungsprozeß eine besondere Beziehung zur Blutbildung hat. Daher lebt das Luziferische auch im Blute, durchwogt und durchwallt das Blut. Überall kann auf dem Umwege durch die Atmung das Luziferische in das Blut des Menschen hinein, und wenn zuviel Energie in das Blut hineinkommt, dann ist das Luziferische, die Sphinx, besonders stark.

So steht der Mensch dadurch, daß er in seinem Atmungsprozeß dem Kosmos geöffnet ist, der Sphinxnatur gegenüber. Dieses Erlebnis, in seinem Atmen der Sphinxnatur des Kosmos gegenüberzustehen, dieses Grunderlebnis ging besonders in der vierten nachatlantischen, der griechisch-lateinischen Kulturperiode auf. Und in der Ödipus-Sage sehen wir, wie der Mensch der Sphinx gegenübersteht, wie die Sphinx sich an ihn kettet, zur Fragepeinigerin wird. Der Mensch und die Sphinx, oder wir können auch sagen, der Mensch und das Luziferische im Weltall sollten gleichsam als ein Grunderlebnis der vierten nachatlantischen Kulturperiode so hingestellt werden, daß, wenn der Mensch sein äußeres normales Leben auf dem physischen Plan nur ein wenig durchbricht, er mit der Sphinxnatur in Berührung kommt. Da tritt Luzifer in seinem Leben an ihn heran, und er muß mit Luzifer, mit der Sphinx fertig werden.



Anders ist das Grunderlebnis des fünften nachatlantischen Kulturzeitraumes, unseres Zeitraumes. Für unseren Zeitraum ist das besonders vorbereitet, daß der Ätherleib nicht aufgeplustert, nicht ausgedehnt, sondern zusammengezogen ist, daß er nicht zu groß, sondern eher zu klein ist, und das wird immer stärker und stärker werden, je weiter die Evolution

fortgeht. Wenn wir sagen können: Die normale Gestalt des Menschen beim Griechen ist so, daß der Ätherleib zu groß ist -, so können wir sagen: Beim modernen Menschen ist es so, daß der Ätherleib sich zusammenschnürt, sich zusammenzieht, zu klein wird. - Je weiter der Mensch kommen wird in der materialistischen Verachtung des Spirituellen, desto mehr wird sich dieser Ätherleib zusammenziehen und austrocknen. Da aber die Durchorganisierung des physischen Leibes davon abhängt, daß der Ätherleib ihn ganz richtig durchdringt, so wird für den physischen Leib immer eine Tendenz auftreten, wenn der Ätherleib zu sehr zusammengedrängt ist, daß der physische Leib auch auszutrocknen beginnt. Und wenn er ganz besonders stark austrocknen würde, so würde er statt der natürlichen Menschenfüße hornartige Füße bekommen. Der Mensch wird sie ja nicht bekommen, aber die Tendenz dazu liegt in ihm, und sie ist begründet in dieser Tendenz des Ätherleibes, auszutrocknen, zu wenig Ätherkraft zu entwickeln. In diesen vertrockneten Ätherleib kann sich nun besonders Ahriman hineinleben, wie Luzifer in den erweiterten Ätherleib. Ahriman wird die Gestalt annehmen, die auf eine Armlichkeit des Ätherleibes hinweist. Er wird zu wenig Ätherkraft entwickeln, um richtig organisierte Füße zu haben, und die erwähnten hornartigen Füße Bocksfüße — ausbilden.

Mephistopheles ist ja Ahriman; er hat die Bocksfüße nicht umsonst, er hat die Bocksfüße aus diesem Grunde, den ich angedeutet habe. Die Mythen und Sagen sind eben sehr bedeutungsvoll; deshalb erscheint Mephistopheles sehr oft mit Pferdefüßen, wo also die Füße zu Hufen vertrocknet sind. Wenn Goethe das Problem des Mephisto schon vollständig durchdrungen hätte, so hätte er nicht seinen Mephisto wie einen modernen Kavalier auftreten lassen, denn es gehört schon einmal zum Wesen des Ahriman-Mephisto, nicht so viel Ätherkraft zu haben, daß er die menschliche physische Gestalt vollständig durchorganisieren kann.

Aber noch eine Eigentümlichkeit ist dadurch hervorgerufen, daß der Ätherleib gleichsam zusammengezogen ist, ärmer ist an Ätherkräften, als es im Normalen der Fall ist. Diese Eigentümlichkeit wird uns am klarsten, wenn wir einen Blick auf die gesamte menschliche Natur werfen. Wir sind in gewisser Beziehung schon physisch eine Zweiheit. Denken Sie doch, wenn Sie so dastehen, sind Sie eben der physische Mensch. Aber zu dem physischen Menschen gehört es, daß die Atemluft immerfort in ihm darinnen ist. Diese Atemluft jedoch ist bei dem nächsten Ausatmen schon wieder nach außen befördert, so daß der Atemluftmensch, der Sie durchdringt, fortwährend wechselt. Sie sind nicht bloß das, was aus Muskeln und Knochen besteht, der Fleisch- und Knochenmensch, sondern Sie sind auch der Atemmensch. Der aber wechselt fortwährend, geht hin und her, aus und ein. Und der Atemmensch ist es, der wieder im Zusammenhang steht mit dem immerfort zirkulierenden Blute.

Wie getrennt von diesem ganzen Atmungsmenschen liegt in Ihnen der Nervenmensch, der andere Pol, in dem das Nervenfluidum zirkuliert, und es ist nur eine Art äußere Berührung, ein äußeres Zusammenkommen zwischen dem Nervenmenschen und dem Blutmenschen. So wie nur diejenigen Ätherkräfte, die nach dem Luziferischen hin tendieren, durch das Atmen leicht an das Blutsystem herankommen können, so können die Ätherkräfte, welche nach dem Mephistophelischen oder Ahrimanischen hin tendieren, nur an das Nervensystem herankommen, aber nicht an das Blutsystem. Ahriman ist es versagt, in das Blut unterzutauchen; er kann fortwährend in den Nerven leben, bis zum Vertrocknen, zur Nüchternheit leben, weil er nicht an die Wärme des Blutes heran kann. Will er aber eine Beziehung zur Menschennatur hin entwickeln, dann wird er lechzen müssen nach einem Tröpfchen Blut, weil er so schwer herankommen kann an das Blut. Ein Abgrund liegt zwischen Mephistopheles und dem Blute. Will er an den Menschen herankommen, an das, was im Menschen

lebt, will er mit dem Menschen in Verbindung treten, dann wird er gewahr, daß das Menschliche in dem Blute lebt. Er muß nach dem Blute trachten.

Sehen Sie, damit hängt zusammen die Weisheit der MephistophelesSage, daß die Verschreibung mit Blut geschieht. Faust muß sich dem Mephisto durch das Blut verschreiben, weil dieser nach dem Blute lechzen muß, weil er abgetrennt ist vom Blute. Geradeso wie der griechische Mensch der Sphinx gegenüberstand, die im Atmungssystem lebt, so steht der Mensch des fünften nachatlantischen Kulturzeitraumes dem Mephistopheles gegenüber, der im Nervenprozeß lebt, der kalt und nüchtern ist, weil er an Blutleere leidet, weil die Wärme des Blutes ihm fehlt. Und dadurch wird er zum Spötter, zum nüchternen Begleiter des Menschen.

Wie Ödipus mit der Sphinx, so hat der Mensch der fünften nachatlantischen Kulturepoche mit Mephistopheles fertigzuwerden. Er steht diesem Mephistopheles wie einem zweiten Wesen gegenüber. Der Grieche stand der Sphinx durch den energisch gewordenen Blut- und Atmungsprozeß gegenüber; ihm stand gegenüber, was mit der energischeren Atmung in seine Natur hineinkam. Der moderne Mensch steht mit allem, was aus seinem Verstande, seiner Nüchternheit drängt, dem gegenüber, was an den Nervenprozeß gebannt ist. Prophetisch konnte dieses Gegenüberstehen des Menschen dem Mephistophelischen, ich möchte sagen, dichterisch vorausgeahnt werden. Aber es wird immer mehr und mehr heraufziehen als ein Grunderlebnis, je weiter wir in der Evolution des fünften nachatlantischen Zeitraumes kommen. Und das, wovon ich erzählt habe, daß es im kindlichen Erlebnisse auftreten wird, wird dieses mephistophelische Erlebnis sein.

Während der griechische Mensch unter der Pein einer Überfülle von Fragen gestanden hat, wird der moderne Mensch nicht so sehr einer Fragepein entgegengehen als vielmehr der Pein, in seine Vorurteile hinein verzaubert zu sein, einen zweiten Leib neben sich zu haben, der seine Vorurteile enthält. Und wie bereitet sich das vor?

Betrachten Sie einmal ganz unbefangen die Evolution. Wieviel hat im Verlaufe des fünften nachatlantischen Kulturzeitalters aufgehört, in warmer unmittelbarer Weise an den Menschen heranzutreten. Nehmen Sie die unzähligen Fragen, die wirklich an uns herantreten, wenn wir uns in die Geisteswissenschaft vertiefen. Sie sind alle für den modernen materialistisch gesinnten Menschen nicht da. Das Rätsel der Sphinx empfindet er nicht; das hat der Grieche noch in lebendiger Weise empfunden. Der moderne Mensch wird aber ein anderes empfinden müssen. Er weiß eigentlich alles so gut nach seiner Meinung, beobachtet die Sinneswelt, kombiniert sie mit seinem Verstande, und dann lösen sich ihm alle Rätsel. Er ahnt nicht, wie sehr er in der äußeren Phantasmagorie herumtappt. Das aber verdichtet immer mehr seinen Ätherleib, trocknet immer mehr seinen Ätherleib aus und führt endlich dazu, daß das mephistophelische Element wie eine zweite Natur sich heften wird an das Wesen des Menschen der Gegenwart in die Zukunft hinein. Alles das, was an materialistischen Vorurteilen, an materialistischer Beschränktheit sich entwickelt, wird die mephistophelische Natur verstärken, und wir können jetzt schon sagen: Wir sehen in eine Zukunft hinein, wo jeder geboren wird mit einem zweiten Menschen, welcher sagen wird, die da von der geistigen Welt reden, sind Narren. Ich weiß alles, ich verlasse mich auf meine Sinne. - Gewiß, der Mensch wird abweisen, so wie das Sphinxrätsel, auch das Mephistopheles-Rätsel, aber er wird heften an seine Fersen ein zweites Wesen. Das wird ihn so begleiten, daß er den Zwang empfinden wird, materialistisch zu denken nicht durch sich, sondern durch ein zweites Wesen, das sein Begleiter ist.

Die materialistische Gesinnung wird den Ätherleib vertrocknen, und in dem vertrockneten Ätherleib wird Mephistopheles leben. Das werden wir verstehen müssen, und die Menschheit wird dem Kinde in zukünftigen Zeiten so viel an Bildung mitgeben müssen — sei es durch Eurythmie, sei es durch geisteswissenschaftliche Gesinnung -, durch welche der Ätherleib belebt werden muß, daß der Mensch seine richtige Stellung wird einnehmen können, daß er erkennen wird, was sein Begleiter bedeutet. Sonst wird er diesen Begleiter nicht verstehen, sonst wird er sich ihm gegenüber fühlen, wie wenn er verzaubert, gebannt wäre. Wie der Grieche mit der Sphinx fertig werden müssen, so wird der moderne Mensch mit Mephistopheles fertig werden müssen, mit der satyrhaften, faunhaften Gestalt, die Bocks- oder Pferdefüße hat.

Man kann schon sagen: Ein jedes Zeitalter weiß dasjenige, was sein Charakteristisches ist, in eine Grund- oder Ursache zu fassen. — Solche Grund- oder Ursachen sind die OÖdipus-Sage in Griechenland und die Mephistopheles-Sage in der neueren Zeit. Aber diese Dinge müssen möglichst aus den Fundamenten heraus wirklich verstanden werden.

Sie sehen, was sonst nur als Dichtung auftritt — die Auseinandersetzungen von Faust und Mephisto -, das wird, man möchte sagen, zum Fundament für die Zukunftspädagogik. Das Vorspiel davon besteht darin, daß das Volk oder der Dichter den Begleiter geahnt haben. Aber das Nachspiel wird darin bestehen, daß ein jeder Mensch diesen Begleiter haben wird, der ihm nicht unverständlich bleiben darf, und daß dieser Begleiter am lebendigsten, am mächtigsten in der Kindheit des Menschen auftreten wird. Und wenn die erwachsenen Erzieher nicht die richtige Stellung einnehmen werden gegenüber dem, was das Kind äußert, dann wird durch das unverstandene Gegenüberstehen den Verzauberungen des Mephistopheles die menschliche Natur verdorben werden.

Es ist sehr merkwürdig, daß man in der Sagen- und Märchenliteratur, wenn man sie verfolgt, überall diese Züge finden kann. Sagen und Märchen, die so unverständlich von den Gelehrten unserer Gegenwart betrachtet werden, weisen ihrer Struktur nach entweder nach dem Mephistophelischen, dem Ahrimanischen hin, oder nach dem Sphinxartigen, dem Luziferischen. Alle Sagen und Märchen rühren davon her, daß ihr Inhalt ursprünglich entweder durch das Verhältnis, das der Mensch zur Sphinx hat, erlebt worden ist oder durch das Verhältnis, das der Mensch zu Mephisto hat. In den Sagen und Märchen finden wir mehr oder weniger verborgen auftreten entweder das Fragemotiv: das ist das Sphinxmotiv, das Motiv, daß irgend etwas gelöst werden muß, daß eine Frage beantwortet werden muß, oder das Motiv der Verzauberung, des Gebanntseins an irgend etwas: das ist das mephistophelische, das ahrimanische Motiv. Denn worin besteht das ahrimanische Motiv im genaueren? Es besteht darin, daß, wenn wir Ahriman neben uns haben, wir fortwährend in der Gefahr sind, ihm zu verfallen, in seine Natur überzugehen, uns nicht mehr losreißen zu können von ihm. Und man möchte sagen: Der Sphinx gegenüber empfindet der Mensch etwas, was in ihn eindringt und ihn gleichsam auseinanderreißt; dem Mephistophelischen gegenüber empfindet der Mensch etwas wie: er muß untertauchen in dieses Mephistophelische, er muß sich ihm verschreiben, er muß ihm verfallen.

Die Griechen hatten keine Theologie in unserem modernen Sinne, aber sie standen in bezug auf alles, was Weisheit ist, doch noch der Natur und ihren Erscheinungen näher als der moderne Mensch. Ohne Theologie näherten sie sich den Weistümern der Natur, und dadurch entstand in ihnen die Fragepein.

Der Mensch ist näher der Natur in seinem Atmungsprozeß als in seinem Nervenprozesse.

Daher empfand der Grieche besonders lebendig dieses Entgegengehen der Weisheit in seinem Verhältnis zur Sphinx. Anders ist das beim Menschen in der modernen Zeit geworden. Die Theologie kommt herauf. Nicht in dem unmittelbaren Verkehr mit der Natur glaubt der Mensch der göttlichen Weltweisheit nahe zu sein, sondern er will sie studieren; er will sich ihr nähern nicht durch den Atmungs- und Blutprozeß, sondern durch den Nervenprozeß. Nervenprozeß wird das Suchen nach Weisheit, Theologie. Aber dadurch bannt der Mensch seine Weisheit in den Nervenprozeß hinein, nähert sich dem Mephistopheles. Und als der fünfte nachatlantische Zeitraum heraufkam, entwickelte sich gerade aus diesem Bannen der Weisheitswandelung in seinen Nervenprozeß die Ahnung, daß man den Mephisto an seine Fersen kettet, daß man ihn neben sich hinstellt.

Wenn man die Faust-Sage von allem Rankenwerk befreit, das sich um sie herumschlingt, so haben wir doch immer die Tatsache, daß ein junger Theologe nach Weisheit strebt, von Zweifeln geplagt wird und sich deshalb dem Teufel, dem Mephisto verschreibt, und dadurch in seinen Wirkungskreis gezogen wird. So wie aber der Grieche mit der Sphinx fertig werden mußte dadurch, daß er die Ich-Natur des Menschen völlig ausbildete, so wie man fertig werden mußte mit der Sphinx durch die Ausbildung der Ich-Natur, so muß man fertig werden in unserem Zeitraum mit Mephistopheles durch die Erweiterung und Erfüllung des Ich mit jener Weisheit, die allein von der Erforschung der geistigen Welt, durch die Erkenntnis der geistigen Welt, durch die Geisteswissenschaft kommen kann.

Ödipus sollte der Mächtigste dieser Sphinxbesieger sein. Jeder Grieche, der sein Menschentum ernst nahm, war im Grunde genommen im kleinen mehr oder weniger ein Sphinxbesieger. Ödipus sollte nur das, was jeder Grieche erleben mußte, in besonders typischer Gestalt darstellen. Was geschieht also? Ödipus sollte dasjenige, was im Atmungs- und Blutprozeß lebt, besiegen. Dem Menschen, der in diesem lebt, soll er gegenüberstellen den gleichsam mit verarmten Ätherkräften lebenden Nervenmenschen. Wodurch kommt er dazu? Dadurch, daß er in seine eigene Natur die Kräfte, die mit dem Nervenprozeß verwandt sind, also die mephistophelischen Kräfte, aufnimmt, aber in gesunder Weise aufnimmt, so daß sie nicht nebenhergehen und ihm zum Begleiter werden, sondern daß sie in ihm sind und er durch diese Kräfte der Sphinxnatur gegenübertreten kann.

Da sehen wir, wie im Grunde genommen Luzifer und Ahriman an ihrem richtigen Orte segensreich wirken, an dem Orte, wohin sie gleichsam erst versetzt sind, und daß sie, wo sie nicht stehen sollen, nachteilig wirken. Für den Griechen war die Sphinxnatur etwas, womit er fertig werden sollte, was er aus sich heraussetzen sollte. Wenn er sie in den Abgrund stürzen, also den erweiterten Ätherleib in den physischen Leib hineinbringen konnte, dann hatte er die Sphinx überwunden. Der Abgrund ist nicht da draußen, der Abgrund ist der eigene physische Leib, in den in gesunder Weise die Sphinx untergetaucht werden muß. Aber da muß der andere Pol, der Nervenprozeß, der entgegengesetzte Prozeß, vom Ich ausgehend, stärker werden — nicht das, was draußen ist, sondern das, was drinnen sein muß. Das Ahrimanische wird im Menschen aufgenommen und dadurch an den richtigen Ort gestellt.

Ödipus ist der Sohn des Laios. Diesem war vorausgesagt worden, daß, wenn er ein Kind haben würde, dieses Unglück bringen würde für sein ganzes Geschlecht. Daher setzte er das Knäblein, das ihm geboren wurde, aus. Er durchstach ihm die Füße, und daher bekam es den Namen Ödipus, das heißt Klumpfuß. Da haben wir die mephistophelischen Kräfte in dem Ödipus-Drama.

Ich habe gesagt, wenn durch diese Kräfte die Ätherkraft verarmt, können sich die Füße nicht mehr entwickeln, sie müssen verkümmern, verdorren. Bei Ödipus wurde das künstlich

bewirkt. Er wurde bekanntlich an einem Baum aufgehängt von dem Hirten gefunden, der ihn aufzieht, während er hätte zugrunde gehen sollen. Er trägt nun die Klumpfüße durch die Welt. Er ist gewissermaßen der ins Heilige übersetzte Mephistopheles. Da ist er an der richtigen Stelle, da kann er das Ich kräftig durchpulsen, wo es gilt, die Aufgabe des vierten nachatlantischen Zeitraumes zu lösen. Alles dasjenige, wodurch der Grieche groß geworden ist, wodurch er so recht zum Griechen geworden ist, der harmonische Einklang zwischen dem Ätherleibe und dem physischen Leibe, den wir noch so lebendig an den griechischen Gestalten in ihrer Wohlgestalt bewundern, alles das geht dem Ödipus ab, damit er «Persönlichkeit» werden kann, damit er gerade der Repräsentant wird des Menschen, in dem das Ich stark wird. Das zum Kopfe heraufwandernde Ich wird stark, indem die Füße verkümmern.

Dem muß gegenüberstehen der Mensch der fünften nachatlantischen Kulturperiode. So wie der Ödipus, um der Sphinx gegenüberzustehen, um sie zu besiegen, den Ahriman aufnehmen mußte, so muß der Mensch der fünften nachatlantischen Kulturperiode, der dem Ahriman-Mephistopheles gegenübersteht, den Luzifer in sich aufnehmen, das heißt, er muß den umgekehrten Prozeß durchmachen wie Ödipus. Er mußte das, was vom Ich aufgehäuft war im Kopfe, hinunterdrängen von dem Kopfe in die andere Menschennatur. Da hat sich angehäuft in dem Ich, insofern dieses Ich im Nervenprozeß lebt, Philosophie, Juristerei, Medizin und leider auch Theologie — alles Nervenprozesse! Da entsteht der Drang, alles wegzukriegen aus dem Kopfe und durch die Sinnlichkeit zur ganzen Welt durchzudringen.

Jetzt nehmen Sie den Faust, wie er dasteht, mit alledem, was das Ich sich errungen hat, und wie er das alles gleichsam aus dem Kopfe herauswerfen will, das, was Goethe zusammenfaßt in die Worte: «Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, und leider auch Theologie durchaus studiert mit heißem Bemühn.» Das suchte er nun alles aus dem Kopfe wegzubekommen. Er tut es auch, indem er sich dem Leben ergibt, das nicht an den Kopf gebunden ist. Er ist der umgekehrte Ödipus, der die Luzifernatur in sich hereinbekommt.

Und nun verfolgen Sie, was Faust alles macht, damit er den Luzifer in sich hereinbekommt, damit er den Ahriman, den Mephisto neben sich bekämpfen kann. Das alles zeigt uns, inwiefern wirklich dieser Faust der umgekehrte Ödipus ist. Während alles dasjenige, was durch die umgekehrte Ahrimannatur in Ödipus geschieht, in Zusammenhang steht mit Luzifer, steht alles dasjenige, was durch die umgekehrte Luzifernatur in Faust geschieht, in Zusammenhang mit Ahriman-Mephisto. Wie Ahriman-Mephisto mehr in der äußeren Welt lebt, so lebt Luzifer mehr in der inneren Welt. All das Unglück, das Ödipus dadurch trifft, daß er sich mit der Ahrimannatur durchdringen muß, besteht in äußeren Dingen. Über das Geschlecht kommt Verhängnis, nicht bloß über ihn selber. Und auch das Verhängnis, das über ihn selber kommt, ist äußerlich angedeutet. Daß er sich die Augen durchsticht und sich blendet, das sind auch äußere Dinge. Daß die Pest kommt über seine Vaterstadt, ist etwas Äußeres. Alles, was bei Faust auftritt, sind innere Seelenerlebnisse, ist ein Tragisches in des Menschen Inneren, so daß Faust sich auch hier als der umgekehrte Ödipus darstellt.

Wenn wir diese zwei Gestalten oder vielmehr diese zwei Doppelgestalten: Ödipus und Sphinx, Faust und Mephisto, vor unser Auge hinstellen, so haben wir in typischer Weise vor uns die Evolution des vierten und des fünften nachatlantischen Zeitraums. Wenn einmal die Zeit kommen wird, wo man weniger darstellen wird als Geschichte die äußere Phantasmagorie, dasjenige, was als Abdruck des Äußeren geschehen ist, sondern darstellen wird, was die Menschen erleben, dann wird man erst sehen, wie bedeutungsvoll und wichtig diese Grunderlebnisse des Menschen sind. Dann wird man erst bemerken, was im fortlaufenden Evolutionsprozeß wirklich lebt, wie übergeht die Geschichte, die äußere Phantasmagorie von

derjenigen Darstellung, die gewöhnlich als Geschichte gegeben wird, in das, wovon die äußeren Ereignisse, wenn sie auch noch so bedeutungsvoll auftreten, im Grunde nur der äußere phantasmagorische Abdruck sind.

Wie das Ich einerseits sich kräftigen mußte dadurch, daß AhrimanMephistopheles in den Ödipus, das heißt, in den Griechen einzog, so ist andererseits im modernen Menschen dieses Ich zu stark geworden. Und der moderne Mensch muß von diesem Ich wieder loskommen dadurch, daß er sich in die geistigen Geschehnisse vertieft, vertieft in dasjenige, was zusammenhängt mit der Welt, der das Ich angehört, wenn dieses Ich sich bewußt wird, daß es nicht nur im Menschenleibe lebt, sondern ein Bürger der spirituellen Welt ist. Und in diesem Zeitalter leben wir. Während im vierten nachatlantischen Zeitalter der Mensch streben mußte, mit aller Gewalt sich bewußt zu werden des Ich im physischen Leibe, so muß der Mensch unseres fünften nachatlantischen Zeitraumes darauf hinarbeiten, sich bewußt zu werden, daß das Ich der geistigen Welt angehört. Und die Erweiterung des Ich-Bewußtseins über die geistige Welt, das ist Geisteswissenschaft. Daher ist diese Geisteswissenschaft auch in tiefstem Zusammenhang mit den höchsten Forderungen der menschlichen Evolution in unserem fünften nachatlantischen Zeitraume.

36. Die vierfache Natur des „Ich“

GA 161

9. Januar 1915, Dornach

Eine Anschauung darüber, welch kompliziertes Wesen eigentlich der Mensch ist, haben wir uns bereits angeeignet. Man beachtet das nicht immer, weil man ja aus einer gewissen Erkenntnisbequemlichkeit heraus nach Einfachheit, nach einer Vereinfachung des Erkennens, nach einem gewissen Schematismus strebt. Allein ein genaueres Eingehen auf die Dinge, die wir durch Jahre hindurch betrachtet haben, kann uns zeigen, welch kompliziertes Wesen die Totalität der Menschennatur ist.

Nehmen wir nun einmal die Tatsache, daß des Menschen physischer Leib in bezug auf seine erste Anlage entstanden ist in ururferner Vergangenheit, während der alten Saturnzeit. Das, was dazumal entstanden ist als erste Anlage des physischen Menschenleibes, das tragen wir ja heute noch in uns, aber so, daß wir es aus dem Verwandlungsprodukt heraus, das wir nach und nach geworden sind, erkennen müssen. Nachdem wir als physischer Menschenleib durch die Sonnen-, Monden- und Erdenentwicklung hindurchgegangen sind, ist es so, daß wir nicht mehr mit der gewöhnlichen Anschauung das erkennen können, was während der alten Saturnzeit entstanden ist. Denn dieser menschliche Leib ist eben. umgewandelt worden während der Sonnen-, Monden- und Erdenzeit. Er hat während der Sonnenzeit eine Umwandlung dadurch erfahren, daß der Ätherleib ihn durchdrungen hat; während der Mondenzeit hat er eine Umwandlung erfahren dadurch, daß der astralische Leib ihn durchdrungen hat, und während der Erdenzeit dadurch, daß das Ich ihn durchdrungen hat.

Wenn wir also zunächst nur den physischen Menschenleib betrachten, noch nicht den Ätherleib als solchen, nicht den astralischen Leib und auch nicht das Ich, sondern nur den physischen Leib, so müssen wir sagen, daß dieser physische Leib sich in der Hauptsache viermal verwandelt hat.

Einstmals war er da als physischer Leib, und da waren die höheren Glieder der Menschennatur noch nicht darinnen. Dann hat er sich umgewandelt unter dem Einfluß des Ätherleibes, dann unter dem Einfluß des Astralleibes und endlich unter dem Einfluß des Ich. Das alles ist aber der physische Leib, ist Umwandlungsprodukt des physischen Leibes.

Notieren wir uns das einmal: Da haben wir zunächst die erste Anlage des physischen Leibes während der alten Saturnzeit. Dann haben wir unter dem Einflusse der Sonnenzeit dasjenige, was der ätherische Leib aus dem physischen Leibe macht, also die ursprüngliche Anlage, und das, was die Sonnenentwicklung daraus macht. Dann haben wir unter dem Einflusse der Mondenzeit dasjenige, was der astralische Leib aus ihm macht, und während der Erdenzeit das, was das Ich aus ihm macht. Das sind vier Verwandlungsformen des physischen Leibes (siehe Schema Seite 13). Jetzt haben wir ins Auge gefaßt, was durch den ätherischen und den astralischen Leib und durch das Ich in diesem physischen Leibe bewirkt wird. Aber wir haben nicht die höheren Glieder der Menschennatur für sich ins Auge gefaßt, nicht, was für Veränderungen im Laufe der Zeit mit dem ätherischen Leibe, mit dem astralischen Leibe, mit dem Ich vor sich gegangen sind. Während der Sonnenzeit kommt der Ätherleib hinzu; der macht nun während der Sonnenzeit seine eigene Entwicklung durch und erleidet dann Veränderungen während der Mondenzeit durch den Einfluß des astralischen Leibes und während der Erdenzeit durch den Einfluß des Ich, so daß dieser ätherische Leib wiederum eine Dreigliedrigkeit hat. Endlich kommt während der Mondenzeit hinzu der astralische Leib; der entwickelt sich für sich in seiner Astralität während der Mondenzeit und

während der Erdenzeit durch das Ich. Aber nun kommt nur während der Erdenzeit das Ich selber hinzu als ein einzelnes.

Wir können nun das Ganze auch von einem anderen Gesichtspunkte aus betrachten. Wenn wir das Ich ins Auge fassen, so haben wir eigentlich ein vierfaches Ich in uns. Wir haben in uns dasjenige, was das Ich aus dem physischen Leibe macht. Wir haben dann dasjenige, was das Ich aus dem Ätherleibe macht, dann das, was es aus dem Astralleibe macht und dann das Ich selbst in dem Ich.

Nun wollen wir aber einmal eine andere Frage stellen. Wenn wir den Menschen sehen, wie er auf dem physischen Plan ist - wir wissen, wenn wir die Abteilungen des Schemas abzählen, daß der Mensch eine Zehnheit ist -, also wenn er so auf dem physischen Plane vor uns steht, was ist dann eigentlich von seiner ganzen Zehnheit vor uns?

1. Physischer Leib 2. Ätherleib 3. Astralleib 4. Ich
5. Ätherleib 6. Astralleib 7. Ich
8. Astralleib 9. Ich
10. Ich

Nun, im Grunde genommen ist zunächst von alledem nur sehr wenig auf dem physischen Plane vor uns; das meiste von dem, was ich hier aufgeschrieben habe von dieser Zehnheit, bleibt verborgen. Dasjenige, was vor uns steht, ist zunächst dieses Ich. hier (Schema S. 19: Ich 1). Was ist dieses Ich? Dieses Ich ist das, was der physische Leib ist, das, was das Ich aus dem physischen Leibe gemacht hat. Bitte, achten Sie jetzt wohl auf das, was ich sagen werde, denn man bekommt überhaupt nur dann davon einen richtigen Begriff.

Wenn Sie einem Menschen gegenübertreten und ihn anschauen, die Form seines Kopfes, die Physiognomie der Nase, des Mundes, wenn Sie sehen, wie er ist, was er so ist - auch wenn Sie ihn als Anatom oder Physiologe zerlegen -: dann haben Sie das, was das Ich aus seinem physischen Leibe gemacht hat.

Das, was das Mondendasein, das Sonnendasein, das Saturndasein aus dem physischen Leibe gemacht hat, das entgeht Ihrem Blick, das bleibt eigentlich im Verborgenen; nur das, was das Ich aus dem physischen Leibe macht, das haben Sie vor den physischen Augen. Also nur dann, wenn man darauf achtet, kann man sich einen klaren Begriff von der Sache machen.

Ich will versuchen, Ihnen noch zu Hilfe zu kommen durch eine andere Betrachtung, um die Sache zu erklären. Wenn Sie ein Tier vor sich haben, zum Beispiel einen Hund, einen Wolf, eine Katze, dann haben Sie eine Gestalt, die durch einen astralischen Leib gemacht ist. Wenn Sie den Menschen betrachten, haben Sie eine Gestalt, bis in die Blutzirkulation hinein, die durch das Ich gemacht ist. Wenn Sie dagegen ein Tier betrachten, haben Sie eine Gestalt, die durch den astralischen Leib gemacht ist.

Verborgен bleibt die Konfiguration des physischen Leibes, welche durch den ätherischen, den astralischen und den physischen Leib selber gemacht ist. Was wir äußerlich erleben, ist eigentlich eine Verkörperung des Ich. Fassen wir das wohl ins Auge. Das ist eine Verkörperung des Ich, und wir sollten, wenn wir genau sprechen über den Menschen, so sprechen, daß wir sagen: ein auf der Erde verkörpertes Ich ist der Mensch in seiner ganzen Gestalt bis in die Blutzirkulation hinein.

Also was das Ich aus dem physischen Leibe macht, das nehmen wir wahr. Was nehmen wir aber noch nicht wahr? Was wir noch nicht wahrnehmen, ist eben dieses Ich. Wenn Sie das hier Ich 1 nennen und dies hier Ich 4 (siehe das Schema Seite 19), so ist Ich 1 von außen

wahrnehmbar, Ich 4 ist das, was Sie nicht von außen wahrnehmen, sondern was Sie nur als Selbsterlebnis haben. Wenn Sie sich erleben in Ihrem Selbstbewußtsein, wenn Sie erleben, was Sie wahrnehmen, was Sie fühlen, was Sie denken, kurz, wenn Sie sich erleben als Ich, dann nehmen Sie dieses Ich als solches wahr: das ist das Ich, von dem die Philosophen sprechen. Ich 4 also nehmen Sie wahr als Innenerlebnis.

Nun könnten Sie es nicht als Innenerlebnis wahrnehmen, wenn wirklich nur das Ich da wäre. Ich habe Ihnen schon gesagt, daß wir nicht nur während der Nacht, sondern auch während des Tages schlafen. Wir sind uns nicht voll bewußt des ganzen inneren Erlebens, und insofern wir bei Tage schlafen, leben bei Tage auch in uns die Wesenheiten der höheren Hierarchien.

In diesem Ich leben, von der geistigen Welt aus ihre Impulse hereiner, streckend, die Angeloi, die Archangeloi und die Archai. In dem, was am allermeisten schläft, in dem entschiedenen Wollen, lebt zunächst die Kraft der Archai. Es leben schon auch die Angeloi und die Archangeloi im Wollen, aber die tiefsten Impulse des Wollens kommen immer von den Archai. Nur weiß der Mensch ja von seinem Wollen, wie ich Ihnen schon auseinandergesetzt habe, sehr wenig. Im Gefühle des Menschen lebt die Kraft der Archangeloi und in seinem Denken die Kraft der Angeloi. Man kann sagen: als unbewußtes Selbsterlebnis sind in uns die Willen gebenden Archai, die Gefühle gebenden Archangeloi und die Denken gebenden Angeloi. Und das alles strebt und webt in das Ich hinein und wird zuletzt zu dem, was der Mensch eben sein inneres Seelenleben nennt.

Aber bekannt ist eigentlich nur das Ich 1. Geradeso wie hinter dem, was wir als Verkörperung des Ich anschauen, das liegt, was der astralische Leib, der ätherische Leib und der physische Leib selbst aus dem physischen Leib gemacht haben, so liegt hinter dem, was wir innerlich erleben, dasjenige, was die Angeloi, die Archangeloi und die Archai bewirken. So daß wir sagen können: Im Grunde genommen kennt der Mensch sehr wenig von dem, was er eigentlich ist.

Wenn der Mensch einem anderen Menschen begegnet, so nimmt er dessen Ich 1 wahr; wenn er in sich selber hineinblickt, so nimmt er sein Ich 4 wahr. Also acht von den zehn Gliedern bleiben zunächst im Verborgenen liegen. Wenn aber auch diese Glieder für sich selbst im Verborgenen bleiben, so kann man doch sagen, daß ihre Wirkungen in gewissen Einzelercheinungen des menschlichen Erlebens zutage treten. Verborgен bleibt einmal, was das Ich aus dem ätherischen Leibe macht. Wie das Ich hier, welches ich das Ich 2 nennen möchte, im ätherischen Leibe sich benimmt, das bleibt zunächst - aber eigentlich nur scheinbar verborgен. Wir werden gleich sehen, daß es auch etwas herauskommt.

Wie das Ich 1 aussieht, das gibt sich uns, wenn wir einem Menschen gegenübertreten, in seiner Gestalt, in seiner Form zu erkennen. So wie das Ich 1 in der physischen Gestalt, in der physischen Form sich kundgibt für das äußere Wahrnehmen, kann natürlich das Ich 2, also das, was das Ich aus dem ätherischen Leibe macht, nur dem Hellseher erscheinen. Der ätherische Leib ist nicht ein Formenleib, sondern ein Bewegungsleib. Ahnen können Sie, auch ohne Hellsehen, wie das Ich 2 den ätherischen Leib in ganz bestimmte rhythmische Bewegungen versetzt, so wie dem physischen Leibe das Ich 1 seine Form gibt. Aber diese rhythmischen Bewegungen, diese inneren Bewegungen des ätherischen Leibes kommen, indem sie sich durchdrücken in den physischen Leib hinein, im physischen Leibe zum Vorschein, oder besser gesagt, sie kommen in der physischen Welt zum Vorschein.

Wir versuchen das, was da das Ich im ätherischen Leibe darinnen an Bewegungen erzeugen kann, ich möchte sagen, herauszuholen durch die eurythmischen Bewegungen, soweit

das in der Gegenwart schon geschehen kann. Wenn Sie sich ein Gedicht oder ein Musikstück eurythmisiert vorstellen und Sie könnten abstrahieren, absehen von dem physischen Leibe und nur hinsehen auf das, was der Ätherleib tut, dann würden Sie das Ich im ätherischen Leibe darinnen in Bewegung haben.

Wir versuchen abzutrotzen dem Ahriman diese Eurythmie; denn dadurch, daß Ahriman in die Welt gekommen ist, ist der menschliche Ätherleib so verhärtet worden, daß er die Eurythmie nicht als natürliche Gabe entwickeln konnte. Die Menschen würden eurythmisieren, wenn Ahriman den menschlichen ätherischen Leib nicht so verhärtet hätte, daß das Eurythmische nicht zum Ausdruck kommen kann; denn dieses Eurythmische muß sich durchpressen durch nur ein einziges Glied des menschlichen physischen Leibes und wird durch die anderen Glieder des physischen Leibes in Bann gehalten.

Der Ätherleib, der beim Musikalischen, beim Singen und auch beim Sprechen eigentlich veranlaßt ist, in eurythmischen Bewegungen zu leben, der wird durch die Schwere des physischen Leibes, also durch Ahriman, abgehalten, diese Bewegungen wirklich auszuführen und kann sie nur durch ein einziges Glied zum Ausdruck bringen: er kann sie nur in Lunge und Kehlkopf hineinlegen, indem er die Luft durch sie hindurchpreßt. Dadurch kommt die Sprache und der Gesang zustande. Wir können also sagen, daß das Ich 2, indem es den ätherischen Leib durchorganisieren, durcheurythmisieren will, sich, statt den ganzen Menschen zu ergreifen, mit einem Teile des Menschen begnügen muß im Gesang und in der Sprache.

Wenn der Mensch singt oder spricht, dann kommt im Tone und in der Vokalisierung eigentlich immer ein Spektrum des ganzen Menschen zum Vorschein. Das, was man hört, ist der Ton, ist der Vokal. Dasjenige, was aber alles zum Vorschein kommt für das hellseherische Bewußtsein, das ist im Grunde genommen ein ganzer Mensch, der ganze Mensch in einer gewissen Bewegungsform.

A, E, I, O, U, das ist immer ein ganzer Mensch, nämlich ein Spektrum, ein ätherisches Gespenst des ganzen Menschen. Nur wird in einseitiger Weise der ätherische Leib bewegt, so daß, wenn Sie einen Menschen sprechen hören: A, E, I, O, U -, das so verläuft, daß Sie hintereinander fünf Menschen spektrisch sehen, nur immer in verschiedener Bewegungsform und so, daß nicht immer der ganze Mensch voll und gleichmäßig zu sehen ist, sondern manchmal mehr der Kopf, manchmal mehr die Hände, manchmal mehr die Beine. Die anderen Teile treten dann, ich möchte sagen, in Dunkelheit, in Düsterei zurück.

Nun steht aber in Verbindung mit jenem selben Ich 2, von dem ich Ihnen eben gesagt habe, daß es in seinen Wirkungen in die Sprache, in den Gesang hinein ertönt, wiederum eine Wesenheit aus der Reihe der Angeloi. Aber dieser Angelos ist gerade derjenige, von dem ich öfter in diesen Vorträgen gesprochen habe. Das ist das, was natürlich ganz und gar nicht zum Bewußtsein kommen kann, denn es kommt ja nicht einmal das zum Bewußtsein, was ich Ihnen soeben erzählt habe von der IchTätigkeit im ätherischen Leibe, wenn die Menschen singen oder sprechen. In alles das ergießt sich ein Wesen aus der Hierarchie der Angeloi. Das ist eben ein Diener des Volksgeistes, und auf diesem Wege kommt also aus dem Volksgeiste die Sprachfärbung, die besondere Sprache in den Menschen hinein. Dadurch, daß der Volksgeist der Hierarchie der Archangeloi angehört, hängt dies wieder mit den höheren Gebieten zusammen. Das ist ein komplizierter Weg, durch den das Volksmäßige, das Nationale, in den Menschen hineinkommt. Aber so gliedert es sich hinein, auf diesem Wege und an dieser Stelle. Denn hinter diesem Angelos steht der Volksgeist, der eine Wesenheit aus der Reihe der Archangeloi ist.

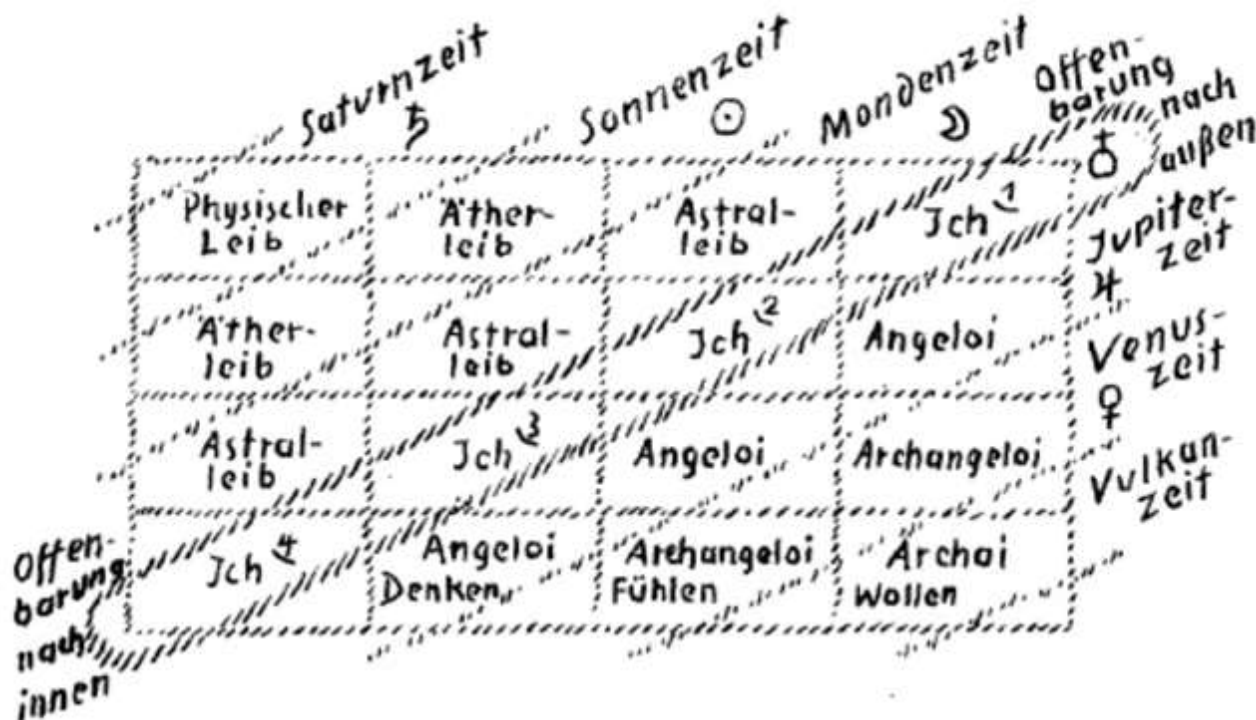
Wir wollen nun dieses nächste Ich, das wiederum verborgen bleibt, Ich 3 nennen. Dieses

Ich 3 erlebt der Mensch auch nicht unmittelbar. Denn dasjenige, was man unmittelbar erlebt, ist Ich 4. Was man von außen sieht, ist Ich 1. Und wenn wir von außen wahrnehmen die Wirkung von Ich 2, so ist es dann, wenn der Mensch singt oder spricht. Ich 3 lebt in sehr unterbewußten Regionen; es lebt in alle dem, dessen der Mensch fähig ist im Umfange seines Phantasieschaffens. Alles was der Mensch an Phantasiebildern in sich hervorbringen kann, an Bildern, die nicht Abbilder der physischen Außenwelt sind, das stammt von Ich 3, so daß wir sagen können: es lebt als schöpferische Phantasie im weitesten Umfange.

Hier müßte auch dasjenige beschrieben werden, was Sie in meiner «Philosophie der Freiheit» unter dem Titel «Moralische Phantasie» finden. Da kommt sie zum Vorschein als Moralprinzipien schaffende Phantasie. Alles Schöpferische, im Guten und im Bösen, gehört an diese Stelle der menschlichen Wesenheit. Ich sagte: «Im Guten und im Bösen», denn Sie könnten ja der Meinung sein, es gebe viele Menschen, die einen auffallenden Mangel an Phantasie zeigen. Da kann man nur sagen: Oh, hätten sie mehr wirkliche Phantasie, diese Menschen! Denn ein wenig Pflege der wirklichen Phantasie ist ein gutes Heilmittel gegenüber gewissen Schäden des Lebens.

Ich möchte Sie nur auf eines aufmerksam machen. Es gibt Menschen, die scheinen gar keine Phantasie zu haben auf den Gebieten, auf denen man oftmals Phantasie sucht. Ja, wenn sie manchmal Gelegenheit nehmen, sich über die Phantasie zu äußern, zeigen sie sogar einen ausgesprochenen Haß gegen alle Phantasieschöpfungen. Wenn man ihnen aber zu Leibe oder, ich möchte sagen, zur Seele rückt, zeigen sie, daß sie im Grunde sehr viel Phantasie haben: kaum hören sie nämlich da oder dort ein Wort über ihren Nebenmenschen, das ihm abträglich ist, so erfinden sie ganze Geschichten und erzählen die tollsten Dinge über ihren Nebenmenschen. Alles, was man so lügt, ist ja Geschöpf der Phantasie, ist ein Umwandlungsprodukt der Phantasie ins Böse. Und wenn Sie diese Erweiterung der Phantasie ins Böse nehmen, so werden Sie gewahr werden, daß die Phantasie doch ziemlich verbreitet ist in der Welt der Menschen. Wenn Sie alle die Schöpfungen der Phantasie ins Auge fassen, welche die Menschen zuwege bringen, indem sie über ihre Mitmenschen dieses oder jenes sagen, oder auch sonst dieses oder jenes zum besten geben, so werden Sie ein ziemliches Quantum von Phantasie finden auch bei denjenigen Menschen, die im gewöhnlichen, im edleren Sinne phantasiearm sind. Die menschlichen Fähigkeiten verschlagen sich eben manchmal, und Lügenhaftigkeit und Verleumdungssucht sind eben verschlagene Phantasie.

Im ganzen können wir sagen: Da unten in der Strömung der menschlichen Wesenheit, da ruht Ich 3, denn in allem, was der Mensch schaffen kann aus sich selber, was aus den Tiefen seines Seelenlebens heraufsprudelt im Guten und im Bösen, ist dasjenige, was vom Ich 3 kommt. Aber auf dieses Ich 3 haben Einfluß Wesenheiten aus der Kategorie der Angeloi und Wesenheiten aus der Kategorie der Archangeloi, im Guten und im Bösen mit luziferischer und ahrimanischer Natur.



Ich 1 von außen wahrnehmbar
 Ich 2 als Innenerlebnis
 Ich 3 als Sprache und Gesang
 Ich 4 als schöpferische Phantasie

Sie bekommen ein Bild von der Menschennatur, wenn Sie dieses hier abgrenzen. (Siehe Schema: Ich 4, Ich 3, Ich 2, Ich 1.) Wenn Sie dieses abgrenzen, haben Sie auf der einen Seite die Offenbarung des menschlichen Ich nach außen; wenn Sie hier abgrenzen, haben Sie die Offenbarung des menschlichen Ich nach innen. Zwischen den beiden haben Sie „dasjenige, was, ich möchte sagen, halb außen ist, die Äußerung des Inneren nach außen; das ist Ich 2. Ich 3 ist das, was nur halb innerlich ist, nämlich von unbekannten Tiefen in das Innere hereinkommend. Dasjenige dagegen, was nach aufwärts von dieser schrägen Linie hier liegt, ist etwas von der gegen die physische Natur hin liegenden verborgenen Menschennatur. Was unterhalb dieser schrägen Linie liegt, das sind die nächsten geistigen Hierarchien, die mit dem Menschen in Zusammenhang stehen. Im Grunde genommen, wenn man auf der Erde vom Menschen spricht, hat man kaum etwas anderes im Auge als das, was innerhalb dieser Linie liegt. Darüber aber ist alles das, was als Residuum, als Rest im Menschen vorhanden ist von der alten Saturn-, Sonnen- und Mondenzeit.

Wenn Sie hier eine Linie ziehen (☉), so bekommen Sie alles das, was aus der Mondenzeit im Menschen verborgen liegt. Wenn Sie hier (☉) eine Linie ziehen, bekommen Sie alles das, was aus der Sonnenzeit im Menschen verborgen liegt. Wenn Sie hier (♄) eine Linie ziehen, alles das, was aus der Saturnzeit im Menschen verborgen liegt.

Ziehen Sie hier eine Linie (♃), so bekommen Sie das, was während der Jupiterzeit offenbar werden wird, wo der Mensch unter den Angeloi leben wird. Ziehen Sie hier eine Linie (♀), so bekommen Sie das, was während der Venuszeit offenbar werden wird, und hier zum Schlusse bekommen Sie das, was während der Vulkanzeit offenbar werden wird.

Nach einer gewissen Seite hin gibt Ihnen dieses Schema ungefähr einen Begriff von der

Kompliziertheit der Menschennatur. Es ist gut, die Dinge nicht nur so zu betrachten, wie sie sich im Verlaufe unserer Zyklen darbieten, sondern wir sollen auch die einzelnen Dinge miteinander in Beziehung bringen. Ich wollte Ihnen heute ein Beispiel geben, wie diese Dinge miteinander in Beziehung gebracht werden können.

Ein solches Schema kann man ja auf verschiedene Weise finden. Ich will Ihnen zuerst sagen, wie etwa der Hellseher auf ein solches Schema kommt. Der Hellseher wird sich sagen: Ich trete einem Menschen gegenüber; von diesem Menschen nehme ich zunächst mit der physischen Wahrnehmung seine äußere Gestalt wahr, alles was zum Äußeren gehört. Aber ich kann nun hellseherisch diese Gestalt vertiefen; da komme ich gewissermaßen auf den Grund der äußeren Gestalt. Sehe ich dann ab von der äußeren Gestalt, dann nehme ich ein ätherisches Wesen wahr, und in dieses ätherische Wesen spielen hinein die Sprache, der Gesang, wie überhaupt alle Tonäußerungen. Das vertieft mir das Äußere. Ebenso kann ich mein Inneres vertiefen. Ich kann zunächst mein Selbstbewußtsein so entwickeln, wie man es im gewöhnlichen physischen Leben entwickelt. Dann kann man es aber auch vertiefen. Man kann in die Welt, die sonst nur als Phantasiewirkung sich äußert, sein Innenleben hineingerießen. Dann entsteht aber etwas Reales. Dann entsteht wirklich Imagination, dann hört die Phantasie auf, bloße Phantasie zu sein. Es gelangt der Mensch in ein Gefühl hinein, das ihm sagt: die Phantasie ist nicht mehr bloß Phantasie, sondern taucht unter in ein Reales. Da kommt einem etwas entgegen und man weiß, das ist das Innere, und dies ist das Äußere (siehe Zeichnung), und die kommen einander entgegen.



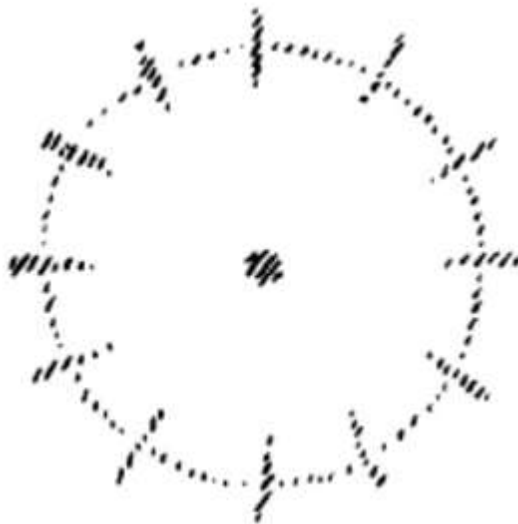
Das ist die Form, wie das hellseherische Bewußtsein dies erlebt. Dann muß es sich wie daranstückeln das, was es in der Anschauung erleben kann, indem es sich versetzt in die Monden-, Sonnen- und Saturnzeit. Auf diese Weise kann man hellseherisch, schöpferisch die Notwendigkeit eines solchen Schemas in sich erleben. Derjenige, der die ersten Stufen der Initiation durchgemacht hat, kann das so erleben.

Aber selbst wenn man diese Stufe noch nicht erreicht hat, kann man sich bis zu einem gewissen Grade helfen, damit man nach und nach dazu kommt, das auch innerlich zu erleben, was von außen an einen herantritt. Wenn man alles das zusammennimmt, was bis jetzt vorgetragen worden ist über die Geisteswissenschaft, dann können Sie dieses Schema, so wie es hier aufgeschrieben ist, sich selbst zusammenstellen. Sie müssen sich nur die Mühe geben, nicht nur hintereinander fort zu lesen, sondern zu versuchen die Dinge zu verbinden, die vorgetragen worden sind. Man kann sich dieses Schema aus dem vorhandenen Zyklenmaterial bilden. Und das ist sehr nützlich, denn indem man so das Material verarbeitet, das in den Zyklen geboten ist, schreitet man weiter von einem äußerlichen Aufnehmen zu einem innerlichen Verarbeiten. Dieses innerliche Verarbeiten hat einen hohen Wert für das wirkliche Vorwärtstommen.

Ich habe Ihnen heute ein Beispiel gegeben, wie man aus den Zyklen sich ein solches Schema aufbauen kann. Ich hoffe nun, daß viele von Ihnen sich solche Schemata nach und nach aufbauen werden. Dann wird erstens das wesenlose Spekulieren über den Inhalt der

Zyklen geringer werden, und das ist sehr gut; und zweitens werden durch solche Zusammenstellungen wirklich innere Evolutionen durchgemacht. Es werden die einzelnen weiterkommen, wenn solche fruchtbaren Zusammenstellungen gemacht werden. Man kann nicht nur ein paar solcher Zusammenstellungen aus den Zyklen machen. Aus dem, was jetzt als Zyklenmaterial vorliegt, kann man, wenn man sie fruchtbar macht, nicht nur Hunderte, sondern viele, viele Tausende, vielleicht noch mehr, von solchen Zusammenstellungen machen. Also Sie sehen, man hat genug zu tun, wenn man in entsprechender fruchtbarer Weise dasjenige anwendet, was in den Zyklen gegeben ist.

Geht man wiederum von einem solchen Schema zu einer Erweiterung des Schemas, dann kommt man erst recht weit. Wenn Sie dasjenige, was eigentlich auf dem physischen Erdenplane vorliegt, absondern, diese vierfache Gestaltung des Ich, so können Sie sagen: Unter dem Diagonalstreifen liegt alles das hier, und über ihm liegt alles das da. Bei diesen Punkten müssen wir nur die Anordnung umkehren. Was hier unten eingeschrieben worden ist, müssen Sie oben hinsetzen. Dann haben wir die sechs Punkte oben; wir müssen also da oben sechs Punkte machen und müßten das, was hier sechs Glieder sind, an diese sechs Punkte schreiben. Das, was hier oben ist, müßten wir unten hineinschreiben. Wir könnten wieder sechs Punkte machen, und wir könnten die sechs Punkte da hinschreiben, wo die oberen Punkte sich befinden.



Das brauchen wir aber nicht zu tun, denn das hat schon der Kosmos für uns gemacht. Das, was auf der Erde ist, ist da; und obzwar das, was aus der Saturn-, aus der Sonnen- und der Mondenzeit in uns lebt, zunächst verborgen ist, und das, was als Jupiter-, Venus- und Vulkanzeit einst kommen wird, auch verborgen ist, so sind doch die Spuren dazu, vorhanden im Weltall, im Zodiakus, im Tierkreis.

Man kann also dieses Schema erweitern. Alles das, was auf der Erde nicht Mensch ist, finden wir auch, wenn wir hinauf- oder hinuntersteigen. Es ist dies nur eine Andeutung, wie Sie verbinden können unsere elementarischen Lehren mit dem, was in den Zyklen enthalten ist über die geistigen Hierarchien und ihren Zusammenhang mit den Weltenkörpern.

Aber auch mancherlei werden Sie finden in bezug auf, sagen wir, Pädagogik. Selbst Pädagogik wird sich ergeben, wenn wir so etwas, wie wir es jetzt auseinandergesetzt haben, in der richtigen Weise betrachten.

Bedenken Sie, daß wir darauf gekommen sind, daß in Ich 2 Sprache und Gesang vorhanden sind. So daß wir sagen können: die Sprache und der Gesang sind zusammengedrängt

durch Ahriman aus der ganzen Menschennatur. Wenn das einmal richtig verstanden werden wird, wird sich etwas außerordentlich Wichtiges für das wirkliche Leben ergeben. Erstens wird sich ergeben für die Gesangspädagogik der Grundsatz, daß man ein Bewußtsein hervorrufen muß bei dem Singen-Lernenden von dem Anteil, den der Ätherleib dabei hat: gleichsam von dem fortwährenden Überleiten der Töne auf den Ätherleib. Erst dann, wenn diese Anteilnahme des Ätherleibes beim Singen wirklich in Betracht gezogen werden wird, wird auch jener Umwandlungsimpuls eintreten, der mit Bezug auf die Gesangspädagogik notwendigerweise aus unseren Prinzipien heraus erfolgen muß. Praktisch gesprochen wird sich das darin zeigen, daß die Gesangslehrer und -lehrerinnen den Schüler immer mehr dahin bringen werden, weniger mit Bewußtsein zu verbinden das Gefühl in den physischen Organen, dafür aber mehr Bewußtsein zu entwickeln in dem, was gewissermaßen diesen physischen Organen anliegt. Der Singende muß ein Gefühl haben, nicht so sehr von der Bewegung der Organe, sondern von dem, was die Luft in ihm und um ihn in ihrer Bewegung tut. Eine Emanzipation des bewußten Erlebens des Tones in der Luft von dem Erleben des Tones im Organe ist dasjenige, was aus dem richtigen Erkennen der geisteswissenschaftlichen Grundsätze in der Gesangspädagogik folgen wird.

Ebenso wird man mit Bezug auf die Sprachtechnik, namentlich was das Rezitieren betrifft, immer mehr darauf kommen, daß auch da es sich handelt um ein wirkliches Bewußtwerden von dem elementarischen Umwobensein, während man künstlerisch spricht.

Dadurch nun ist es möglich, daß der Ton zum wirklichen Kunstton wird, daß der Sprecher ein Gefühl erhält von dem Bewußtsein, daß man, indem man künstlerisch spricht, nicht bloß in seiner Haut eingeschlossen lebt; sondern ich möchte es so ausdrücken: derjenige, der künstlerisch spricht, wird den Ton fühlen in der Luft, den Laut fühlen in der Luft als lebendiges Wesen, und durch dieses Den-Laut-Fühlen als lebendiges Wesen wird er etwas wie einen Unterton haben, wie eine Unternuance im Sprechen. Den Laut fühlen im lebendigen Sprechen: das wird wiederum eine Bereicherung der Rezitationspädagogik ergeben.

Gerade durch das Eingehen auf die Intimitäten der Geisteswissenschaft wird sich für das Lehren und das Lernen im Leben Bedeutungsvolles ergeben. Vieles von dem, was anklingt, wenn man solche Dinge berührt wie diejenigen, die heute berührt worden sind, ist eigentlich der Menschheit heute noch recht wenig bewußt. Zum Beispiel wäre es gut, ein Bewußtsein davon zu entwickeln, wie eine gewisse neue Lautformulierung in einzelnen Gebieten meiner Mysteriendramen versucht worden ist. Am leichtesten ist das im siebenten Bilde des ersten Mysteriendramas zu verfolgen. Aber auch in den anderen Mysteriendramen sind solche Partien, wo das verfolgt werden kann.

Ein gewisses inneres Gestalten des Lautes - neben all dem, was sonst darinnen liegt - ist es, in dem sich ausdrückt ein neues Element im poetischen Schaffen, von dem heute kaum irgendwo eine Spur vorhanden ist, das aber an die Stelle treten wird dessen, was Reim, Endreim oder Anfangsreim in früheren Zeiten war. Ein gewisses innerliches, ich möchte sagen, ein ätherisch-poetisches Erleben des Lautes gegenüber dem mehr äußerlich-physischen Erleben des Lautes, wie es im Endreim oder im Anfangsreim ist. Das Bedürfnis ist ja vorhanden, schon in unserem immer mehr prosaisch werdenden Rezitieren, die alten Formen abzustreifen. Nicht leicht läßt sich heute jemand darauf ein, den Anfangsreim, die Alliteration, wie Jordan es versucht hat, zu gebrauchen; und nicht sehr läßt sich heute ein Rezitator darauf ein, den Endreim so zu betonen, wie er ursprünglich betont war. Man betont lieber sinngemäß. Aber das ist Prosa; das ist keine poetische Sprache, wenn man bloß sinngemäß rezitiert. Poetisches Rezitieren würde sein: ein Rezitieren mit vorzüglicher Betonung desjenigen, was nicht das prosaische Element ist in der künstlerischen Gestaltungsart. Das wird aber erst

wiederum möglich sein, wenn man, statt in das Äußerliche der Lautkonfiguration im Reim oder äußeren Rhythmus, sich in jenen inneren Rhythmus einlebt. So wird man sich hineinleben müssen in den Laut in der Weise, wie ich es auf einem anderen Gebiete besprochen habe: wie ich es besprochen habe in den Vorträgen der letzten Zeit, wo ich von dem Hineinleben in den einzelnen Ton beim musikalischen Komponieren in der Zukunft sprach.

Alle diese Beispiele zeigen, daß es mit dem Lernen der Theorien der Geisteswissenschaft durchaus nicht getan ist, sondern daß es ankommt auf ein innerliches Erleben desjenigen, was wir aufnehmen und auf ein Durchdringen der ganzen Seele mit dem, was die Geisteswissenschaft will, wie ich es bei einer anderen Gelegenheit schon gesagt habe.

Eben gerade damit sollte ein Anfang gemacht werden bei unserem Bau. Soweit etwas, was eine Anregung zu geben vermag, äußerlich hingestellt werden kann, sollte es in diesem Bau hingestellt werden, um durch das Anschauen von Formen und Farben eine Wirkung zu erfüllen in der ganzen Seele und nicht bloß im Auge. Völlig wird aber das, was angedeutet worden ist, nur erreicht werden, wenn wir uns veranlaßt fühlen, das ganze Leben in derselben Weise zu gestalten - da, wo es heute schon möglich ist -, wie es bei diesem Bau versucht wurde. Aber dann muß man eben auch versuchen, die Geisteswissenschaft wirklich lebendig zu machen, sie wirklich hineinzugießen in das, was wir unternehmen und tun wollen. Es ist notwendig sich bewußt zu werden, daß mit der geisteswissenschaftlichen Weltanschauung etwas gegeben werden soll, was eine Art neuen Menschen in jenem alten Menschen erzeugt, der wie ein Erbstück früherer Erdenevolution auf uns gekommen ist. Wir nehmen zu gleicher Zeit mit der Geisteswissenschaft die Vorbedingungen in uns auf, die dazu dienen, dem zur Geburt zu verhelfen, was geboren werden soll für die Erdenzukunft.

Wenn man das will, dann muß man allerdings tief, tief mit seinem ganzen Wesen die Geisteswissenschaft verbinden. Wir haben da und dort schon schöne Beispiele von einem solchen Durchdringen erlebt. Von einem hervorragenden Beispiele haben wir des öfteren schon gesprochen. Ich möchte bei dieser Gelegenheit einige Worte unseres Freundes Christian Morgenstern zum Schlusse erwähnen, welche solch ein Beispiel darstellen, wie unter uns Geisteswissenschaft als Seelenerlebnis in Herz und Seele eindringen kann. Nicht dadurch, daß wir sie theoretisch aufnehmen, dringt ja die Geisteswissenschaft in uns wirklich so ein, wie sie es kann, sondern erst dann, wenn sie sich in jede Fiber unseres Wesens hineinlebt.

Und das ist ein Beispiel, ein Beispiel unter vielen, daß Geisteswissenschaft so schön in einem Gedichte wie demjenigen Christian Morgensterns zum Ausdruck gekommen ist. Scheinbar könnte dieses Gedicht auch aus einer anderen Weltanschauung geschrieben worden sein, in Wirklichkeit atmet es aber ganz, in jeder Zeile nicht nur, sondern auch in der Vokalisierung - aber Vokalisierung hier seelisch genommen — den Geist unserer Geisteswissenschaft:

Ich bin aus Gott wie alles Sein geboren,
ich geh im Gott mit allem Mein zu sterben,
ich kehre heim, O Gott, als Dein zu leben.

Erst wurde ich aus Deinem Ich gegeben,
dann galt es dies Gegebne zu erwerben,
Dir als ein Du es Brust an Brust zu heben.

Da wollte Stolz es mittendrin verderben,
und es ward Dir, und Du warst ihm verloren...
Bis daß Du übermächtig mich beschworen!

Da ward ich Dir zum andernmal geboren:
denn ich verstand zum erstenmal zu sterben,
denn ich empfand zum erstenmal zu leben.

37. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

21. Februar 1915, Bremen

*Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965;
mit Ergänzungen aus «Erste Lebenskeime der Eurythmie»*

Erst Anfang 1915 gelang es, eine sogenannte «Rücknaturalisation» zu erreichen und damit einen deutschen Pass. Und so konnte ich doch an den «Unterweisungen für die seelische Gestaltung der Sprachformen», wie Dr. Steiner den im August und September in Dornach gehaltenen Kurs nannte, teilnehmen und außerdem vorher noch zwei Mal mit ihm sprechen und ihm zeigen, was und wie ich in der Zwischenzeit gearbeitet hatte. Von diesen beiden Malen muss ich nun noch erzählen.

Das eine Mal [in Bremen] verlief nicht sehr glücklich. Ich hatte mich in den vergangenen, einsamen Monaten mit Goethes «Mahomets Gesang» beschäftigt und konnte es Dr. Steiner und Frau Marie von Sivers-Steiner 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 «jünglingsfrisch» zu gestalten, hatte ich mit einer einzigen Drehung angefangen, aber — schon unterbrach Dr. Steiner sehr 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 Dornach für ein Gedicht von Christian 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 hinten laufen ließ — und wir alle mit dem Rücken zum Publikum standen! Und 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 Refrains 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!»

Aber mein «Rückenzeigen» war nicht das Einzige an diesem Tag! Es kam die Stelle: «Jauchzet wieder / Nach dem Himmel!» Als ich bei dem Wort «Himmel» ein kräftiges, mit beiden Armen nach oben gerichtetes » in ein ö führte, dazu noch mit allen zehn Fingern streckte, fragte Frau Marie von Sivers-Steiner sehr erstaunt: «FHammel?», und als ich entgegnete: «Aber ich strecke doch mit allen zehn Fingern!», sagte sie nur sehr bestimmt: «Ich sehe nur einen Winkel!» In mein betroffenes Gesicht hinein erklärte Rudolf Steiner mir dann, 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 # auf eine Parallele, denn der Zuschauer sei doch darauf angewiesen, die «Laut-Formen» aufzunehmen. «Und darum sollten Sie auch die i-Bewegung, die Sie bei dem Wort «Riesenschultern machten, nämlich ganz waagerecht 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 dieses 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 Reaktion war sehr 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 er am Anfang nur gesagt hätte: «a ist ein Winkel, e ein Kreuz, i eine Linie, o eine Rundung und « eine Parallele!» In Dornach wurde einmal der Ausdruck «okkulte Signale» geprägt!

Später, vielleicht nach zwei Jahren, kamen für mich erst einmal sehr «alarmierende» Nachrichten aus Dornach. Da hieß es: a ist nicht Abwehr, sondern Staunen; vor allen Dingen aber ist a ein Winkel, i ist ein Strecken nur in einer Linie, » ist eine Parallele usw. Nicht nur ich, vor allen Dingen viele unserer Mitglieder waren sehr aufgeregt und mir gegenüber vorwurfsvoll. Sie fühlten durch meine Angaben im Unterricht die nun glücklicherweise ausgeschaltete Gefahr, dass «ihre Ätherleiber verdorben und geschädigt würden, und ich sie bei lebendigem Leibe dem Luzifer in die Hände spielen würde!» Bei der nächsten Gelegenheit fasste ich mir ein Herz und fragte Rudolf Steiner, warum das so gewesen sei. Seine Antwort war sehr einfach: «Weil ich bei Ihnen über das Gefühl gehen wollte.» Ja, und bei der Persönlichkeit, die damals in Dornach den Unterricht in der Hand hatte, musste er das nicht wollen? Und warum nicht? Diese Persönlichkeit [Tatiana Kisseleff] war ein viel reiferer Mensch als ich und sie war ein russischer Mensch. Was bei mir als sehr jungem und deutschem Menschen wachgerufen und gepflegt werden musste, das war bei dieser Frau, schon aus ihrem Volkstum heraus, in so reichem Maße da, dass es nur geformt und umgrenzt werden musste.

38. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie
8. März 1915, Leipzig

Erna van Deventer, Zusammenstellung aus: «Erinnerungen»; Notizheft 1913-16, mit Eintragungen Rudolf Steiners (Notizzettel NZ 7516-7523); Notizzettel; Eintragungen in Druckfahnen für GA 277a (1965); Brief vom 7. Februar 1965; Marie Steiner, Notizbuch 144; Rudolf Steiner: Notizzettel NZ 5917-5919

Am 7. März 1915 hielt Rudolf Steiner einen öffentlichen, am 8. März einen Mitgliedervortrag in Leipzig. An diesem Tag besuchte er Erna Wolfram(-van Deventer), die dort mit einer Gruppe von Eurythmie-Schülern arbeitete. Sie führte die Arbeit vor und hatte außerdem die Gelegenheit zu einem Gespräch mit Rudolf Steiner, in dem sie ihm ihre eurythmischen Fragen vorlegen konnte. Sie schreibt darüber am 3. März 1965 an Edwin Froböse: «Die Angaben vom 8. März waren so, dass sich alles ja im Laufe des Gesprächs mit Herrn Dr. entwickelte, während er zeichnete oder meine Zeichnungen anschaute.» Von den im Folgenden dokumentierten Zeichnungen in ihrem Heft, die zum Teil von Rudolf Steiners Hand stammen, wurden in den 1960er-Jahren im Zuge der Vorbereitung von GA 277a (1965) Kopien angefertigt, die im Rudolf Steiner Archiv noch vorliegen, die Hefte selbst sind jedoch verschollen. Doch schrieb sich Marie Steiner ca. 1915/16 Erna Wolframs Notizen - vor allem zum 8. März 1915 - in ihr Notizbuch 144 ab. - Im Folgenden werden in Erna van Deventers Bericht über diesen Tag ihre Erklärungen zu den Übungen aus Druckfahnen und Briefen, sowie die Zeichnungen von Rudolf Steiner in ihrem Heft eingefügt und durch die Abschrift in Marie Steiners Notizbuch 144 ergänzt; was genau sich davon nur auf den 8. März, was auf andere Daten bezieht, ist nicht genau aufzuklären.

Dieser Tag, an dem Rudolf Steiner Leipzig besuchte, war scheinbar nur eine Episode in der Entwicklungsgeschichte der Eurythmie. An jenem Tag hatte ich mit meinen Schülern eine Eurythmie-Aufführung vorbereitet, in der wir zeigen wollten, was wir seit seinem letzten Besuch gearbeitet hatten.

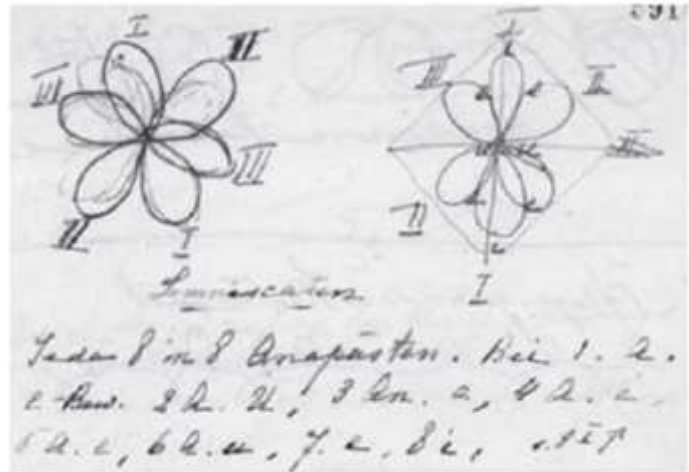
Meine Schüler, einige Herren und Damen, und ich waren in weiße Eurythmie-Kittel gekleidet. Im Logenraum führten wir nun Herrn und Frau Dr. Steiner vor, was wir erarbeitet hatten. Wir waren ungefähr zehn Menschen. Wir zeigten Vokale, Konsonanten; Spiralen; den Wochenspruch; den ersten Satz der Mondscheinsonate von Beethoven, obwohl es noch keine Toneurythmie gab, denn die ersten Anfänge der Toneurythmie bekamen wir erst im September [August] desselben Jahres in Dornach. Als Schluss unserer «Aufführung» ließen wir noch einige Gruppen- und Sologedichte sehen.

«Toneurythmie»? Das Wort war noch nicht geboren. Aber wir fühlten, dass wir das, was ein Beethoven in der Mondscheinsonate ausdrückte, doch auch durch Eurythmie ausdrücken könnten. Und so stellten wir Rhythmen dar und drückten mit Lautbewegungen der Arme aus, was uns ein Äquivalent für die Musik schien. Und im «Chor der Toten» von C. F. Meyer suchten wir durch Formen des Denkens, Fühlens und Wollens, die wir kannten, auszudrücken, was in diesem Gedicht für uns in Deutschland ein so reales Bild des Zusammenwirkens von Toten und Lebenden war: der Krieg selbst.

Aus diesem Arbeits-Mut heraus wagte ich dann Rudolf Steiner eine ganze Reihe von Fragen vorzulegen, nachdem er nach der Aufführung seine Zufriedenheit ausdrückte und sagte: «Und nun, haben Sie noch Fragen?»

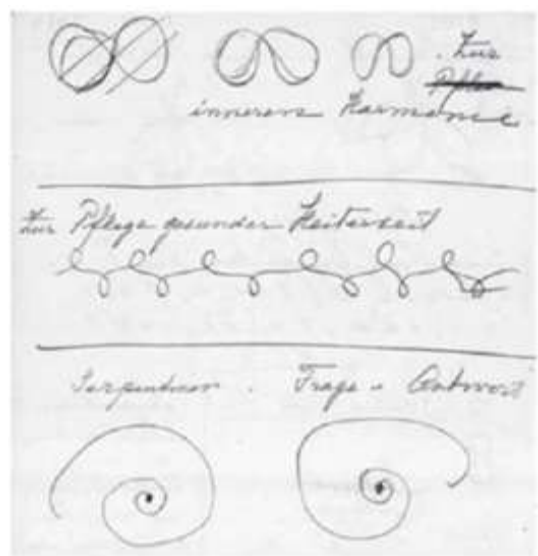
Eines der Hauptprobleme war: Was sind Serpentinaen? Welche Varianten sind möglich? Wir hatten Serpentinaen von außen nach innen gehend gelernt, so wie Dr. Steiner sie 1912 Lory Smits gegeben hatte. Selbst hatten wir sie 1913 ausgearbeitet mit erregenden und beruhigenden Konsonanten, so wie Lory Smits es beschrieben hat.

[Das Folgende scheint eine weitere Variante der Angabe vom 29. Jannar 1912 in Kassel zu sein, sowie weitere Übungen in Bezug auf die Ihr-Form und die Serpentine mit Frage und Antwort im Dionysischen Kurs.]



Lemniskaten

- Jede 8 in 8 Anapästten.
- Bei 1. a-, e-Bewegung,
- 2. a, u;
- 3. au, a;
- 4 a, i;
- 5. a, e;
- 6. a ,u;
- 7. e,
- 8. i, s.8 I



Zur Pfl e inneren Harmonie
 Zur Pflege gesunder Heiterkeit
 Serpentinaen. Frage u. Antwort



font! Dr.

Aber in der Zeit nach Kriegsbeginn, August 1914, waren wir Eurythmielehrerinnen jede auf sich selbst angewiesen, und so kam wohl jede von uns zu anderen Erfahrungen. Ich selbst gab viel Unterricht, und weil Rudolf Steiner diese Serpentina «Übungen aus den griechischen Mysterien» genannt hatte, auch «sakrale Tänze», sah ich in ihnen etwas besonders Wichtiges. Im Laufe des Winters 1914/15 hatte ich Blätter voll Serpentina gezeichnet und viele Möglichkeiten entworfen.

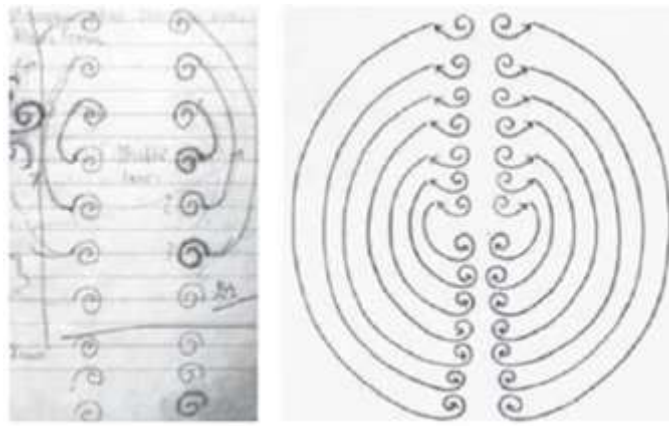
In den Aufführungen hatten wir manches vorgeführt. Aber das Glück, einen ganzen Tag fragen zu können, ergab sich doch erst an jenem 8. März 1915.

Nachdem Dr. Steiner nun meine «Serpentina-Versuche» auf dem Tisch ausgebreitet hatte, gab er einige prinzipielle Anweisungen.

Serpentina dürfen sich niemals kreuzen.

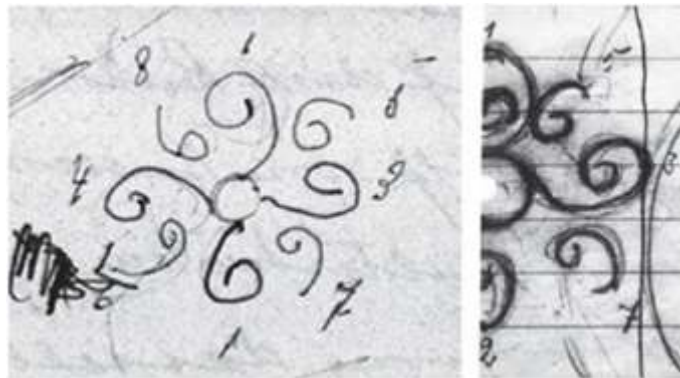
Rhythmus: Serpentina immer im Anapäst oder in sehr ausgesprochenen Jamben, zum Beispiel aus Goethes «Pandora».

Mündliche Bemerkung von Dr. Steiner 1913, die ich für 1915 ausgearbeitet hatte, und mit Dr. Steiner am 8.3.1915 veränderte in mehrere Möglichkeiten. «Es wäre schön, wenn man ganze Alleen von Serpentina darstellen würde, aber so, dass in der Mitte der Raum leer bleibt.»

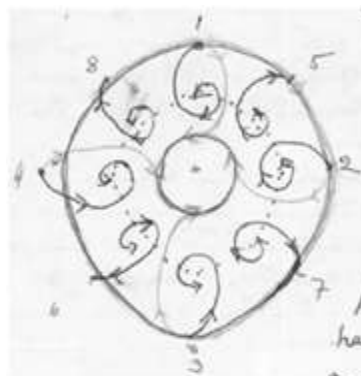


Vorbereitungszeichnung für GA 277a <1965>, bearbeitet
Mitte leer. / Dr

7 Paare hintereinander, zuerst alle zusammen eine Spirale aus- und einwickeln; dann das 1. Paar nach dem Auswickeln im Bogen zur neuen Spirale, die anderen währenddem zurück einwickeln. sehr geeigneter Text: «Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen, oh, wach' in mir» (Fr. Rückert)



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.



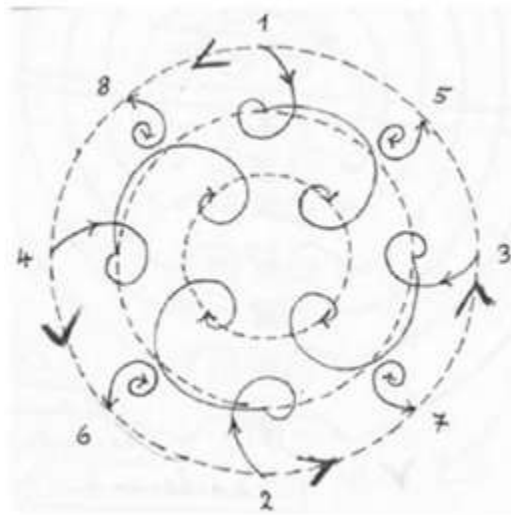
I. Alle acht machen nach gleicher Richtung eine Spirale nach innen

II. Alle gehen ihren Weg zurück zum Außenkreis

III. 1/3/2/4 gehen wieder herein zum Innenkreis, und laufen auf dem Innenkreis weiter, während 5/6/7/8 in ihrer Kurve auf dem Außenkreis weiterlaufen. Also: 5, 6, 7, 8 bleiben wandeln auf dem Außenkreis, der viel größer ist, während die 1, 2, 3, 4 im kleinen Innenkreis enden.

Ja nach dem Gedicht können 5, 6, 7, 8, wenn sie den großen Kreis «abgewandelt» haben, stehen bleiben am Ausgangspunkt (5 bei 5, 6 bei 6 etc.) oder nun von Neuem beginnen.

1,3, 2, 4 ebenso in ihrem Kreis herum, dann stehen, oder im Spiegelbild wieder heraus, dann wird die Form nicht gekreuzt!



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; 5/6/7/8 bleiben,

III. 1/3/2/4 wandeln auf dem Mittelkreis einen Platz (1/8 des Kreises) weiter und gehen in die zweite einwickelnde Spirale, in den Innenkreis. 5/7/6/8 bleiben, «wandeln» auf dem Außenkreis.

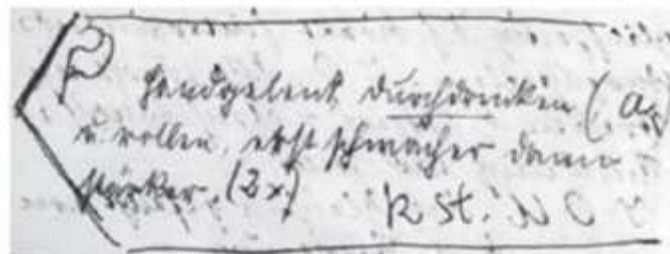
IV. 1/3/2/4 bleiben innen, oder gehen den Weg zurück, bis sie wieder außen zwischen 5/7/6/8 sich einfügen.

[Bemerkungen Erna van Deventers dazu] nur 12, der 13. ist immer unsichtbar / s. Donner!) 12 Personen der 1. fängt allein an (x) geht dann während der 2. anfängt nach innen [x“], die andern folgen nach. / Können sich so herein und herausdrehen. / Dr



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 [x], macht von da aus eine ein- und auswickelnde Spirale und geht dann zur nächsten Spirale weiter, während 2 auf Punkt [x] folgt, und so weiter.

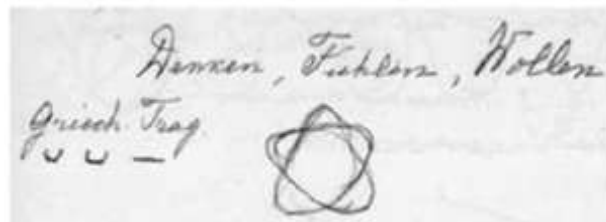
Einer der Schüler, der an jenem Tage anwesend war, erinnert sich EvD, Erinnoch, wie Dr. Steiner nach der Vorführung sein r korrigiert habe und mit fliegenden Rockschößen durch den Logenraum lief, um zu zeigen, dass das r eben «wie vom Winde geweht sein müsse». Etwas später gab Rudolf Steiner noch eine r-Steigerung. Wenn man schematisch den Konsonanten r zeichnen würde, fügte er hinzu: r so, zwei r übereinander, wenn man das r stark betonen wolle.



Handgelenk durchdrücken (a) / u. rollen, erst schwächer, dann / stärker (2x) /

Am gleichen Tage gab er noch eine neue Art an, das «Pater noster» sinnvoll auszudrücken, sodass man «Gefühls- und Willensform in diesem Gebet verbinden müsse».

Eines der Herz-Stücke war auch die Übung für Denken, Fühlen und Wollen, welche Anemarie Dubach-Donath sehr schön in ihrem Buch «Die Grundelemente der Eurythmie», Seite 113-115 [siehe S. 528f.], beschreibt. Nur muss die Zeichnung auf Seite 114 so gesehen werden, dass der Zuschauer am oberen Rand der Zeichnung gedacht ist, also die Zeichnung umgekehrt abgebildet ist [siehe S. 529]. Man vergesse nie, dass Rudolf Steiner stets die Zeichnungen vom Zuschauer gesehen und angewandt haben wollte.



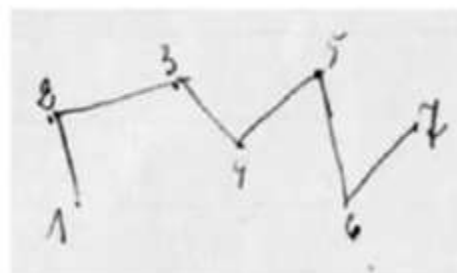
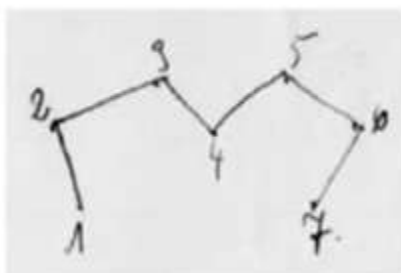
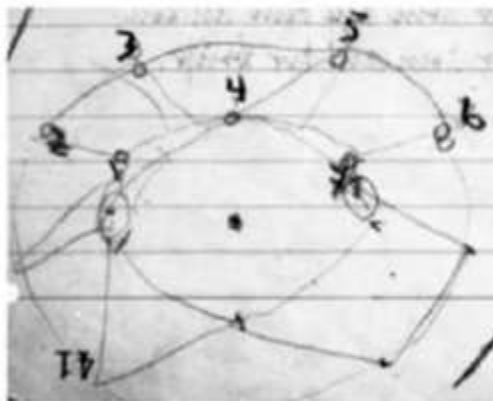
Denken, Fühlen, Wollen / griech. Tragödie

Durch diese Zeichnung kamen wir ins Gespräch über Varianten beim Taktieren, woraus sich eine Art des Taktierens ergab, die Dr. Steiner so beschrieb und vorführte:



Zu gleicher Zeit erinnerte er, dass man nicht vergessen müsse, das Taktieren in o und i zu üben, das will sagen: Jede Kürze als o und jede Länge als i. Eine Übung, die sich später auch für die Heil-Eurythmie als sehr bedeutsam erwies.

Am Nachmittag wurden noch Varianten zum Halleluja gegeben, nachdem wir es am Vormittag gezeigt hatten. Rudolf Steiner nannte diese Form «die Krone».

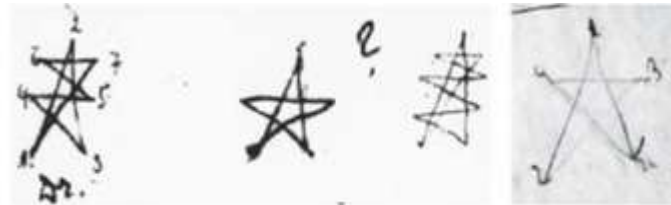


Allein: zur Stärkung des Ätherleibes
Gemeinsam: Zusammenklingen der Ätherleiber
Hauptform für Hallelujah

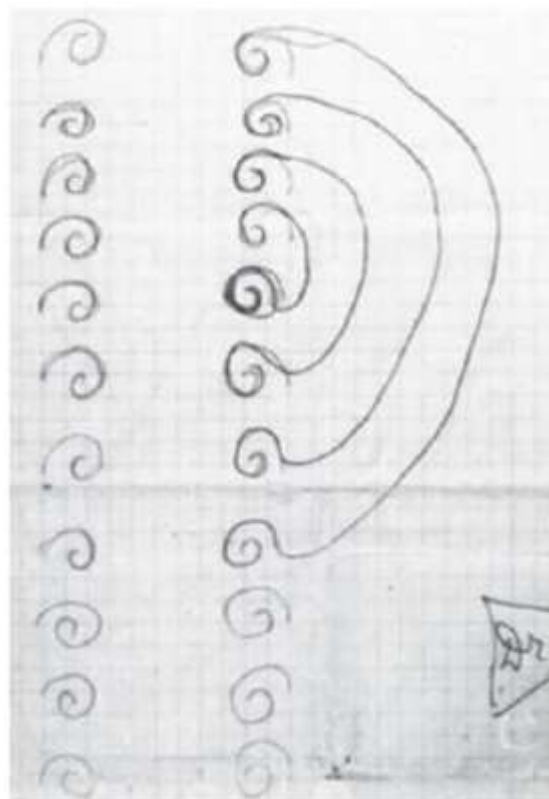


H/a/ 11x 7 Steigerung, 1. Höhepunkt / e / 1 x 3 / u Höhepunkt j / a / Erfüllung / h

Mehrere können es hintereinander stehend machen. Verbindungsschritte. Zahlen immer unregelmäßig. Man kann auch Pentagramm etc. nehmen.



Zum Schluss möchte ich noch erwähnen, wie Rudolf Steiner uns geleitet hat, indem er Dinge anregte, Fragen beantwortete und dann wartete, ob in unserer Seele eine Resonanz entstand für das, was er gegeben hatte. An jenem 8. März 1915 sprach er noch im Anschluss an die Serpentina über schmale und weite Kurven und zeichnete in mein Heft die beiden Arten ganz flüchtig hinein.



In Dornach gab er im August 1915 dann die «Cassinische Kurve» als pädagogische Form. Gesprächsweise fügte Rudolf Steiner ein, dass es «gut wäre, solche Kurven zu beachten und zu studieren».



Weitere Kurven / Kassinische Kurven / Ellypse / $x + y = a$ Ellypse /
 $x - y = a$ Hyperbel / $x - y = a$ Cassinische Curve / $x / y = a$ Kreis // Serpentine / immer
 in Ana- / pästen, ev. / Jamben, wenn / sie sehr scharf / sind, wie in/ Pandora

War dieser 8. März 1915 aber nur eine zufällige Episode, oder wollte Rudolf Steiner nach unserer Vorführung diese Gelegenheit gebrauchen, Antworten auf unser Suchen zu geben und Keime zu legen für das Weiterentwickeln der Eurythmie, die dann sechs Monate später Erfüllung fanden im Dornacher Kursus im Weißen Saal? Wie vieles war im September 1915 ein Antworten auf unser Suchen!

Rudolf Steiner: Wir suchen die Seele, uns strahlet der Geist

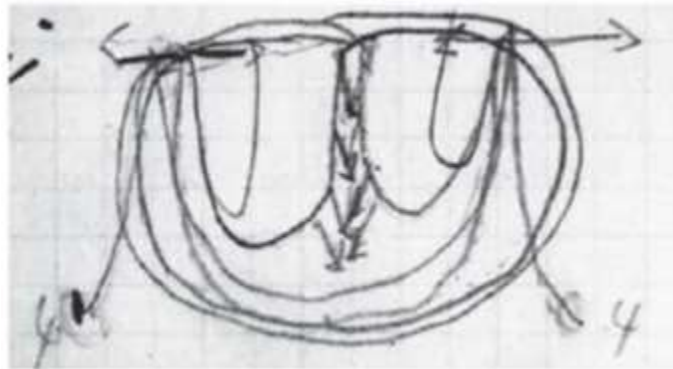
Die folgende Übung in Rudolf Steiners Handschrift findet sich unmittelbar nach den oben dokumentierten Kopien Marie Steiners in ihrem Nb 144 von den Aufzeichnungen Erna Wolframs.



Wir suchen die Seele / Uns strahlet der Geist
 Wir suchen die Seele / Uns strahlet der Geist / Vita eurythmo = Geometrio

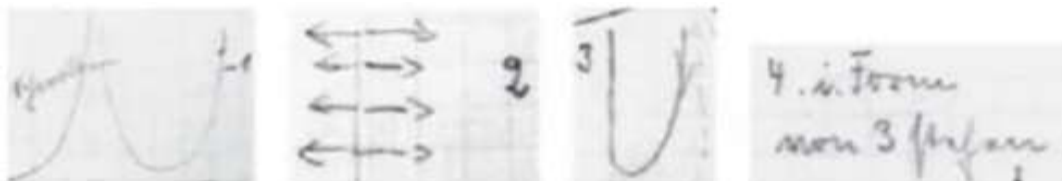
Rudolf Steiner: Form für Christian Morgenstern: «Schwalben», mit Erläuterungen von Erna van Deventer

Die folgende Form Rudolf Steiners für Christian Morgensterns Gedicht «Schwalben», die in den Zeichnungen Erna van Deventers aufgeschlüsselt wird, findet sich im Umkreis der Notizen für den 8. März 1915, könnte aber auch später entstanden sein.



Christian Morgenstern: «Schwalben»

- 1 Schwalben, durch den Abend treibend
- 2 leise rufend, hin und wieder,
- 3 kurze rasche Bogen schreibend,
- 4 goldne Schimmer im Gefieder-
- 5 Oh, wie möchte ich dir sie zeigen,
- 6 diese sonnenroten Rücken!
- 7 Und der götterleichte Reigen
- 8 müsste dich wie mich entzücken.



4. in Form von 3 stehen



Annemarie Dubachs Beschreibung der Übung, die Erna Woifram an diesem Tage erhielt, in ihrem Buch *Die Grundelemente der Eurythmie* (Dornach, 5. Aufl. 1981, S. 113-115):

Diese nur durch Kopfbewegungen ausgedrückten apollinischen Formen werden zum Beispiel angewendet in einer Übung zur Harmonisierung von Denken, Fühlen und Wollen, bei der die eine der drei Personen, die sie ausführen, für jedes einzelne Wort des Textes die entsprechende Sinn-Form nur mit dem Kopf angibt, während sie gleichzeitig ein Dreieck -

also eine dionysische DenkForm - in daktylischem Rhythmus abschreitet, und zwar auf einen Text, der anapästisch rezitiert wird. Folgende Übersetzung aus der Antigone bietet ein gutes Beispiel:

Am ersprießlichsten ist stets, um glücklich zu sein, der besonnene Sinn; Und nie frevle darum an der Götter Gesetz!

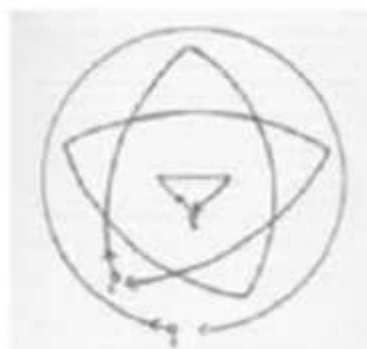
Der Vermessene büßt das vermessene Wort stets mit schwerem Gericht! Bis im Alter er dann noch lernt, weise zu sein.

Es ist durchaus möglich, ein beliebiges Versmaß in einem andern Rhythmus taktierend zu begleiten; man muss beide Rhythmen nur zunächst ins Musikalische übersetzen, in diesem Fall in den 4/4-Takt, indem man die betonte Silbe gleichwertig zwei unbetonten rechnet, und auf diese Weise 4 gleiche Takteile erhält. Nun kann man den Daktylus so herausbringen, dass man die beiden ersten Kürzen als seine Länge und die folgende lange Silbe als zwei Kürzen behandelt. Den Amphibrachis, der bei dieser Übung von einem zweiten rythmisten auf den gleichen Text taktiert wird, erhält man durch folgende Einteilung: die erste Kürze des Anapästes fällt zusammen mit derjenigen des Amphibrachis; nun wird die zweite Kürze und die erste Hälfte der Länge als eine Länge zusammengelasst und die letzte taktierende Kürzen-Bewegung erfolgt auf die zweite, allerdings unhörbare Hälfte der Länge, also scheinbar auf eine Pause:



In diesem amphibrachischen Versmaß bewegt sich (auch mit den Armen taktierend) die zweite Person in einer Gefühls-Form. Die dritte hat eine WillensForm, einen Kreis, zu beschreiben. Sie schreitet anapästisch und eurythmisiert dazu alle Konsonanten des Textes. Diejenige, die in der Mitte [...] das Dreieck abschreitet — die das Denken repräsentiert -, hat die Vokale wiederzugeben. Sie hat also die schwerste Aufgabe: mit den Füßen den Daktylus taktierend, die dionysische Form abzuschreiten, mit den Armen die vokalischen Bewegungen und mit dem Kopf die apollinischen Formen auszudrücken.

[Nebenstehende Zeichnung ist nach den Angaben Erna van Deventers auf den Kopf gestellt.]



39. Moralische Impulse Und Ihre Ergebnisse Das Verhältnis Der Europäischen Völker
Zu Ihren Volksgeistern - Der Kulturimpuls Der Eurythmie

GA 159

14. März 1915, Nürnberg

Meine lieben Freunde!

Es könnte zunächst scheinen und scheint es vielen Menschen auch so, als ob dasjenige, was man im wahren Sinne des Wortes hellseherische Kräfte nennt, durch welche die Wesenheiten und Vorgänge der geistigen Welten erkannt werden können, als ob der Mensch diese hellseherischen Kräfte im Alltagsleben gar nicht hätte, beziehungsweise im Alltagsleben gar nichts von diesen Kräften in seiner Seele entwickelte. So ist es aber nicht. Die hellseherischen Kräfte sind nicht solche Kräfte, die dem Menschen, so wie er im Alltagsleben darinnen lebt, ganz unbekannt, ganz fremd wären. Das ist nicht der Fall, sondern dasjenige, was wir entwickeln, um in die geistigen Welten hineinzuschauen, was wir aus den tiefen Untergründen der Seele hervorholen müssen, um den Weg in die geistigen Welten hinein zu finden, das ist in einer bestimmten Seelentätigkeit auch schon für das gewöhnliche Leben des Menschen vorhanden. Das ist vorhanden in dem, was man die moralischen Impulse des Menschen nennt. Eine wirklich moralische Tat, ein wirklich moralischer Impuls geht aus denselben Fähigkeiten der Seele hervor, die durch entsprechende Ausbildung zu den hellseherischen Fähigkeiten führen. Für das gewöhnliche Leben steht die Sache allerdings so, daß alles, was der Mensch tut, aus dem kommen kann, was in seiner Leiblichkeit liegt oder was er sich für und durch seine Leiblichkeit im Laufe des Lebens angeeignet hat. Wenn der Mensch Begierden entwickelt, wenn der Mensch dieses oder jenes tut, wozu er bestimmt wird durch seine Erziehung oder seine sonstigen Lebensverhältnisse, dann ist es das Leibliche, aus dem der Impuls dazu kommt. Aber es gibt im Menschenleben wirklich Impulse, die nicht aus dem Leiblichen kommen, bei denen wirklich nur die Seele betätigt ist, wenn der Mensch diese Impulse faßt: das sind die moralischen Impulse. Eine wirklich moralische Tat ist diejenige, zu der der Leib zwar zu Hilfe gerufen wird, damit man eine Vorstellung von der moralischen Tat bekommt, aber der Impuls, der Antrieb zu der moralischen Tat liegt im Geistig-Seelischen, das wirklich unabhängig vom Leiblichen ist. Man wird niemals mit bloßer Philosophie eine Definition des Moralischen geben können, und es ist das Charakteristische gerade der Philosophie, sofern sie Moralphilosophie sein will, daß sie zu einer richtigen, befriedigenden Definition des Moralischen nicht kommt, wenn sie sich nicht auf den Boden stellt, daß es dem Menschen möglich ist, sein Geistig-Seelisches unabhängig vom Leibe in sich zu erleben. Denn eine andere wirkliche Definition des Moralischen ist nicht möglich, als nur diejenige: Moralisch ist das, was der Mensch beschließt, was der Mensch tut durch Kräfte, die unabhängig von seinem Leibe sind.

Nun wissen wir, daß das menschliche Leben sich aus moralischen, weniger moralischen und unmoralischen Handlungen und Impulsen zusammensetzt. Der Unterschied, welcher zwischen moralischen und unmoralischen Handlungen besteht, zeigt sich erst der okkulten Betrachtung im wahren Lichte. Der Mensch geht in seinem kleinsten Lebenszyklus, in jenem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden, in den Schlafzustand ein. Dieser Schlafzustand besteht darin, daß das Ich und der Astralleib im wesentlichen aus dem physischen und Ätherleib herausgehen und dann außerhalb dieses physischen und Ätherleibes leben. Nun ist damit noch keineswegs alles gesagt, wenn man bemerkt, das Ich und der Astralleib gehen aus dem physischen und Ätherleib heraus. Sondern man muß sich auch klar darüber sein, daß das Ich

und der Astralleib, indem sie aus dem Ätherleib und dem physischen Leib herausgehen, in die geistigen Welten, die übersinnlich um uns walten, aufgenommen werden. Wir gehen in die übersinnlichen Welten mit unserem Ich und Astralleib hinein. Haben wir am Tage, während unseres Wachzustandes, einen moralischen Impuls gehabt, eine moralische Tat vollbracht, dann besteht das Folgende: Wir müssen mit unserem Ich und Astralleib aufgenommen werden von den Geistern der nächsthöheren Hierarchien, von den Geistern, die wir zu der Hierarchie der Angeloi, der Archangeloi und so weiter rechnen. Diese müssen uns aufnehmen, in sie gehen wir gleichsam hinein im Schlafzustand. So wie wir bei Tage im Leibe leben, so leben wir während des Schlafzustandes in den Wesenheiten der höheren Hierarchien drinnen. Also darüber seien wir uns klar. Wenn wir nun eine moralische Tat vollbracht, einen moralischen Impuls gehabt haben, so besteht für die Wesenheiten der nächsthöheren Hierarchien die Möglichkeit, nach spirituellen kosmischen Gesetzen unser Ich und unseren Astralleib mit unseren moralischen Impulsen beziehungsweise dem, was in unserer Seele von unseren moralischen Impulsen geblieben ist, aufzunehmen. Haben wir eine unmoralische Handlung begangen oder einen unmoralischen Impuls gehabt, so können wir während des Schlafes mit diesem, mit dem Rest, mit dem, was sich durch den unmoralischen Impuls in uns gebildet hat, nicht in die Wesenheiten der höheren Hierarchien während des Schlafes eingehen. Es bleibt wirklich das zurück, wird zurückgestoßen, was in uns unmoralisch ist, es wird wieder hinabgestoßen in die Leiblichkeit. Die Folge davon ist, daß alles dasjenige, was wir als Nachwirkung des Moralischen im Schlafzustand in die geistigen Welten hineintragen, in unserem physischen und Ätherleib nicht wirkt, denn es wird von ihnen hinweggenommen. Dasjenige aber, was unmoralische Gedanken, unmoralische Impulse, unmoralische Handlungen sind, das wird zu etwas, was in den Ätherleib und den physischen Leib hinein zurückgestoßen wird, und das wirkt darinnen. So daß also für den Schlafzustand die Möglichkeit besteht, daß, während der Mensch sich in dem Zustand vom Einschlafen bis zum Aufwachen befindet, in seinem physischen und in seinem Ätherleib die Ergebnisse seiner unmoralischen Handlungen arbeiten. In dieser Beziehung ist es wirklich leicht zu erkennen, was ich auch schon öfter in Vorträgen betont habe, daß die Sprache einen wunderbaren Genius hat, daß sie großartig genial wirkt. Wenn wir von Schuld sprechen, da bedeutet gerade dieses deutsche Wort «Schuld» unendlich präzise das, um was es sich handelt. Wir zahlen dasjenige, was wir der geistigen Welt schuldig sind, mit unseren moralischen Handlungen, aber wir bleiben schuldig der geistigen Welt dasjenige, was wir zurücklassen müssen im Leibe, unsere unmoralischen Gedanken, unmoralischen Impulse, unmoralischen Handlungen.

Und nun bedenken Sie folgendes: Wenn wir unser Leben so verbringen würden, daß wir nur die Dinge der Außenwelt wahrnehmen und über sie denken würden, so würden die Vorgänge selbst in unserem physischen Leibe ganz andere sein, als sie sind, da wir nicht nur denken und wahrnehmen, sondern uns auch an das Gedachte, Wahrgenommene und Erlebte erinnern. Was wir denken, vorstellen, empfinden, geht bis in unseren Ätherleib hinunter, aber der Ätherleib prägt es wiederum dem physischen Leibe ein, und dasjenige, was der Ätherleib wie Abdrücke im physischen Leibe schafft, das ist die Erinnerung. Wenn wir uns im späteren Leben an irgend etwas von früher Erlebtem erinnern, so bedeutet das: Wir stoßen mit dem Astralleib, der sich dann mit dem Ätherleib vereinigt, auf das, was wie eine Einprägung, wie ein Siegelabdruck in unserem physischen Leibe geblieben ist. Kindlich ist die materialistische Vorstellung, die sich herausgebildet hat: als wenn eine Erinnerung im Gehirn da, eine andere dort sitzen würde, als wenn sie so eingeschachtelt wäre. Das ist nicht wahr, sondern jede Erinnerung hat einen Abdruck, der im Grunde dem ganzen Haupte und noch manchem

andern Teil der menschlichen Gestalt entspricht, und die Erinnerungen stecken ineinander, nicht nebeneinander, wie eine kindliche materialistische Vorstellung annimmt. Diese Erinnerungstätigkeit beruht also darin, daß unser Astralleib und Ätherleib Eindrücke in unserem physischen Leib bewirken können. Es ist wirklich dieselbe Tätigkeit, die äußerlich dann eintritt, wenn wir uns irgend etwas notieren. Wenn wir nämlich die Notizen anschauen, so besitzt das, was wir in unserer Seele haben, natürlich nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Zeichen, die wir auf dem Papier haben. Auf dem Papier sind Zeichen irgendwelcher Form, aber durch dasjenige, was wir dann daraus machen, indem wir angeregt werden, in der Seele das wieder lebendig zu machen, was wir notiert haben, geht ein geistiger Vorgang vor sich. Und so ist es auch mit der Erinnerung. Was in uns bleibt, hat wahrhaftig mit demjenigen, was beim Erinnern in der Seele auftritt, prinzipiell nicht mehr Ähnlichkeit als das, was auf dem Papier steht, mit dem, was in der Seele auftritt, wenn wir es wieder lesen.

Hellsichtig angeschaut, ist die Sache so: Nehmen wir also an, es erinnere sich jemand an etwas, was er früher durchgemacht hat. Was dann in seinem physischen Leibe aufleuchtet, ist ein Zeichen, das in irgendeiner Weise sogar der menschlichen Figur vom Kopfe und ein Stück darunter nachgebildet ist. Das sind Zeichen. Es ist jedes anders, was in der Erinnerung auftaucht, aber es sind Zeichen. Und was wir erleben, indem wir uns erinnern, das macht erst die Seele aus den Zeichen. Es ist das wirklich ein unterbewußtes Lesen, was als Erinnerung auftritt. Wenn Naturwissenschaft etwas weiter fortschreiten und die physischen Vorgänge untersuchen wird, so wird sie gerade als Hilfe für Geisteswissenschaft auftreten, indem sie zeigen wird, daß dasjenige, was im Leibe bleibt, wirklich erst von der Seele einem Prozeß unterzogen werden muß, der dem Lesen in der Seele prinzipiell ähnlich ist. Erinnerung ist ein wirkliches unterbewußtes Lesen. Das ist eine reguläre Tätigkeit der menschlichen Seele, dieses SichErinnern.

Wenn wir nun aber Ergebnisse unmoralischer Impulse, Gedanken oder Handlungen beim Einschlafen in unseren Leib hinunterschicken, bringen wir aus unserem physischen Leibe dasjenige, was wir an unmoralischen Impulsen gehabt haben, nicht heraus. Dadurch geschieht etwas ähnliches, wie es sonst regelmäßig geschieht in der Erinnerung. Das Arbeiten an dem physischen Leibe prägt sich dort ein, und wenn der Mensch nun einschlafen will und sein Ich und Astralleib aus seinem physischen und Ätherleib herausgehen will, dann beginnt dieser Prozeß. Was er da zurücklassen muß, prägt sich ein, wie sich Erinnerungen einprägen, und dann kommen die Gewissensbisse, die da auftreten. Das ist der wirkliche Vorgang der Gewissensbisse. So spiegeln sie sich zurück aus demjenigen, was die Dinge in unserem physischen Leib und auch im Ätherleib an Abdrücken besorgen. Das bleibt dann. Und weil es bleibt wie die regulären Erinnerungen, so können diese Gewissensbisse bleiben und Stärke erlangen und treten dann als Selbstvorwürfe das weitere Leben hindurch auf. Das ist das Wichtige, daß wir wirklich dazukommen, einzusehen, daß das moralische Handeln ein realer Prozeß ist, daß es nicht bloß etwas Abstraktes ist, sondern daß dieses moralische Handeln ein Hinauftragen desjenigen, was wir hier tun auf Erden, in die geistigen Welten ist. Und da wir die Ergebnisse unseres moralischen Verhaltens den höheren Hierarchien übergeben, so bleiben sie auch in gewisser Beziehung in diesen höheren Hierarchien. Das aber, was wir nicht mitnehmen können, was dann im physischen und Ätherleib arbeitet, das bleibt hier auf der Erde, das ist im Erdenprozeß darin. Wenn der Mensch durch die Pforte des Todes gegangen ist, muß er immer darauf zurückschauen, und indem er immer darauf zurückschaut, muß in ihm der Impuls entstehen, es aus dem Erdenprozeß herauszuschaffen. Darauf beruht dann die Ausarbeitung des Karma zwischen dem Tod und einer neuen Geburt.

Nun nehmen wir allerdings in unser Karma die Ergebnisse unserer moralischen Impulse

mit, aber indem wir sie während des Schlafes in geistige Welten hinauftragen, machen sie dort auch einen Eindruck. Wir können sagen, die Engel, die Erzengel, auch die Geister der Persönlichkeit haben nun dasjenige, was wir an moralischen Impulsen zu ihnen hinauftragen. Und was tun sie damit? Für den Entwicklungsgang der Erde sind diese moralischen Impulse, die nunmehr in der geistigen Welt darin sind, die eigentlichen Befruchtungskeime für die späteren Erdenperioden. Nicht nur daß wir diese Ergebnisse in unserem Karma behalten, sondern wir bringen die Abdrücke hinauf, und in den kommenden Erdenepochen tragen sie die Geister der höheren Hierarchien wieder hinunter, und es bilden dann diese Ergebnisse der moralischen Impulse in späteren Erdenepochen die Befruchtungskeime für das menschliche erfinderische Denken, für das menschliche Denken überhaupt. Man denke sich einmal, daß eine Epoche in der Erdenentwicklung ganz unmoralisch wäre, so daß keine moralischen Impulsabdrücke in die geistigen Welten hinaufgetragen würden. Dann würde in der Erdenentwicklungszeit eine Epoche folgen müssen, wo den Menschen für das Erdenleben wenig einfallen würde, wo die Menschen wenig Ideen und Begriffe haben würden, wo eine Armut herrschen würde in demjenigen, was das Leben an Seelischem durchprägen und durchherregen soll.

So stehen wir mit unseren moralischen Impulsen in einem realen Prozeß des Kosmos darin. Und so ist die Geisteswissenschaft, die uns so etwas zeigt, geeignet, unsere Verantwortlichkeit zu erhöhen, unsere Verantwortlichkeit zu energisieren, denn wir merken dadurch erst, was es bedeutet, im menschlichen Leben moralisch oder unmoralisch sein. Unmoralisch sein heißt, der Erde ihre Lebenskeime entziehen, sie dem physischen Erdenprozeß einverleiben, in dem sie dann Zerstörungskeime für die nächsten Erdepochen werden, denn natürlich bleiben sie da auch erhalten, weil nichts verlorenght. Sie löschen dann dasjenige aus, was lebendig als Seelisches leben soll. Nehmen wir an, eine größere Menschenmenge würde beschließen, unmoralisch zu leben in einer bestimmten Epoche. Dann würde dadurch eine gedankenarme spätere Epoche herbeigeführt werden, und die Seelen würden auf die Erde herunterkommen und auf der Erde Gedankenarmut finden, sie würden einem öden Leben verfallen sein.

Nun ist die Möglichkeit vorhanden, daß wir nicht nur dasjenige in unsere Erkenntnis aufnehmen, was der Inhalt des Moralischen ist. Wenn wir dasjenige, was der Inhalt des Moralischen ist, nicht in unsere wirksame Erkenntnis aufnehmen, so veröden wir die Erde. Aber wir haben nötig, und wir haben die Möglichkeit, auch anderes noch aufzunehmen in unsere Seelenentwicklung, und das ist das Wissen von dem Übersinnlichen. Im Grunde war die Erde niemals ganz ohne Wissen von dem Übersinnlichen. Wir wissen ja, daß die Menschheit in alten Zeiten ein gewisses Erbgut von hellstichtigem Vermögen, hellstichtigen Fähigkeiten, dadurch aber auch von hellstichtigem Wissen erhalten hat. Und es ist noch gar nicht so lange her, daß die Nachwirkungen dieses hellstichtigen Wissens auf der Erde da waren. Wir wissen ja auch, daß wir in der Zeit leben, wo dieses hellstichtige Wissen seit Jahrhunderten auf die völlige Neige geht, aber dann ersetzt werden muß durch das bewußt zu erringende hellstichtige Wissen. In dieser wichtigen Zeit leben wir. Und wir haben uns gestern vor die Seele geführt, wie die fünfte Kulturepoche und diejenigen, die deren Träger sind, berufen sind, hellstichtiges Wissen bewußt den Seelen wieder zu erringen. Und die fünfte Kulturepoche wird nicht zu Ende gehen, bevor eine gewisse Summe hellstichtigen Wissens einen verhältnismäßig großen Teil der Menschheit ergriffen hat. Das Herdersche Wort ist wahr, daß die Erleuchtung über die Erde gehen werde.

Alles Wissen, das wir uns erwerben von der bloß sinnlichen Außenwelt, alle Gedanken, die wir haben bloß als Nachbilder der sinnlichen Außenwelt, können von uns nun auch nicht

so unbedingt, während wir schlafen, in die geistige Welt gebracht werden. Es ist ja wahr, die Gedanken, die Vorstellungen, die wir haben, reichen bis zu einem gewissen Grade in die Wesenheiten der höheren Hierarchien hinein eben mit Ausnahme der unmoralischen Impulse; doch ragt dasjenige, was wir uns an Bildern der Außenwelt erwerben, bis zu einem gewissen Grade hinein in die geistige Welt. Aber es ragt nicht sehr weit herauf, vor allen Dingen nicht mehr bis in die Sphäre der Erzengel. So daß der Mensch, wenn er sich nur mit Vorstellungen erfüllt, die aus der Sinneswelt stammen, nicht sehr weit hineinragen kann in die geistigen Welten dasjenige, was er nur an Vorstellungen der Sinneswelt gewinnt. Was wir aber an übersinnlichen Vorstellungen in uns erleben, das wird weit hineingetragen in die geistigen Welten, und gerade diejenigen Wesenheiten, die der Hierarchie der Erzengel angehören, bekommen gleichsam die Abdrücke davon und tragen es in spätere Zeiten hinüber. Und was so an übersinnlichem Wissen durch Ich und Astralleib der Menschen in die geistigen Welten hinaufgetragen wird, das wird später wiederum zum Erdenentwicklungsprozeß verwandt. Es bildet jetzt nicht, wie die moralischen Impulse, die Befruchtungskeime, das Regsame, sondern die Keime für das, was wir den Erdenfortschritt nennen. Und die Ablehnung der übersinnlichen Vorstellungen durch ein Zeitalter bedeutet die Verurteilung eines kommenden Zeitalters, in der Erdenentwicklung keinen Fortschritt zu machen. Derjenige, der die übersinnlichen Vorstellungen ablehnt, hemmt den Fortschritt kommender Zeitalter, soweit es an ihm ist. Wenn irgendein Volk ganz materialistisch würde, so würde dieser Materialismus eines ganzen Volkes für ein kommendes Zeitalter die Erde zum Stillstand in ihrer Entwicklung verurteilen natürlich bis zu einem gewissen Grade, weil ja die andern Völker die übersinnlichen Vorstellungen nicht ablehnen müßten. Also auch da sehen wir wiederum, wie das Erwerben übersinnlicher Vorstellungen im Erdenprozeß selbst eine Bedeutung hat. So hängen Ursachen und Wirkungen im ganzen Erdenprozeß zusammen. Diejenigen Menschen, die in unserer Gegenwart gewissermaßen bewußt Materialisten sind, sind im Grunde ahrimanisch verführte Wesenheiten, von den ahrimanischen Geistern verführte Wesenheiten, denn Ahriman hat ein großes Interesse daran, den regelmäßigen Fortschritt zu hemmen.

Wiederum sehen wir, wie Geisteswissenschaft das Verantwortlichkeitsgefühl der einzelnen menschlichen Seele zur Gesamtheit der Welt zu erhöhen imstande ist. Wir sehen, wie uns Geisteswissenschaft dem Selbst entreißt und uns zu Angehörigen des gesamten Menschheitsprozesses macht, wie Geisteswissenschaft ihrem Wesen nach eine selbstlose Betätigung der Menschenseele ist.

In einer gewissen Beziehung ist alles Leben in übersinnlichen Vorstellungen dem moralischen Leben nachgebildet. Daher gibt es nichts Störenderes für die Erkenntnisse der übersinnlichen Welten als die Erfüllung der Menschenseele mit unmoralischen Impulsen. Im Grunde sehen wir gerade daraus, welch tiefe Begründung es hat, daß als Vorbereitung für hellsichtige Entwicklung eine im eminentesten Sinne so zu nennende moralische Denkungsart des Menschen gefordert wird. Wirklich ist nun der fünften Epoche übertragen, dafür zu sorgen, daß in bewußter Weise geistige Erkenntnis die Menschen erfülle, damit in dem, was die nachatlantische Zeit noch an Resten zu leben hat, der Fortschritt der Menschheit nicht gehemmt werde, damit wirklich ein Fortschritt in der Menschheit stattfinden könne. Und wenn wir nach alledem, was jetzt in den letzten Tagen besprochen worden ist, gerade den mitteleuropäischen Völkern im eminentesten Sinne die Anlage für geistige Erkenntnis zuzuschreiben haben, dann muß uns klar sein, welche Bedeutung das Fortleben, das unge störte SichEntwickeln der mitteleuropäischen Kultur hat.

Wenn wir nun mit dem, was wir also erwähnt haben, den Horizont vielleicht nur des

europäischen Lebens ein wenig überblicken, was bietet sich uns dann dar? Mit dem Völkerleben hängt ja das Leben der höheren Hierarchien zusammen. Sie brauchen nur den Zyklus über die Entwicklung der Volksseelen, der einmal in Kristiania gehalten wurde, und der in der jetzigen Zeit besonders wichtig ist, zu studieren, Sie brauchen ihn sich nur vor die Seele zu führen und Sie werden sehen, wie die Erzengelwesenheiten in das Völkerleben eingreifen; wie überhaupt dieses Völkerleben im Zusammenwirken der höheren Hierarchien mit dem, was hier auf Erden geschieht, sich abspielt. Wenn wir einen einzelnen Menschen betrachten, so wissen wir, daß seine Ich-Entwicklung erst langsam und allmählich stattfindet. Gewiß, im zarten Kindesalter, von dem Zeitpunkt an, bis zu dem man sich zurückerinnert, beginnt das Bewußtsein des Ich. Aber dieses Ich wird ja immer reifer und reifer, schreitet fort in seiner Entwicklung. In unserer Zeit herrschen in bezug auf diese Ich-Entwicklung schon ziemlich große Irrtümer. Es herrscht viel zu wenig Bewußtsein davon, daß eine solche Ich-Entwicklung im Leben stattfindet. Und so kann man es erleben, daß heute die Menschen in grünster Jugend sich reif finden, alles zu beurteilen, weil sie nicht wissen, daß erst ein bestimmtes Alter erreicht werden muß, um bestimmte Dinge zu beurteilen, weil das Ich erst dadurch eine bestimmte Reife erreicht hat.

Wie es im einzelnen Leben des Menschen ist, so ist es nun auch mit dem Völkerleben. Nur müssen wir das Folgende berücksichtigen, wenn wir das Völkerleben verstehen wollen im Verhältnis zum einzelnen Menschenleben auf dem physischen Plan. Der einzelne Mensch reift heran mit Bezug auf die Ich-Entwicklung, dadurch, daß er reifer und reifer wird, lernt er auch die Außenwelt besser zu überschauen. Was wissen wir von der Außenwelt, wenn wir zwanzig, fünfundzwanzig Jahre erlangt haben, und was können wir wissen, wenn wir das Leben ordentlich zubringen, wenn wir zehn Jahre mehr durchgemacht haben! Für solche Dinge muß sich gerade der Geisteswissenschaftler eine Empfindung erwerben. Da steht das Ich in seinem Verhältnis zur äußeren Welt, im Verhältnis zu dem, was dieses Ich umgibt.

Mit den Wesenheiten der höheren Hierarchien ist es anders. Diese Wesenheiten der höheren Hierarchien stehen ihrerseits zu unserem Ich in einem solchen Verhältnis wie wir zu den Dingen der Außenwelt. Für uns sind die Gegenstände und Wesenheiten des mineralischen, Pflanzen- und Tierreiches Objekt. Für die Wesenheiten der höheren Hierarchien sind zum Beispiel unsere Iche Objekt. Nur daß das Verhältnis der Wesenheiten der höheren Hierarchien zu unseren Ichen nicht das der Wahrnehmung ist, wie wir es der Außenwelt gegenüber haben, sondern es ist mehr ein Durchstrahlen unseres Ichs mit dem Willen der höheren Hierarchien, ein Einwirken des Willens der höheren Hierarchien. Jene Erzengelwesen, welche nun die Völker zu leiten haben, stehen zu den Ichen, zu den einzelnen Menschen der Völker wirklich in einer solchen Beziehung, wie wir mit dem Wahrnehmungsvermögen zu den Dingen der Außenwelt stehen. Wir sind für diese Erzengelwesen die Objekte. Was für uns Außenwelt ist, sind wir als Menschen für die Erzengel, nur daß es bei uns mehr ein Wahrnehmungsprozeß ist und bei den Erzengeln mehr ein Willensprozeß. Aber in bezug auf diesen Willensprozeß macht der Erzengel auch eine Entwicklung durch. Dieser Erzengel macht gradeso eine Reifung seiner Seele durch, jetzt nicht in bezug auf sein Ich, sondern in bezug auf tiefere Kräfte seiner Seele. Er macht eine Entwicklung durch, durch die er dann allmählich ein anderes Verhältnis zu den einzelnen Menschen seines Volkes erlangt; so wie wir mit einem reiferen Ich ein anderes Verhältnis zu unserer Umwelt erlangen.

Nehmen wir zum Beispiel das Erzengelwesen, welchem im Verlauf der Geschichte die Leitung desjenigen übertragen ist, was wir als italienisches Volk kennen. Dieses Erzengelwesen hat lange Zeit ein solches Verhältnis zu dem italienischen Volke gehabt, daß es eigentlich mit seinem Willen im wesentlichen in die höheren Teile des Seelischen hineingewirkt

hat. In seinem weiteren Verlauf wirkte dieses Erzengelwesen aber nicht nur in das höhere Seelische, sondern auch in das mehr Niedere der Seele hinein, in die Passionen, in die Impulse der Seele, die noch mit dem Leiblichen zusammenhängen. So geht die Entwicklung des Erzengelwesens weiter: Zuerst wirkt es mehr auf das eigentlich Seelische, im späteren Verlauf wird es immer mächtiger und es wirkt in das Seelische hinein, das mehr mit dem Leiblichen zusammenhängt. Und wir können für das italienische Volk geradezu angeben, wie um das Jahr 1530 herum der Erzengel in seiner Entwicklung die Stufe durchmachte, die sich so charakterisieren läßt, daß man sagen kann: Früher hat er mehr auf das Seelische gewirkt, nun fängt er an, mit seinem Willen mehr das Seelische zu imprägnieren, insofern es das Leibliche durchdringt. Und nun beginnt das italienische Volk eigentlich erst in bezug auf sein Äußeres sich gehen zu lassen, so recht seinen Nationalcharakter zu entwickeln. Studieren Sie die Geschichte des italienischen Volkes vor dem genannten Zeitraum — so um die Mitte des 16. Jahrhunderts herum -, Sie werden dann sehen, daß da der Erzengel noch bei den Menschen der italienischen Halbinsel in die inneren Eigenschaften der Seele gewirkt hat; daß sich dann aber im eminentesten Sinne erst der äußere Nationalcharakter ausgebildet hat, so wie wir ihn gegenwärtig kennen. Vor diesem Zeitpunkt - und ein solcher Zeitpunkt ist für jedes Volk vorhanden - ist das ganze Seelenleben eines Volkes noch lebendig. Da ist es noch so, daß das Seelenleben des Volkes diese oder jene Eigenschaft annehmen kann. Die Eigenschaften sind noch nicht so energisch ausgeprägt. Nach diesem Zeitpunkt, wo der Erzengel zu den tieferen Eigenschaften des Seelischen seine Willensbeziehungen entwickelt hat, wird der Volkscharakter starr, da geht er bis in die leiblichen Eigenschaften hinein, da beginnt die Zeit, wo man kaum mehr' irgendwie mit etwas, was dem Nationalcharakter nicht entspricht, an das Volk herankommen kann, wo es gleich nervös wird, wenn man mit irgend etwas kommt, was nicht ganz in der nationalen Linie oder Strömung liegt.

Für das französische Volk ist dieser Zeitpunkt in der geschichtlichen Entwicklung tatsächlich auch richtig zu bezeichnen. Es ist das alles natürlich nur approximativ, nur ungefähr, aber es läßt sich bezeichnen für das französische Volk um das Jahr 1600, im Beginn des 17. Jahrhunderts, und für das englische Volk in der Mitte des 17. Jahrhunderts, um das Jahr 1650 herum.

Wenn Sie zurückgehen vor diese Zeit, in die Zeit des Mittelalters, werden Sie sehen, wieviel Gemeinschaftliches die Völker Europas noch haben, und wie bei den einzelnen Völkern die Ausprägung des Nationalcharakters in den Zeitpunkten beginnt, die ich angeführt habe. Es macht der Erzengel eine Entwicklung so durch, daß man sagen kann: Vorher waren seine Kräfte noch schwächer, so daß er nur in die seelischen Glieder, in das Innere hineinwirken konnte. Nachher werden die Kräfte stärker, er kann bis zu dem Physischen hin seine Kräfte ausspannen. Dadurch bewirkt er den scharf ausgeprägten Nationalcharakter. Es werden Ihnen selbst einzelne Erscheinungen ziemlich begreiflich erscheinen, wenn Sie solche Dinge zur geschichtlichen Betrachtung haben. Bedenken Sie, daß in der Zeit, in der das englische Volk seinen Shakespeare hatte, noch nicht der Nationalcharakter in dieser Weise umfaßt worden war, so daß gerade das Nicht-mehr-Verstehen-Können Shakespeares, gerade von seiten des englischen Volkes, davon herrührt, daß der Erzengel die Umklammerung mit dem bestimmt differenzierten Nationalcharakter vollzogen hat. Das wird erst eine wirkliche Geschichtsbetrachtung der Zukunft geben, wenn man nicht mehr, wie es ja im 19. Jahrhundert so vielfach vorhanden ist, bei der Geschichtsbetrachtung ausgehen wird davon, daß Ideen in der Geschichte wirken. Ideen kann ein Mensch haben, aber Ideen können nicht als Kräfte in der Geschichte wirken. Ideen können auch die Engel, Erzengel und Urkräfte haben, aber Ideen müssen immer von Wesen ausgehen; das was wirkt, müssen Wesen sein. Die ganze

Geschichtsbetrachtung des 19. Jahrhunderts, insofern sie von den Ideen in der Geschichte spricht, ist ein Spuk, weil sie auf dem Glauben beruht, daß Ideen sich entwickeln, sich frei bewegen können im fortlaufenden Zeitenstrom.

Wir können nun die Frage aufwerfen: Wie ist das nun mit dem deutschen Volke? Trat da auch einmal ein Zeitpunkt ein, in dem der Erzengel eine bestimmte Stufe erlangt hat? - Ein solcher Zeitpunkt trat schon ein. Aber nun besteht ein gewisser Unterschied gerade des deutschen Volkes von den andern Völkern. Wir wissen, daß des Menschen Seele aus Empfindungsseele, Verstandes- oder Gemütsseele und Bewußtseinsseele besteht. Das können Sie auch schon aus den Vorträgen über die Volksseelen entnehmen, daß der Erzengel beim italienischen Volk vorzugsweise nach seiner Macht strebt, in die Empfindungsseele zu wirken, bei dem französischen Volk in die Verstandes- oder Gemütsseele und beim britischen Volk in die Bewußtseinsseele, beim deutschen Volke in das Ich, das über die drei Seelenglieder seine Macht erstreckt. Daher ist auch das Verhältnis des Erzengels zu den einzelnen Ichen des deutschen Volkes ein anderes als bei den westlichen Völkern. Es kam schon ein Zeitpunkt, wo der Erzengel des deutschen Volkes auch in das physische Leben oder das niedere Seelenleben, insofern es das Physische ergreift, hineingegriffen hat. Das ist ungefähr die Zeit zwischen 1750 und, man kann sagen, 1830. Wenn man einmal die Dinge ganz vernünftig studieren wird, dann wird man ganz wunderbare Aufschlüsse über den Gang der Völkerentwicklung bekommen. Und wenn jemand sich nur darauf einlassen würde, den wirklich großartigen, grandiosen Unterschied zu betrachten, der im deutschen Leben herrscht in den Menschen des 19. und 20. Jahrhunderts und den Menschen, die zweihundert Jahre vorher gelebt haben, dann würde er sehen, wie gewaltig dieser Unterschied ist. Dazumal griff der Erzengel in den Nationalcharakter des deutschen Volkes ein, so wie die Erzengel bei den andern Völkern in den Zeitpunkten, die ich bezeichnete, eingegriffen haben. Aber, man möchte sagen, er ließ wieder ab, er prägte nicht so energisch, so gründlich die Physis um, wie es bei den andern Völkern geschah. Daher ist es ja auch nur gekommen, daß der Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so vor sich ging, daß dieses deutsche Volk wirklich alles Mögliche von den andern Völkern unbewußt aufgenommen hat. Das hat ja in unseren Tagen schon viel zu tragischen Konflikten geführt. Denken Sie nur einmal an so etwas wie die Tatsache, daß Ernst Haeckel in seiner ganzen Weltanschauung, insofern er sich diese Weltanschauung auf Wissenschaft aufgebaut hat, absolut Engländer ist, ganz verengländert ist, daß er englische Gedankenformen aufgenommen hat. Es ist alles, was er denkt, influenziert, beeinflußt von englischem Wesen. Von Darwin, von Huxley geht er aus. Er betrachtet Spencer als seinen philosophischen Gott. Und während man ein Hegelsches Buch oder ein Buch aus unserer Geisteswissenschaft ins Englische in Wirklichkeit nicht übersetzen kann, kann man Haeckel selbstverständlich sehr leicht ins Englische übersetzen. Sie werden erstaunt sein darüber, daß ich das sage, weil Sie ja wissen, daß geisteswissenschaftliche Bücher ins Englische übersetzt sind. Aber das, was in den Büchern darinsteht, das kann in englischer Übersetzung nur annähernd stehen; es steht gar nicht in Wirklichkeit darin, sondern nur annähernd. Man kann zum Beispiel niemals ins Englische wirklich den Satz übersetzen, der urdeutsch ist, der zusammenhängt mit der Empfindung Meister Eckharts und alledem, was sich im deutschen Wesen in Anlehnung an Meister Eckart entwickelt hat. Man kann diesen Satz wirklich nicht ins Englische übersetzen: «In dem Gemüte lebt das Fünklein, in dem sich in der Menschenseele die Weltseele offenbart.» Es ist unmöglich, ihn ins Englische wirklich zu übersetzen, denn für das, was erlebt wird im Worte «Gemüt», gibt es keine Übersetzung. Ebenso ist das urhegelsche Diktum, das geradezu einen Grundnerv der deutschen Philoso-

phie bildet: «Sein und Nicht-Sein vereinigen sich zur höheren Einheit im Werden», unmöglich ins Englische zu übersetzen. Selbstverständlich, übersetzen kann man ja alles, aber es kann dasjenige, was bei einem solchen Satze erlebt wird, nicht in dieser Sprache wiedergegeben werden.

Die deutsche Sprache hat ja auch die besondere Eigentümlichkeit, daß sie noch eine gewisse Flüssigkeit gestattet. Denken Sie doch, wie unendlich leicht es ist, wenn irgend etwas ins Englische oder Französische übersetzt wird, zu sagen: Das ist falsch, das sagt man nicht! - Wir Deutschen dürfen gar nicht die Unart entwickeln, zu sagen, daß irgend etwas falsch ist, sondern wir müssen unsere Sprache flüssig erhalten — das ist radikal gesprochen, selbstverständlich. Und nehmen Sie unsere Zyklen durch, da werden Sie sehen, wie gerungen wird nach immer neuen Wortbildungen, auch nach Wortbildungen, die von innen heraus die Worte gestalten. Das kommt zum Beispiel davon her, daß der Erzengel des deutschen Volkes von der scharfen Ausprägung wieder abgelenkt hat. Er hat gleichsam nur einen Anflug genommen während nicht ganz eines Jahrhunderts, um den Nationalcharakter zu prägen, und hat dann das Volk wiederum frei gegeben. Es liegt unendlich viel in dem, was ich damit meine. Aber das muß auch so sein, denn das deutsche Volk ist dazu berufen, seinen Idealismus in lebendige Geist-Erkenntnis umzubilden. Fichte, Schelling, Hegel, die man heute so befiehlt, sie haben ein Denken geschaffen, welches zwar nicht schon Spiritualismus ist, nicht Geisteswissenschaft ist, welches aber der Keim der Geisteswissenschaft ist, welches sozusagen, wenn es durchmeditiert wird, wirklich zur Geisteswissenschaft führt. Dazu muß aber der deutsche Nationalcharakter noch flüssig bleiben, muß wirklich möglich machen, daß man sagt: Man ist Italiener! Man ist Franzose! Man ist Engländer! Aber man wird immer Deutscher! Der Erzengel hat bei dem deutschen Volke nur den Ansatz zur Bildung des Nationalcharakters gemacht. Und in derselben Weise national, etwa chauvinistisch zu sein wie die westeuropäischen Völker, das würde bei dem Deutschen eine Unwahrheit sein, das kann er gar nicht — man kann ja natürlich alles, aber dann entspricht es nicht dem eigentlichen Wesen des Deutschen.

Bei dem russischen Volke liegt nun etwas ganz anderes vor. Bei dem russischen Volke muß vor allen Dingen klar durchschaut werden, wie der Erzengel überhaupt in ganz anderer Weise zu den einzelnen Ichen des Volkes steht, als bei den westlichen und mitteleuropäischen Völkern. Bei den westeuropäischen Völkern ist es so, daß der Erzengel hineinwirkt mit seinen Willensstrahlen, bei dem italienischen Volke in die Empfindungsseele, bei dem französischen Volke in die Verstandes- oder Gemütsseele, bei dem britischen Volke in die Bewußtseinsseele, bei dem deutschen Volke in das Ich. Aber überhaupt nicht in die Seelen hinein wirkt der Volksgeist bei dem russischen Volke. Er schwebt gleichsam über dem Volke wie eine Wolke, und die Seele kann nur hinaufahren und sehnen zu ihm. Er ist noch gewissermaßen Gruppengeist geblieben. Da ist kein inniges Zusammenwirken des Volksgeistes mit den einzelnen Menschen-Ichen. Man kann kaum einen tragischeren, ernsteren Eindruck bekommen, als wenn man einem russisch-orthodoxen Gottesdienst beiwohnt, diesem Gottesdienst, in dem das menschliche Ich derjenigen, die daran als Gläubige teilnehmen, fast ganz ausgeschaltet ist. Es waltet durch das Ganze durch ein ganz und gar die einzelne Persönlichkeit nicht ergreifendes unpersönliches Allgemeines. Ein nicht in die Menschennatur Hineinsprechendes waltet in diesem Gottesdienste. Das ist ein unmittelbarer Ausdruck dafür, daß die russische Seele noch gar nicht erwacht ist zu jener Belebung, die von dem Verkehr des einzelnen Ich mit dem Volksgeiste herrührt. Es hat alles etwas steif Schablonenhaftes, wie wenn aus unbekannten Welten hineinreiche das Geistige und es bloß zu steif Schablonenhaftem brächte, in den Verrichtungen ebenso wie in der Ikonenmalerei. Da stehen wir vor noch

etwas ganz anderem, als in Westeuropa der Fall ist. Da stehen wir davor, daß der Erzengel sich überhaupt noch nicht angeschickt hat, in das Nationale einzugreifen. Das Nationale ist daher für den Russen noch ein Seelentraum. Der Russe redet ja selbstverständlich immer von dem «wahrhaft russischen Menschen», und die russischen Schriftsteller reden von ihm, aber es ist dies ein Seelentraum, der insbesondere deshalb betont wird, weil der Volksgeist nicht dem Menschen einverleibt ist, sondern weil der Russe eine Sehnsucht nach einem überpersönlichen Volksgeist hat.

In diese tiefen Geheimnisse muß man hineinsehen, dann wird man begreifen, wie die europäischen Kulturgebiete einander gegenüberstehen. Es wird mir selbstverständlich niemals einfallen, in direkter Weise in diesem Gegenüberstehen der Kulturgebiete etwa die Ursache der gegenwärtigen Ereignisse zu sehen. Aber in indirekter Weise muß man das doch tun. Namentlich muß man sich darüber klar sein, daß die jetzige Kriegsfackel ein mächtiges Merkzeichen ist, uns bekanntzumachen mit dem, was innerhalb des geistigen Lebens Europas waltet und webt und west.

Wir sehen hinauf zu Wesenheiten der höheren Hierarchien, wir sehen diese Wesenheiten der höheren Hierarchien auch in Entwicklung. Während wir als einzelne Menschen unser Ich entwickeln, sehen wir diese sich so entwickeln, daß sie immer mehr und mehr Macht bekommen, das Ich mit dem Willen zu durchdringen. Zuerst halten sie sich gleichsam noch fern von diesem Ich, überschatten es von oben herunter, wie beim russischen Volk. Dann gibt es ein intimeres Überschatten und Zusammenleben zugleich, wie es bei dem deutschen Volke ist. Und dann gibt es ein strammes, steifes Hineinarbeiten des Nationalcharakters in die einzelnen menschlichen Individuen, wie es bei den drei charakterisierten westeuropäischen Völkern der Fall ist. Und daraus sehen Sie auch, wie dieses neuzeitliche Leben der Menschenentwicklung überhaupt beschaffen ist. Sehen Sie sich nur einmal die mitteleuropäische Geschichte an und Sie werden finden — wenn Sie von Rußland absehen, wo die Verhältnisse ganz andere sind —, Sie werden finden, wie ähnlich namentlich das Leben der westeuropäischen Völker und in gewisser Beziehung auch der mitteleuropäischen Völker ist, wie ein europäischer Internationalismus herrscht. Und dann sehen wir etwa von dem 14. Jahrhundert an für die einzelnen Völker eine neue Zeit heraufkommen. Wir sehen, wie mit dem Heraufkommen dieser neueren Zeit die Völker von einem ausgeprägten Nationalcharakter ergriffen werden. Wir sehen, wie dem deutschen Volke mit der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert gerade so viel gegeben wird an Nationalcharakter, daß der Deutsche gewissermaßen erfüllt, was Nationalcharakter ist, aber nicht so viel bekommt, daß er jemals im erstarrten Nationalcharakter aufgehen mußte. Man wird finden, daß das in der tiefen Anlage des deutschen Wesens liegt, daß der Deutsche nicht im Nationalcharakter aufzugehen braucht; daß es wirklich einen tiefen Sinn hat, wenn Fichte sagt: All dasjenige, was Freiheit des menschlichen Seelenwesens will, all dasjenige, was nach dem Allgemeinen der Menschheit hinstrebt, das gehört zu uns.

Darin liegt eine freie Entwicklungsmöglichkeit des mitteleuropäischen, des deutschen Charakters. Es liegt aber auch darin das gegeben, was unmittelbar zur Einsicht führt, daß die westeuropäischen Völker in der Tat mit diesem Nationalcharakter — oder flüssigen Nationalcharakter — des deutschen Volkes rechnen müssen. Ich sage, etwas wie der flüssige Nationalcharakter des Deutschen kann gerade in unserer Zeit zum Tragischen führen. Gedenken wir noch einmal Ernst Haeckels. Wir haben gesehen, wie er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts — weil gleichsam wiederum frei gegeben war die Entwicklung des Nationalcharakters - so stark englisch beeinflusst werden konnte. Und jetzt kommen unsere Tage. Der

Mann, der eigentlich das ganze Engländerum in sich trägt, hat die allerstärksten Hassesworte gegen das englische Volk geschleudert, Ernst Haeckel selbst. Er stand ja an der Spitze derjenigen, die alle englischen Diplome und Orden und Auszeichnungen zurückgeschickt haben. So viel wichtiger wäre, daß man den materialistischen Darwinismus, den materialistischen Newtonismus, alles das, was von ihnen ausgegangen ist, zurückschickte. In dieser Beziehung müssen wir uns nur einmal wirklich auch selbst richtig verstehen lernen, müssen ohne nationalen Haß die Dinge objektiv sehen lernen können.

Im Grunde war es eine Art geistigen Vorspieles, als sich vor einigen Jahren die Spaltung zwischen unserer anthroposophischen Bewegung und der indisch-englisch gefärbten Theosophischen Bewegung vollziehen mußte. Es mußte sich vollziehen. Mit dem Materialismus eines im Fleische verkörperten Christus können diejenigen nicht mitgehen, die berufen sind, das Spirituelle zu entwickeln, und innerhalb unserer Reihen mußte es herauskommen, daß die Wiederkehr des Christus in Wirklichkeit die Wiederkehr eines ätherischen Christus sein wird. Es ist das schon öfter gesagt worden und auch in meinem ersten Mysteriendrama aus dem Munde Theodoras zu hören. Allerdings, jetzt lesen wir in einer englisch-theosophischen Zeitschrift — ich erzähle Ihnen wirklich keine Märchen, und zwar wird das von der Präsidentin der dortigen Gesellschaft selbst ausgesprochen -, daß sich an der Art, wie die Deutschen jetzt den Krieg führen, zeigt, was eigentlich hinter der damaligen theosophischen deutschen Unternehmung gesteckt hat, denn jetzt zeige es sich, daß man eigentlich übelgenommen hätte auf theosophischem Felde, daß die Präsidentin Annie Besant immer eingetreten sei für den Friedensfürsten, der es mit Europa so gut gemeint habe, Eduard V II. Das hätten wir schon mit ungeheurem Widerwillen betrachtet, und deshalb hätten wir unsere Agenten nach England geschickt, die dort Theosophie in unserem Sinne vortragen sollten, um die Theosophen in unsere Hände zu bekommen. Wäre es uns gelungen, so erzählt die Präsidentin in der englischen theosophischen Zeitschrift, damals so weit durchzudringen, daß wir den ganzen, wie sie sagt, «reichen Verwaltungsapparat» der indisch-englischen Theosophie in die Hand bekommen hätten — wir haben das natürlich nie gewollt -, so wäre unsere Absicht ausgeführt worden, das Gift unserer Anschauungen bis nach Indien zu tragen und von da aus auf die britische Regierung Einfluß zu gewinnen, so daß unsere Absicht ausgeführt worden wäre, das britische Volk zur Anerkennung der deutschen Oberherrschaft über England auf diesem Wege zu veranlassen! — Das ist die Darstellung, die jetzt in englisch-theosophischen Zeitschriften den Theosophen dort gegeben wird.

Nun sehen Sie die Wahrheit! Wir müssen uns sie zum Bewußtsein bringen, denn es geht nicht, daß wir über diese Dinge wie im Traume denken. Die Wahrheit ist ja doch diese, daß zum Beispiel all dasjenige, was ich geschrieben habe in meinem Buche «Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens», nur herausgeschrieben ist aus der Art, wie der Spiritualismus in der mitteleuropäischen Kulturströmung lebt. Das Buch ist sogleich ins Englische übersetzt worden, und man hat uns damals dort - mir wenigstens — gesagt, in diesem Buche stecke die ganze Theosophie darin. Wir könnten nun sagen: Nun ja, wenn die Leute in London finden, daß in dem Buche die ganze Theosophie darinsteckt, so können sie ja mit uns gehen. — Aber wir haben nicht einen Schritt gemacht, der etwas anderes war als ein Ausdruck des mitteleuropäischen sich entwickelnden Spiritualismus. Und einige Monate vor dem Kriegsausbruch hat es mich noch eigentümlich berührt - heute darf ich das erwähnen -, daß einige von unseren Damen, die Eurythmie treiben, nach London hinübergegangen sind, um dort einen Kursus zu geben. Die Eurythmie hat gefallen. Das ist ganz gut, sie soll den Menschen gefallen. Aber man merkt nicht, daß diese Eurythmie das Geistige ist, der Gegenpol des materialistischen Sportwesens; daß man auf der einen Seite das Europa überflutende,

ganz dem Materialismus Angehörige hat und den Materialismus bis in die Bewegung der Menschen hineinträgt durch den Sport, der dem Amüsement der Menschen, der Sucht, sich gesund zu machen, dient, der ganz materialistisch ist, während bei uns jede Bewegung der Ausdruck für das Geistige ist, genau dem entspricht, was mitteleuropäische Spiritualität ist. Immer handelt es sich darum, auf diesem Boden zu arbeiten und aus diesem Boden heraus die Früchte der geistigen Entwicklung zu treiben. Wie hat gerade das Sportwesen auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland eingegriffen! Wie haben dann auch feinere sportliche Tätigkeiten - ich glaube, eine Methode war besonders die von Dalcroze -, wie haben diese Dinge eingegriffen! Jetzt wird man ihn nicht besonders gerne mögen, weil er auch zu denjenigen gehört, die den «deutschen Barbarismus» so furchtbar beschimpfen. Aber dasjenige, was dem deutschen Wesen angehört, das ist das Eurythmische, wodurch das Geistige, das in den Bewegungen des Ätherleibes gegeben ist, das dem Ätherleib naturgemäß ist, das im übersinnlichen Menschen wirkt, zum Ausdruck gebracht wird in den Bewegungen des äußeren physischen Leibes.

Diese Eurythmie beruht ja auf folgenden Prinzipien: Wir haben ein Organ, durch das der Ätherleib unmittelbar in Aktion tritt, so daß das Physische ein Abbild des Ätherischen wird. Das ist der Fall, wenn wir sprechen. Aber es wird nicht das ganze Physische, sondern die Luft ein Abbild des Ätherischen. Das tönende Wort in der Luft, die Art, wie die Luft schwingt, ist unmittelbar ein Ausdruck des Ätherischen. Wenn man dasjenige, was im Laut, im Wort lebt, nun ergreift und es auf den ganzen Ätherleib ausdehnt und dann Hände und Füße und alles am Menschen sich so bewegen läßt, wie ganz naturgemäß im Sprechen und im Gesang die Luft im Ätherleib bewegt wird, dann hat man die Eurythmie. Denn die Eurythmie ist ein Sprechen des ganzen Menschen, so daß zu Hilfe genommen wird nicht nur die sich bewegende Luft, sondern die menschlichen Organe.

An einer solchen Sache sehen Sie, wie universell, wie umfassend dasjenige gedacht ist, was das Eingreifen der Geisteswissenschaft in die moderne Kultur ist. Wir haben, um den Nerv der Sache zu verstehen, eben einiges gehört, woran man heute gar nicht einmal denkt, und wenn ich durch diese beiden Vorträge, die ich jetzt in diesem engeren kleinen Kreise gehalten habe, wirklich nichts anderes erreiche, als daß in Ihnen die Empfindung angeregt wird, man müsse noch mehr auf das hinschauen, was Geisteswissenschaft in universeller Beziehung für das ganze menschliche Leben will, so ist das schon genug. Denn damit, daß wir uns einzelne theoretische Begriffe aneignen, wird wirklich die Aufgabe der Geisteswissenschaft nicht erfüllt. Die Aufgabe der Geisteswissenschaft wird erfüllt, wenn sie eingreift in alles, alles Leben, und dieses Leben durchgeistigt, dieses Leben spiritualisiert. Und notwendig ist es in unserer fünften Kulturepoche innerhalb desjenigen Volkes, dem insbesondere diese Aufgabe zufällt, die Spiritualisierung herbeizuführen, diese Dinge zu verstehen, ein Verantwortlichkeitsgefühl in bezug auf die Entwicklung herbeizuführen. Die Menschheitsentwicklung zu kritisieren, ist leicht, recht leicht. Darum handelt es sich aber nicht, denn die Dinge, die geschehen, geschehen mit Notwendigkeit, auch wenn sie demjenigen widersprechen, was gewissermaßen der gute Fortschritt mit den Menschen will. Nun müssen wir in einer gewissen Beziehung etwas, was diesem guten Fortschritt eigentlich widerspricht, in unserer Kultur herinnen haben und herinnen lassen. Unter diesen mancherlei Dingen, die dazugehören, ist zum Beispiel dieses, daß wir im Grunde genommen eigentlich wegen unseres gegenwärtigen Kulturstandpunktes unserer Zeit, wie man sagt, um des Fortschrittes willen, unsere Kinder vom zartesten Alter an zu malträtieren beginnen. Man weiß es nicht, aber man malträtiert sie. Denn es gibt im Grunde genommen nichts der menschlichen Natur Widersprechenderes, als die Kinder vom siebenten Jahre an schon anfangen zu lassen, die

Schulgegenstände zu lernen und sie schulmäßig zu unterrichten, wie man- es gegenwärtig tut. Es könnte einen wirklich als etwas besonders Glückliches treffen, wenn man ganz anders heranwüchse und solches, was schon im siebenten Jahr an die Menschen herangebracht wird, erst im neunten oder zehnten Jahre bekäme. Aber das wird wohlgemerkt nicht in der Absicht etwa gesagt, daß es nicht geschehen solle, denn der allgemeine Kulturfortschritt fordert es, es muß so sein. Aber es muß der Gegenpol geschaffen werden. Und während wir auf der einen Seite dadurch, daß wir gewisse Arten des Schulunterrichtes haben, namentlich die Ätherleiber der Kinder schrecklich malträtieren, weil wir ihnen etwas einprägen, wofür sie in diesen Jahren absolut nichts taugen, müssen wir im Zuführen der Eurythmie einen Gegenpol schaffen und gerade das, was Eurythmie ist, den Kindern zuführen, damit der Ätherleib in diesen ihm eingeborenen Bewegungen den Ausgleich hat. Eurythmie wird etwas werden, was ganz allgemein ist, denn die Entwicklung erreicht nicht ihr Ziel dadurch, daß man einseitig vorwärtsgeht, sondern daß man in Gegensätzen vorwärtsgeht. Man muß immer den Gegenpol schaffen, den Gegenpol geltend machen. Entwicklung bewegt sich in Gegensätzen. Und der Malträtierung des Ätherleibes durch den heutigen Schulunterricht muß ein Gegenpol geschaffen werden, in dem Elastischmachen, dem naturgemäßen In-Bewegung-Bringen des Ätherleibes in dem Sinne, wie es in den ersten Anfängen in unserer Eurythmie versucht wird. So hängt etwas, was vielleicht viele heute noch «unsere Eurythmie» nennen, wirklich mit demjenigen zusammen, was ich den universellen Charakter unserer geistigen Bewegung zu nennen habe.

Wenn wir auf der einen Seite sehen, wie das in die Ranken des äußeren Lebens eingreift, wie es uns auf der andern Seite tief durchdringen kann, daß die Tiefen des Christus-Impulses sich verbinden mit dem, was wir in der Geisteswissenschaft zusammentragen, dann haben wir vom höchsten Wissen ins niederste den universellen Charakter der Geisteswissenschaft. Und viel mehr als auf manches andere kommt es darauf an, daß wir uns eine Empfindung von diesem universellen Charakter der Geisteswissenschaft verschaffen. Und ich muß sagen, es gehört zu den vorläufig noch schwierigsten Empfindungen und Gefühlen, daß die gegenwärtigen schicksaltragenden Ereignisse nicht bedeutsamer empfunden werden, daß sie nicht stärkere Eindrücke auf unsere Zeitgenossen machen. Denn abgesehen von alledem, was man äußerlich bemerken kann, sind diese schicksaltragenden Ereignisse eine Warnungstafel, eine Warnung davor, bei dem zu bleiben, was die letzten Jahrhunderte an Materialismus in die Menschheit heraufgetragen haben, eine Warnung zur Umkehr in bezug auf den Entwicklungsweg der Menschheit. Und dasjenige, was an Blut und Tod durchgemacht wird, sollte so empfunden werden, als ob es von den Göttern auf die Erde hereingeschickt wäre, auf daß es uns lehre, wie notwendig der Weiterentwicklung der Menschheit die Spiritualität ist. Es ist zum Beispiel wirklich bejammernswert, wenn wir in diesen Zeiten erleben, daß Leute Vorträge halten, auch Artikel schreiben, in denen sie sagen: Wenn sie nur bald wiederum kommen möge, die Zeit, wo wiederum der freie Verkehr der Völker so stattfindet, wie er früher stattgefunden hat, sonst könnten die Deutschen in den Wahn verfallen, zur Metaphysik von Fichte und Hegel wieder zurückzukommen, wieder metaphysische Triebe zu entwickeln. — Selbst in diesen schicksaltragenden Tagen wird wie eine Furcht hingestellt, daß in die Sehnsuchten der Menschen etwas von metaphysischen Trieben wieder hereinkommen könnte! Das sollen gerade diese Monate, die metaphysischen Triebe wiederum erwecken! Denn in wie vielen Fällen sehen wir — zum traurigen Leiderlebnis der Mütter, Väter, Söhne, Töchter, Schwestern, Brüder und weiterer menschlicher Zusammenhänge -, daß ein unbe-
wußter Glaube an die Bedeutung des Übersinnlichen wie ein Zauberhauch durch unsere Welt

geht. Es sollen Tausende und aber Tausende opferfreudig durch den Tod gehen, und die Menschen sollten etwa nachher, wenn wiederum Friede auf unsere Erde eingezogen ist, weiter predigen dürfen, daß das menschliche Leben zwischen Geburt und Tod eingeschlossen ist? Dann wären die Opfertode für nichts dargebracht, denn diese Opfertode entspringen wenn auch für viele nicht deutlich — dem festen Glauben daran, daß diese Tode die Morgenröte für eine neue Zeit sind. Wer auf dem Schlachtfeld in den Tod hineingeht, der will durch seinen Tod wahrhaftig etwas anderes bekräftigen, als das: Hier endet mein Leib. Welche Sinnlosigkeit wäre es, die europäische Erde in unserer Zeit mit Leichnamen zu erfüllen, wenn die materialistische Weltanschauung auch nur einen Funken von Recht hätte. Das müssen wir uns vor allen Dingen in die Seele schreiben. Diejenigen, die diese Zeit überleben werden, die leben werden in der Zeit, wo wieder Frieden herrschen wird, die werden an denen, die hingestorben sind, Verräter sein, wenn sie nicht an der Spiritualisierung der menschlichen Entwicklung arbeiten. Denn im Grunde genommen bedeutet ein solches Nichtarbeiten an der Spiritualisierung der Menschheit nichts anderes, als denen, die durch Blut und Tod gegangen sind, zu sagen: Ihr seid für nichts gestorben! — Denn ist der Materialismus richtig, dann sind sie alle für nichts gestorben.

Mit dieser Empfindung muß sich insbesondere der Geisteswissenschaftler ganz durchdringen. Ich habe erst in diesen "Tagen wiederum lesen können, wie es heute Menschen gibt - und im 19. Jahrhundert sind diese Menschen immer zahlreicher und zahlreicher geworden -, die behaupten: Es war ein Vorurteil des Paulus, daß er sagte, wäre der Christus nicht auf-erstanden, dann wären vergebens unsere Worte und unser Glaube. Aber dieses Wort des Paulus ist wahr! Denn durch das, was durch das Mysterium von Golgatha geschehen ist, ist erst die menschliche Seele wieder berufen worden, Kräfte zu haben, die sie in die geistige Welt hineinführen. Wir haben von diesen Kräften gesprochen. Aber unsere Zeit ruft uns mit deutlichen Lauten zu: Vergeblich wäre der Tod so vieler, wenn der Materialismus richtig wäre! Wäre der Materialismus richtig, so wären sie alle umsonst gestorben.

Wenn wir uns mit solchen Gedanken durchdringen, dann werden diejenigen, die ihre Kräfte dem großen Menschheitsfortschritt zur Verfügung gestellt haben in einem Tod, der im blühenden Menschenalter erfolgte, dann werden sie ihre Kräfte verstärkt erhalten durch die Gedanken, die aus unseren Seelen hinaufgehen. Wenn Menschenseelen dasjenige, was sie an spirituellen Gedanken und Empfindungen haben können, geisterwärts lenken, dann werden, wie ich auch gestern am Schlusse sagte, die Kräfte von oben, die gesammelt werden, die unverbrauchten Ätherkräfte, sich begegnen mit den menschlichen spirituellen Gedanken und ein neues Zeitalter herbeiführen. Deshalb sei auch heute geschlossen mit den Worten, die in diesen Tagen uns doch den Sinn, den Empfindungs- und Gefühlssinn gaben unseres Datinstehens in der Zeit als Geisteswissenschaftler :

Aus dem Mut der Kämpfer,
Aus dem Blut der Schlachten,
Aus dem Leid Verlassener,
Aus des Volkes Opfertaten
Wird erwachsen Geistesfrucht —
Lenken Seelen geistbewußt
Ihren Sinn ins Geisterreich.

40. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie
15-17 June 1915, Düsseldorf

Lory Maier-Smits, Aufzeichnungen 1965

Ich sagte, dass ich vor dem Apollinischen Kurs [...] noch zwei Mal mit Rudolf Steiner sprechen konnte. - Das andere Mal (Düsseldorf, 15.-17. Juni 1915) war sehr viel glücklicher. Es war das erste Mal, dass ich nach der langen Pause, eigentlich seit unserer Aufführung in Berlin, Januar 1914, wieder mit ihm 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 bei der Begrüßung gefragt.

Aber dann durfte ich weiter von meiner Arbeit in der Eurythmie und den dabei aufgestiegenen Fragen sprechen. Ich durfte 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 £ -, auszudrücken. Das kurze i in Licht hätte ich schmal und hell, wie einen aufleuchtenden Strahl nach oben gemacht, Ffad tastender, vor allen Dingen etwas unsymmetrisch 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 vorwärtsstrebendes langes z, 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 andern ebenso erlebt und geschildert worden ist, konnte ich nun weitersprechen. «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 Bedeutung 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 dann, mir die letzten elf Zeilen des schönen Altersgedichtes von Walther von der Vogelweide «O wech, wohin entschwanden alle meine Jahr!» nach Wollen, Denken und Fühlen zu gliedern. Gleichzeitig aber bekam ich eine beglückende Antwort auf eine noch nicht gestellte, aber von Anfang an etwas quälende Frage. Das Prinzip: «Jede krumme Linie, sei es in Stellung, sei es in Bewegung, ist der Ausdruck für Wille», wurde mir erst an diesem Tage zu einem wirklichen Erleben, als er, nachdem durch einen «Nicht-Ritter» in herzenswarmen Tönen das Idealbild eines wahren Kreuzritters geschildert worden war, plötzlich sagte: «Und nun steigt der Willensimpuls herauf» - und dazu mit beiden Händen, wie tief hereingreifend in noch schlafende Kräfte, diese von tief unten heraufhob und in einer krummen Linie im Raum ausbreitete, und diesen Raum nach allen Richtungen erfüllte und belebte.

Ich gebe jetzt das Gedicht mit der Einteilung und seinen erklärenden Bemerkungen wieder.

Er macht schöne Worte um Empfindungen anzuregen (Fühlen):

Daran gedenket, Ritter! es ist euer Ding.
Ihr traget die lichten Helme und manchen harten Ring,
Dazu den festen Schild und das geweihte Schwert.

Und da steigt der Willensimpuls herauf (Wollen)

Wollte Gott, ich wäre für ihn zu streiten wert!
So wollte ich armer Mann verdienen reichen Sold,

Vernünftige Überlegung, sei es in Stellung, d. h. in der Ruhe, wie in der ersten Art der Darstellung der luziferischen und ahrimanischen Wesen (Denken):

Nicht mein ich Hufen Landes, noch der Fürsten Gold:

Er spricht seinen Herzenswunsch aus (Fühlen)

Ich trüge Krone selber in der Engel Heer,

Nüchtern, logisches Denken (Denken)

Die mag ein Soldner wohl erjagen mit dem Speer.

Durch kein Denken mehr gehemmter Willensimpuls (Wollen):

Dürft ich die liebe Reise fahren über See,
So wollt ich ewig singen: Heil! und nimmermehr: o weh!

Nimmermehr o weh!

Zum Schluss gab er noch folgende Anregung: «Versuchen Sie Ihre Formen, so wie ich es Ihnen jetzt gegliedert habe, nach Wollen, Denken und Fühlen 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 Reimlaut Sie an die gleiche, wenigstens annähernd gleiche Stelle zurück.»

Mehr habe ich nun nicht zu erzählen über die Zeit bis zu dem Kurs, der im August und September 1915 im «weißen Saal» des Ersten Goetheanum stattfand, der uns erschöpfende Antworten auf in und durch die Arbeit aufgetauchte Fragen gab und die Wege zu ganz neuen, weiten Gebieten im Reiche der Eurythmie erschloss.

41. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung
18. Juli 1915, Dornach

Programmplakat

Mit der Aufführung am 18. Juli 1915, die laut Aufführungs-Tagebuch (GOE) als «verspätete Johannisfeier» galt, begannen die regelmäßigen Eurythmie-Darbietungen, die etwas später fast wöchentlich stattfanden. Vorher hatte es künstlerische Darbietungen nur zu den Jahresfesten gegeben. Dazu gestaltete in den ersten Jahren Hilde Pollak die Programmplakate. Alice Fels schreibt darüber: «Auch für die wöchentlichen Programmbilder gab Rudolf Steiner selbst Anregungen: durch malerische Skizzen, prägnant-charakterisierende Titel und kleine Sprüche.» «Solange die Eurythmie-Aufführungen in der Schreinerei stattfanden, wurde jeweils ein Bildplakat an die Querwand beim Eingang unter einer Lampe befestigt, wozu Rudolf Steiner ein charakteristisches Wort gab und einige Male eine vierzeilige Strophe, die er mir gab, um sie der Malerin Hilde Pollak-Karlin, die das Bildprogramm anfertigte, zu bringen.»

Hilde Pollak, Programmplakat zur Aufführung



Erster Satz der h-Dur Symphonie von Haydn / Scene aus der Pforte der Einweihung: Frau Balde. Geist der Elemente. German

Musikalisches Intermezzo / Lieder von Goethe in eurythmischer Darstellung / Gleich und Gleich / Schweizerlied / Das Veilchen / Mit einem farbigen Band / Mailed. / Heideröschen. / Gefunden / Im Sommer / Vorzeitiger Frühling

Andante aus der Symphonie zum Lustspiel Il Distratto v. Haydn.

Lieder von Goethe / Meeresstille u. Glückliche Fahrt. / Chor der Gnomen aus «Faust» / Der Musensohn / Zigeunerlied.

42. Zweiter oder Apollinischer Kurs
18. August bis 11. September 1915, Dornach

Nach Aufzeichnungen von Rudolf Steiner, Marie Steiner, Erna van Deventer, Annemarie Dubach, Alice Fels, Tatiana Kisseleff, Lory Maier-Smits, Mieta Waller, Unbekannt; Vorbereitungen für GA 277a (1965) von Edwin und Eva Froböse

Vorbemerkungen der Herausgeber

Vom 18. August bis zum 11. September 1915 gab Rudolf Steiner in 22 Stunden im gerade fertiggestellten «Weißen Saal» im Südflügel des Ersten Goetheanum (damals noch «Johannesbau» genannt) den Zweiten oder Apollinischen Kurs. Rudolf Steiner selbst nannte sie «Unterweisungen für die seelische Gestaltung der bewegten Sprachformen» die «den Schülern zuerst in dem Saal gegeben» wurde, «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.» Den Fortschritt, der dieser Kurs für die Eurythmie bedeutete, formuliert Alice Fels so: «Der umfassende Bereich des Sprachlichen und Poetischen, die ganze dichterische Formenwelt wurden nunmehr auf den menschlichen Bewegungsorganismus und die bewegte Raumarchitektonik und, von verschiedenen Gesichtspunkten aus, auf mannigfach abgestufte Bewegungs-Chöre und -Gruppen übertragen.»

Zunächst nahmen Lory Smits, Erna Wolfram, Elisabeth Dolifus und Tatiana Kisseleff teil, zudem die Mütter der drei Erstgenannten, also Clara Smits, Elise Wolfram und Marguerite Dolifus sowie Marie Steiner; in der fünften Stunde, am 23. August, kam Mieta Waller dazu. Um die neuen kosmischen Dichtungen der «Zwölf Stimmungen» sowie «Das Lied von der Initiation» aufführen zu können, wurden weitere 13 junge Damen als Teilnehmer am Kurs dazugebeten: Ilse Aisenpreis, Assja Bugaeff, Luna Drexler, Ela Dziubaniuk, Alice Fels, Frl. Freytag, Hilde Hamburger, Fr. Knottebelt, Else Low, Kamma Low, Nina Mordowin, Frl. Müller, Natalie Pozzo, Edith Röhrle, Margarita Woloschin.

Rudolf Steiner begann die Stunden meist mit der Vorlesung eines Gedichtes, an dem er dann die Elemente aufzeigte, die er in der jeweiligen Stunde entwickeln wollte. Das neu Erarbeitete wurde während des Kurses schon in einzelnen kleinen Aufführungen gezeigt, wie man den Programmen entnehmen kann. Erna van Deventer berichtet, dass Rudolf Steiner manches auf die Tafel schrieb: «Da gab es eine schwarze Papierrolle (jede Stunde eine neue), die aufgezweckt wurde. Darauf schrieb Dr., was ich wörtlich abschrieb. Nach der Stunde nahm Käthe Mitscher, manchmal auch Johanna Mücke das Papier ab, zum «Bewahren».» (Brief vom 7. Mai 1961 an E. Froböse) Diese Tafelaufschriebe haben sich aber nicht erhalten, möglicherweise wurden sie beim Brand des Goetheanum in der Silvesternacht 1922 vernichtet. Zudem bemerkt sie in Bezug auf die Durchführung der im Kurs angegebenen Formen in ihrem Brief vom 3. März 1965: «In Theorie waren 1915 ja beinahe alle Zeichnungen von Dr. «en face» gemeint, wie er es ausdrückte. D. h. also: alles, mit dem Gesicht nach dem Zuschauer und der Zuschauer wird beim Dr. stets als vorne stehend gerechnet.»

Aufgrund des fragmentarischen, notizenhaften Charakters der Aufzeichnungen haben sich die Herausgeber entschlossen, einige Aufzeichnungen thematisch zu kompilieren. Jede leicht abweichende Nuance bzw. alternative Formulierung bei den entsprechenden Themen wurde aufgenommen und mit Doppelschrägstrich (//) voneinander abgetrennt; die Quellen

sind dort jeweils gesamthaft angegeben. Wo sich deutliche Abweichungen oder Zusätze aus den anderen Aufzeichnungen fanden, wurden diese mit Nachweis der Quelle aufgenommen. Grammatische Fehler wurden durch die Herausgeber korrigiert und unvollständige Sätze bei eindeutiger Sachlage stillschweigend ergänzt; wo es sich um inhaltliche Ergänzungen durch die Herausgeber handelt, sind diese in eckige Klammern [] gesetzt.

Da dem Apollinischen Kurs so viele und verschiedene Quellen zugrunde liegen, werden sie durchgehend abgekürzt in den Marginalien dokumentiert. Die folgende «Übersicht über die Quellen» soll eine erste Orientierung über die Entstehungszeiten und die Provenienz der Dokumente geben. In den «Hinweisen und Textgrundlagen» (§. 596-612) findet sich für jede Stunde unter dem jeweiligen Datum eine Übersicht über die benutzten Quellen. Weiteres über die komplexe Quellenlage des Kurses siehe auch «Zum besonderen Charakter des Apollinischen Kurses», S. 563-565.

Übersicht über die Quellen

1915, während des Kurses:

Rudolf Steiner: Notizbuch (NB) 247 und Notizzettel (NZ 7481; 3255-3264; 3295-3297R)

Marie Steiner: Notizzettel, nach den Stunden nummeriert (AK1-15); Notizbuch 161 (Nb 161)

Mieta Waller: Notizbuch; Notizzettel; Eintragungen in Marie Steiners Notizbuch 161

Tatiana Kisseleff: Notizbuch (mehrfach überarbeitet)

1915-1918

Rudolf Steiner, Eintragungen in Marie Steiners Notizbücher 138 (NZ 59125914; 6797-6799) und 122 (NZ 6806); Eintragungen in das Notizheft Erna van Deventers (NZ 7524); Aufzeichnungen in Büchern (RSB B 663; St 40)

Marie Steiner, Notizbuch 138 (Nb 138); 139 (Nb 139); 140 (Nb 140); 144 (Nb 144); Aufzeichnungen in Büchern (RSB St 109; St 110)

Johanna Mücke, Abschrift von Tatiana Kisseleffs Notizbuch; Eintragungen in Marie Steiners Notizbuch 144

Tatiana Kisseleff: Eurythmie-Tagebuch I und II

Unbekannt: Aufzeichnungen aus einem Eurythmiekurs

1928

Annemarie Dubach: Die Grundelemente der Eurythmie. Dornach 1928

1960-1965

Lory Maier-Smiths, Briefe an die Herausgeber Eva und Edwin Froböse; Briefe an Erna van Deventer; Eintragungen in die Druckfahnen für GA 277a <1965>; Beiblätter zu den

Druckfahnen

Erna van Deventer: Briefe an Eva und Edwin Froböse (Herausgeber); Eintragungen in die Druckfahnen für GA 277a <1965>; Beiblätter zu den DruckJahren

Tatiana Kisseleff: Aus der Eurythmie-Arbeit, Basel 1965; Vorbereitungszeichnungen für: Aus der Eurythmie-Arbeit, Basel 1965

Alice Fels: Mündliche Mitteilungen an Eva Froböse

Eva Froböse: Aufzeichnungen ohne Quellennachweis; Druckfahnen für GA 277 <1965>

Motto zum Apollinischen Kurs

Kunst und Schönheit wird nur dadurch erzeugt, dass eben die Dinge in gewisse Gesetze gebracht werden.

Kunst und Schönheit in der Eurythmie entstehen dadurch, dass Gesetzmäßigkeit hineinkommt.

43. Der Apollonische Kurs I

18. August 1915, Dornach

Erste Stunde

Einige eurythmische Elemente, die Rudolf Steiner in der ersten Stunde einführte, wurden in der dritten Stunde vom 20. August 1915 wiederholt und erweitert; so äußerte er sich erst dort zum sogenannten «überpersönlichen Es». Aus Gründen des inhaltlich-thematischen Zusammenhangs wurden die diesbezüglichen Aufzeichnungen der dritten Stunde jedoch in die erste Stunde mit aufgenommen.

Sinnformen

Fercher von Steinwand: «Fest im Freien»

Warme Gestalten: warm = Eigenschaftliches, Gestalten gegenständlich = zeitliche Verhältnisse

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 [...]

Bis jetzt haben wir 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,

jetzt werden wir bestimmte Unterscheidungen machen.

Wir werden auseinanderhalten:

1. Eigenschaftliches (Adjektive)
2. Zeitwörter (Verben)
3. Gegenständliches (Substantive)
4. Empfindungsausbrüche (Interjektionen)
5. Verhältnisse (Präpositionen)
6. Verbindungen (Konjunktionen)

1. Eigenschaftliches (Adjektive)

Was durch Adjektiva (Eigenschaftswörter) ausgedrückt ist:

Alle Numeralien (Zahlwörter)

Adverben

Das Relativpronomen (relative und fragende Fürwörter und das Relativpronomen welcher)

Alle Artikel werden auch als Adjektiva betrachtet.

Für alles dieses Eigenschaftliche bleibt die Gebärde in der Ruhe des Stehens (es wird nur gemacht, was der Buchstabe als Gebärde fordert). Keine Form. Man bleibt auf seinem Platze stehen.

Das ganze Eigenschaftswort oder dessen zweiter Teil kann eventuell in die Form des diese Eigenschaft besitzenden Wortes mitgenommen werden.

2. Zeitwörter (Verben)

Hier haben wir neben der Gebärde die Bewegung. Drei Bewegungen haben wir dafür:

- a. Für die passive Tätigkeit, z.B. die Sonne scheint, brennt - Vorgehen, Vorwärtsschreiten
- b. Für aktive Tätigkeit, z.B. der Löwe beißt — Zurücktreten, Rückwärtsschreiten
- c. Für dauernde Tätigkeit z.B. der Löwe brüllt; der Donner rollt — Vorbeiwandeln, Hin- und Herwandeln für Dauerbewegung.

Man muss es empfinden. Vorgehen, zurücktreten, vorbeiwandeln - drei Tätigkeiten.



Haben Sein // Dauerbewegung / aktiv passiv

Alle Verben werden durch Gebärde in der Bewegung ausgedrückt. Da entscheidet das Gefühl. In der Tätigkeit kann man unterscheiden etwas Leidendes, gewissermaßen Passives: Die Sonne scheint, [von etwas Aktivem:] /ch will. Wir versetzen uns in das Gefühl, in die Person hinein.

Vorwärtsschreiten geht auf passive Tätigkeit. Rückwärtsschreiten geht auf aktive Tätigkeit.

Und zwar unterscheidet man:

- Verben, die etwas Passives ausdrücken (scheinen, wollen, leiden, sollen, haben, können, finden etc.). Bewegung: Schreiten nach vorn.
- Verben, die etwas Aktives ausdrücken (können, werden, schlagen, beißen, wollen, suchen. Die Sonne strahlt.) Bewegung: Schreiten nach hinten - gerade oder etwas schräg mit Körperausgleich.
- Verben, die eine dauernde Tätigkeit ausdrücken (rieseln, rollen, wachsen, sein, wäre, haben, wimmern, klettern, rauschen etc.). Dauerbewegung: Hin- und Herschreiten

3. Gegenständliches (Substantive)

Wir unterscheiden:

wirkliche, konkrete Gegenstände

Zustände

abstrakte Gegenstände

Konkrete Gegenstände und Zustände so, dass man irgendeinen Winkel macht. Durch Zurück- und Vorgehen wird zum Beispiel ein Winkel beschrieben. Nach und nach soll man empfinden, wie groß der Winkel sein muss.

3.1. Konkreta

Alle konkreten Wörter (Mensch, Baum, Wasser, Wolf), wirkliche konkrete Gegenstände, Dinge, Wesen.

Alle Fürwörter (Pronomina), auch die hinweisenden (dieser, jener) - mit Ausnahme der Relativpronomen (welcher, welche, welches; der, die, das, was) und Fragefürwörter (was?

welcher?) - werden dargestellt in jedem Winkel nach hinten, Winkel nach rückwärts (in der Gesamtbewegung nach hinten).



3.2. Zustände (auch Leidenschaft, Gefühle, Gemüts- und Leidenschaftszustände) In jedem Winkel nach vorn (Wärme, Kälte, Friede, Leidenschaft, Schlaf, Freude, Schmerz, Trauer etc.).



Die Winkel können auch so liegen:



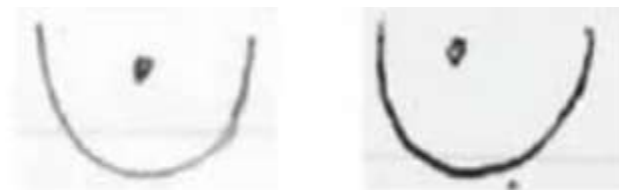
3.3. Alles Abstrakte

Alle abstrakten Gegenstände werden durch runde Linien, runde Formen ausgedrückt. // Abstraktionen werden in Kreise gebracht // runde Bewegungen (rund gemacht), ein Kreisiges, das Gekrümmte. // Beim Abstrakten wird rund getanzt, kreislich.

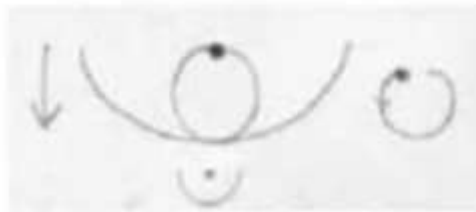
Es gibt Abstraktes, was sich auf die äußere Welt bezieht = äußere abstrakte Dinge. Dann, was sich auf das innere Seelenleben bezieht. Und alle göttlich-geistigen Dinge.

Wir unterscheiden:

a. Äußere Abstrakte, äußerlich abstrakt - makrokosmisch (Raum, Zeit, Welt, Kraft, Schönheit, Weisheit).



Philosophische Begriffe



b. Alles Seelische, alles innerlich Abstrakte = seelisch - mikrokosmisch; was sich auf das innere Seelenleben bezieht, auf das Innere (Dank, Ehrfurcht, Freude, Schmerz, Seele, Gefühl, Hoffnung, Trieb, Gedanke etc.): Schlangenlinie zur Seite. // Wenn es sich um Seelendinge handelt, solch ein Schwung:



c. Göttlich-Geistiges, Überirdisches (Gott, Geist, Jehova), Götternamen (Zeus, Wotan, Hermes etc.) = Bogen nach hinten. // Wenn es sich auf göttliche Dinge bezieht, das Umgekehrte vom konkreten Ding. // Jede runde Form nach hinten.



Abstrakt kann durch Kreis, aber auch durch Ellipse, respektive krumme Linie ausgedrückt sein etc.

[Die folgenden Zeichnungen zum Gegenständlichen wurden von Marie Steiner vom Standpunkt des Eurythmisten aus gezeichnet.]

3.1. Konkreta



Zustände



3.3. Abstrakta a. Äußere Abstrakte



Ein Kreis, der sich so öffnet:



Alles, was sich bezieht auf Raum und Zeit (äußere Welt) = Bogen nach vorn



auch etwas geöffnet:



b. innerlich abstrakt



c. Göttlich-Geistiges



4. Empfindungsausbrüche (Interjektionen)

De Wir haben auch Empfindungsausbrüche: oh! ach, wie! Was Empfindungscharakter hat, interjektiv ist, da handelt es sich darum, dass sie entweder Beugen sind oder ein graziöser Sprung. // Alles senkrechte Bewegungen, nach rückwärts gestreckt oder graziöser Sprung.

5. Verhältniswörter (Präpositionen)

Wo Verhältnisse ausgedrückt werden: hüben und drüben. Beugung des Körpers in der Achse, gehend nach vorne oder rückwärts. // Verhältnisse: Beugen nach der Seite, auch mit dem Kopfe. // Alle Präpositionen oder Verhältniswörter durch Bewegung des Kopfes oder Körpers nach rechts oder links.

6. Verbindungen (Konjunktionen, Kopula)

Alle diese Begriffe, die nur zur Verbindung sind, alle Bindewörter: und, aber - beugen nach der Seite (auch mit Kopf). // Verbindungen: Beugung des Kopfes nach vorn und hinten.

Erstes Übungsgedicht im weißen Saal

Angaben von Dr. Steiner beim Üben:

Fercher von Steinwand: «Beim Anblick eines Katers»

Dass ich dürft' ein Kater sein, [hin und her für die ganze Zeile]
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 [Wie: Sprung!]
Und durch seine Kehle gehn
Sachte Dithyramben.

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

Dass in Kunst Natur sein soll,
Fass' ich unwillkürlich,
Säß' er da gedankenvoll, [Hin und Her, ganze Zeile]
War' 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, [Gemüt: Zustand]
Schreckt nicht ab durch Größe,
Nicht durch allzu kühnen Griff, [Griff: abstrakt]
Ritzet nur die Blöße.

Dass er oft sein Wesen trübt,
Sittlich liegt in Trümmern, [sittlich liegt: passiv]
Die Ästhetik türkisch übt,
Sollte das uns kümmern?

Weiteres Gedichtbeispiel

Erstes Beispiel von Dr. Steiner, dass ganze Zeilen in Dauerrichtung ausgedrückt werden müssen: C. F. Meyer «Die Kapelle der unschuldigen Kindlein». Die letzte Zeile jeder Strophe in langer Dauerlinie hin und zurück.

Conrad Ferdinand Meyer: «Die Kapelle der unschuldigen Kindlein»

Aus Henkerfäusten flogen zum Himmel sie empor,
Sie treten zwei und zweie hinein ins selge Tor,
Einand am Händchen haltend und singend wohlgenut,
Sie tragen in den Locken ein leuchtend Mal von Blut.

«Wir kommen in den Himmel - und solches ist uns lieb
Weil das gelobte Kindlein statt unser unten blieb!
Wir litten für das Büblein den herben Todeskuss,
Den es am bittern Kreuze statt unser leiden muss!»

Die Engel alle kommen heran in hellem Flug,
Sie bringen schönes Spielzeug und Blumenlust genug.
Jetzt führen sie den Reigen mit Fiedel und Schalmey ...
Es klagt aus ferner Tiefe der Mütter Wehgeschrei.

«Es» als unbestimmtes Subjekt

Es gibt Satzzusammenhänge, die kein eigentliches Subjekt haben oder ein verborgenes: es blitzt! es donnert! Dies Es hinter und über dem Kopf am Scheitel gekreuzt // Es als scheinbar unbestimmtes Subjekt, als Pronomen konkret. Das Pronomen (unbestimmte Pronomen) wird ausgedrückt [durch] e über dem Kopf, Handflächen nach vorn. (Der dies Es anwendet, bezeugt damit, dass er mit tiefen Geheimnissen des Kosmos bekannt ist.)

Mit diesem unpersönlichen «Es» werden Sie sich in Ihrer nächsten Inkarnation, besonders diejenigen, die dann Philosophen sein werden, viel beschäftigen. Dann werden Sie sich

immer 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.

Was Dr. Steiner damals sagte war das Folgende: «Mit diesem unpersönlichen «Es» werden Sie sich in ihrem nächsten Leben, besonders wenn Sie dann Natur-Philosophen werden, besonders beschäftigen und auseinandersetzen. Dann werden Sie sich fragen: Es regnet. Wer oder was regnet? Dann werden Sie versuchen zu dem Wesenhaften, das hinter diesem Es wirkt, vorzudringen!»



44. Der Apollonische Kurs II

19. August 1915, Dornach

Zweite Stunde

In der zweiten Stunde wurde erstmals als Übung in drei Kreisen mit den Angaben «Sonne, Tierkreis, Mond» eine Art kosmischer Tanz gegeben, der dem in der sechsten Stunde gegebenen «Planetentanz» in vielem ähnelt, aber eben auch unterscheidet. So findet sich die in der folgenden Stunde geübte Angabe, die grammatischen Formen auf die drei Kreise zu verteilen, z. B. nicht in den ursprünglichen Aufzeichnungen zum eigentlichen «Planetentanz».

Übung in drei Kreisen

Die gestern angegebenen «Sinnformen» kann man nun üben und zur Darstellung bringen, indem man sie auf drei Kreise verteilt.

Friedrich Gottlieb Klopstock: «Der Erbarmer» (Auszug)

O Worte des ewigen Lebens! [Worte: abstrakt; Lebens: abstrakt nach vorn]

Also redet Jehovah:

«Kann die Mutter vergessen ihres Säuglings,

Dass sie sich nicht über den Sohn ihres Leibes erbarme? Vergäße sie sei

Ich will dein nicht vergessen!»

Preis, Anbetung, und Freudentränen, und ewiger Dank

Für die Unsterblichkeit! [Preis: abstrakt; Anbetung: abstrakt]

Heißer, inniger, herzlicher Dank [Freudentränen: Zustand; Dank: abstrakt]

Für die Unsterblichkeit!

Halleluja im Heiligtume! [Heiligtum: konkret]

Und jenseits des Vorhangs

In dem Allerheiligsten Halleluja! [Allerheiligsten: abstrakt]

Denn so hat Jehovah geredet.



Tierkreis, Sonne, Mond // Sonnenkreis (Tierkreis), Mondkreis (secund.), (Plan.) Tierkreis.

Wir unterscheiden einen äußeren, mittleren, inneren Kreis.

Die im äußeren Kreis macht alles, was sich auf das Gegenständliche bezieht, die Damen des mittleren Kreises machen alles, was sich auf das Eigenschaftliche bezieht. Die im Innern alles Übrige.

Alle Götter auf dem äußeren Kreis. Gegenständlich, aber abstrakt. Alle interjektiven Sachen auf dem Mondenkreis.

Wir unterscheiden:

einen äußeren Kreis - Sonne

einen mittleren Kreis — Tierkreis

einen inneren Kreis - Mond

Nun kann man Gedichte tanzen und verteilen:

Auf dem äußeren [Sonnen-]Kreis: Alles, was sich auf das Gegenständliche bezieht; alle Substantive (abstrakt und konkret), persönliche und hinweisende Fürwörter. Alle Götter auf dem äußeren Kreis.

Auf dem mittleren [Tier-]Kreis: Alles, was sich auf das Eigenschaftliche bezieht. Alle Adjektive und Adverbien, rückbezügliche Fürwörter, Artikel und Numeralien

Auf dem inneren [Monden-]Kreis: Alles Übrige. Zeitwörter [Verben], Präpositionen, Kopula (Bindewörter), Interjektionen.

Oder:

Oberer Kreis - 12 [Personen] (alles)

Mittelkreis — so viel [Personen] als Zeilen (vokalisch)

Innenkreis - (konsonantisch)

Wie das Vorherige in drei Kreisen:

Joseph von Aufjenberg: «Die 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, [Demiurgos: 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 Aether, [Aether: abstrakt]
Und bannte sie in schwere Körper fest;
Die liegen betend nun vor den Altären,
Und Demiurgos sieht sein Ziel erreicht.
och jene Funken streben stets hinauf,
Sie grüßt der Stern, sie reizt des Himmels Blau, [Stern: konkret; Himmels: konkret; Blau:
abstrakt]

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

Auf die gesprengten Kerker froh herab.

Prinzip des Dionysos-Chores

Fercher von Steinwand: «Die Mutter»

Tief in den Alpen, im halmigen Ried,
Da sitzt auf einem Stein
Ein armes, greises Mütterlein
Und sieht und sieht
In einen dunkelgrünen See.

Dies Auge, wie rinnt 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 blühn
Und spiegeln sich rosig in See's Grün,
Die Mutter weiner —
Die Sonne scheint.
Die Sonne sinkt,
Der Sternenhimmel winkt,
Die Mutter weinet, weinet, weinet. —



Die Mutter: Einer in der Mitte vokalisiert und tanzt die seelischen Formen, während ein Chor (12) rundherum die Konsonanten, auch die Naturformen macht.

Genaueres Zusammenarbeiten.

Bei allem, was anknüpft an den alten dionysischen Tanz, macht die Hauptperson — Vokale, der Chor - Konsonanten. Früher so verteilt: eine Hauptperson (Dionysos, vokalisches) und Chor. Dionysos stand in der Mitte (vokalisches) und [hatte einen] Chor, der ihn umgab und ansah (die Konsonanten müssen richtig einfallen).

Heute kann auch eine [Person] alles tanzen.

Beispiele: F. G. Klopstock: «O Worte des ewigen Lebens» [siehe oben]; Fercher von Steinwand: «Mädchen am Ufer» [siehe S. 326].

Die Hauptperson (Dionysos) stand in der Mitte (Vokale) und der Chor, der ihn 83.1.1965 umgab und ihn ansah, damit die Konsonanten an der richtigen Stelle einfallen, um ihn herum:



Prinzip des Dionysos-Chores für die «Büßerinnen-Szene» in «Bergschluchten» (Faust II)

Prinzip des Dionysos-Chors: z.B. Büßerinnen, Gretchen würden 6130 Vokale machen und der Chor die Konsonanten.

Wenn man das Podium hinaufsteigt: links heben (Knie), dann rechts (seitlich hinauf). Herunter: rechts Kniebeuge, dann herunter.



Mater Gloriosa, Büßerinnen, Gretchen

Zeichnung im Zusammenhang mit den Ausführungen zur Übung in drei Kreisen, ohne weitere Erklärung



45. Der Apollonische Kurs III

20. August 1915, Dornach

Dritte Stunde

In der dritten Stunde wurden einige Elemente der ersten Stunde wiederholt und ergänzt. Auch sprach Rudolf Steiner über den Charakter des «überpersönlichen Es»; um die Darstellung übersichtlicher zu halten, haben die Herausgeber diese Angaben in die erste Stunde aufgenommen (siehe S. 263).

Allgemeines zu Auftakten

Den Eurythmisierungen von lyrischen Gedichten ist gut einen Auftakt zu geben, nach der Natur des Gedichtes einzurichten.

Der Auftakt entspricht der Ouvertüre im musikalischen Werke.

Wenn nun Gedichte eurythmisiert werden, so kann man ihnen, dem Inhalt entsprechend, einen Auftakt geben.

Heiterer Auftakt

Fercher von Steinwand: «Flotte Bursche»

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

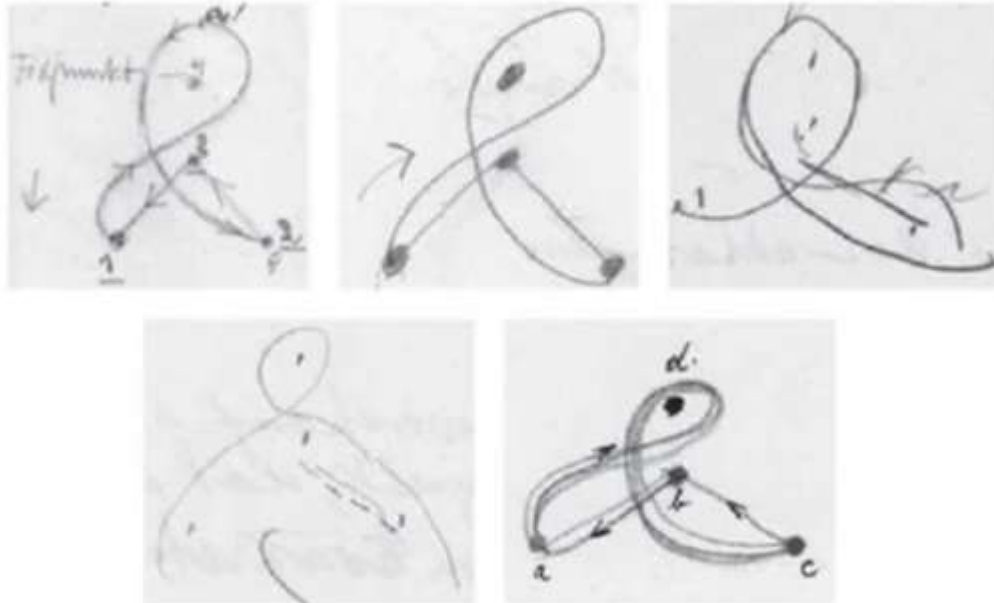
Alles reißt mich hin zur Wonne,
Mag es auch im Beutel stocken;
Unwillkürlich lacht die Sonne
Und der Mond ist ganz erschrocken!

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 auf's Fass des Roten;
Macht kein Fiedler mir's zu Danke,
Pfeil' 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 Hatze!
Aber geht es einst hinüber,
So geschicht's mit einem Satze.



Heiteres Gedicht (Dur)

Heiterer Auftakt

1 fängt an, bewegt sich nach rückwärts — zwölf (leichte) Schritte bis a, dann nach vorne zwölf Schritte bis b;

2 setzt die Bewegung fort mit vier Schritten zu 3;

3. vier Schritte auf den früheren Platz von 1; und dann weiter den Weg zu a.

Armhaltung von 1, 2 und 3 beim Laufen: heiter; stillstehend: leicht. [Fixpunkt 4:] heiter.

«Flotte Bursche»: lustig. Erst die Bewegung machen.

Die beiden Gedichte «Flotte Bursche» und «Düstere Bursche» wurden nur als Beispiel für die Stimmung der beiden Auftakte angegeben, nicht einmal angelegt.

Trauriger Auftakt

Fercher von Steinwand: «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 Tat 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?



Entgegengesetzte Stimmung: Trauriges Gedicht (Molltöne)

Trauriger Auftakt

1 fängt an, bewegt sich (langsam) mit zwölf Schritten bis a, dann sechs Schritte bis b und weiter zehn Schritte bis c;

2 setzt die Bewegung fort mit vier Schritten zu 3;

3 macht vier Schritte zum früheren Platz des 1; und dann weiter den Weg zu a.

Armhaltung [...] beim Schreiten der Form: 1: I

1: i o u; 2: a i o; 3: a a a

1: e a o; 2: e a o; 3: e a o

Stützpunkt [Fixpunkt]: Trauer = die bis dahin bekannte in Bottmingen gegebene Geste.

Kann auch am Ende gemacht werden. Kann 1-2-3mal gemacht werden.

Auftakt für elegische Gedichte. [...] Die ganze Form ist eine Umkehrung des heiteren Auftaktes, aber mit einer leichten Einbuchtung der Linie, die um den Stützpunkt herumführt.

Dreiteiliger Auftakt

Joseph von Aufsenberg: «Des Dichters Lohn» (Romanze)

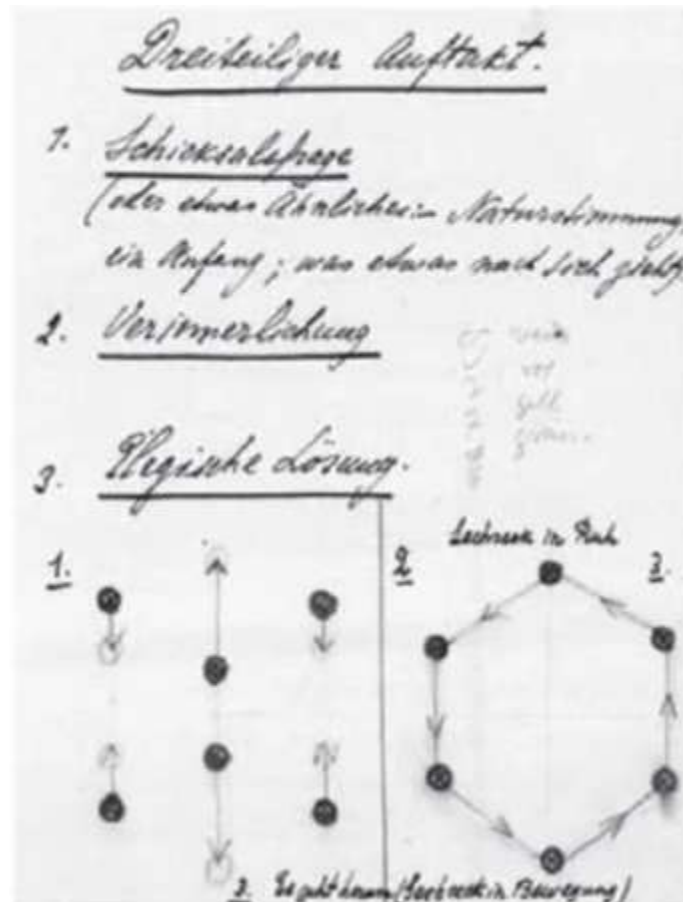
In Tus, der alten Perserstadt,
Erbühte hoch ein Dichter,
Gequält auf jedem Lebenspfad
Von neidischem Gelichter.
Mehr angebellt als anerkannt,
Folgt er dem innern Triebe:
Und dichtete für Vaterland,
Für Männerruhm und Liebe. [EvD] davor erste Figur

Belohnen will ihn gern der Schah,
Denn er ist arm geboren,
Verleumderbrut, dem Throne nah,
Ist gegen ihn verschworen:
Sie wendet schlau des Mächt'gen Sinn,
Es wird ihm vorenthalten
Der schon versprochene Gewinn
Durch seiner Feinde Walten. [EvD] davor erste Figur

Spät bringt die Wahrheit vor den Thron
Ein muterfüllter Richter.
«Man reiche den verdienten Lohn

Dem schwergekränkten Dichter.»
 Dies ruft der Schah. Trabanten zieh'n
 Nach Tus mit seinem Solde! [LMS] Übergang zur dritten Figur

Schon sehen sie die Türme glüh'n
 Im Abendsonnengolde:
 Der Schnellste eilet durch das Tor,
 Da ruft ein Bürger: «Weiche!»
 Es tritt ein großer Zug hervor [EvD] dritte Figur
 Und trägt des Dichters Leiche.



Dreiteiliger Auftakt

1. Schicksalsfrage / (oder etwas Ähnliches: - Naturstimmung; / ein Anfang; was etwas nach sich zieht).

2. Verinnerlichung we ß weiß / rot rot / gelb gelb / grün grün

3. Elegische Lösung, // 1./ 2. Sechseck in Ruh / 3. Es geht herum (Sechseck in Bewegung)

Für die Ausführung des dreiteiligen Auftaktes finden sich in den Originaldokumenten keine Erläuterungen; es folgen deshalb Ausführungen von Annemarie Dubach dazu aus dem Jahre 1928.

Sechs Eurythmisten stellen sich zunächst in folgender Grundform auf [1. Bild links] und gehen dann die Konsonanten bmdnri eurythmisierend (es könnten auch andere Laute oder Gesten gewählt werden) zu dieser Stellung über [2. Bild, links]. In diesem Zusammenziehen

des äußeren Vierecks und dem Heraustreten der beiden inneren Punkte wird die Verinnerlichung zum Ausdruck gebracht. Es wird nun eine Weile in dieser Stellung verharret und dabei ein bestimmter Wechsel der Farbenstimmung eurythmisch dargestellt. In einem angedeuteten e als Grundhaltung werden nacheinander die Farben Weiß, Gelb, Rot, Grün eurythmisiert. Das kann dreimal wiederholt werden.

Nun folgt die elegische Lösung [3. Bild, rechts]: sie wird ausgedrückt in einem feierlich-ruhigen Umgang. Alle setzen sich gleichzeitig in Bewegung und schreiten, in etwas nach innen sich wölbenden Bogen, das Sechseck ab. Man hält während des Überganges von einem Platz zum anderen (6 Schritte) langsam eurythmisierend einen Laut in der Bildung fest. - Bei dem Zusammenziehen der Form werden die ersten sechs Laute der «Menschheitsevolution» eurythmisiert; es können nun auf diesem Umgang die sechs folgenden Laute: g ch f s b h t genommen werden. Mit dem t kommt dann jede auf ihren anfänglichen Platz zurück.

Dieses Gedicht wurde auch nur als Beispiel für die Stimmung des Auftakts gegeben. Ausgeführt, auch den Text auf die Formen, haben wir einmal in Berlin, aber erst März/April 1918, «Der Tod und Frau Laura» von C. F. Meyer mit den gleichen Lauten.

Dreiteiliger Auftakt für Balladen oder Gedichte ernster Natur. [...]

Es kann diese Reihe [der Konsonanten der menschlichen Evolution] 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.

Diese Laute gelten nur für diese Musik von van der Pals, es können auch andere sein.

Ich meine, damals wären die drei Auftakte genannt worden: der erste «Heiterer Auftakt», der zweite -«Tragischer Auftakt» und dieser dritte «Elegischer Auftakt». Heute nennt man den zweiten elegisch, und das stimmt doch nicht mit der ursprünglichen Bezeichnung überein. Wenigstens nicht nach meiner Erinnerung.

46. Der Apollonische Kurs IV

21. August 1915, Dornach

Vierte Stunde

Der hier vorgestellte Auftakt, später «kosmischer Auftakt» genannt, wurde ursprünglich als «Ätherwelle» bezeichnet oder auch, in den damaligen Aufführungsprogrammen, «ernster Auftakt».

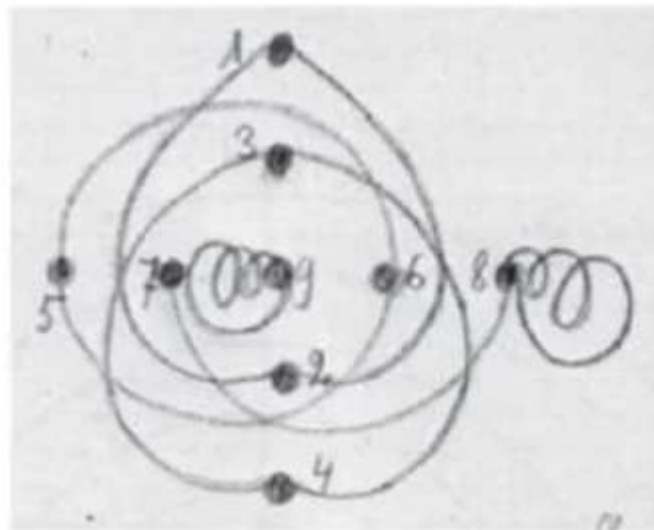
Ätherwelle

Sache, die nachbildet Bewegungen, die überall unsichtbar vorhanden sind. Eine innere Vorwärtsbewegung.

Die Spiralen drücken aus die Vorwärtsbewegung einer Welle, die unsichtbar in allem Äther vorkommt.

Ein solcher [Auftakt] für Gedichte größeren, auch kosmischen Inhaltes.

Auftakt für kosmische Darstellungen

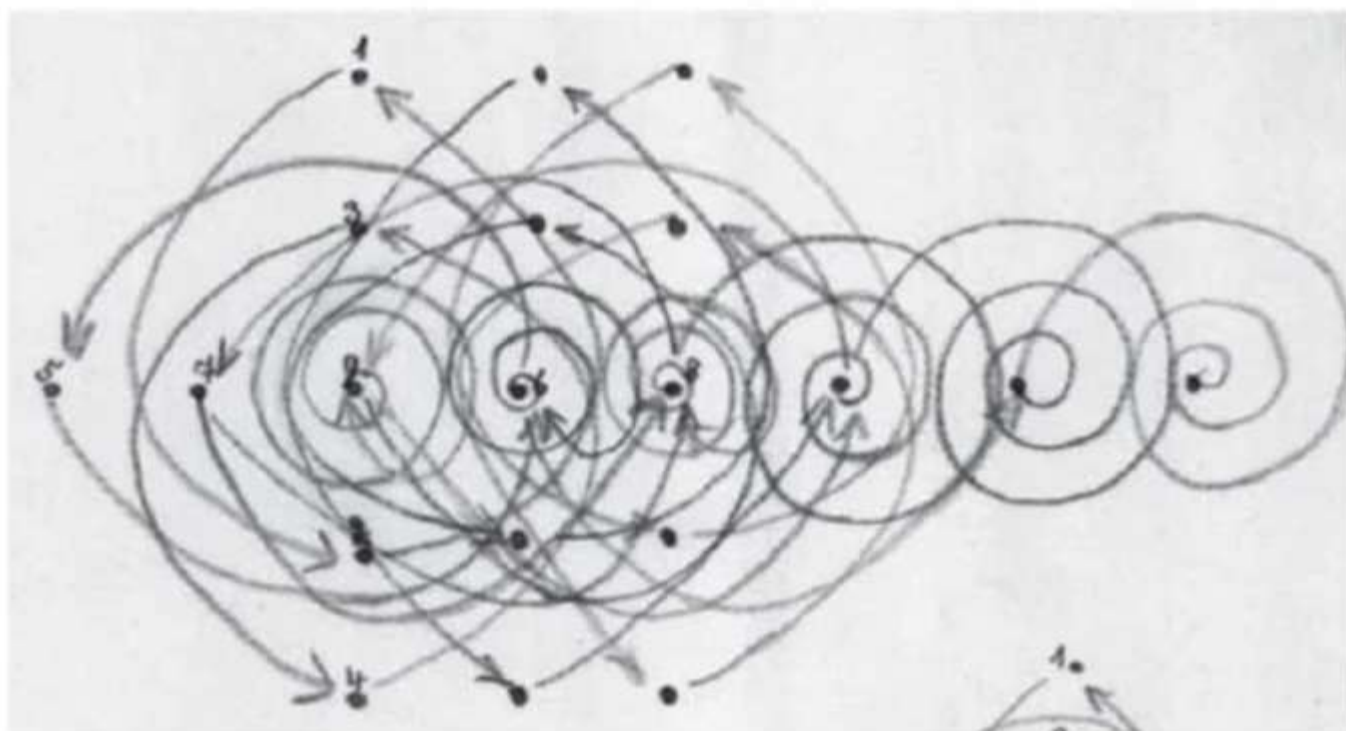
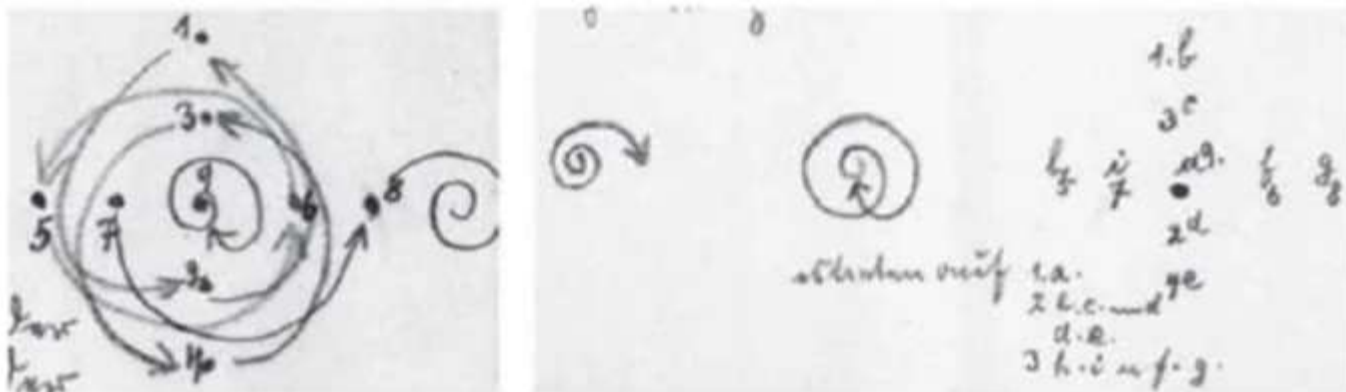


1 geht auf 2, 2 geht auf 1, 3 geht auf 4, 4 geht auf 3, 5 geht auf 6, 6 geht auf 5, 7 geht auf 8. 8 und 9 machen Spiralen; dann machen 1, 2, 3, 4, 5 drei Schritte nach links und man wiederholt das Ganze. - Die Welle kann sich in allen möglichen Bewegungen vorwärtsbewegen, z.B. im Kreis, in der Spirale, in gerader Linie usw.

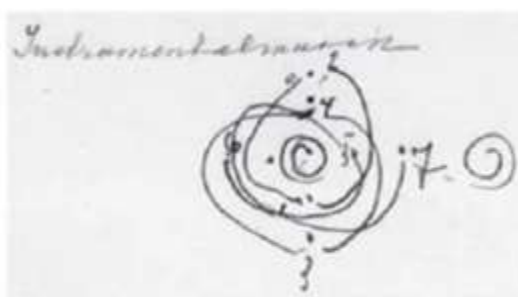
Er sagte zu dieser Form: «Dieses ist eine typische «Ätherwelle» und sollte sich in sich kreisend in Formen im Raum weiterbewegen.» Dieses geschieht dadurch, dass 8 nicht auf den Platz von 7 läuft, sondern wie «herausgeschleudert» in einer spiralförmigen Bewegung «Neues» sucht und die anderen dadurch weiterzieht. - Wir machten es auf der Schreinerei-Bühne aus Platzmangel nur 3x nebeneinander.

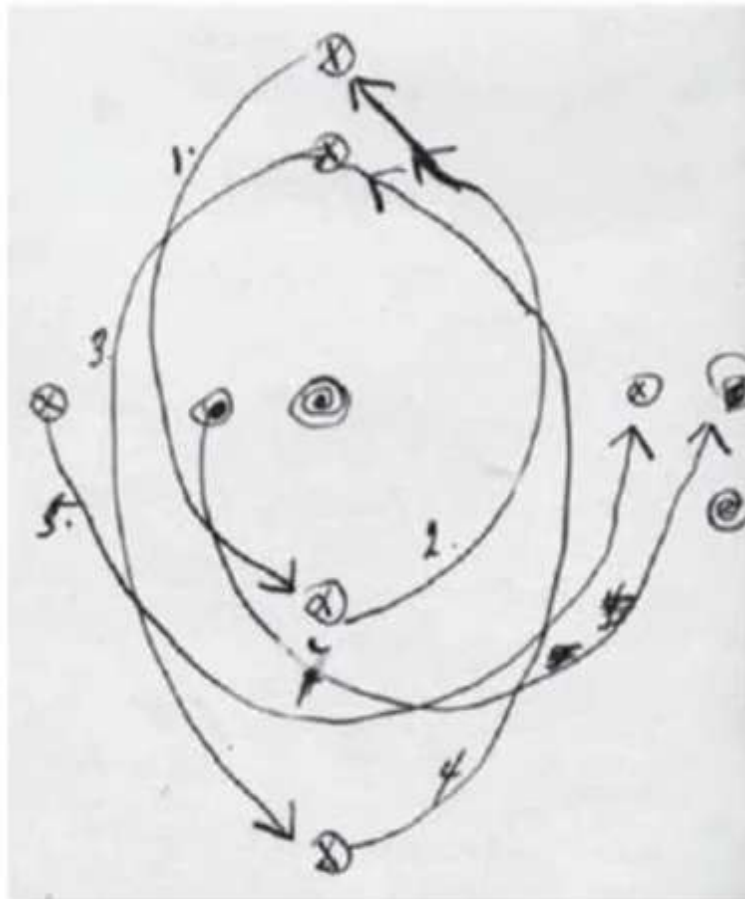
Es werden zunächst 7 Bewegungen gemacht; hinzu kommt die Bewegung desjenigen, der im Mittelpunkt, und desjenigen, der rechts steht; diese beiden sind es eigentlich, die die

ganze Welle vorwärtsbringen, der Mittlere drängt gleichsam von innen, der Rechtsstehende ist es, der «das Neue sucht». [...] und nun VII zu VIII; in diesem Moment beginnen VIII und IX gleichzeitig, aber jeder nach einer anderen Richtung, sich im Wirbel zu bewegen. Es können verschiedenartige Wirbel sein. [...] - VIII steht nun etwas weiter nach rechts, die andern rücken mit ein paar Schritten nach. - Das kann dreimal, oder öfter, wiederholt werden als Auftakt für Darstellungen, die Kosmisches an den Menschen heranbringen.

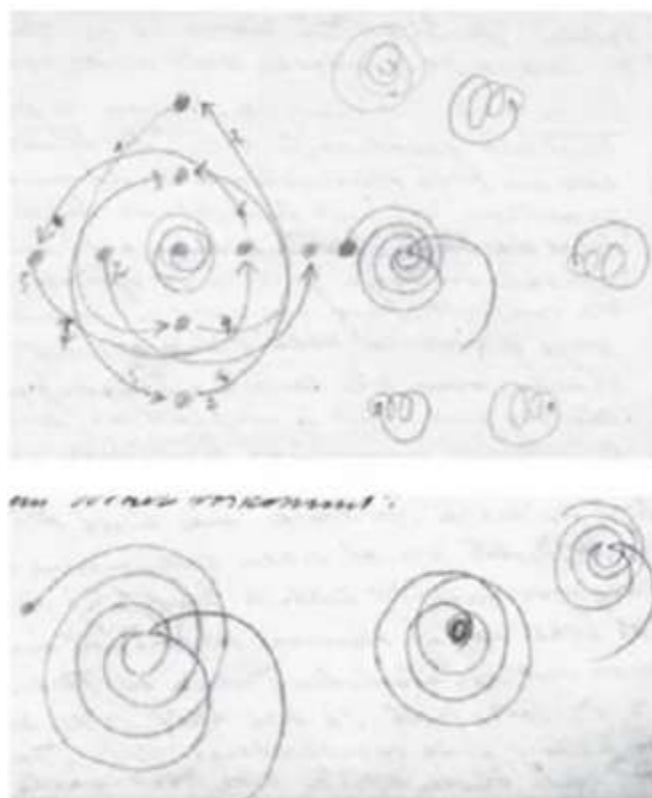


Weitere Gestaltungsmöglichkeiten

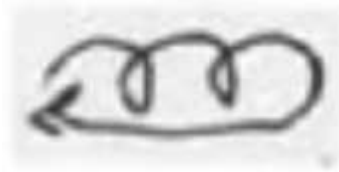




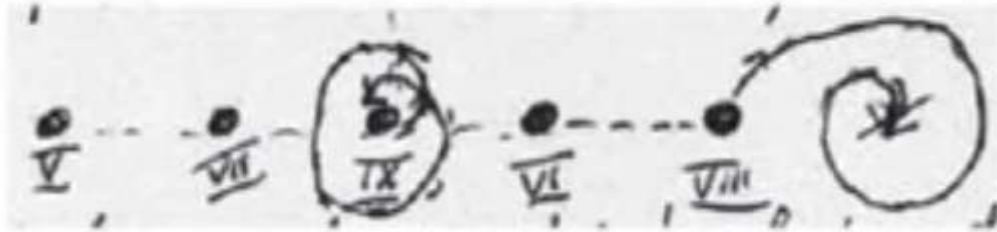
Die Ätherwelle kann im Kreise, in einer Ellipse oder auch nach einer Herzlinie sein.



Die Wirbel



kann man auch machen, aber 1915 wurden sie nicht gemacht. [...] sondern so:



47. Der Apollonische Kurs V

23. August 1915, Dornach

Fünfte Stunde

Am 23. August 1915 fanden zwei Stunden statt: eine am Vormittag und eine am Nachmittag. Am Schluss der Vormittagsstunde wurde die am Vortag eingeführte Ätherwelle wiederholt, wie aus Mieta Wallers Originalnotizen ersichtlich wird, die an diesem Tag erstmals teilnahm.

Aber wie es mit allem bei der Entwicklung der Eurythmie ging, später waren EvD, mehr Möglichkeiten - so, wie es bei der Ton-Eurythmie auch war. Erst war B3.1965 Bewegung als Intervall, dann als Ton, dann wieder noch weiter gehen: C = Grundton, aber jede Tonleiter hat einen Grundton, also kann jeder Ton Grund ton sein.

Wort und Ton

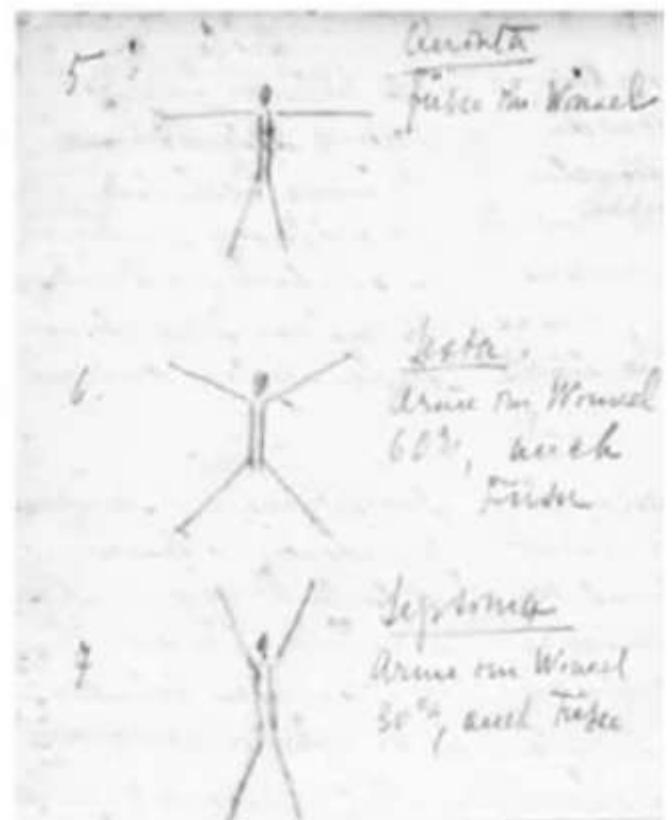
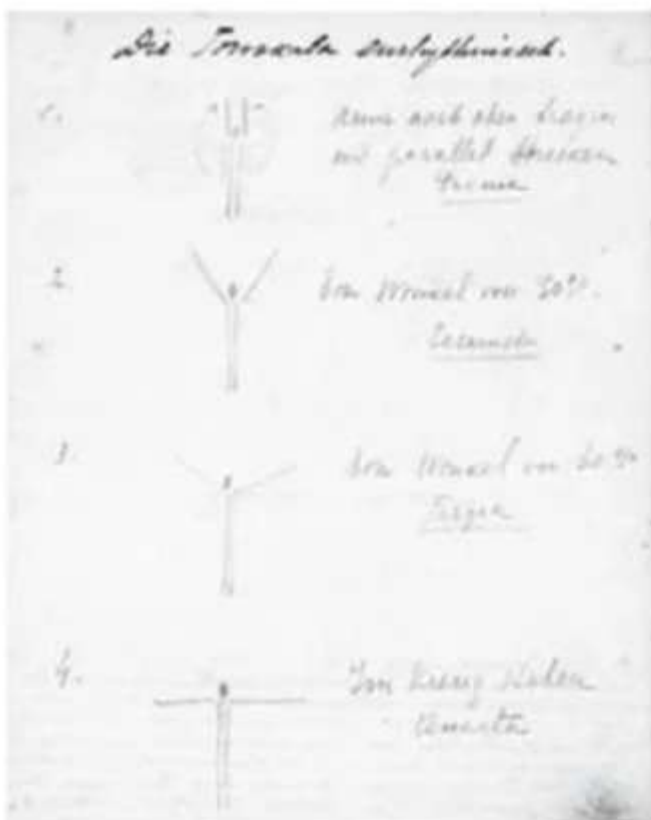
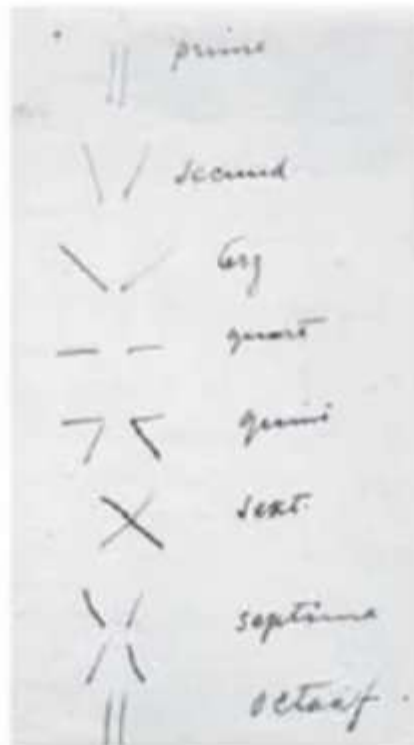
Der Ton erscheint durch den ganzen Menschen. Das gesprochene Wort erscheint am Menschen.

Das gesprochene Wort wird am Menschen, das musikalische Wort wird durch den ganzen Menschen ausgedrückt.

Das gesprochene Wort ist am Menschen. Der Ton durch den ganzen Menschen.

Der Laut erscheint am Menschen. Der Ton ist der ganze Mensch.

Tonskala / Dur-Tonleiter

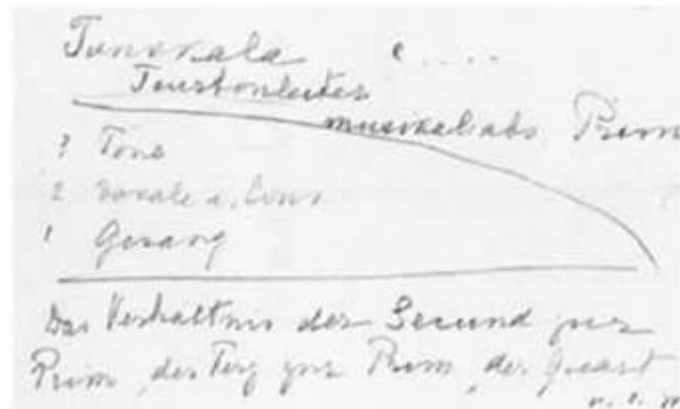


Tatiana Kisseleff, Nb // Abweichungen in der Abschrift durch Johanna Mücke in ()

Die Tonskala eurhythmisch

1. Arme nach oben tragen und parallel strecken Prima
2. Ein Winkel von 30° Secunda
3. Ein Winkel von 60° Terzia

4. Im Kreuz stehen Quarta [90%]
5. Quinta Füße im Winkel
6. Sexta Arme im Winkel 60% auch Füße (Beine)
7. Septima Arme im Winkel 30%, auch Füße (Beine)



Tonskala e.... Tour[Dur]tonleiter musikalische Prim / 3. Töne 2. Vokale u. Konsonanten
1. Gesang / Das Verhältnis der Sekund zur Prim, der Terz zur Prim, der Quart u.s.w.

Hände im Kreis heben,

«Diese Formen (Winkel der Ton-Eurythmie) gelten für jede normale Tonart, Dur und Moll. Sie sind nicht Notenwerte, sondern Intervalle.» Dies ist die erste Angabe. Die zweite, etwas später: «Sie müssen nun lernen fühlen, ob Sie diese Bewegung als Intervalle oder Noten gebrauchen wollen, das hängt von der Art des Musikstücks ab!» — Also: C = kann sein Grundton von C-Dur; C: kann sein Quinte von F z.B.; oder Terz von A (darunter); oder Sext von A (darüber) etc.

Nun die Scala: von Ton zu Ton in Graden:



Grundton C = 0 / vollton D = 36 / vollton E = 36 / halbton F = 18 / 90 grad. / G = dasselbe in Händen / A = 36 - Vollton / H = 36 - Vollton / C = 18 Halbton

Das gilt für jede Durtonart für die Hände und Füße. / Zeichnung vom Kurs: 90 grad 0 = Prim / 36 = Secunde / 36 = Terz / 18 = Quart / 90 Grad / Hände / 18 - Quinte / 36 = Sext / 18 = Sept / 18 Octaf / 90 grad. / Hände + Füße



Später wurden die Winkel durch die halben Töne folgendermaßen ausgedrückt: GA 2774 Prim 0° = das musikalische Bild von # / Sekund Arme im Winkel von 36° / Sk'' 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 ». (Spätere Aus führung dieser Sprünge: Quint=kleiner Sprung auswärts, Sext=etwas größerer Sprung auswärts; Septime=in den ersten Sprung zurück.)

Darstellung im Dreieck

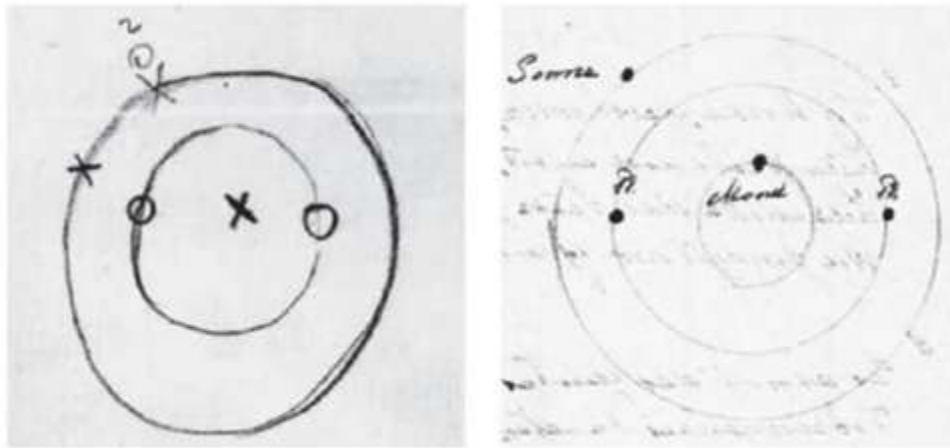
Bei dieser Gelegenheit sprach Dr. Steiner auch von «einer Art von Darstellung im Dreieck»: Die an der Spitze des Dreiecks Stehende wird singen, die vorne rechts Stehende wird die Buchstaben, die vorne links Stehende die Töne machen.

[Siehe dazu die obige Abbildung]

3. Töne
2. Vokale und Consonanten
1. Gesang



Singen / Buchstabieren / Töne tanzen. Das Dreieck



x4.) als Beispiel für Dreizeiler gezeigt, es kann auch anders sein,

z.B.: 4 Personen, 4 Zeilen:

I singt II Töne III Vocale IV Konsonanten.

Singen / Töne / Buchstabieren lautieren.

Schwalben = dionysisch. Dionysus ist von der Leier des Apollo überwunden im Weltengedicht

12 Strophen zu je 9 Zeilen, das ist das kosmische Gedicht der Welt, das kosmische Weltengedicht. Dionysos ist von der Leier des Apollo überwunden im Weltengedicht.

Und beim Planetentanz musste jeder seine ganze Zeile mit allen Formen machen. - Weil ich damals die Sonne machen musste, weiß ich es wirklich ganz genau. - Es ereignete sich dabei ein kleiner Zwischenfall. Die Sonne hat doch in der 3. und 6. Strophe je eine Interjektion. Beim Üben untereinander fanden die andern, dass es nicht richtig sei, so wie ich es tat, mit beiden Füßen bei dem «O suche du Seele» und «So lenke, o Geist» sich vom Boden zu lösen, «Das sei zu luziferisch!!» Als Dr. Steiner dann kam, bat ich, ob ich ihm etwas zeigen dürfe, und macht ihm meine o-Sprünge vor, und fragt, ob ich's so machen dürfte, die andern fänden, das ginge hier nicht. Er sagte darauf: «Das dürfen Sie wohl so machen, nur müssen Sie auf die andere Seite der Waagschale auch etwas zum Ausgleich legen!» - Bei einer anderen Gelegenheit sagte er einmal, als man von jemand sagte, er sei zu «luziferisch», «aber, sie kann doch Andacht empfinden, sie ist also nicht ganz luziferisch!» - Also muss man auf die andere Seite der Waagschale Andacht legen.

48. Der Apollonische Kurs VI
23. August 1915 nachmittags, Dornach

Sechste Stunde

In der Nachmittagsstunde des 23. August 1915 führte Rudolf Steiner den «Planetentanz» als makrokosmischen Tanz sowie die Tonspirale ein. Der von Marie Steiner und Mieta Waller damals aufgeschriebene Text des «Planetentanzes» entspricht der Fassung, die sich in Rudolf Steiners Handschrift auf den Notizzeiteilen NZ 3255-3259 findet (siehe S. 293-296); man kann deshalb davon ausgehen, dass er diesen Text auf die Tafel schrieb. Die erste Druckfassung der Dichtung (in: «Drei Gedichte», Berlin 1916) weist einige Variationen auf, die im Folgenden nachgewiesen werden.

Zu Beginn sprach Rudolf Steiner vom «kosmischen Weltengedicht», mit 12 Strophen zu je 9 Zeilen. Dies wurde sowohl von Marie Steiner als auch Mieta Waller notiert. Wie das mit dem folgenden Planetentanz zusammenhängt, ist unklar, da dieser 12x4 Zeilen hat.

Bei späteren Überlieferungen des Planetentanzes - so in den «Grundelementen der Eurythmie» von Annemarie Dubach - finden sich Überschneidungen mit der in der zweiten Stunde gegebenen «Übung in drei Kreisen» mit Sonne, Tierkreis, Mond. In den Originalaufzeichnungen zur sechsten Stunde von Marie Steiner und Mieta Waller gibt es keinen Hinweis darauf, dass in dieser Stunde auch die grammatischen Formen auf die drei Kreise verteilt wurden, wie es in der Übung aus der zweiten Stunde der Fall war. Tatiana Kisseleff unterscheidet wohl aus diesem Grunde in ihrem «Eurythmie-Tagebuch I» den «Planetentanz» mit Angabe der grammatischen Formen von dem «Planetentanz «Es leuchtet die Sonne»», bei dem sie nur die Lautverteilung verzeichnet — was übereinstimmt mit den Originalnotizen von Marie Steiner und Mieta Waller.

Der kosmische Weltengedicht / Planetentanz

12 Strophen zu je 9 Zeilen, das ist das kosmische Gedicht der Welt, das kosmische Weltengedicht. Dionysos ist von der Leier des Apollo überwunden im Weltengedicht.

Historisch: 4 Menschen [...] weil wir nur 4 waren. Dr. sagte noch: es könnten auch 7 sein, wenn man sie hat.

[--] Dr. [hat] hier 2 Personen für «das Planetarische» hingestellt, und nicht mehr, trotzdem außer «den Müttern» ja auch Mieta Waller da war.

[Zu den folgenden Aufzeichnungen des Planetentanzes: Dass Mieta Waller das Widderzeichen neben die erste Strophe setzte und Erna van Deventer die Tierkreiszeichen in der Druckfahne ergänzte, ist ein Hinweis darauf, dass Rudolf Steiner dies für die zwölf Strophen des «Planetentanzes» so angegeben hat. - Erst in der gedruckten Version («Drei Gedichte», Berlin 1916) fügte Marie Steiner den Strophen handschriftlich die Seelenqualitäten Liebe, Ruf und Sehnsucht zu. Während sie jedoch im Exemplar mit der Signatur RSB Si 109 alle Strophen mit diesem Zusatz versah - wie Erna van Deventer in den Druckfahnen in der Reihenfolge Liebe, Sehnsucht, Ruf, finden sich diese Zusätze im Exemplar RSB St 110 in anderer Reihenfolge - Ruf, Sehnsucht, Liebe -, und nur bei den ersten drei Strophen. Erna van Deventer fügte in den Druckfahnen bei den ersten drei Strophen außerdem die Bemerkungen «äußerlich, innerlich, Antwort» hinzu und versah die Strophen mit grammatischen Formen,

die unten ausschnittsweise dokumentiert werden. Die Zeichensetzung folgt der Druckfassung 1916.]

Rudolf Steiner: «Planetentanz»

[EvD, MW] Widder [MSi, RSB St 109:] Liebe [MSt, RSB St 110:] Ruf
Es leuchtet die Sonne - [EvD] äußerlich
Was traget ihr Strahlen
Zu Blüten und Steinen
So machtvoll dahin? [1916: daher?]

[EvD:] Stier [MSt, RSB St 109 u. St 110:] Sehnsucht
Es webet die Seele - [EvD] innerlich
Was hebet das Leben
Aus Glauben und Schauen
So sehndend herauf? [1916: hinauf]

[EvD2] Zwilling [MSt, RSB St 109:] Ruf [MSt, RSB St 110:] Liebe
O suche, du Seele, [EvD] Antwort
Im Steine den Strahl, [1916: In Steinen]
Im Blühen das Licht, [1916: In Blüten]
Du findest dich selbst.

[EvD:] Krebs [MSt, RSB St 109:] Liebe
Es blauet der Himmel —
Was sendet die Tiefe
Aus Fernen zur Erde Geheimnisvoll her?

[EvD:] Löwe [MSt, RSB St 109:] Sehnsucht
Es wirkt der Geist
Was schafftet der Starke _[1916: starke]
Aus wollendem Sein
Zur scheinenden Kraft?

[EvD:] Jungfrau [MSt, RSB St 109:] Ruf
So lenke, o Geist,
Zur Ferne den Blick,
Zur Tiefe dich selbst Du findest die Welt.

[EvD:] Waage [MSt, RSB St 109:] Liebe

Es funkeln die Sterne
Was breitet das Glänzen
Aus Weiten zur Mitte
Enthüllend daher?

[EvD:] Skorpion [MSt, RSB St 109:] Sehnsucht
Es fraget der Mensch
Was rätselt im Innern
Aus bänglichem Streben
Zum Wissen sich hin?

[EvD:] Schütze [MSt, RSB St 109:] Ruf
So lenke, du Mensch,
Zur Weite dich selbst,
Zur Mitte das Sein
Du findest den Geist.

[EvD3] Steinbock [MSt, RSB St 109:] Liebe
Es waltet die Nacht —
Was dämpft die Wesen
Im endlosen Raum [1916: In endlosem]
Zu lastendem Nichts?

[EvD:] Wassermann [MSt, St 109:] Sehnsucht
Es weset das All
Was waltet, sich hüllend
Ins Dunkel der Gründe,
Verborgten atmend?

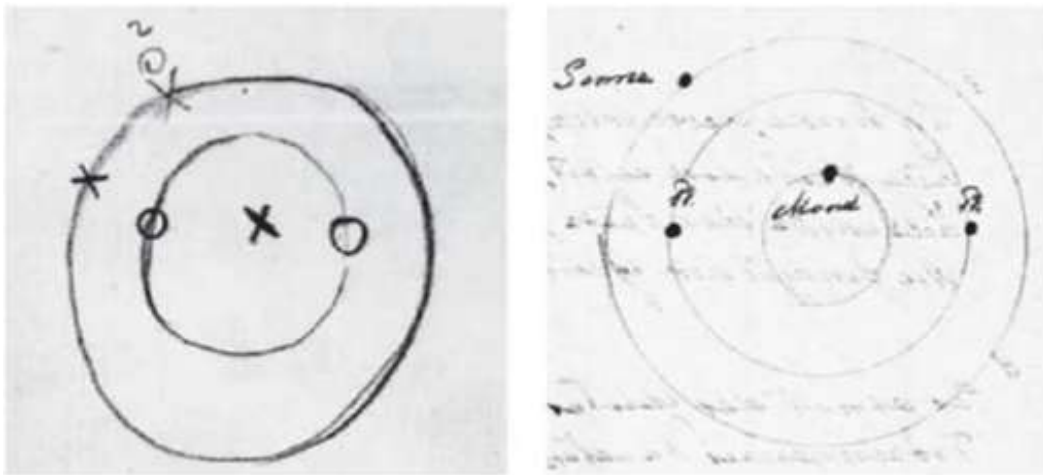
[EvD:] Fische [MSt, St 109:] Ruf
Es ahnet des Geistes
Erbrennendes Dursten
In Welten die Wesen,
In Wesen die Welten.

Die wichtigsten Gesichtspunkte für die Lautbewegungen aller Darsteller sind AD, Grunddarin zu sehen, dass immer die erste von je drei Strophen in der Art zumachen Eh, ist, die Liebe als Stimmung ausdrückt. Die 2. Strophe ist in Sehnsucht, die dritte in Rufhaltung zu gestalten. Dieser dreifache Stimmungsgehalt wird also viermal hintereinander zur Anschauung gebracht.

Ausführung des Planetentanzes

[Noch variationsreicher als der Text ist die Überlieferung der Ausführung des «Planetentanzes». So ist die Anfangsstellung von Sonne und Mond in den Zeichnungen unterschiedlich markiert, vor allem aber sind der Umgang, die Richtung, die Aufstellung und die Formen für die Darsteller des mittleren Kreises ganz verschieden angegeben. Im Folgenden werden die vorliegenden Fassungen (von Lory Smits, Erna van Deventer Brief, Erna van Deventer Druckfahne, Lory Smits Brief, Lory Smits Druckfahne, Tatiana Kisseleff) unter «3. Der mittlere Kreis» dokumentiert.

Die vier Zeilen der Strophen sind jeweils der Sonne (1. Zeile), den Planeten (2. und 3. Zeile) und dem Mond (4. Zeile) zugeordnet.]



Der makrokosmische Tanz. Wir unterscheiden

1. einen großen äußeren Kreis: die Sonne beschreibt ihn;
2. der Mond beschreibt den kleinen inneren in der entgegengesetzten Richtung.
3. [der mittlere Kreis:] Die Planeten - Halbkreise.

Sonne: Vokale und Konsonanten; Mond: auch; Planeten: Vokale. Wenn mehrere darstellen, so macht der erste: Konsonanten; der zweite: Vokale, sodass alle Laute zum Ausdruck kommen. Einer oder mehr bis zwölf.

Planetentanz. In drei Kreisen. [...] Ätherwelle als Auftakt.

1. Der große äußere Kreis (Sonne)

Sonne. Vokale und Konsonanten.

Auf dem äußeren stehen entweder 12 Personen (12 Tierkreiszeichen) oder eine Person, die Sonne tanzt allein. Sind es 12, so tanzt jede der Reihe nach die erste Zeile einer Strophe vokalisiert, während die Folgende die Konsonanten macht. Ist es eine, so kann sie in Formen und Vokalen sowie Konsonanten alle 12 Strophenanfänge, dabei den Tierkreis durchschreiten.

Oder alle 12 machen alle Laute der ersten Zeile. Auf dem äußeren Kreis — das Gegenständliche.

2. Der kleine innere Kreis (Mond)

Der Mond beschreibt den kleinen inneren [Kreis] in der entgegengesetzten Richtung [zur Sonne].

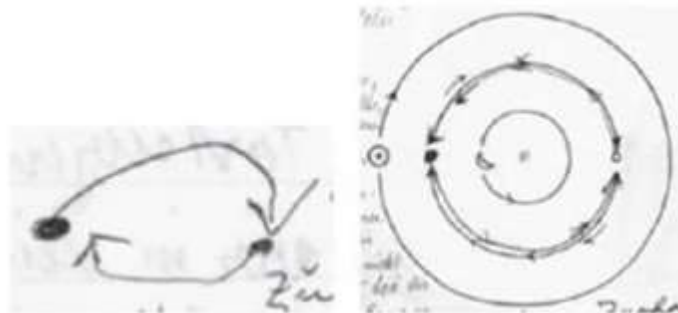
Und auf dem innersten Kreise tanzt der Mond in derselben Art wie die Sonne.

Auf dem inneren Kreis — Zeitwörter [Verben], interjektive Sachen, Bindewörter.

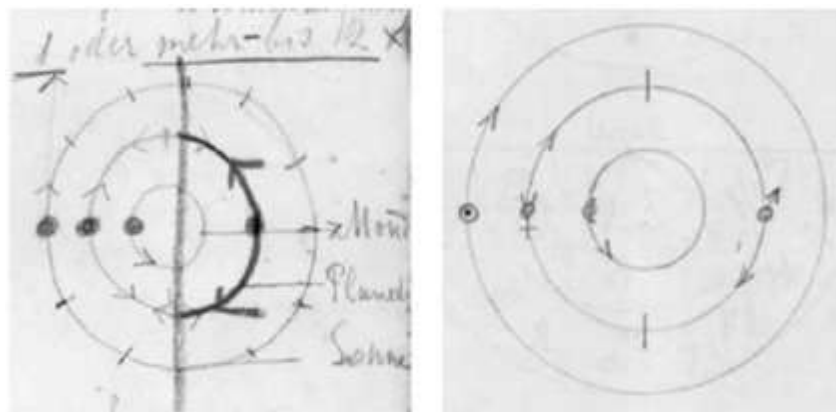
3. Der mittlere Kreis (Planeten)

Die Planeten — Halbkreise. Vokale

Auf dem mittleren Kreis das Eigenschaftliche. // Auf dem mittleren Kreis machen die Planeten — Vokale (beschreiben Halbkreise).



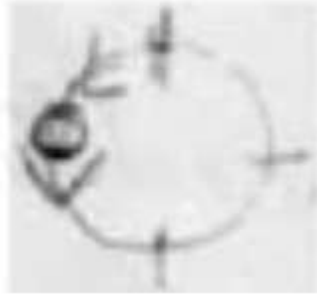
Die Planeten «pendeln» hintereinander. Planeten in gleicher Richtung, wenn der eine den vorderen Halbkreis [geht], geht der andere den hinteren Halbkreis; sie kreuzen nie!



Se Die Richtung der Sonne:



und des Mondes:



Der Planet rechts (halber Kreis):



Der Planet links (halber Kreis):



in umgekehrter Richtung untereinander.

Bei Annemarie [Dubach] «pendeln die Planeten ja anders. Beide beginnen nach hinten

einen viertel Kreis bis zur hinteren Mitte, «pendeln» dann bis zur vorderen Mitte und wieder zurück zum Ausgangspunkt. Ich glaube aber - doch war ich mit meiner Sonnenzeile so restlos in Anspruch genommen, dass ich's nicht genau weiß —, dass es 1915 bei der ersten Darstellung so war, wie Erna es schildert.

Soviel ich weiß, hat Dubach alle Angaben von Frau Dr. u. Fr. Kisseleff. Es erhebt sich die Frage, wann die von Annemarie geschilderte Darstellung mit der Teilung in rechts und links angegeben wurde, wodurch das Pendeln viel intensiver in die Erscheinung tritt.

[Die Darstellung des Planetentanzes im Buch von Annemarie Dubach 1928 weist noch weitere Elemente auf, die in den ursprünglichen Fassungen nicht vorkommen.]

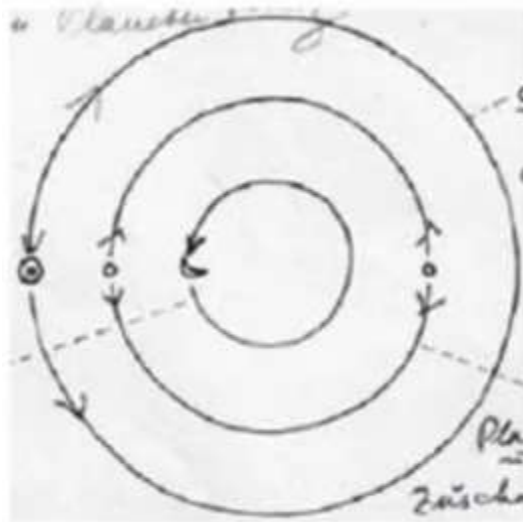
Die «Sonne» eurythmisiert alle Laute (Vokale und Konsonanten) der 1. Zeile und drückt dabei in apollinischen Formen alles Gegenständliche aus. Den eigentlichen Umgang macht sie ruhig schreitend während der Zeilen der anderen. (Das Letztere gilt auch für die Kreisbewegung des Mondes und das Hin- und Zurückschreiten der Planeten.) Der «Mond» hat alle Vokale und Konsonanten der 4. Zeilen wiederzugeben und macht außerdem die Bewegungen für die Zeitwörter, Verhältnis-, Verbindungs- und Empfindungswörter dieser Zeilen. Die «Planeten» eurythmisieren - jeder seine Zeile - vokalisch und haben, da ihnen das Eigenschaftliche zugeteilt ist, ihrem Schreiten im Halbkreis keine anderen Formen hinzuzufügen.

So war die ursprüngliche Angabe, es wird aber auch, um eine lebhaftere Bewegung zu erzielen, so ausgeführt, dass jede Darstellerin für alle Worte ihrer Zeile apollinische Formen macht und diese im Raum so einteilt, dass sie dabei auf ihrem Wege allmählich vorrückt. [...]

Die «Sonne» geht, nachdem sie ihren Text eurythmisiert hat, jedesmal in die Gebärde aus, der Mond in die Gebärde ei über; die beiden Planeten eurythmisieren a und e während der Zeilen der anderen. - Die «Sonne» muss in ihrem Laut etwas Schützendes, Stärkendes ausdrücken. - Der «Mond» hat triebhaftes Wollen zum Ausdruck zu bringen; er tendiert also mit allen Bewegungen in der Willenszone.



[Darstellungen von Lory Maier-Smits und Erna van Deventer, die diese zwar im Kontext der zweiten Stunde gegeben hatten, die aber offensichtlich im Zusammenhang mit dem in der sechsten Stunde gegebenen Planetentanz stehen.]

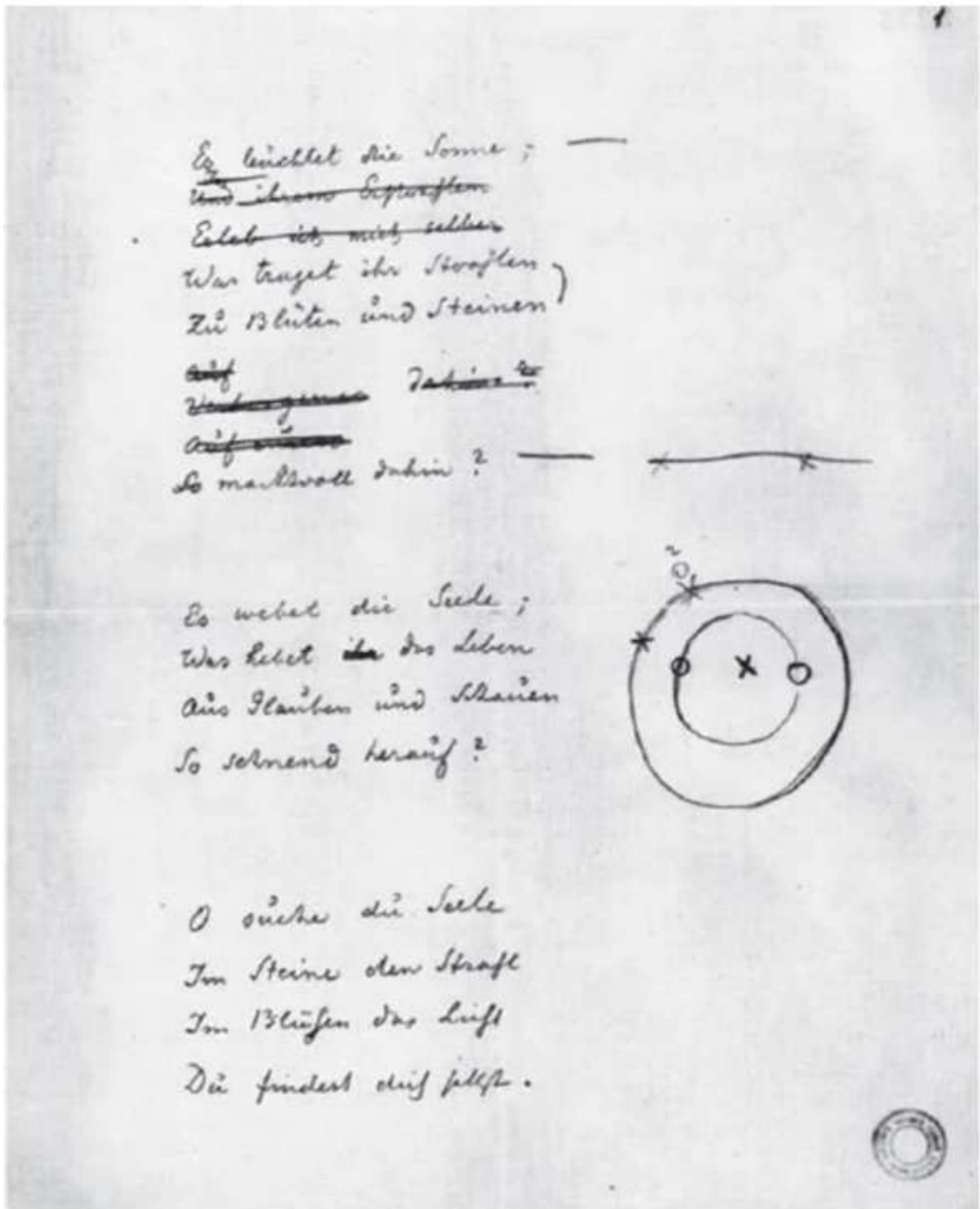


[Außenkreis: Uhrzeigersinn] Tierkreis: Und darum in der Richtung von Widder zu Stier usw. [Mittlerer Kreis] Hier wirklich nur zwei Personen für das Planetarische, die ja die Adjektiva (Gebärde in der Ruhe) von allen Zeilen machen sollen, also standen.

Mittlerer Kreis: zwei Personen bis fünf Planeten, damals nur zwei, weil nur Elisabeth Dollfus und ich da waren. 5 Planeten + 2 Sonne - Mond = 7 Planeten. Planeten pendeln hin und her.

Außenkreis: Gegenuhrzeigersinn; Innenkreis: Gegenuhrzeigersinn.

Diese zweite Art [die Version von Erna van Deventer] entspricht schon fast dem Planetentanz (mit zwei Planeten) und den «Zwölf Stimmungen» mit fünf Planeten und Sonne und Mond. Hier macht jeder seine ganze Zeile mit allen Formen. Das «Pendeln» wurde nach meiner Erinnerung erst beim Planetentanz [«Es leuchtet die Sonne»] angegeben.



Es leuchteet die Sonne; — / ~~Und in ihrem Erstrahlen~~ / ~~Erleb ich mich selber~~ /
 Was traget ihr Strahlen / Zu Blüten und Steinen / ~~Auf~~ / ~~Verborgenes dahin?~~ / ~~Auf einem~~ /
 So machtvoll dahin?

Es webet die Seele; / Was hebet ihr das Leben / Aus Glauben und Schauen / So sehend
 herauf?

O suche du Seele / Im Steine den Strahl / Im Blühen das Licht / Du findest dich selbst

2
Es bläuet der Himmel;
Was sendet die Tiefe
aus Fernen zur Erde
~~So~~ Geheimnis voll her?

Es wirkt der Geist;
Was schafftet ~~auch~~ ^{der} der Starke
aus wollendem Sein
~~So~~ ~~Zu~~ zur scheinenden Kraft?

So lenke o Geist
zur Ferne den Blick
zur Tiefe dich selbst
Du findest die Welt.

Es bläuet der Himmel; / Was sendet die Tiefe / Aus Fernen zur Erde / ~~So~~ / Geheimnisvoll
her?

Es wirkt der Geist; / Was schafftet ~~auch~~ ~~des~~ der Starke / Aus wollendem Sein / ~~So~~ / ~~Zu~~ /
Zur scheinenden Kraft?

So lenke o Geist / Zur Ferne den Blick / Zur Tiefe dich selbst / Du findest die Welt.

3
Es funkeln die Sterne;
Was ~~breitet die Weite~~ das Glänzen
Aus Weiten zur Mitte
~~Sich~~
Enthüllend ~~da~~ daher?

Es fraget der Mensch;
Was rätselt im Innern
Aus bänglichem Streben
Zum Wissen sich hin?

So lenke du Mensch
Zur Weite dich selbst
Zur Mitte das Sein
Du findest den Geist.

Es funkeln die Sterne; / Was breitet ~~die Weite~~ das Glänzen / Aus Weiten zur Mitte / ~~Erseh~~
/ Enthüllend daher?

Es fraget der Mensch; / Was rätselt im Innern / Aus bänglichem Streben / Zum Wissen
sich hin?

So lenke du Mensch / Zur Weite dich selbst. / Zur Mitte das Sein / Du findest den Geist.

Es waltet die Nacht;
 Was dämpfet die ~~Wesen~~
 Im endlosen Raum
 Zu lastendem Nichts?

Es weset das All:
~~Im Aus-dichtester~~ Was waltet, sich hüllend
 In, ~~fragenden~~ Dunkel der Gründe
 Verborgem atmend?

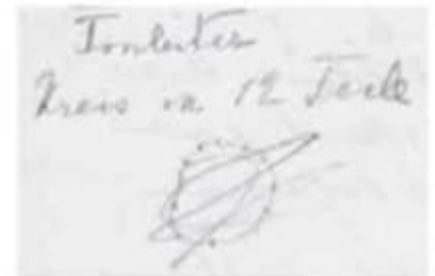
Es ahnet des Geistes
 Erbreennendes Dursten
 In Welten die Wesen
 In Wesen die Welten.



Es waltet die Nacht; / Was dämpfet die Wesen / Im endlosen Raum / Zu lastendem Nichts?
 Es weset das All: / ~~Im Aus-dichtester~~ Was waltet, sich hüllend / Ins ~~fragenden~~ Dunkel der
 Gründe /

Verborgem atmend?

Es ahnet des Geistes / Erbreennendes Dursten / In Welten die Wesen / In Wesen die Welten.



in das "musikalische Wort" durch den ganzen Menschen.

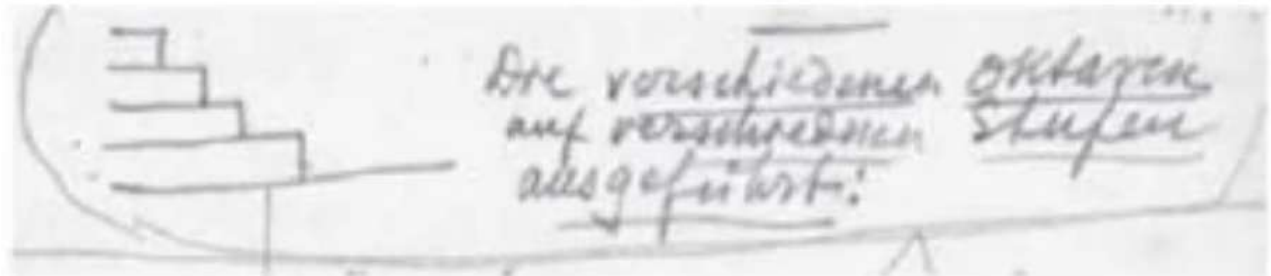
immer wieder in der Mitte stehen u. dirigieren.

mit der Klarin.

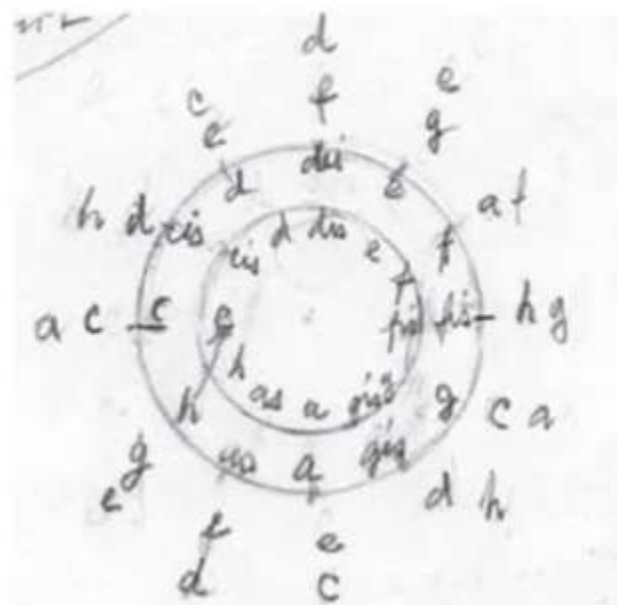
x3/2 so:

Für alle Tonleitern auf dem Klavier den Kreis in zwölf Teile gliedern. Die Oktaven werden auf verschiedenen Stufen ausgeführt: Podium [siehe Spirale unten rechts]. Die Pausen werden durch Zurücktreten ausgedrückt. - Man könnte sich vorstellen, dass man in der Zukunft ein Podium bauen können wird, das spiralg (wie im Ohr) verläuft, auf Töne jedes Zwölftel einen Menschen stellen, der dann nur seinen Ton anschlägt, wenn dieser erklingt, und so z.B. eine Symphonie (Beethoven) aufführen, wobei dann alle Töne wie ein Orchester ausgedrückt würden.

Diese Formulierung, in diesem Fall sogar Auffassung, ist nicht richtig. Wenn es 82.11.1963 so wäre, käme man doch nur zu einer ganz geringen Zahl von Personen für eine Ton-Spirale! Nämlich hier nur so viele als es Intervalle gibt!! Aber die «Spirale» mit «Tönen», also als «Notenwerte», ist doch auch von Dr. Steiner angegeben.



Die verschiedenen Oktaven / auf verschiedenen Stufen / ausgeführt.



Einfache ? oder chromatische Tonleiter mit Kreuzen oder Bes Die Tonleiter so machen, dass sie den Kreis in 72 Teile teilt.

So kann man [...] die Spiralen je nach Gedicht oder Musik en face, en profil, 83.1965 oder nach dem Zentrum gewendet, gebrauchen, da Dr. Steiner nicht ausdrücklich die Stellung angibt.

49. Der Apollonische Kurs VII
24. August 1915 vormittags, Dornach

Siebte Stunde

In dieser Stunde gab Rudolf Steiner die Dichtung der «Zwölf Stimmungen» als weiteres, urbildliches Beispiel für die Darstellung eines Makrokosmischen auf mehreren Kreisen. «Auch dieser Tag», schrieb Lory Maier-Smits in die DruckJahnen, «begann damit, dass Dr. Steiner das ganze Gedicht auf unvergessliche Weise vorlas.» Alice Fels erzählt: «Rudolf Steiner las zum ersten Mal diese Dichtung im weißen Saal des Goetheanum vor, beginnend mit zartestem Piano und sich steigernd bis zur Strophe des Löwen.» Um die «Zwölf Stimmungen» einstudieren und aufführen zu können, wurden 15 Menschen zu den bisherigen aktiven Teilnehmern (Elisabeth Dolfus, Tatiana Kisselef, Lory Smits, Erna Wolfram) hinzugebeten, die dann auch an den weiteren Stunden teilnahmen. Es waren dies Ilse Aisenpreis, Assja Bugae]f-Turgeniejf, Luna Drexler, Ela Dziubanjuk, Alice Fels, Frl. Freytag, Hilde Hamburger-Boos, Alexandrine Knottenbelt, die Zwillinge Else und Kamma Low, Nina Mordowin-Bogojawlensky, Frl. Müller, Natalie Pozzo, Edith Röhrle und Margarita Wołoschin. «Bei der ersten Anlage dieser Dichtung», so Alice Fels, «beherrschten damals nur die fünf ersten Eurythmisten die Konsonanten für die Tierkreisstrophen. Rudolf Steiner antwortete auf meine Frage: dann sollen die anderen eben Vokale machen.»

Die «Zwölf Stimmungen» wurden in den folgenden Jahren mehrmals in Dornach aufgeführt, zu Lebzeiten Rudolf Steiners zuletzt bei der vorläufigen Eröffnung des Ersten Goetheanum am 26. September 1920. Die Farben und Laute zu den Planeten und Tierkreiszeichen wurden 1917 und 1918 gegeben (siehe S. 467, 469), die Planeten- und Tierkreisgebärden aber erst im Juli 1924 beim Lauteurythmiekurs, obwohl sie schon seit 1914 existierten (siehe S. 192197).

Die «Zwölf Stimmungen» als Beispiel für eine Darstellung auf Kreisen

Sowohl Marie Steiner als auch Mieta Waller schrieben Bemerkungen neben einige der Strophen oder Zeilen, die im Folgenden vermerkt werden. Wenn sich die Bemerkung nur bei Mieta Waller findet, wird dies durch [MW:] angezeigt, wenn nur bei Marie Steiner durch [MSi:]. Wenn keine der beiden abgekürzten Namen da steht, findet sich die Bemerkung in beiden Aufzeichnungen. - Zudem sind im Folgenden die Änderungen vermerkt, die der Text der «Zwölf Stimmungen» im Erstdruck 1916 (in: Rudolf Steiner: Drei Gedichte, Berlin 1916) erfuhr; die Druckfahnen mit den Korrekturen Rudolf Steiners liegen im Rudolf Steiner Archiv vor (Standort: RSA 067). Die Zeichensetzung folgt durchgehend der Fassung 1916.

Widder

Erstehe, o Lichtesschein, [Sonne]
Erfasse das Werdewesen, [Venus]
Ergreife das Kräfteweben, [Merkur]
Estrahle dich seinerweckend [Mars] [1916: Seinerweckend]
Am Widerstand gewinne, [Jupiter]
Im Zeitenstrom verrinne (Saturn) [1916: zerrinne]
O Lichtesschein, verbleibe! [Mond]

Stier

Erhelle dich, Wesensglanz,
Erfühle die Werdekraft
Verwebe den Lebensfaden
In wesendes Weltensein,
In sinniges Offenbaren,
In leuchtendes Seingewahren. [1916: Seins-Gewahren]
O Wesensglanz, erscheine!

Zwillinge

Erschließe dich, Sonnesein,
Bewege den Ruhetrieb,
Umschließe die Strebelust
Zu mächtigem Lebenswalten [1916: Lebewalten]
Zu seligem Weltbegreifen
Zu fruchtendem Werdereifen,
O Sonnesein, verharre!

Krebs

Du ruhender Leuchteglanz,
Erzeuge Lebenswärme,
Erwärme Seelenleben [1916: Erwärme]
Zu kräftigem Sich Bewähren, [1916: sich]
Zu geistigem Sich Durchdringen, [1916: sich]
In ruhigem Lichterbringen
Du Leuchteglanz, erstarke!

Löwe

Durchströme mit Sinn Gewalt

Gewordenes Weltensein,
Erfühlende Wesenschaft
Zu wollendem Seinentschluss
In strömendem Lebensschein, [MW] Nachmittags-Stimmung
In waltender Werdepein,
Mit Sinngewalt erstehe!

Jungfrau
Die Welten erschau Seele!
Die Seele ergreife Welten,
er Geist erlasse Wesen,
Aus Lebensgewalten wirke,
Im Willenserleben baue, [Jupiter gelassen mächtig]
Dem Weltenerblühn vertraue. [1916: Weltenerblüh'n]
O Seele, erkenne die Wesen!

Waage [MW:] Geichgewicht
Die Welten erhalten Welten,
In Wesen erlebt sich Wesen,
Im Sein umschließt sich Sein.
Und Wesen erwirkt Wesen
Zu werdendem Tatergießen,
In ruhendem Weltgenießen. [1916: Im ruhenden] [MSt:] Saturn: der die Mächtigkeit beharren macht. [MW] Saturn der macht es zur Dauer
O Welten, traget Welten!

Skorpion [MSt:] der alles abdämpft und zum Ersterben führt [MW:] der alles abdämpft und dem Absterben entgegenbringt
Das Sein es verzehrt das Wesen,
Im Wesen doch hält sich Sein.
Im Wirken entschwindet Werden,
Im Werden verharret Wirken.
Im strafenden Weltenwalten, [1916: In strafendem] Jupiter: waltende Gerechtigkeit
Im ahndenden Sichgestalten. [1916: In ahndendem Sich Gestalten] [MSt:] Karmisches Sich-Erfüllen // [MW:] Karma
Im Wesen erhält sich Wesen. [1916: Das Wesen erhält die Wesen.] [MSt:] Antwortet Mond der Sonne

Schütze Das Werden erreicht die Seinsgewalt,
Im Seienden erstirbt die Werdemacht,
Erreichtes beschließt die Strebelust

In waltender Lebenswillenskraft.
Im Sterben erreicht das Weltenwalten,
Gestalten verschwinden in Gestalten.
Das Seiende fühle das Seiende!

Steinbock

Das Künftige ruhe auf Vergangenem,
Vergangenes erfühle Künftiges

Zu kraftendem Gegenwartssein. [1916: Zu kräftigem Gegenwartsein.]

Im Innern Lebenswiderstand (1916: inneren) [MSt:] Selbst in diesem Druck ist der Mars
noch

Erstarke die Weltenwesenskraft [1916: Weltenwesenwacht,]

Erbühle die Lebenswirkensmacht.

Vergangenes ertrage Künftiges!

Wassermann [MSt:] das Verfließend Schöpferische // [MW] Verfließendes schöpfend
Begrenztes 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!

Fische [ersterbendes Werden]

Im Verlorenen finde sich Verlust,

Im Gewinn verliere sich Gewinn,

Im Ergriffenen suche sich das Greifen [1916: Begriffenen]

Und erhalte sich im Erhalten. [MSt:] Mars kräftig

Durch Werden zum Seinerhoben [Jupiter mächtig]

Durch Sein so dem Werden verwoben.[1916: zu dem Werden] [MSt:] Saturn zur Dauer
machen

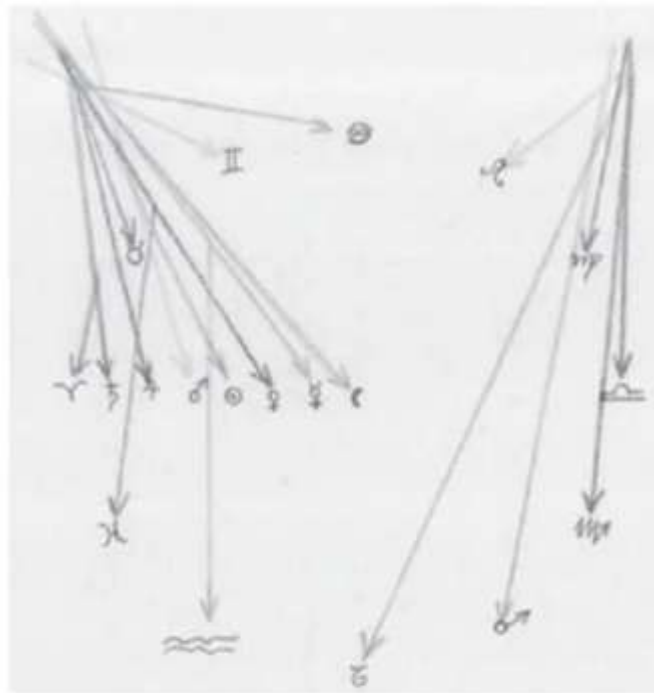
Der Verlust sei Gewinn in sich! [1916: Gewinn für sich!] [MSt:] Saturn in Egoismus
abschließen // [MW:] Mond, der alles zum innersten Egoismus abschließt

Gewisse zwölftrophige Gedichte kann man nun so ausführen, dass durch zwölf Personen ein Tierkreis gebildet wird, darin sieben Planeten (= 19 Personen).

Vorhergehen kann diesem Tanz ein Auftakt. Geeignet ist der ätherische Wellenlauf.

Auftritt

Alle Planeten treten von links auf vom Zuschauer aus betrachtet]. Widder, Stier, Zwilling, Krebs, [Wassermann, Fische] treten auch von links auf. - Löwe, Jungfrau, Waage, Skorpion, Schütze, Steinbock treten von rechts auf.

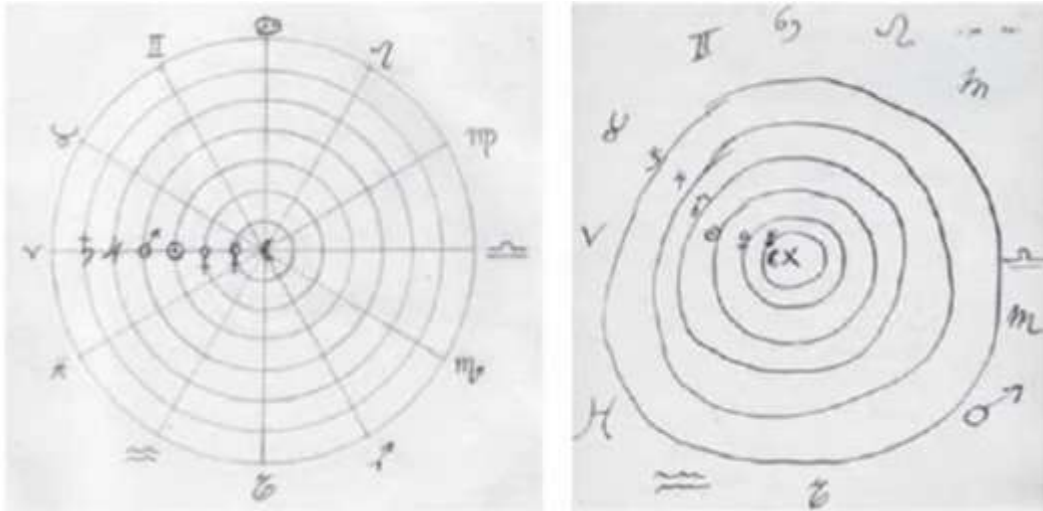


Es treten auf:

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

Das Abgehen geschieht umgekehrt. Wer zuerst hereingekommen ist, geht zuletzt heraus.
Also:

1. Merkur und Wassermann und Schütze etc.



Auf dem äußern Kreis stehen die zwölf Tierkreiszeichen, im Mittelpunkt der Mond; und die fünf Planeten und Sonne bewegen sich im Kreise von einem Bild in das andere.

Dann wird in jedem Sternbild eine Strophe getanzt. Es fängt an die Sonne im Zeichen des Widder. Das betreffende Sternbild tanzt stehend die sieben Zeilen alle, während die Planeten in folgender Reihenfolge ihre Zeile tanzen: Sonne, Venus, Merkur, Mars, Jupiter, Saturn, Mond; jeder tanzt eine Zeile. Wenn die Sonne ihre Zeile fertig hat, beschreibt sie einen Kreis um den Mond und zieht dann mit den übrigen Planeten zum nächsten Bild. Die Sonne muss aber jede der zwölf Strophen durch den ganzen Kreis gehen, ihre Schlussgebärde halten und dann zum Schluss alle Planeten in das nächste Sternbild mitnehmen.

Dann schreiten sie um ein Sternbild weiter (Höhepunkt: Löwe-Jungfrau). Die Planeten, wenn möglich auch die Tierkreisbilder, halten ihre Schlussgebärde, verbleiben während ihrer Pausen in der letzten Stellung.

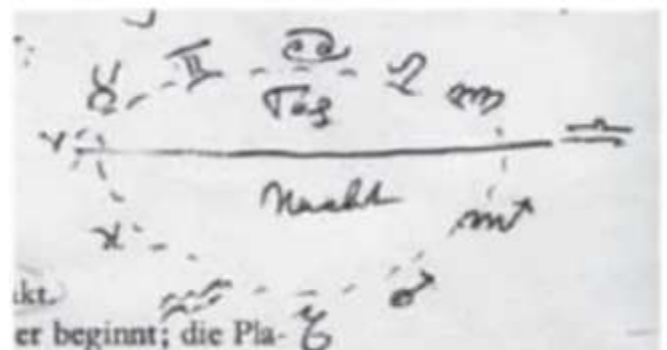
Jupiter, Saturn: Um den Reim zu betonen, in der gleichen Stellung. Bei Jupiter und Saturn die Gebärden halten, der Reim verstärkt.

Weitere Gesichtspunkte

$19 = 12 + 7$. Zahl der wirklichen Buchstaben.

Alle Dichtung ist daraus entstanden und muss so aufgebaut werden. Jedes Gedicht, wo zum Ausdruck kommt die Entstehung und der Verlauf, kann so gemacht werden wie dieser Planetentanz.

Außerdem gehört die kleine Tafelzeichnung hierher, aus der man sieht, dass der Tageslauf gemeint ist:



Ja, er gab auch an, wie man empfinden müsse beim Widder den Morgen, bei Krebs den Höhepunkt des Tages.

Was ich ganz genau weiß, sind nur die Angaben, die er 1915 machte. Und das ist eben: Widder = Sonnenaufgang; Krebs = 12 Uhr mittags, und Löwe = 3 Uhr nachmittags. Aber Sonnenaufgang z.B. ist ja doch sehr verschieden [im Laufe des Jahres], und so habe ich eigentlich nie versucht, eine ganz regelmäßige Einteilung zu finden. Warum ich diese von Dr. angegebenen Zeitangaben immer so betone, ist nur, weil ich immer wieder darauf gestoßen bin, dass man nur von «Monatssprüchen» spricht.

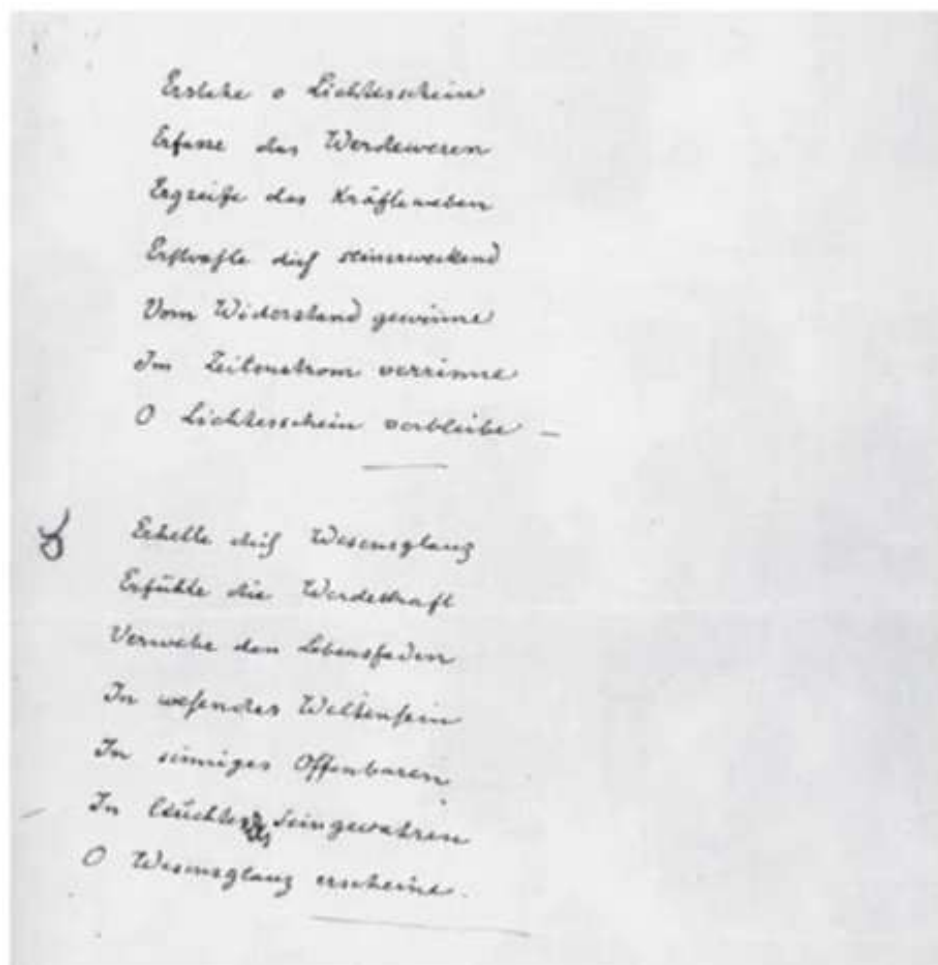
Vielleicht müsstest Du betonen, dass 1915 noch keine Laute zu den Tierkreisbildern und Planeten gegeben wurden und eben auch noch nicht die Stellungen.

Das Ideal eines solchen Gedichts [ist] so, dass, wenn Sie mitten in der Nacht aufwachen [und man Ihnen] eine Zeile vorliest, muss man gleich wissen: Jupiter in Widder.

[Ob die folgende Angabe Annemarie Dubachs zum Lantieren der Strophen dass die Planeten die Vokale eurythmisieren, die Tierkreiszeichen die Konsonanten -schon damals gegeben wurde oder erst später entstand, ist nicht bekannt.]

Die erste Zeile jeder Strophe [...] wird von der Darstellerin der Sonne [...] vokalisiert. [...] Während der 1. Strophe eurythmisierte der «Widder» [...] alle Konsonanten des Textes; jetzt [Stier-Strophe] konsonantisiert der «Stier» [...]; während der 3. Strophe «Zwillinge» [...].

Notizblätter Rudolf Steiners zu den «Zwölf Stimmungen»



Erstehe o Lichtesschein / Erfasse das Werdewesen / Ergreife das Kräfteweben / Erstrahle dich seinerweckend / Vom Widerstand gewinne / Im Zeitenstrom verrinne / O Lichtesschein

verbleibe —

Erhelle dich Wesensglanz / Erfühle die Werdekraft / Verwebe den Lebensfaden / In wesendes Weltensein / In sinniges Offenbaren / In leuchtendes Seingewahren / O Wesensglanz erscheine.



Erschließe dich Sonnesein / Bewege den Ruhetrieb / Umschließe die Strebelust / Zu mächtigem Lebewalten / Zu seligem Weltbegreifen / Zu fruchten dem Werdestromreifen / O Sonnesein verharre.

Du ruhender Leuchteglanz / Erzeuge Lebenswärme / Erwarme Seelenleben / Zu kräftigem Sich Bewähren / Zu geistigem Sich Durchbedringen / In ruhigem Welt Lichterbringen / Du Leuchteglanz erstarke.

2

Durchströme mit Sinn Gewalt
 Gewordenes Weltensein
 Erfüllende Wesenschaft
 Zu wollendem Seinentchluss
 In strömendem Lebensschein
 In waltender Werdepein
 Mit Sinn Gewalt ersehe.

mp

Die Welten erschau' Seele
~~Geist~~
 Die Seele ergreife Welten
 Der Geist erfasse Wesen
 Aus Lebens Gewalten wirke
 Im Willens Erleben ~~Kühn~~ baue
 Dem Willen ~~Erblüh'n~~ vertraue
 O Seele erkenne die Wesen.



Durchströme mit Sinn Gewalt / Gewordenes Weltensein / Erfüllende Wesenschaft / Zu wollendem Seinentchluss / In strömendem Lebensschein / In waltender Werdepein / Mit Sinn Gewalt ersehe.

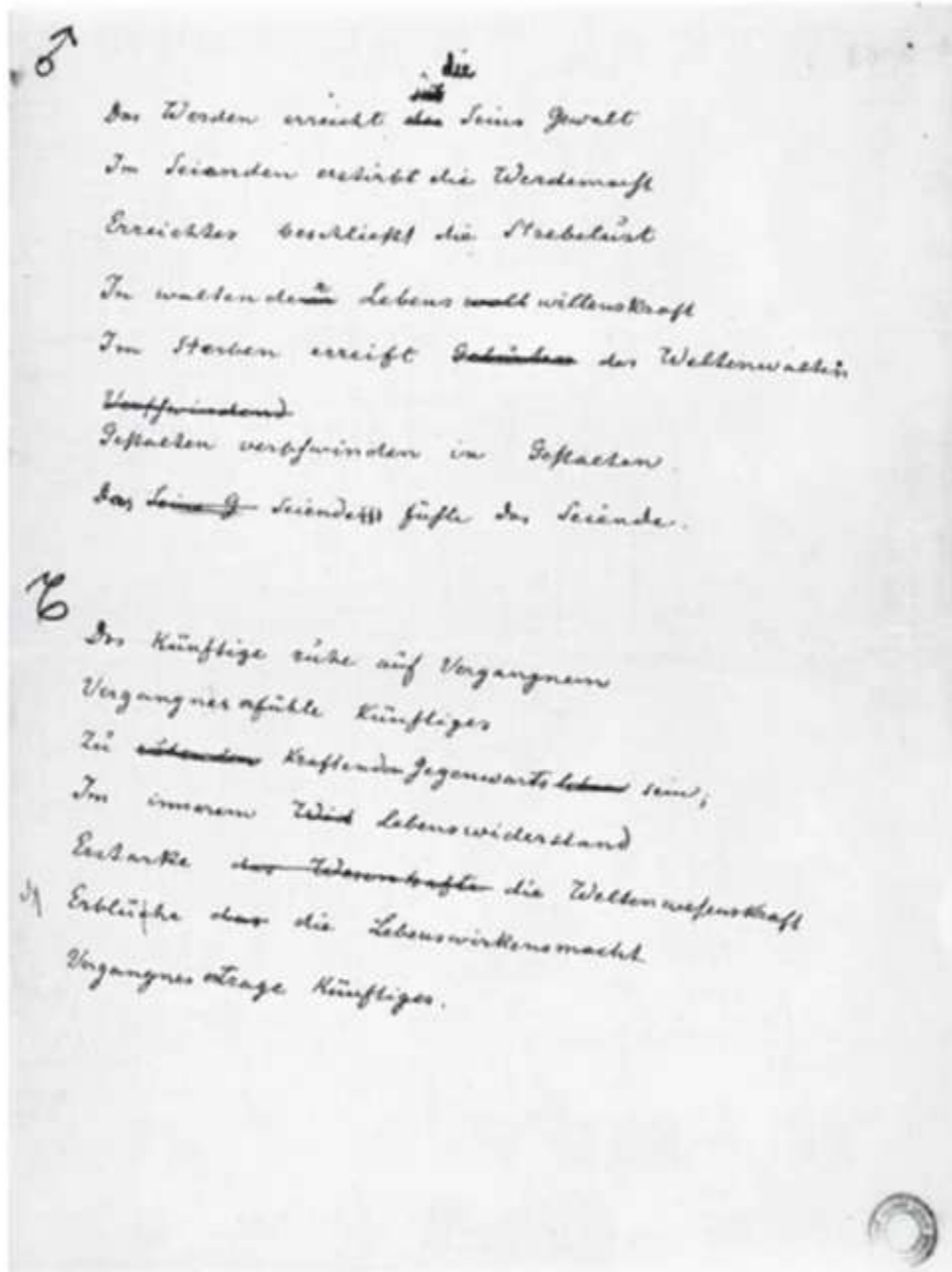
Die Welten erschau' Seele / ~~Das Fremde~~ / Die Seele ergreife Welten / Der Geist erfasse Wesen / Aus Lebens Gewalten wirke / ~~Von~~ Im Willens Erleben ~~Kühn~~ baue / Dem Willen ~~Ersehe~~ ~~Sein~~ ~~entschlies~~ Erblüh'n vertraue / O Seele erkenne die Wesen.

Die Welten erhalten Welten
 Zu In Wesen erlebt sich Wesen
 Im Sein umschließt sich Sein
 Und Wesen erwirkt Wesen
 Zu werdendem Thatergießen
 In ruhendem Weltgenießen
 O Welten traget Welten.

Das Sein, es verzehrt das Wesen
 Im Wesen doch hält sich Sein
 Eingewendet
 Im Wirken entschwindet Werden
 Im Werden verharret Wirken
 In strafendem Weltenwalten
 Im ahndenden Sichgestalten
 Das Wesen erhält die Wesen.

Die Welten erhalten Welten / Zu In Wesen erlebt sich Wesen / Im Sein umschließt sich
 Sein / Und Wesen erwirkt Wesen / Zu werdendem Thatergießen, / In ruhendem Weltgenie-
 ßen / O Welten traget Welten.

Das Sein, es verzehrt das Wesen / Im Wesen doch erhält sich Sein / ~~Er gründet~~ / Im
 Wirken entschwindet Werden / Im Werden verharret Wirken / In strafendem Weltenwalten /
 Im ahndenden Sichgestalten / Das Wesen erhält die Wesen.



Das Werden erreicht ~~das sich~~ die Seins Gewalt / Im Seienden erstirbt die Werdemacht / Erreichtes beschließt die Strebelust / In waltende Lebenswellwillenskraft / Im Sterben erreicht ~~Geburten~~ das Weltenwalten / ~~Verschwindend~~ / Gestalten verschwinden in Gestalten. / Das ~~Seins~~ ^{Seiende} fühle das Seiende.

Das Künftige ruhe auf Vergangnem / Vergangnes erfülle Künftiges / Zu ~~ruhendem~~ ^{kraftendem} gegenwartslebensein; / Im innerem ~~Wid~~ Lebenswiderstand / Erstarke ~~das~~ ^{die} Weltenwesenkraft / Erblühe ~~das~~ ^{die} Lebenswirkensmacht / Vergangnes ertrage Künftiges

~ Begrenztes sich oft opfern Grenzenlosem
 Das Was Grenzen vermisst es gründe
 In Tiefen sich selber Grenzen
 Es ~~fließt~~^{hebe} im Strome sich
 Als Welle verfließend sich haltend
 Im Werden zum ~~Wesen~~^{Sein} sich gestaltend
~~Die Grenzen sie~~
~~G O Grenze~~
 Verharre Begrenze dich, o Grenzenloses.

H Im Verlorenen finde sich Verlust
 Im ~~Gewinn~~
 Im Gewinn verliere sich Gewinn
 Im Ergriffenen suche sich das Greifen
 Und erhalte dich im Erhalten
 Durch Werden zum Sein erhoben
 Durch Sein so dem Werden verwoben
 Der Verlust sei Gewinn in sich.

Begrenztes sich oft opfern Grenzenlosem / Das Was Grenzen vermisst es gründe / In
 Tiefen sich selber Grenzen / Es ~~fließt~~^{hebe} im Strome sich / Als Welle verfließend sich
 haltend / Im Werden zum ~~Wesen~~^{Sein} sich gestaltend / ~~Die Grenzen sie~~ / ~~G O Grenze~~ / ~~Ver-~~
~~harre~~ Begrenze dich, o Grenzenloses.

Im Verlorenen finde sich Verlust / ~~Im Gewinn~~ / ~~Gewonnenem~~ / Im Gewinn verliere sich
 Gewinn / Im Ergriffenen suche sich das Greifen / Und erhalte dich im Erhalten / Durch Wer-
 den zum Sein erhoben / Durch Sein so dem Werden verwoben / Der Verlust sei Gewinn in
 sich.

Achte Stunde

Über die Entstehung der Sprache

Eurythmischer Tanz ist wirklich eine Sprache. Jetzt sind die Sprachen ahrimanisch. Früher konnte man den Laut bilden, nachdem eine Bewegung gemacht wurde. Eurythmie: Nachbildung des Lautes durch die Sprachorgane. Das ist das Weltgemäße daran. // Der eurythmische Tanz wirklich eine Sprache, Tempelsprache. Ursprünglich bildete man den Laut nach der Bewegung. Die Sprache ist nichts anderes als eine Nachbildung dieser Bewegungen durch die Sprachorgane. Zunge, Kehlkopf eurythmisieren. // Die eurythmische Bildung der Laute ist aufzufassen als Nachahmung der Gebärden der Sprachorgane. Über die Entstehung der Sprache gibt es in der äußeren Wissenschaft zwei Theorien:

1. die Wauwau-Theorie (Max Müller)

Der Ursprung der Sprache ist das Hinhören auf das, was die Natur tönt. Man hat gehört, was die Wesen tönen. Imitationstheorie. Also: wauwau, miau, husch-husch, die Muh und so fort.

Sprache durch Nachahmung der Laute der Umwelt entstanden.

2. Bimbam-Theorie

Alle Wesen, ein jedes Geschöpf hat wie die Glocke einen (verborgenen) Ton in sich und man muss ihn nur anschlagen, herausschlagen. Und wie die Glocke einen Ton in sich hat, so habe jeder Mensch die Sprache in sich.

Alles richtig und alles falsch. Aber die Sprache ist aus beidem entstanden. Wir müssen aber nach tieferen Gründen forschen, tiefer fassen.

Beugen und Strecken - Lebenskraft und Aura

1. Strecken entlässt Lebenskraft;
2. Beugen: Lebenskraft verbraucht mich selbst.

1. Strecken

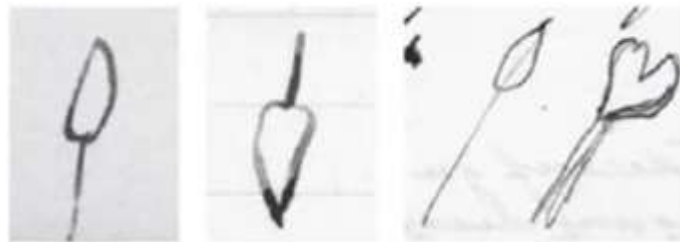
Wenn wir uns immer mehr hineinfühlen wollen in das Wesen, müssen wir fühlen, dass bei jedem Strecken etwas von unserem Wollen hinausgeht. Sie müssen fühlen: es geht etwas

von Ihrem Willen heraus und eine Erhellung in der Umgebungsaura tritt hervor, ein Erstrahlen, ein aurischer Strahl.

Strecken: etwas, was von innen nach außen geht. Dieses Strecken ist so, dass man fühlen kann: Ich mache etwas, das sich außen fortsetzt. Auch den Stab bewegen, hat diese Wirkung. Alles, was ich mit dem Stab tue, setzt sich nach außen fort. Die Fortsetzung ist der Stab. Bewusst fortsetzen durch den Stab. // Man könnte nicht den Stab bewegen, wenn nicht von außen etwas käme: die Schwere. Wir können den Stab werfen, dann setzen wir die Aura fort nach außen, die Aura wird bewusst fortgesetzt.

Stab kann durch Knospe ersetzt werden (Knospe ist nicht Zweig) oder alles, was die Knospe nachahmt, z.B. offene oder zusammengebundene Tanne.

Ich mache etwas, was sich außen fortsetzt. Beim Stab z.B. - gehalten, werfen und fangen — da tut der Stab etwas für sich. Nachahmung des Stabs ist die Knospe.



2. Beugen

Jedes Beugen entnimmt draußen aurische Kraft und lässt sie nach innen einfließen, ich nehme sie auf. Beim Beugen wird Lebenskraft im Innern verbraucht, // im Innern verwendet, // die von außen her einströmende Lebenskraft verbraucht mich selbst. Die Lebenskraft verbraucht den Menschen, zehrt den Menschen [auf].

Dem Beugen entspricht das In-die-Hand-Nehmen von etwas Leben d'igem, entspricht dem Aufnehmen des Aurischen in sich = ein gegabelter Stab oder ein Zweig. Der Zweig entspricht dem Aufnehmen. Nachahmungen des Zweiges:



Strecken und Beugen gegenübergestellt

Beim Strecken, beim Stab, der tot ist - ich strahle Aurisches aus.

Das Lebendige der Zweige = Aurisches in sich aufnehmen.

Wenn Sie strecken, verbrauchen Sie Lebenskraft.

Wenn Sie beugen, verbraucht die Lebenskraft Sie.

Strecken - Hinaustreten des Willens, Hervortreten der Aura.

Beugen — Hineinziehen der aurischen Kraft.

Die Aura wird bewusst fortgesetzt.

Die Lebenskraft verbraucht den Menschen, zehrt den Menschen.

Jeder Buchstabe, der ein Strecken in sich hat, lässt etwas ausfließen von innen nach außen, ich gebe weg; da verbrauchen Sie Ihre Lebenskraft.

Beim Beugen verbraucht die Lebenskraft mich, ich nehme sie zwar auf.

Jeder Buchstabe: Strecken nach außen.

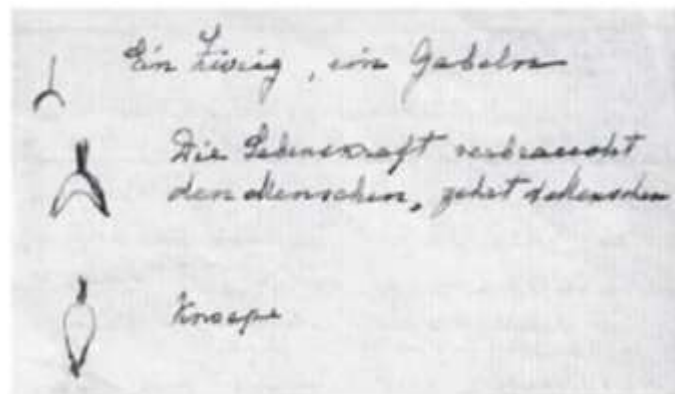
Jeder Buchstabe Beugen nach innen.

Handstreckung mit Stab

Handbeugung mit Zweig.

Beim Strecken wird Lebenskraft verbraucht

Diana Beim Beugen verbraucht die aufgenommene aurische Kraft den Menschen (er verbrennt innerlich, wenn er immer beugt). Beim Beugen also etwas Lebendiges in die Hand nehmen: einen Zweig.



Ein Zweig, ein Gabeln / Die Lebenskraft verbraucht / den Menschen, zehrt den Menschen / Knospe

Knospe ist noch nicht Zweig (ist Stab). Dies ist in die Architektur übergegangen. Alles, was die Knospe nachahmt, ist gleich Stab. In früheren Zeiten trug der eine die Knospe, der andere den Zweig. Daraus ist die Säule entstanden.

Marsstimmung ausdrücken mit Knospe oder Stab. // Starke Stimmungen — Marsstimmungen durch Bewaffnung der Hand — mit Knospe bewaffnet.

Merkurstimmung ausdrücken mit Zweig oder ge gabeltem Stab. // Merkurstimmung — nach innen gehend, durch den Zweig ausgedrückt.



[LMS:] Die Beispiele für Mars-Stimmungen «Gott sprach, es werde Licht» [1 Mos 1,3]



und «Das Licht schien in die Finsternis» [Joh 1,5] - [EvD:] Begleitworte waren nicht dabei. Er [Rudolf Steiner] tat es vor! - [LMS] das Beispiel für «Beugen»: Faust ballen, Kraft in sich halten au — a — u — au.

Neunte Stunde

In dieser Stunde ging Rudolf Steiner zunächst darauf ein, wie sich die eurythmische Geste ändert, je nachdem Gedanken, Gefühle oder Willensimpulse den Texten zugrunde liegen. Im Anschluss gab er sieben weitere Gesichtspunkte (Ruf, Frage, Mitteilung, Erkenntnis, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft), unter denen ein Text erarbeitet werden kann und die sich durch bestimmte Körperhaltungen zum Ausdruck bringen lassen. - Insbesondere in Bezug auf die Bewegungsangaben für die einzelnen Gefühle- Freude und Schmerz, Erwartung und Erfüllung etc. - weichen die überlieferten Schilderungen in den Notizen stark voneinander ab. Um die ganze Fülle zu dokumentieren, finden sich sämtliche Nuancen in den Schilderungen in den Unterkapiteln 2.1 bis 2.3 aufgelistet.

Gedanke, Gefühle, Willensimpulse

Wir müssen einige Dinge sorgfältig beobachten. Man kann Bewegungen, Gebärden, groß oder klein machen. Das werden Sie später beachten müssen beim Komponieren von Gedichten. Man muss ein Gedicht, die Grundinhalte, die Empfindung einteilen in:

1. Gedanken
2. Gefühle
3. Willensimpulse

1. Gedanke

Gedanken können auf dreifache Art zueinander stehen.

- 1.1 Umfassend - synekdochisch, umschließend, zusammenfassend

Fortschreiten vom Größeren zum Kleineren.

Beispiele: «Henne, ihre Flügel ausspannend», oder: «Allbeglückende Natur, Lenke (groß, umfassend), was mir Gott beschied (kleinere)» [aus «Morgengebet» von Fercher von Steinwand].

Am besten erkennt man solchen Gedanken dadurch, dass er abgeschlossen ist durch Doppelpunkt (:) oder Komma (,).

Der größere Gedanke = größere Bewegung; der Gedanke, der unter ihm ist — mit kleinerer Bewegung angeben. // Wenn Sie einen Gedanken haben, der einen anderen umfasst (übergeordneter Gedanke) - mit großer Bewegung; derjenige der umfasst wird (untergeordneter Gedanke), mit kleinerer Bewegung.

- 1.2 Verwandt - metaphorisch, verähnlichend

Solche Gedanken erkennt man an den Zeichen Komma (,) Semikolon (;) Gedankenstrich (-).

Beispiele: «Du rasche Sprecherin der Düfte; Du reges Blut der Frühlingszeit» [aus «Lerche» von Fercher von Steinwand], oder: «Da, wie Autafort dort oben, / Ward gebrochen meine Kraft» [aus Ludwig Uhland: «Bertran de Born», 7. Strophe].

Die Bewegung nachahmen, möglichst gleiche Gesten. Verwandte Gedanken - gleiche Gesten machen.

1.3 Berührend (metonymisch)

Zwei Gedanken, die sich bloß berühren, zusammenfügen. Hier sind die Zeichen Semikolon (;) Punkt (.) Komma (,).

Beispiel: «Es blickt der Mond traumwandelnd herein / Ein Jüngling blond, ist allein.» [Aus: «Nachtbild» von Fercher von Steinwand] Gesten, die ungleich zueinander sind, in der Art voneinander verschieden. // Bei berührenden Gedanken - hier muss es anders sein als bei umfassenden Gedanken, nur in der Art voneinander verschieden, nicht eins über das andere hinauswachsend - ungleiche Gesten.

[Die folgende Zeichnung Rudouf Steiners in Marie Steiners Nb 138 gehört in diesen Kontext, ist aber wohl später entstanden, da er hier andere Beispiele gibt als in der Kursstunde.]



Syn. / Raubtier / Löwe

Metaph. / Vogel für Luftschiff / Ein Begriff, der mit einem andern / einiges Gemeinschaftliches hat

O Wasserrose, du blühender Schwan / O Schwan, du blühende schwimmende Rose. /

Meton. / Der Vogel singt, der Wald ist / heiter

2. Gefühle

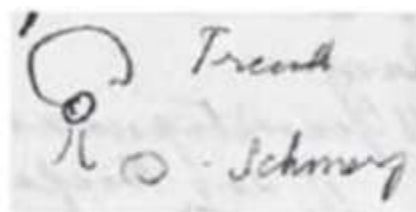
Als Rudolf Steiner in dieser Stunde über die Möglichkeiten sprach, wie man den Inhalt eines Textes in Bezug auf Gedanken, Gefühle und Wille in der eurythmischen Geste darstellen könne, leitete er seine Angaben über «Gefühle» in der folgenden Weise ein (nicht wörtlich): Bei der Darstellung der Laute handelt es sich ja darum, dass wir mit unseren Armen und Händen die im Kehlkopf und seinen Nachbarorganen wie «verzauberten» Bewegungen und Bewegungsabsichten zur Sichtbarkeit bringen, «entzaubern». Nun wäre es aber so, dass der Kehlkopf, «dieser dort wie verzauberte Mensch im Kleinen», nicht nur in sich diese Bewegungen ausführe, «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 erschlaft, 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, «er gibt der Stimme den Timbre der Erfüllung».

In den Gefühlen haben wir die zwei hauptsächlichsten Arten: Freude und Schmerz.

Davon zu unterscheiden Erwartung und Erfüllung, Spannung und Entspannung. Es gibt eigentlich keine Gefühle, die nicht darunter gebracht werden können. Nur noch die Steigerung. // Gradation (Steigerung) ist eine kompliziertere Art von Erwartung.

2.1 Freude und Schmerz

Alle Gefühle auf Freude so zu machen, dass, wenn [man den] Körper teilen würde, durchschneiden, das was hinter der Ebene liegt, Freude [ist], vor sich ist der Schmerz ausgedrückt. // Den Körper sich vorstellen: geteilt, die Ebene etwas vor sich ziehen. Der Schmerz vor dieser Ebene. // Die Bewegungen geschehen meist in zwei Ebenen, besonders bei Bewegungen nach hinten.



Ich erinnere mich nicht, dass man «die Ebene etwas vor sich ziehen sollb.

Freude

Alle Freude ist erweiternd, bewirkt Erweiterung. // Alle Freude ist Erweiterung. // Hinten äußerlich // nach hinten herüber // nach hinten. Die Bewegungen schmal und nach oben (oben schmal und möglichst nach hinten) // Stellung nach hinten // hinten // schmal nach oben.



Eine Steigerung [...] ins Erfreuliche - rückwärts // Die Steigerung ins Freudige in kleinen Intervallen von vorn nach hinten // nach hinten herüber

Schmerz

Alles Schmerzliche innerlich = vor sich (innerlich okkult ausgedrückt). // Alles Schmerzliche spielt sich vor dem Menschen ab. // Aller Schmerz bewirkt Zusammenkrampfung, innerlich. // nach vorne. Die Bewegungen nach innen, sich verengend auch nach unten (immer von außen nach innen) // Stellung nach vorn // Schmerz - in sich hinein.



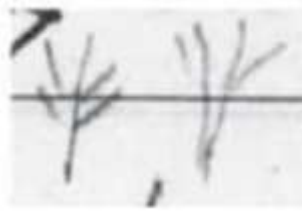
Eine Steigerung ins Betrübliche - vorwärts // nach vorne innen unten. // Die Steigerung ins Schmerzliche: in kleinen Intervallen von hinten nach vorne.

Trauer - durch Bewegung nach unten.

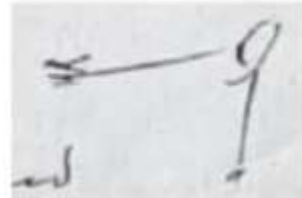
2.2 Erwartung und Erfüllung

Erwartung

Nach vorne, sehr weit nach vorn; mehr gestreckte Bewegungen und MSt.Nb 140 Hände offen (breit nach vorn)

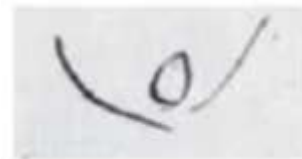


Erwartung - vorne // breit nach vorne // Stellung nach vorn // stark gespannt, aber hinausgehend, a-Haltung



Erfüllung

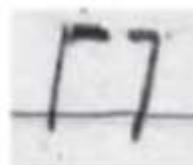
Erfüllung — rückwärts // breit nach hinten // nach hinten. Die Bewegungen weit, das Gesicht freilassend (oben breit und möglichst NUT. nach hinten) // Stellung nach hinten // Haltung nach hinten. Die Bewegung nach Mitte und möglichst weit nach hinten // weit nach oben und hinten



2.3 Spannung und Entspannung

Spannung

Nach vorne, auch nach vorn gestreckt, aber Bewegungen nach innen. (schmal nach vorn).



Spannung - vorne // stark schmal nach vorne // Stellung nach vorn // gehalten gespannt o-Haltung.



Entspannung

Entspannung - rückwärts // schmal stark hinten // nach hinten. Die Bewegungen auch weit, passiv (breit nach unten und nach hinten, mehr passiv). // Stellung nach hinten // Lösung - schmal stark nach oben und hinten, aber schlaff.



3. Willensimpulse

Die Dinge kreuzen [überschneiden] sich vielfach, [man muss sich] entscheiden fürs eine oder das andere. Bei den Willensimpulsen kommt es darauf an, wo es herkommt. // Es kommt dabei darauf an, woher die Bewegung kommt; man muss berücksichtigen die letzte Bewegung. // Es ist darauf zu achten, von wo die Bewegung ausgeht.

Bei Willensimpulsen die Bewegungen «charakteristisch» machen.

3.1 Liebe

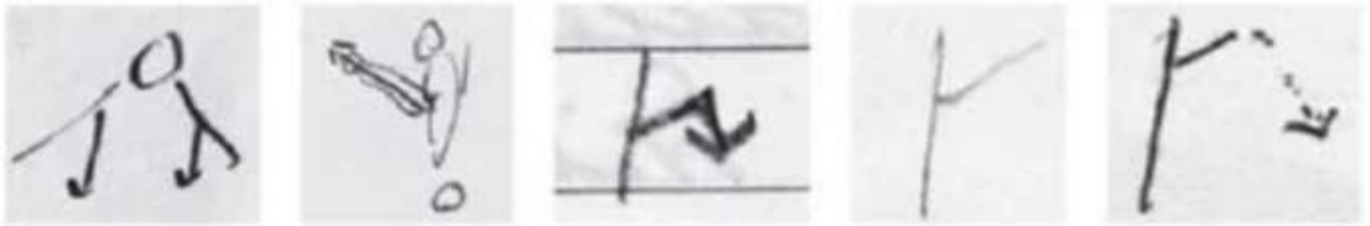
Liebe geht nach innen // geht nach hinten // größte Bewegung geht nach innen // von außen kommend nach innen, aber nicht zum Körper.



Die Gebärde für Liebe findet ihren Ausdruck durch Bewegungen, welche von außen nach innen gehen, (aber vor uns über die Mitte hinüber).

3.2 Hass

Hass nach außen // von innen nach außen // geht nach außen // geht nach außen; abstoßen, größte Bewegung // nach unten aus der Zone von außen

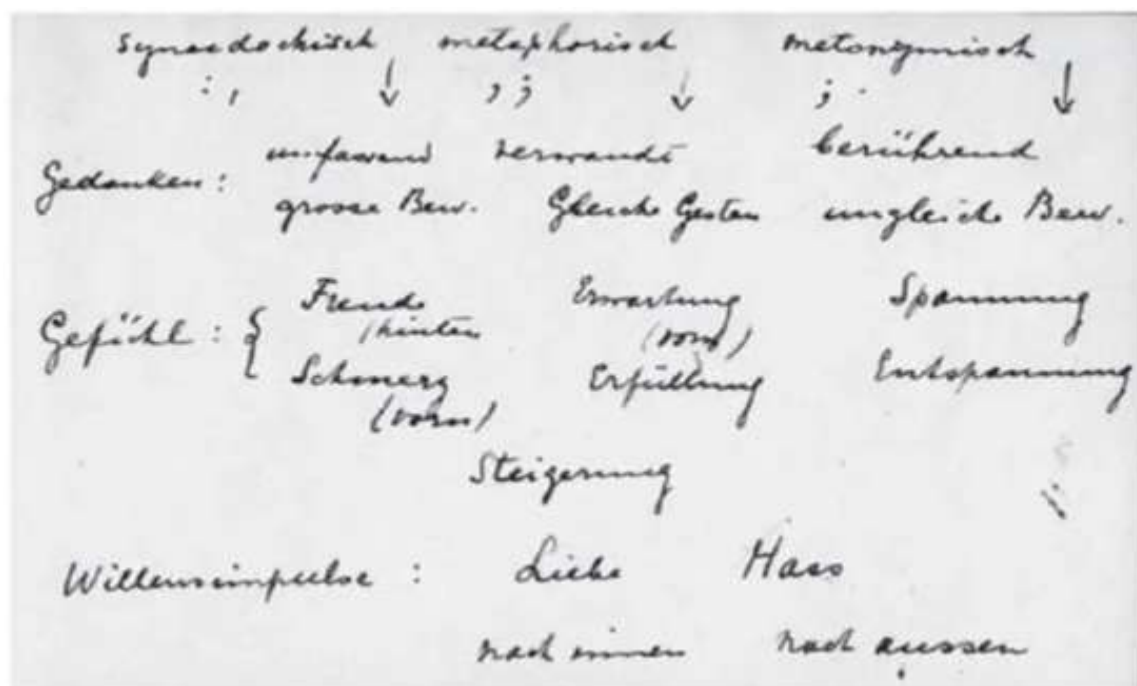


Sollte es da nicht auch heißen: Liebe geht nach innen und vorne? Hass nach außen und hinten?

3.3 Sehnsucht

Sehnsucht - in sich zusammenschieben, etwas was außen ist, in sich hineinziehen // nicht große Bewegungen vor sich (in der Zone der Brust und der Schulter).

Übersicht zu Gedanken, Gefühle und Willensimpulse



synekdochisch : , [Doppelpunkt, Komma] metaphorisch ;; [Komma, Semikolon]

metonymisch ; . [Semikolon, Punkt]

Gedanken: umfassend / verwandt / berührend

grosse Bew. / Gleiche Gesten / ungleiche Bew.

Gefühl: Freude (hinten) / Erwartung (vorn) / Spannung Schmerz (vorn) / Erfüllung / Entspannung

Steigerung

Willensimpulse: Liebe / Hass

nach innen / nach aussen

Vier und drei Gesichtspunkte

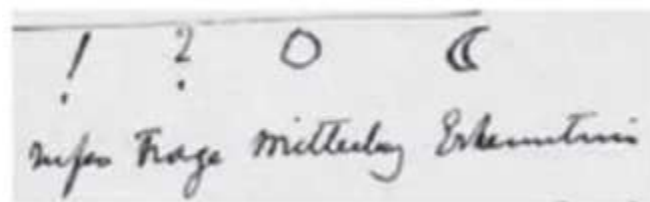
Es gibt allerlei sich durchkreuzende [überschneidende] Einteilungen. Unter vier Gesichtspunkten können wir alles sehen // Text unter vier Gesichtspunkten sehen:

1. Gesichtspunkt des Rufes ! = sich etwas mit dem Oberkörper zurückwenden; Winkel // Wenn es sich um Ruf handelt, [ist es] notwendig, [sich] mit [dem] Oberkörper zurückzuwenden

2. Gesichtspunkt der Frage ? = nach rechts sich wenden // etwas seitwärts wenden — nach rechts // seitwärts nach rechts wenden

3. Gesichtspunkt der Mitteilung = etwas nach vorn sich wenden (ein Winkel) // etwas nach vorne // [es ist] notwendig, sich etwas nach vorne zu wenden

4. Gesichtspunkt der Erkenntnis = etwas gekrümmt // [es ist] notwendig, etwas zu krümmen.



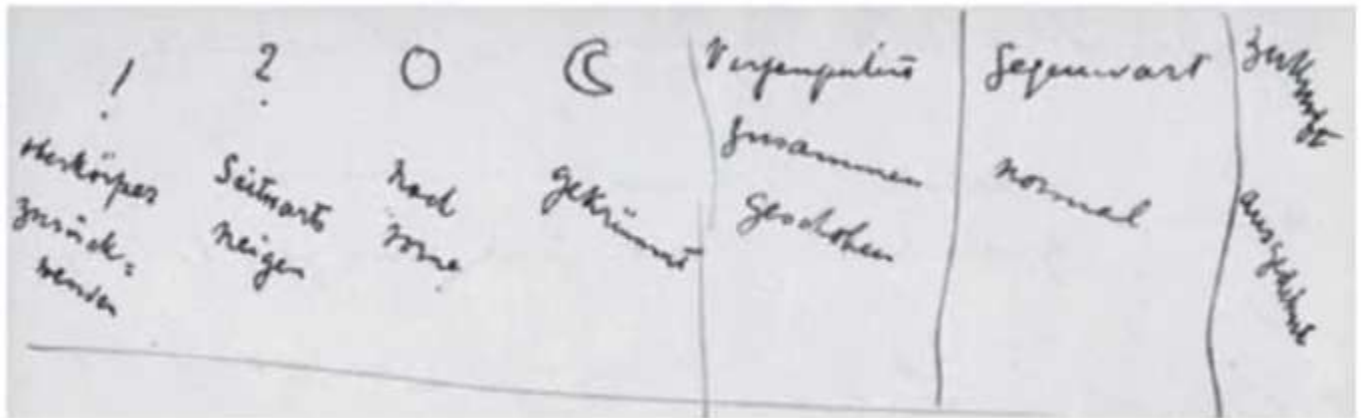
Alles tritt entgegen unter drei Gesichtspunkten: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

5. Gesichtspunkt der Vergangenheit = durch Zusammen-Geschobensein des Körpers // durch Zusammenschieben. «Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht ...» [aus J. W. Goethe, «Iphigenie»]

6. Gesichtspunkt der Gegenwart = normale Stellung // Die normale Stellung ist nur für die Gegenwart

7. Gesichtspunkt der Zukunft, für das Künftige = auf Zehenspitzen ausgedehnt. // ausgedehnt, auf Zehenspitzen // Ausgedehnte Zehenstellung

Bemerkung: Für Urzustände der griechischen Mythologie Zusammengekauertsein.



«Was fehlt dir denn?» — Geste der Frage verbindet sich mit der Geste des Schmerzes.

Frage? Den Oberkörper seitwärts nach rechts wenden oder links.

Beispiel mit Anwendungen aus dem Bereich Gefühl und den Gesichtspunkten Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft

[Die zusammenfassende Einordnung nach jeder Strophe finden sich sowohl bei Marie Steiner als auch bei Mieta Waller, die Anmerkungen zu einzelnen Zeilen nur bei Marie Steiner.]

Fercher von Steinwand: «Mädchen am Ufer»

Am Ufer steh' ich [Weh vorn]
Mit kaltem Weh,
Hinüber seh' ich [Erwartung vorn]
Zum Dörlchen am See.
[Gegenwart / Ausgedrückt ist das Weh]

Die Muntere lenkt [Freude Gegenwart hinten]
Sein Haus und Herz,
Der Wackere denkt
An keinen Schmerz.
[Gegenwart / Übergang zur Freude]

Im jauchzenden Schwarme [Steigerung der Freude, hinten]
Kam er vorüber, [Übergang zur Vergangenheit]
An ihrem Arme
Zur Kirche hinüber.

[Freude gesteigert / Übergang von der Gegenwart in Vergangenheit]

Ich konnt' ihm nicht sagen, [Übergang zum leisen Schmerz. Vergangenheit]

Was ich empfand, [vorne]

Durft's Niemand klagen

Wie mich's umwand.

[Es geht über in leisen Schmerz / Vergangenheit]

Vom schüchternen Wähnen, [Steigerung des Schmerzes.]

Vom heimlichen Lieben, [Viel weiter nach vorn. Gegenwart]

Die Qual der Tränen

Ist mir geblieben.

Steigerung des Schmerzes

Die Welle dehnt sich

Um meinen Fuß, [Erfüllung rückwärts [MSt, Nz AK9,3:] Erwartung]

Die Welle nur sehnt sich

Nach meinem Kuss. [Erfüllung Steigerung in der Enttäuschung.]

Zehnte Stunde

Die in dieser Stunde gegebenen Farbgebärden wurden am letzten Tag des Kurses, am 11. September 1915, mit einigen Angaben ergänzt, die aus Gründen der Thematischen Zusammengehörigkeit in dieser Stunde werden. - Die Zeichnungen Rudolf Steiners zu den Farbgebärden (NZ 5913/14) in Marie Steiners Notizbuch 138 sind offenbar nicht im Kontext der Stunden 1915 entstanden, sondern etwas später, vermutlich 1916/17.

Die an diesem Tag gegebene Mollskala in cis-Moll (mit demselben Terzton e wie bei der Durskala in C-Dur) wurde von Tatiana Kisseleff in ihr Notizbuch aufgezeichnet, aber später von ihr überschrieben; sie wird hier durch Eliminierung des darüber geschriebenen Textes in ihrer ursprünglichen Fassung rekonstruiert. Diese Zeichnung findet sich auch in Johanna Mückes Notizbuch, das eine frühe Abschrift von Tatanas Notizbuch darstellt.

Hell und Dunkel als Stimmung und Empfindungsinhalte der Laute

Beispiel für ein helles Gedicht

Johann Wolfgang von Goethe: «Frühzeitiger Frühling» (Auszug)

Blauliche Frische!
Himmel und Höh'!
Goldene Fische
Wimmeln im See.

Buntes Gefieder
Rauschet im Hain;
Himmlische Lieder
Schallen darein.

Beispiel für ein dunkles Gedicht

*Johann Wolfgang von Goethe: «Der Schmachtende»
(aus: «Verschiedene Empfindungen an einem Platze»)*

Hier klag' ich verborgen
Dem tauenden Morgen
Mein einsam Geschick.
Verkannt von der Menge
Wie zieh' ich ins Enge
Mich stille zurück!
O zärtliche Seele

O, schweige, verhehle
Die ewigen Leiden,
Verhehle dein Glück!

Nun muss man versuchen, gewisse Licht- u. Farbunterschiede in den Formen und Bewegungen zu machen.

Man kann nun auch unterscheiden in der Stimmung zwischen Hell und Dunkel. Heute meint man damit nur Lichtunterschied - aber das ist ein uralter Unterschied. Das Helle («Hell»sehen) ist zurückzuführen auf gewisse Empfindungen, die die schöpferischen Hierarchien im vorweltlichen (vorirdischen) Stadium gehabt haben. Zurückgebliebene Empfindungen. So wird auf Jupiter alle Freude von heute - Helle, Helligkeit sein; Traurigkeit und Schmerz von heute — Dunkel, Dunkelheit.

Da meine ich mich zu erinnern, dass er ziemlich präzise formulierte: Unser heutiges Licht geht zurück auf Freudeempfindungen geistiger Hierarchien während vergangener planetarischer Zustände, so wie unsere heutige Freude Licht wird auf dem Jupiter.

Ganz allgemein gilt Folgendes:

Hell ist jedes Strecken

Dunkel jedes Zusammenziehen.

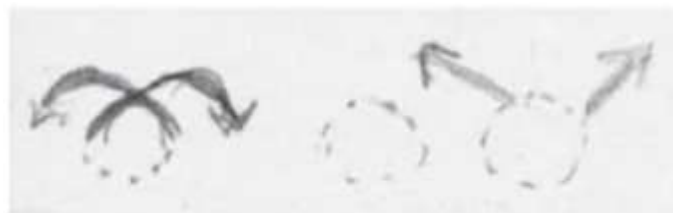
Man muss sich bemühen, die Helligkeit des Gedichtes zu empfinden oder die Dunkelheit.

Darnach können Sie einrichten die Empfindungsnuance, die Empfindungsinhalte der verschiedenen Laute, Worte. Jedes Strecken ist hell. Das i klingt hell, ist hell. Gedichte mit viel i wären als helle Gedichte zu empfinden. «Flotte Bursche» von Fercher von Steinwand, «Wiegenlied» von Brentano - helle Gedichte. In einem hellen Gedicht möglichst Streckungen anbringen.

Da kreuzen sich die Unterscheidungen.

Gedichte mit viel o und # dagegen wären als dunkel zu empfinden.

«Düstere Bursche» von Fercher von Steinwand, ein dunkles Gedicht. Das o ein dunkler Laut; o kann verdunkelt und erhellt werden.



Offener ist das o heller; geschlossener bis schwarz. Man kann o öffnen, bis es ins a übergeht. Ins a übergehend wird es hell. Als hell zu empfinden ist auch ein gestrecktes a.



Spätere Lautzuordnungen

Hell: i / a / u / ü / ä / e / ins Dunkel u. wieder ins Helle.

(Zwischen): eu / ei

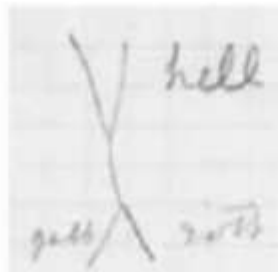
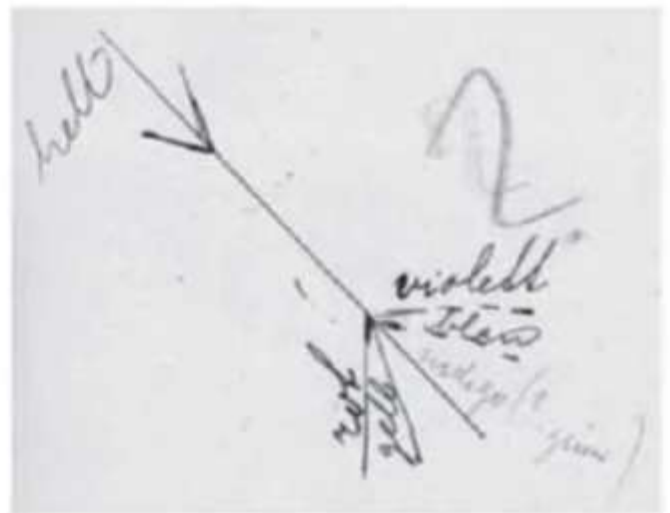
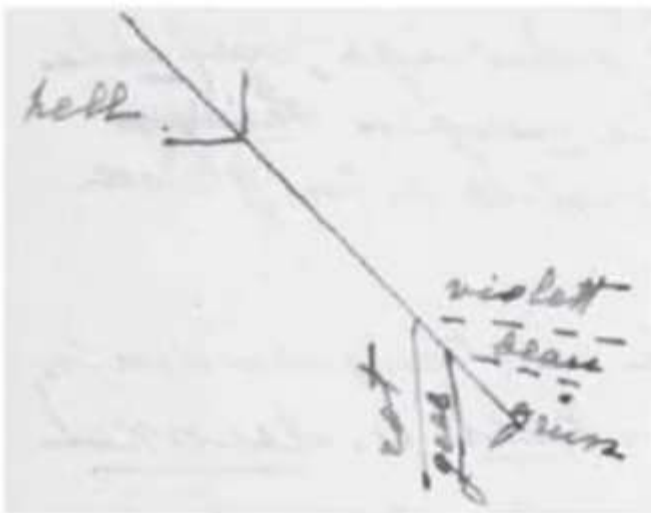
Dunkel: o / au / äu / ö / e / ins Helle

Lebensstimmungen in Farben

gelb / rot = im Strecken öffnen

blau / violett = im Strecken hinein

grün = in der Mitte.

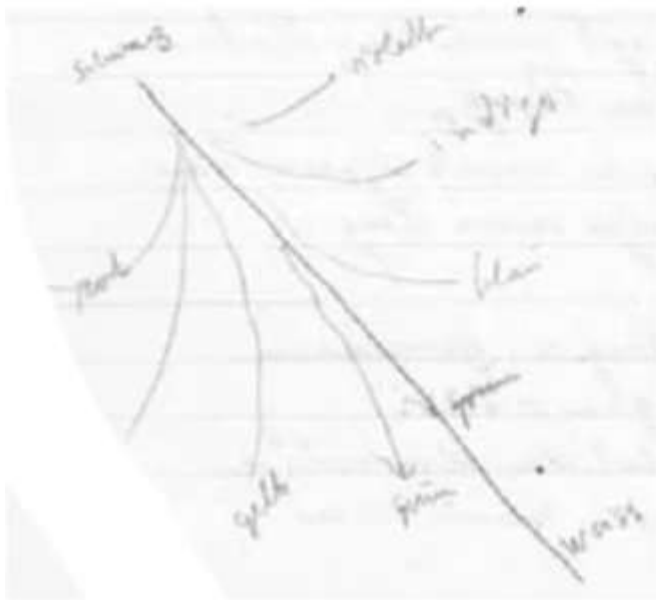


hell, violett, blau, grün, gelb, rot

hell, violett, blau, indigo (?grün) gelb, rot

hell, rot, gelb, blau, violett

hell gelb, rölich



schwarz / violett / indigo / blau / weiss / grün / gelb / orange / rot. //

weiss / rosenrot / pfirsichblüt / hellveilchen / violett / schwarz / indigo / blau / grün / gelb / orange / zinnoberrrot

aus dem Schacht / in der Nacht / [ab hier Handschrift von Marie Steiner] wahrgenommene Tätigkeit / (passiv)



Purpur, rot, oranje, gelb, grün

Dr. St.: «Es geht bei den Farbnuancen um das Verhältnis von Fingern zur Hand, vom Handrücken zu den Fingern.» Zum Beispiel: grün = Hand + Finger gestreckt; gelb = Handrücken etwas nach hinten, Finger bleiben; orange = Handrücken bleibt, Finger weiter zurück;

rosa = Handrücken weiter nach hinten, Finger bleiben etc.

Damals 1915 war die Angabe so, dass Grün in der Mitte war, wo jetzt Weiß ist [...] und aus der Handstellung (grün) mussten wir die Hände auf und ab bewegen und die Finger spreizen. So ist es wohl all die Jahre gemacht worden.

In der Mitte, also zwischen Blau und Gelb, ist grün. Weiß: die Stellung von Grün auf und ab bewegen - und die Finger rasch gestreckt nebeneinander anschließen.

Wenn man die Hand ganz zusammenballt, so entsteht der Eindruck des Schwarzen.

Das Schnsüchtige: Blauviolett. Das Zornige, Mutige: Rotgelblich, rot-orange. Das Wagnerisch-Pedantische: Grün, grünlich. Auch in Bewegung auszudrücken (Basel: gelb; Zürich: grün).

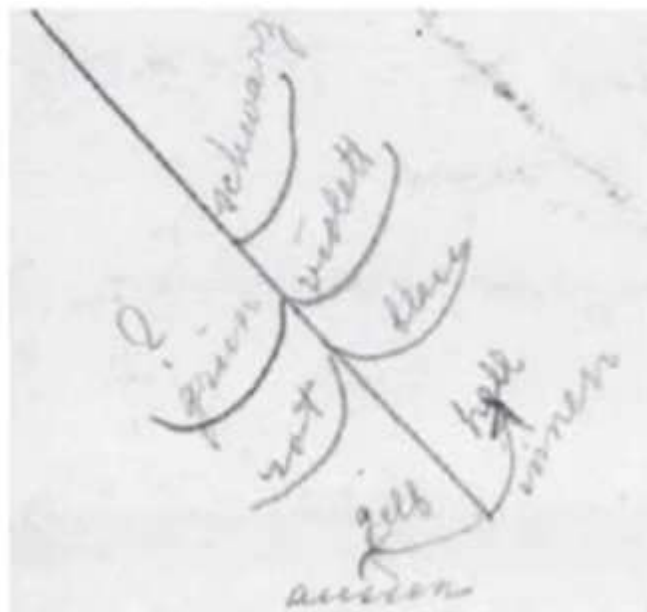
Man kann auch Strophen seelisch zum Ausdruck bringen durch Farbennuancen. Immer verinnerlichen.

Lebensstimmungen: Rot: etwas was ein Aggressives gegenüber uns selbst ist, etwas was uns beinahe stärker attackiert, dem man ausweichen möchte. Blau: etwas, was uns verlässt, dem wir mit Wehmut, mit Sehnsucht nachblicken. Mutig, stark - im Roten. Sehnsüchtig - in Blau-Violett.

Aufzeichnungen mit anderen Reihenfolgen der Farben Gelb, Rot, Grün.

Handfläche öffnen und schließen — Farbennuancen. Wenn ich den gestreckten Arm nach außen öffne, so gehen die Farbennuancen von ganz Hell über Gelb, Rot nach Grün. Während wenn ich den gestreckten Arm nach innen schließe, gehen die Schattierungen über Blau, Violett nach Schwarz.

a heller Laut. Das o ist offen: indigo, geschlossen ist es schwarz. Ein blaues : ist ein a, also ia wird es, bläulich gefärbte Helle.



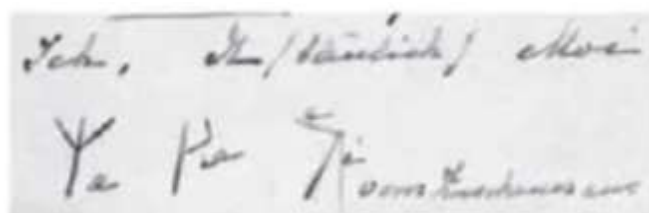
schwarz / violett / blau / hell / innen // außen / gelb / rot / grün ?



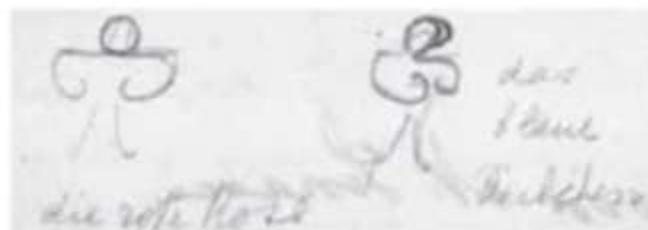
Im Strecken öffnen: gelb, rot, grün / rot / i/ im Strecken / schliessen / blau + violet[t]

Diese Unterschiede können nun auch in den verschiedenen Sprachen studiert werden. Ich, das russische 4 (bläulich), das [französische] «Moi».

Die rote Rose: Handrücken nach außen. Das blaue Veilchen: Handflächen nach Innen.

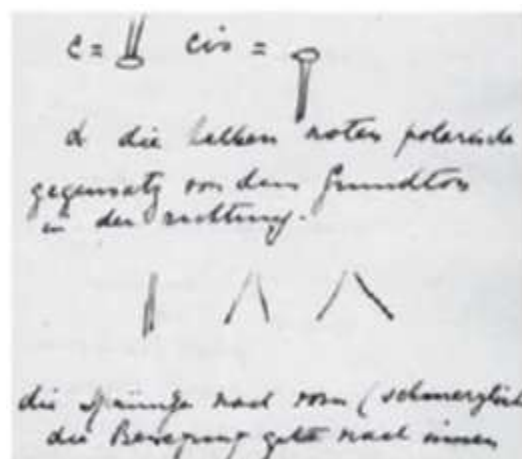


a/ ia / ai vom Zuschauer aus



die rote Rose / das / blaue / Veilchen

Mollskala



c = cis = / d die halben Noten polarische / Gegensatz von dem Grundton / in der Richtung.
Die Sprünge nach vorn (schmerzlich) / Die Bewegung geht nach innen.

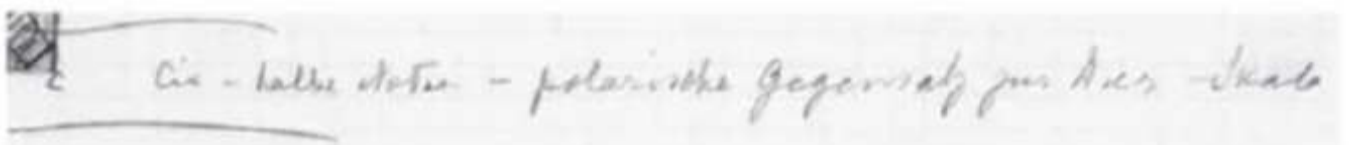
Man kann den Unterschied der Erhöhungen oder Vertiefungen ausdrücken, indem man dies ausdrückt durch Nuancierung, nach der Med bearbeitet einen oder der anderen Richtung.



Moll / cis / dis / fis / gis / ais / his

c cis — halbe Noten — polarische Gegensatz zur Dur-Skala

Diese Formen gelten für alle Molltonarten. Sie drücken Schmerzliches aus. Die Hände werden nach vorn gestreckt. Der Sprung geschieht nach vorn. Alle Bewegungen nach innen = schmerzvoll. Die melodische Molltonart als weich empfinden, die harmonische hart wie Eiszapfen.



Prim Quint / Secund Sext / Terz / Quart (etwas nach vorn!) Septime / Octave

Elfte Stunde

Nach den makrokosmischen Tänzen («Planetentanz» und «Zwölf Stimmungen») wurde in dieser Stunde der mikrokosmische Tanz als Nachbildung des menschlichen Kehlkopfes gegeben, indem sowohl die Laute als auch die Sinnformen auf drei Stufen verteilt werden. Die Anzahl der Ausführenden ist unterschiedlich angegeben.

Der mikrokosmische Tanz - Darstellung auf drei Stufen

Nikolaus Lenau: «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.

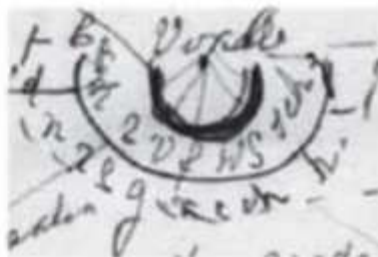
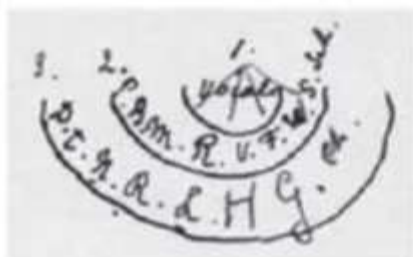
Vom Himmel tönt ein schwermutvolles Grollen
Die dunkle Wimper blinzt manches Mal,
— Soblinzen Augen, wenn sie weinen wollen, —
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl.—

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

Eine besondere Art von Darstellung. Der mikrokosmische Tanz 3 Stufen. . In den eurythmischen Formen für Vokale und Konsonanten haben}; wir zu sehen Nachbildungen, Nachahmungen des menschlichen Kopfes und Kehlkopfes, der Stellungen, die 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 dem Makrokosmos am nächsten steht. So ist der ganze menschliche Kopf und Kehlkopf organisiert. // Die Vokale kommen beim Menschen aus dem Innern, bei den Abstrakten (Konsonanten) im Denken kommt es mehr von außen. // Die Vokale kommen aus dem Inneren heraus, die Konsonanten zum Teil mehr rückwärts oder mehr vorne. So kommt man am nächsten dem Mikrokosmos, dem menschlichen Kehlkopf - Kopf haben Sie drinnen [im Wort Kehlkopf].

[Die folgende Transkription folgt den Stufen, d. h. geht dreimal quer durch die drei Zeichnungen. Beiden Stufen 2 und 3 gibt es jeweils bei Mieta Waller [MW], Marie Steiner [MSt] und Tatiana Kisseleff [TK] kleine Unterschiede.]



1. Vocale // Vokale // Vocale
2. [MW] p b m r v f w s sch / [MS] b p m r o v f w s sch z/[TK] b (p) m r v f w s sch
3. [MW] d t n r l h g ch // [MSt] i d n r i g k e ch h j // [TK] d (i) n r i g (k) h ch

Die Worte werden nun genau nach dem Laute gebildet, auf jeder ; Stufe den betreffenden Laut.

Vor solchen Darstellungen kann ein Auftakt getanzt werden, z.B. die Ätherwelle.

Bemerkung: Es gibt, wenn man fein beobachtet, zweierlei r. Ein rollendes bei Rollen z.B. Freude. Bursche Buasche: da rollt man nicht, da klingt es wie ein a, eine Schattierung von a, // Weiches r (Freude, kurz klingend): zweite Stufe. Rollendes R: unten. Oder man macht sie gleich.

Dr. sagte, man muss tun, was man hört, phonetisch: Vata (ar, zweite Stufe); Vater (r, dritte Stufe).

1. Auf der höchsten Stufe (Treppe) Vokale, die wie von innen tönen. Außerdem in den Bewegungen des Radius alle konkreten Worte und alle Zeitwörter. // Die Bewegung ist im Radius, woraus folgt, dass man ausführt im Sinne der Zeitwörter [Verben] oder der konkreten Gegenstände.

Eine oder mehrere (1-3 Personen). // Wenn [es] drei Menschen sind, macht man die Bewegungen nacheinander.

2. [Die oben angeführten] Konsonanten. Auf der zweiten Stufe gibt es nur Stehen, keine Bewegungen. Hier bildet man alle Worte, die in der Ruhe ausgedrückt sind. Alle Eigenschaftswörter, Präpositionen, Interjektionen, Bindewörter. // Alle Eigenschaftswörter und Personalpronomen // Hier werden ausgedrückt Eigenschaftswörter, Umstandswörter, Verhältniswörter, Bindewörter. 2 [bis] 3 [bis] 5 Personen // Sechs Menschen.

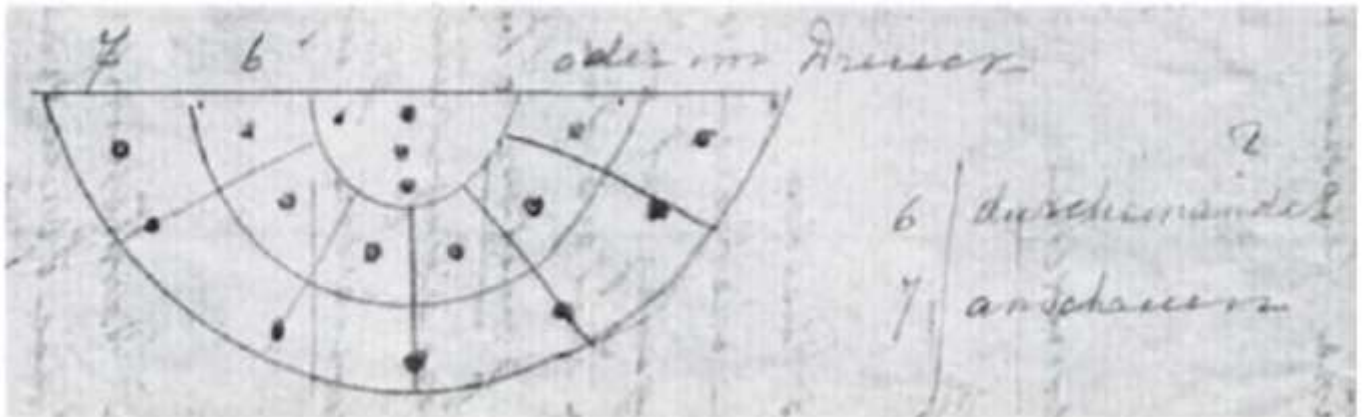
3. Die anderen Konsonanten

Auf der unteren Stufe werden ausgeführt verschiedene Arten von = krummen Bewegungen = geistig seelisch und abstrakte Gegenstände. // Alles, was sich auf Abstraktes bezieht. // Alle Abstrakten. // Hier bildet man alle Abstrakta, alle runden Formen und Geraden. //

Sechs Menschen, besser sieben so, dass sie nicht einander bedecken. // 7 und Zwischenraum.

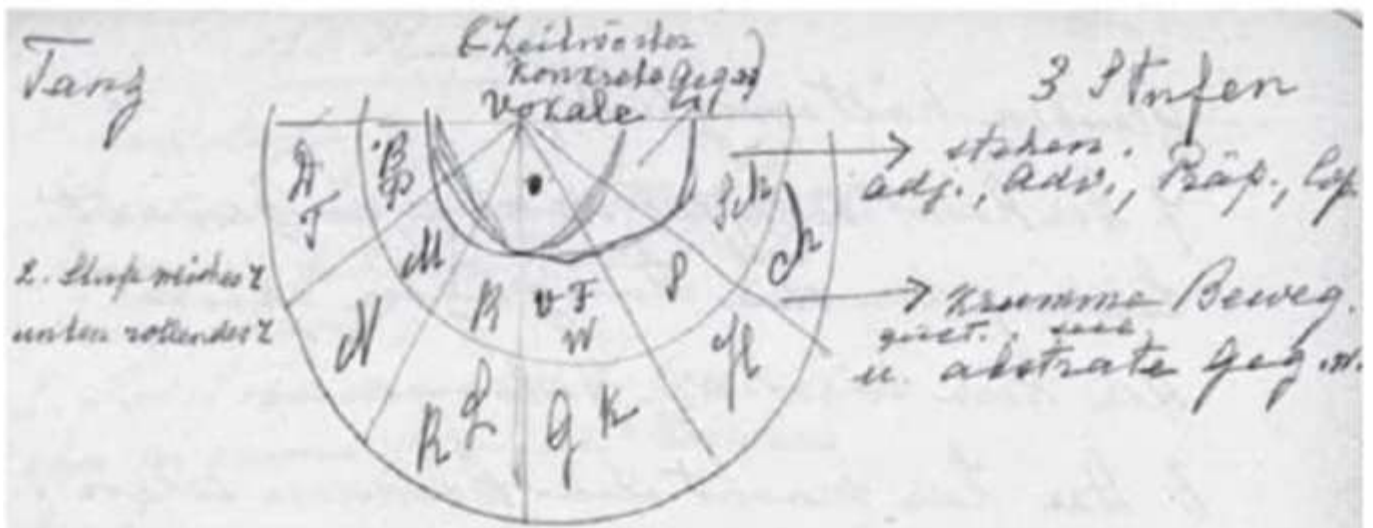
Weitere Aufstellungsangaben

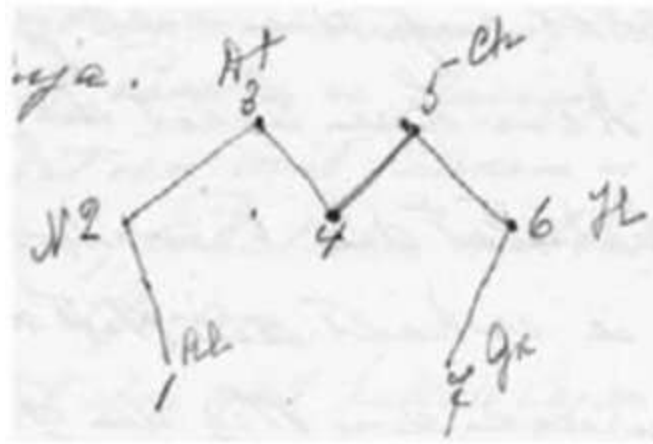
Oder: Oben 3 / Mitte 7 / Unten 6



7 / 6 / oder im Dreieck / 6 | durcheinander? / 7 | anschauen

Verbindung des mikrokosmischen Tanzes mit dem Halleluja





(Zeitwörter konkrete Gegenstände) Vokale // 3 Stufen // b p / m / r / v f w / s / sch // stehen. Adjektive, Adverben, Präpositionen, Kopula // 2. Stufe weiches r

d t / n / r l / g k / h / ch // Krumme Bewegungen: geistig seelisch u. abstrakte Gegenstände // unten rollendes r

Halleluja. 1r 1, 2 n, 3 d, t 4, 5 ch , 6 h, 7 g k

Die Buchstaben bedeuten nur den Weg, den jede machen muss von obiger Form in diese hinein, eine 7te ist nötig. (und r etwa getrennt.) Alle machen das.

Gedichtbeispiele

146. Psalm

Halleluja.

Lobe den Herrn, meine Seele.

2. Ich will den Herrn loben, solange ich lebe, und meinem Gott lobsingn, weil ich hier bin.

3. Verlasset Euch nicht auf Fürsten, sie sind Menschen, die können ja nicht helfen.

4. Denn des Menschen Geist muss davon, und er muss wieder zur Erde werden; alsdann sind verloren alle seine Anschläge.

5 Wohl dem, der Hülfe der Gott Jakobs ist, der Hoffnung auf den Herrn, seinen Gott, stehet.

6. Der Himmel, Erde, Meer, und Alles, was darinnen ist gemacht, hat, des Glaube hält ewiglich.

7. Der Recht schafft den, so Gewalt leiden; der die Hungrigen speiset. Der Herr löset die Gefangenen.

8. Der Herr macht die Blinden sehen. Der Herr richtet auf die niedergeschlagen sind. Der Herr liebet die Gerechten.

9. Der Herr behütet die Fremdlinge und Waisen. Er erhält die Witwen und kehret zurück den Weg der Gottlosen.

10. Der Herr ist König ewiglich, dein Gott, Zion, für und für. Halleluja.

150. Psalm

Halleluja.

Lobet den Herrn in seinem Heiligtum; lobet ihn in der Feste seiner Macht;

2. Lobet ihn in seinen Taten; lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit; 3. Lobet ihn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfen;

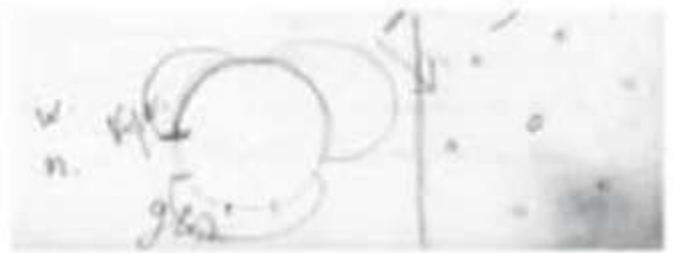
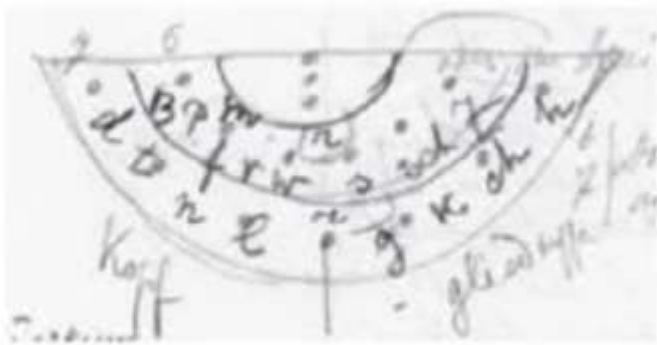
4. Lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet mit Saiten und Pfeifen;

5. Lobet ihn mit hellen Cymbeln; lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln

6. Alles was Odem, lobe den Herrn.

Halleluja

In Tatiana Kisseleffs Notizbuch finden sich außerdem Überlegungen zu einer Zuordnung von Lauten zu Kopf und Gliedmaßen, wie die folgenden Zeichnungen zeigen.



54. Der Apollonische Kurs XII

28. August 1915, Dornach

Zwölfte Stunde

Die Stunde vom 28. August 1915 wurde - dem Inhalt nach zu urteilen — kurz gehalten, wohl weil an diesem Tag die Aufführung der letzten Szene aus Goethes Faust - Bergschluchten («Himmelfahrt») —, die am 15. August 1915 erstmals stattgefunden hatte, zur Feier von Goethes Geburtstag wiederholt wurde. Neben dem Thema von «Tempo und Pausen» findet sich bei Marie Steiner auf einem der Originalzettel (Nz AK12,1-2) noch die Notiz: «1907 - Figuren [Planetensiegel] als Auftakte.» Dies kann schon als Vorblick auf die folgende Stunde vom 30. August 1915 gelesen werden, in der das Merkursiegel als Vortakt für die Darstellung des siebten Bildes der «F-forte der Einweihung» gegeben wurde.

Beschleunigen - Verzögern - im Gleichmaß halten

Man kann die Bewegungen, den Gang beim Tanz:

1. beschleunigen
2. verzögern
3. in demselben Maße bleiben, im Gleichmaß halten

Es wird etwas ganz Verschiedenes ausgedrückt:

1. Wenn ich den Schritt beschleunige, drückt das aus: Sich-gegen etwas-Wehren, Gegen-etwas-Anstürmen - etwas sehr Aktives /! Beschleunigen ist eine aktive Empfindung.

2. Wenn ich den Schritt verzögere, drückt das aus: Zurückweichen, Vor-etwas-Zurückweichen - physisch oder seelisch, vor physischem oder seelischem Schmerz —, etwas Passives. // Das Verzögern muss entsprechen einem Zurück weichen; auch seelisch zu nehmen.

3. Wenn die Bewegungen im Gleichmaß bleiben, in demselben Maße bleiben, so drückt sich aus Zufriedenheit - physisch oder seelisch. // Gleichmaß - auch Inneres. In weitestem Umfang Zufriedenheit. // Gleichmaß in sich

Große und kleine Pausen

Außerdem kann man unterscheiden, ob man zwischen zwei Bewegungen eine große oder eine kleine Pause macht. // Zwischen zwei Gesten können Sie eine große oder eine kleine Zwischenzeit haben. /! Ein Anderes wird ausgedrückt, wenn man eine große Pause oder eine kleine Pause im Tanz und Text eintreten lässt:

1. Eine große Zwischenzeit (Pause) machen, drückt aus, dass man den Inhalt des Gespräches in sich halten möchte, sich verbinden mit dem Inhalt. // Große Zwischenzeit bedeutet, dass man sich verbinden will mit etwas, es halten.

2. Wenn ich die Zwischenzeit sehr klein mache, so ist dadurch ausgedrückt, dass ich den Inhalt des Gespräches damit herausbekommen will, aus mir herausbekommen will. // Kleine Zwischenzeit — es herauspressen. // Kleine oder keine Pause, dass man es von sich losbekommen möchte, sich davon befreien möchte. Zurückweichen und doch bei dem Zeitwort vortreten, bedeutet Dulden.

55. Ansprache zur Eurythmie
29. August 1915, Dornach

Meine lieben Freunde!

Ich möchte nur voraus bemerken einige Worte darüber, wie man schon möge den Zusammenhang in allem, was wir versuchen, in allem, was hervorgeht aus dem von uns Versuchten. Es ist ja 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 im anderen 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 heute zurückführt auf ein Höheres, wie aber es schwierig ist für den Menschen, den Zusammenhang mit diesem Höheren wirklich heute zu erfühlen. 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

RSt, Drei Gedichte, Berlin 1916, S.6-12 des Menschen mit den geistigen Welten zu finden. Wie oft, meine lieben Freunde, 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 durchwallt. 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 Eckhart, 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 zusammenklingen 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, meine lieben Freunde, 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 ja selbstverständlich als Erdenmensch - da er mit den Wesen, die in den Abgrund gestoßen sind, eben im Abgrund der Erde herumirrt -, er muss ja selbstverständlich in der Regel während seines Erdenseins auch irren mit seinen Gedanken und Empfindungen. Aber er kann sich emporschwingen 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 Urbeginne war das Wort, und das Wort war ein 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 Sternen-Konstellationen 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-siebengliedrig versuchte Gedicht nehmen, sehen, dass in allen Einzelheiten festgehalten ist dasjenige, was sich da offenbaren will. Sie werden, wenn Sie die Stimmung nehmen - ich will als Beispiel es erwähnen -, die Stimmung im Krebs, wo, nachdem der Aufstieg vollzogen ist, wiederum der Abstieg erfolgt, wo man gewissermaßen das Gefühl hat, dass die Sonne für einen Augenblick ruhig steht - um nur dies Bild zu gebrauchen, es könnten viele Bilder gebraucht werden —, da werden Sie etwas durchfühlen aus der Art und Weise, wie die Worte in der betreffenden, wenn wir sagen wollen «Krebs-Strophe» gerade liegen.

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

Du Leuchteglanz erstarke!

Und vergleichen Sie dies meinetwillen mit der Strophe des Skorpions:

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

Es ist in jeder Strophe genau die Stimmung, die dem betreffenden Planeten am Himmel entspricht. - Aber nicht nur das ist versucht, sondern wenn immer Sie gewisse Strophen nehmen, werden Sie noch anderes empfinden können. Ich will eine Zeile aus jeder Strophe herausgreifen, die Zeile des Mars:

Im Widder: Erstrahle dich Sein-erweckend.
Im Stier: In wesendes Weltensein.
In den Zwillingen: Zu mächtigem Lebewalten.
Im Krebs: Zu kräftigem Sichbewähren.
Im Löwen: Zu wollendem Sein-Entschluss.
In der Jungfrau: Aus Lebensgewalten wirke.
In der Waage: Und Wesen erwirkt Wesen.
Im Skorpion: Im Werden verharret Wirken.
Im Schützen: In waltender Lebenswillenskraft.
Im Steinbock: Im innern Lebenswiderstand.
Im Wassermann: Es hebe im Strome sich.
In den Fischen: Und erhalte sich im Erhalten.

Trotzdem in jedem Einzelnen festgehalten ist die allgemeine Stimmung der Strophe, werden Sie aus jeder dieser Zeilen da, in der Aufeinanderfolge der sieben Zeilen, dem Mars immer entsprechend, die Mars-Stimmung heraushören aus der Zeile. Sodass eigentlich das Ideal ist, dass, wenn jemand aufgeweckt werden könnte aus dem Schlaf und es würde ihm eine Zeile vorgelesen: «Im Werden verharret Wirken» - er sagen müsste: «Nun ja, Mars im Skorpion!»; bei der anderen Zeile: «Jupiter in der Waage» und so weiter. Sie sehen, das ist das Gegenteil jeder subjektiven Willkür. Es ist wirklich das Einssein mit den Gesetzen des Universums ernst genommen. Es ist nicht bloß deklamiert: Man soll eins sein mit dem All! Sondern es ist dies Einssein; es ist versucht wenigstens, dieses Einssein im Konkreten durchzuführen. Sie werden auch bemerkt haben, dass zum Beispiel die Geste in gewissem Falle gehalten wird, werden bemerkt haben, wie bei dem Herumgehen der Sonne die Waage-Stimmung auch in der Geste schön festgehalten war, ohne dass das gesucht war, sondern nur dadurch, dass der betreffende Buchstabe eben da ist. Sie haben gesehen bei der Waage-Stimmung, die hier ausgedrückt ist: 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!

— überall das Gleichmaß der Waage! Es hat sich von selbst gemacht, dass die Waagehaltung gerade da festgehalten worden ist. Die Dinge ergeben sich ganz von selbst dann, wenn sie richtig gemacht sind.

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 erschaffen von dem, was man so nennen kann:

«Das Wort wallt durch die Welt,
Und die Weltenbildung hält das Wort fest.»

In der ersten Darbietung [«Planetentanz»] wird ebenso versucht, nur in einer etwas anderen Weise wiederum, einen Weltenzusammenhang [darzustellen]. 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 vorgestellt 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.

Und so wurde eben einmal versucht, aus dem Geheimnisse des Universums heraus die Form, die dann sowohl gesprochen werden kann wie auch in Bewegungen eurythmisch ausgedrückt werden kann. Wenn also einmal die Zeit kommen wird, wo man diese Dinge wird lesen lernen, wird man, wenn man so etwas vorgeführt gesehen hat, wissen, eindeutig wissen, was ein solches ganzes Bewegungssystem zum Ausdrucke bringt.

Man kann ja selbstverständlich der Anschauung sein, dass man so etwas nicht zu machen braucht, aber, nicht wahr, man kann ja verschiedene Ansichten haben. Man kann ja 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 es als höchst überflüssig betrachten, das Reden. 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 ja, wenn die Damen einmal in der Lage sein werden, das auch zu lehren, was jetzt das zweite Kapitel der Eurythmie ist, Sie werden zu dem, was da makrokosmisch Ihnen vor Augen tritt und ja 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 irgendetwas genauso 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, sodass 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 getanzt worden ist als ein abstraktes Wort, dass ein Zeitwort, das eine Tätigkeit andeutete, in einer anderen Weise getanzt 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.

Programm zur Aufführung vom 28. August 1915, Dornach

Genaue Wiederholung der Aufführung vom 15. August 1915 (J. W. Goethe, Faust, Bergschluchten «Himmelfahrt»). Es fehlten die Damen: Claussen, Hotz I + II, u. Ottilie Schneider. Dafür traten ein die Damen: Helene Nierl, Edith Röhrle, Gudrun Matschinsky u. Eckart

Programm zur Aufführung vom 29. August 1915, 15 Uhr, Dornach

I Andante von W. A. Mozart.

II Eurythmische Darstellungen:

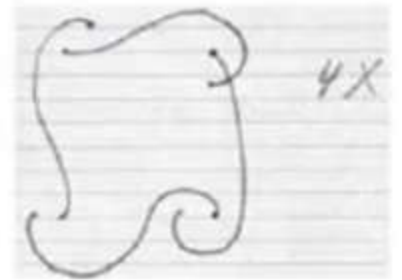
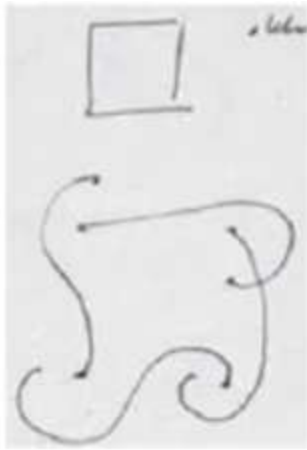
Ernster Auftakt (Ätherwelle) ohne Worte u. ohne Musik aufgeführt von 9 Damen

Rudolf Steiner: Planetentanz

Ernster Auftakt

Rudolf Steiner: Die Zwölf Stimmungen

Alle waren weiß gekleidet. Alle eurythmischen Darstellungen wurden genau in derselben Reihenfolge wiederholt. Zu allen eurythmischen Darbietungen rezitierte die Worte Frau Dr. Steiner. Gebraucht wurde die volle Pfingstdekoration. (Die ganze Schreinerei war mit grünen Zweigen geschmückt. Die Bühnendekoration war aus hellvioletterm Crepon gemacht. Der ganze Stoff war auf weißem Futter angebracht. Aus einem anderen Stoff ausgeschnittene Blumen waren draufgenäht - auf dem Hintergrund, dem Eurythmiepodium und dem Kinderpodium. Keine Blumen waren auf den zwei Seitenflügeln, auf der Stoffbedeckung des Pultes und des Podiums.)



Aufführungstagebuch, GOE B.08.011.001_Heft_1_023

Dreizehnte Stunde

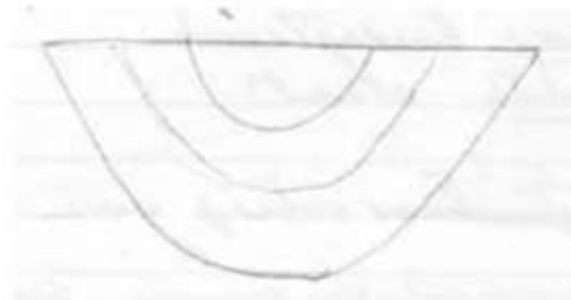
Das Thema dieser Stunde war die Darstellung auf Stufen für Hauptperson und «untergeordnete Person(en)» bzw. Chor oder Chöre. Als Beispiel für eine solche Darstellung wählte Rudolf Steiner den Beginn der siebten Szene aus seinem ersten Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung», auch «Devachan-Szene» genannt— mit Maria und den drei Seelenkräften Philia, Astrid, Luna. Die Szene wurde als Beispiel angelegt, aber damals nicht aufgeführt. Die allgemeinen Ausführungen Rudolf Steiners zu dieser Art der Darstellung werden aus Gründen der Übersichtlichkeit hier an den Anfang gestellt, obwohl sie teilweise aus der Stunde vom nächsten Tag (31. August 1915) stammen. Dort wurde das Thema unter einem neuen Aspekt - nämlich die Darstellung auf Stufen in Hinsicht auf über- und untergeordnete Gedanken - fortgeführt und erweitert; auch wurden Hinweise gegeben, welche Texte in dieser Art dargestellt werden könnten. Ursprünglich wurde also erst ein konkretes Beispiel gegeben - die siebte Szene aus dem ersten Mysteriendrama -, bevor Rudolf Steiner auf das Allgemeine zu sprechen kam.

Im Anschluss der Ausführungen zur «Devachan-Szene» wird eine etwas frühere Ausarbeitung von Tatiana Kisseleff dokumentiert. Bei der späteren Ausarbeitung 1923 wurde der Merkur-Auftakt zu Musik von Leopold var der Pals ausgeführt.

***Darstellung auf drei Stufen - am Beispiel des siebten Bildes
aus der «Pforte der Einweihung»***

Das Tanzen von Gedichten und Dramen kann nun auf verschiedene Arten geschehen. Häufig treten eine Hauptperson und drei untergeordnete Personen, eine Hauptperson und drei Chorführerinnen auf. Stets kann ein [Chor] oder mehrere Chöre hinzugefügt werden. Z.B. Szenen wie [das siebte Bild der] «Pforte der Einweihung» kann man auf folgende Art darstellen:

Als Hauptperson tritt Maria auf, daneben Philia, Astrid und Luna. Drei Stufen:



Zu dieser Szene gehört als Auftakt der Merkur [das Merkur-Siegel] (etwas zu vereinfachen im Tanze).

Maria oben, die drei Seelenkräfte stufenweise angeordnet (Philia — obere Stufe, Astrid — mittlere Stufe, Luna — niedere Stufe)

Maria

Eurythmisch harmonisch ausgearbeitete Maria, die ihre Worte oben im ersten Kreis selber spricht.

Maria macht das Konkrete und Abstrakte und Zeitwörter (vor und zurück) und die Vokale i, u (wie as) und a. Sie bringt seelisch zum Ausdruck: Ruf, Sehnsucht, Mitteilung, Erkenntnis

in — Ruf, u Sehnsucht, a Mitteilung oder Erkenntnis.

Aber nicht mehr Vokale wie angegeben, drei Bewegungen. Das u kann auch als Berührung von Maria gemacht werden, wie in aum.

Als ich mit Frau Doktor versuchte, die Maria auszuarbeiten, haben wir ganz wenig Formen gemacht, z.B. die ersten zwei Zeilen einen konkreten Winkel, die dritte eine abstrakte Form. [...] Ich erinnere nur, dass [Rudolf Stein]er zu den Gesten i a u für die Hauptperson sagte: «Es ist möglich, sogar Handlungen innerhalb dieser Laute auszuführen, z.B. Opferhandlungen der Elektra.» Grade diese Szene wollte Frau Doktor mit mir versuchen. Aber leider fehlte die Zeit damals.

Dr. auf Tafel: i — Ruf; u — Sehnsucht; a — Mitteilung oder Erkenntnis.

Philia

Versucht das Ganze in eine Antwort zu bringen, in eine Antwortbewegung zu tun. Erfüllung nach der Maria zu. Vokalische Bewegungen, möglichst hoch halten, und noch extra ein Chor, der die Konsonanten dazu macht. // Antwort - Erfüllung, nach Maria (hinten) zu, sie [Philia] bildet alle Vokale, der Chor ergänzt die Konsonanten (nach oben) // Eine Art Antwort, die drei sind der Chor, die Erfüllung geht nach der Maria hin. Philia vokalische Bewegungen

Astrid

Wiederum Erfüllungsbewegungen, aber etwas weiter herunter mit [den] Armen wie Philia. Astrid vokalisch-konsonantisch, dem Chor wird das [über]lassen, was sie nicht tut. // Antwort - Erfüllung. Bewegung nach Maria zu, in der Mitte, sie [Astrid] bildet die Vokale und kann sich die Konsonanten wählen, der Chor bildet die Restkonsonanten. // Erfüllungsbewegungen, durcheinanderweben, vokalisch mit konsonantisch. Mit dem Chor besprechen, welche Konsonanten sie ihm überlässt.

Luna

Erfüllung ganz unten, konsonantisch. Dem Chor das Vokalische überlassen. // Ganz konsonantisch. Überlässt Chor Vokale. // Antwort — Erfüllung. Bewegung nach Maria zu, nach unten, sie bildet die Konsonanten, der Chor ergänzt die Vokale.

Die Bewegungen der drei Seelenglieder nur in zwei Dimensionen. Sich den Körper in drei Ebenen geteilt denken.

So stehen die Gestalten im Spirituell-Realen vor einem. // So schafft man aus dem Spirituellen-Realen heraus.

Maria drückt die Erfüllung aus gegen die drei zu.

Maria an Philia folgt: «a-Bewegung + Ruf (hoch)

Maria an Astrid: a-Bewegung, Ruf mehr nach unten, etwas tiefer herunter

Maria an Luna: a-Bewegung noch mehr nach unten, ganz nach unten.

Maria macht in dem, was dann folgt, die Erfüllungsbewegung zu den dreien. «Es dringt der Ruf des Schwergeprüften», als Erkenntnis zu behandeln.

Philia: Kopfhaltung: Gefühl

Astrid: Kopfhaltung: Denken. Alle Bewegungen in der mittleren Ebene.

Luna: Kopfhaltung: Wille

Philia: Sie bewegt sich in apollinischen Formen. Den Kopf zurück nach oben. Astrid: Kopf gesenkt. Formen Luna: Formen. Kopf geradeaus

Ich persönlich versuche immer deutlich zu machen, dass Philia, Astrid, Luna nicht identisch sind mit den ursprünglich gegebenen Kopfbaltungen für Denken, Fühlen und Wollen. Von Zonen hat Dr. Steiner nie im Zusammenhang mit Denken, Fühlen und Wollen gesprochen, sondern eben für die objektiven geistigen Wesenheiten, welche die Verbindung der menschlichen Seelenkräfte mit dem Kosmos vermitteln. Wie ich schon bei den Formen für Denken, Fühlen und Wollen ausdrücklich betont habe, hat Dr. Steiner niemals diese drei menschlichen Seelenkräfte mit Philia, Astrid und Luna in Zusammenhang gebracht, weder in Bottmingen noch im letzten Lauteurythmiekurs. Wie wollen Sie denn z.B. Schmerz oder Spannung oder Sehnsucht in der Philia-Zone ausdrücken?

Aus Luna's Kraft
Soll strömen Festigkeit.
Der Feuerwesen Macht,
Sie kann erschaffen
Der Seele Sicherheit;
Auf dass der Wissende
Sich finden kann
Im Seelenweben,
Im Weltenleben.

Philia:

Ich will erbitten von Weltengeistern,
Dass ihres Wesens Licht
Entzücke Seelensinn,
Und ihrer Worte Klang
Beglückte Geistgehör;
Auf dass sich hebe
Der zu Erweckende
Auf Seelenwegen
In Himmelshöhen.

Astrid:

Ich will die Liebesströme,
Die Welt erwärmenden
Zu Herzen leiten
Dem Geweihten;
Auf dass er bringen kann
Des Himmels Güte
Dem Erdenwirken,
Und Weihestimmung
Den Menschenkindern.

Luna:

Ich will von Urgewalten
Erflehen Mut und Kraft,
Und sie dem Suchenden
In Herzentiefen legen;
Auf dass Vertrauen
Zum eignen Selbst
Ihn durch das Leben

Ruf a

Geleiten kann.
Er soll sich sicher
In sich dann selber fühlen.
Es soll von Augenblicken
Die reifen Früchte pflücken,
Und Saaten ihnen entlocken
Für Ewigkeiten.

Maria:

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

(Johannes erscheint)

Johannes:

O, Maria, du bist es.
Es hat mein Leid
Mir reiche Frucht gebracht.
Es hat dem Wahngelilde mich entrückt,
Das ich aus mir erst selbst gemacht,
Und das mich dann gefangen hielt.
Dem Schmerz verdank ich es,
Dass ich auf Seelenbahnen
Zu dir gelangen konnte.

Maria:

Wie war der Weg,
Der dich hierher geführt?

Johannes:

Ich fühlte mich entronnen
Den Sinnesfesseln.
Befreit ward dann mein Blick
Von jenen Schranken,
Die ihm die Gegenwart umschliessen.
Ich konnte andres schauen
In eines Menschen Leben,

Erfüllung Erkenntnis

Anmerkungen von Marie Steiner, Mieta Waller und Tatiana Kisseleff

Maria: Ihr, meine Schwestern, die ihr [Zum Ausdruck bringen das Seelische des Rufs in der ersten Zeile (mit i)]

So oft mir Helferinnen wart,
Seid mir es auch in dieser Stunde, [MW] die Rufbewegung
Dass ich den Weltenäther [Sehnsuchtsbewegung — von u-i]

In sich erbeben lasse.

[...]

Und du auch, Astrid, meines Geistes [Ruf, im andern Arm hochhaltend]

Geliebtes Spiegelbild,
Erzeuge Dunkelkraft [Ruf]
Im fließenden Licht,
Dass es in Farben scheine.
[...]
Dem Seelensucher werde.

Damit eine sehr harmonisch ausgearbeitete Maria.

Philia (hoch Arm) versucht das Ganze in eine Antwortbewegung zu tun, wie eine Erfüllung der Maria zu. Vokalische Bewegung. Ein Chor dazu macht konsonantische Bewegung.

Philia: Ich will erfüllen mich
[...]
Das Werk gelingen kann.

Astrid - Erfüllungsbewegung weiter heruntergehend. Durcheinan derweben vokalisches und konsonantisches, aber nicht alles. Der Chor macht, was sie nicht macht.

Astrid: Ich will verweben
[...]
Die Seelenstrahlen lenken kannst.

Luna - Erfüllung ganz unten. Konsonantisch. Der Chor vokalisches.
Luna: Ich will erwärmen Seelenstoff
[...]
Des Wissens Sicherheit erzeugen kannst.

Maria — alles Ruf: a. Drei Unterscheidungen. Philia, Astrid, Luna wie vorher

Maria:

Aus Philias Bereichen [TK: a oben]

Soll strömen Freudesinn;

Und Nixen-Wechselkräfte, [Allmählich geht sie immer tiefer hinunter, herunter.]

[...]

Aus Astrids Weben [TK:a etwas tiefer herunter]

[...]

Aus Lunas Kraft [TK: a ganz nach unten]

Im Seelenweben,

Im Weltenleben.

Philia:

Ich will erbitten von Weltengeistern,

[...]

Astrid:

Ich will die Liebesströme,

[...]

Luna:

Ich will von Urgewalten

[...]

Maria:

Mit euch, ihr Schwestern, [macht selbst Erfüllung, geht zu den Dreien zu]

Vereint zu edlem Werk,

Wird mir gelingen,

Was ich ersehne.

Es dringt der Ruf [alles als Erkenntnis behandeln]

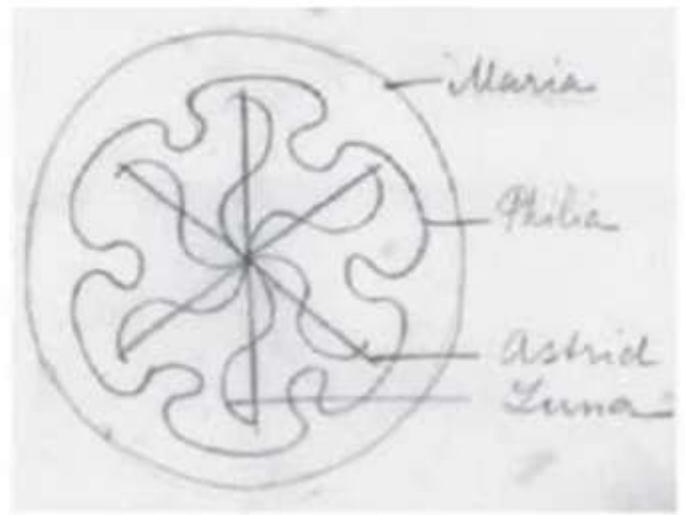
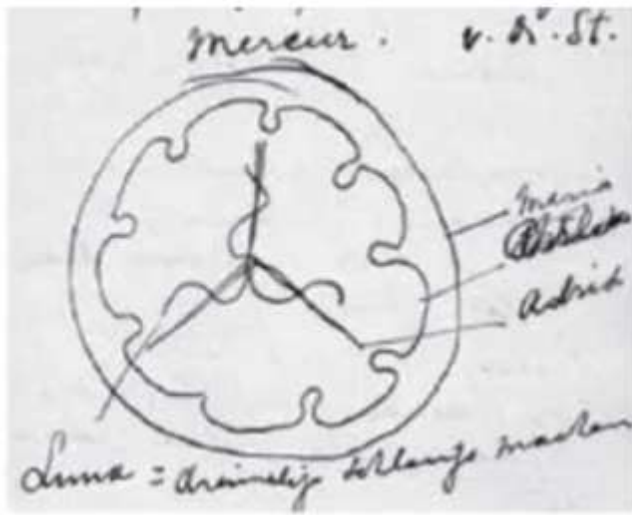
Des schwer Geprüften

In unsre Lichteswelt.

Merkurauftakt

Dieser Darstellung kann vorangehen ein Auftakt, hier besonders der Merkurauftakt [Merkursiegel] geeignet (etwas zu vereinfachen im Tanze). // Zu dem gehört als Auftakt der Merkur.

Merkur besonders geeignet, wo Boten auftreten. // Merkurauftakt für solche Darstellungen, die eine Botschaft oder Schilderung der geistigen Welt zum Inhalt haben.



Mercur / Luna = dreimalige Schlange machen / Maria, Philia, Astrid

Eine macht den äußeren Kreis — geht herum und deutet das Marienmotiv an. Die drei Vokale und Ruf und Erkenntnis-Bewegung.

Maria macht Bewegung, stumm nur von Musik begleitet.

Zu gleicher Zeit gehen

Philia — die äußeren Bogen herum und macht ihre Bewegung

Astrid — die Strahlen hin und zurück

Luna — um Astrid herum die Windungen vor und zurück (dreimalige Schlange)

[Wie] ein Hauptmotiv und drei Nebenmotive in Musik.

Philia blau. Astrid grün. Luna rot. Maria weiß.

Allgemeines zur Darstellung von Hauptperson und Chor

Geeignet für solche Art der Darstellung sind Übersetzungen, Szenen von Äschylos-Dramen, solche, in denen die Chöre nicht aufgelöst sind. Sophokles-Dramen, Schillers Braut von Messina etc. sind solche Szenen, wo eine Haupt- und mehrere Nebenrollen sind (bei

Schiller sehr viel seelische Beobachtung verwendet). Die Mittelperson oder -personen machen es wie Maria.

Auch einige Goethe'sche Gedichte, die für festlichen Zweck in der Weise gemacht werden können, sind solche Szenen, wo eine Hauptund mehrere Nebenrollen sind. Bei Goethe («Gott und Welt») besonders das Konkrete und Abstrakte zu verwenden, wie in der geschilderten Szene aus der «Pforte der Einweihung».

In griechischen Dramen (Äschylos) immer eine Hauptperson und ein Chor. Hauptperson: Vokale ;, a, #. Keine Konsonanten. Alle Konjunktionen, Präpositionen, alle Seelenzustände (Schmerz und Freude, Konkret und Abstrakte) kann die Hauptperson machen. Auch vorkommende Opferhandlungen werden durch die Hauptpersonen ausgeführt.

Die Dienerin interpretiert. // Der Chor drückt aus, was den Mittleren erfüllt. // Der Chor tut das, was die Hauptperson nicht tut. // Chor macht Buchstaben, Vokale und Konsonanten, das Konkrete und das Abstrakte, die Seelenzustände.

Das ist das Geheimnis des griechischen Chors, dass er das ausdrückt, was den Mittleren bewegt, // was den Mittleren erfüllt.

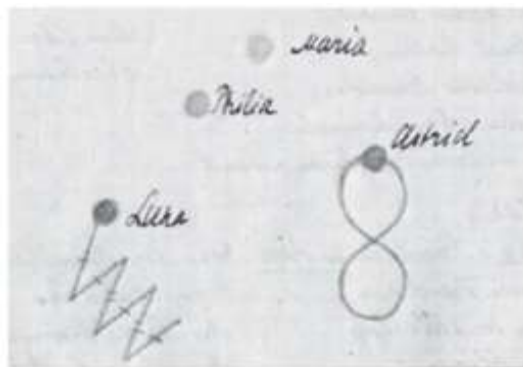
Der große Chor steht gewöhnlich in zwei Gruppen verteilt, // Chor kann in Chor und Gegenchor eingeteilt werden. Die Chöre stehen dann etwas vertieft, die Personen erhöht.

Bei den Griechen waren diese Bewegungen. Als Sprechdrama war es nicht schön, es war ein Schmettern und Trompeten. Nur durch das seelische Mitgehen - inhaltsgemäß war es.

Ausführung der «Devachan-Szene» April 1915

Im Osterfestprogramm vom 4. April 1915 wurde neben der ersten Szene aus Faust I (Studierzimmer) sowie anderen Gesangs- und Eurythmie-Darbietungen auch das siebte Bild aus der «Pforte der Einweihung» aufgeführt. Marie Steiner rezitierte, und Tatiana Kisseleff stellte alle drei Seelenkräfte dar, jeweils für jede Seelenkraft den Schleier wechselnd. In Bezug darauf vermerkte Tatiana Kisseleff in den Druckfahnen: «T. K. bekam diese Formen für ihre persönliche Arbeit im Sommer 1914.»

Eine andere Art von Darstellung für dieselbe Szene (so aufgeführt am 4. April TR. 1915). Maria rezitiert oder vokalisiert stehend. Die drei Seelenkräfte in dieser Stellung.



Philia vokalisiert - stehend

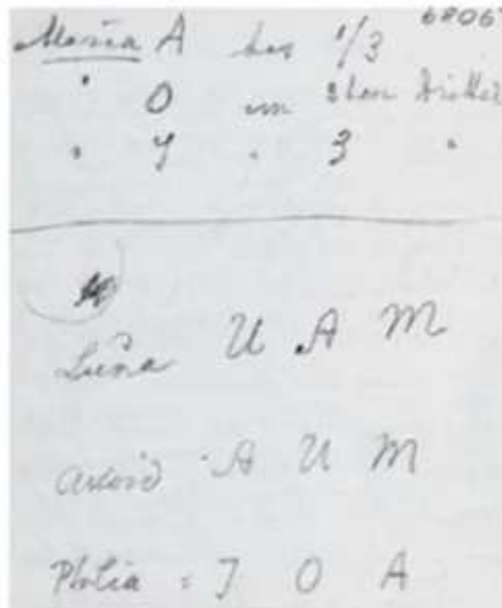
Astrid konsonantisch - in Bewegung

Luna Vokale und Konsonanten in Bewegung. (-v-|--|-v-|--)

Luna: Vokale und Konsonanten in Amphimacer, Spondeus-Rhythmen auf die angegebene Form ausführend -v-|--| v-|-- usw., hin und zurück. Maria: gelb. Philia: weißes Kleid, hellgrüner Schleier; Astrid: weißes Kleid, purpurner Schleier; Luna: weißes Kleid, violetter Schleier.

Weitere Notizen im Umkreis dieser Szene

Inwieweit die folgenden Notizen Rudolf Steiners und Marie Steiners im direkten Zusammenhang mit dem siebten Bild aus der «F'orte der Einweihung» in Zusammenhang stehen, ist ungewiss. Da sie aber in den weiteren Kontext gehören, werden sie hier dokumentiert.



Maria a bis 1/3 / Maria o im 2ten Drittel / Maria i im 3ten Drittel // A Luna u a m / Astrid a u m / Philia: i o a

Programm zur Aufführung vom 30. August 1915, 19 Uhr, Dornach

Genaue Wiederholung des Programms vom 29. August 1915 [siehe S. 348]

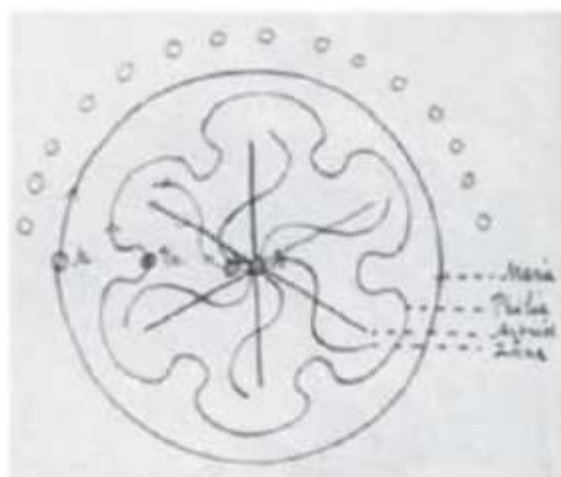
[Die folgenden Ausführungen über die Ausführung des Merkurauftraktes vor der Darstellung der Devachan-Szene fanden sich in den vorläufigen Druckfahnen, wurden aber nicht in die Ausgabe aufgenommen.]

Merkurauftakt. Musik von Leopold van der Pals. [...] Zu Beginn der Musik treten nacheinander Philia, dann Astrid, dann Luna und zuletzt Maria auf. Alle beginnen ihre Wege zu gleicher Zeit. Maria bewegt sich auf dem äußeren Kreis, das Marienmotiv in der Musik andeutend und die Vokale i u a, u wie au, sich berührend, in Ruf und Erkenntnisbewegungen

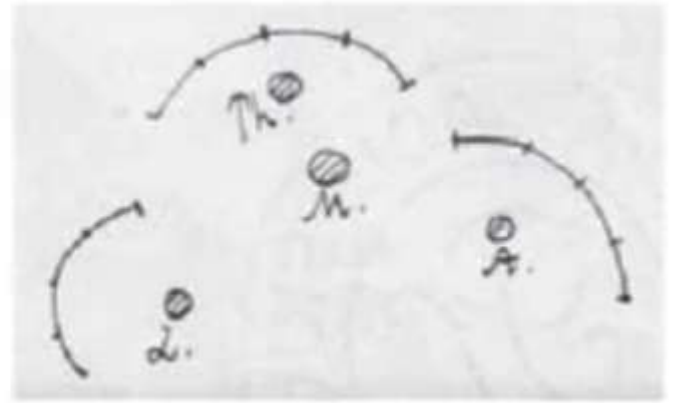
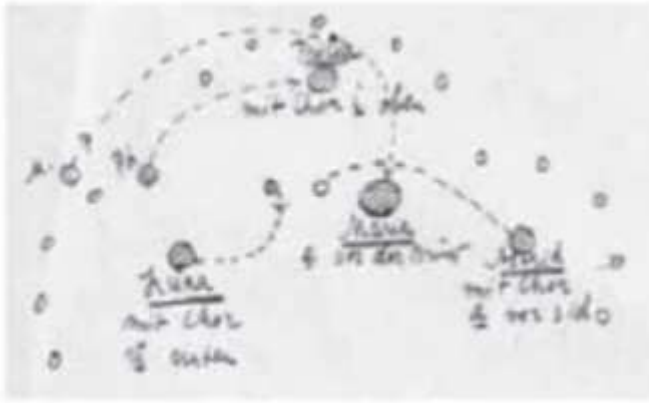
bildend. Philia läuft die runden Formen, die Bahn der Maria begleitend im i- oben in der Gefühlszone. Astrid läuft die Strahlen hin und zurück in a - vor sich in der Denkzone, und Luna führt die Windungen um die Strahlenform der Astrid auch hin und zurück aus. In der Musik sind ein Hauptmotiv und drei Nebenthemen zu erkennen. Bei dem großen Crescendo treten von drei Seiten die Chöre ein und gruppieren sich um Maria, Philia, Astrid und Luna in einem Halbkreis, welche sich weiter in ihren Formen bewegen. Am Ende der Musik gehen alle in folgende Aufstellung.

[Tatiana Kisseleff über die Art der Ausführung der Devachan-Szene 1923]

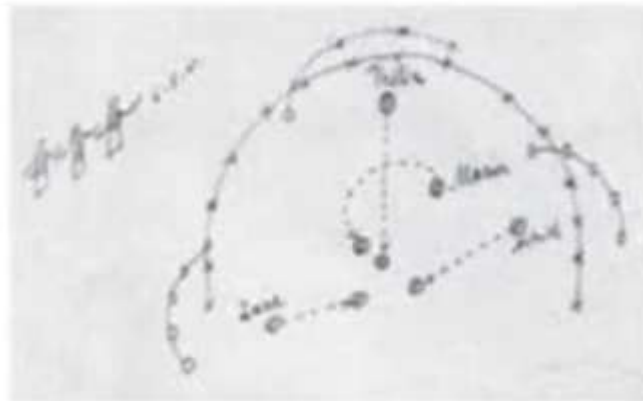
Beim Anfang der Musik treten Philia (i oben), dann Astrid (a vor sich), dann Luna (u unten), dann Maria (in e-Gebärde - an der Brust gekreuzte Arme -, bildet in Bewegung i, a, u) auf. Beim großen Crescendo der Musik treten von drei Seiten die Chöre (jeder besteht aus 4, 5 oder 6 Personen) auf und gruppieren sich im Halbkreis um die vier Hauptgestalten, die sich in ihren Bahnen weiterbewegen bis zum Ende der Musik.



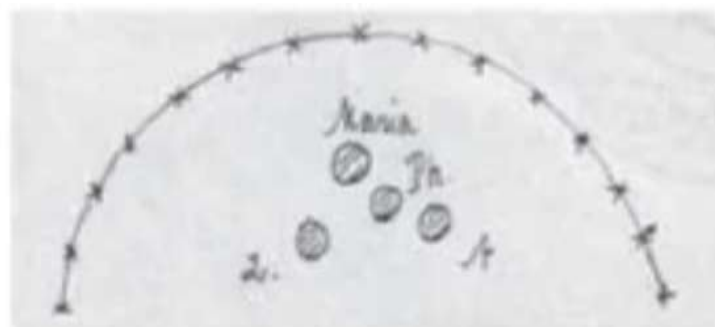
Um die Stellung für den Textteil einzunehmen, erfolgen aus der Schluss-Stellung nach dem Merkurauftritt die Übergänge gemäß neben stehenden strichlierten Linien in die ebenfalls nebenstehende Gruppierung. Die Bühne kann auch in 4 Stufen gestaltet sein. Maria oben, die drei Seelenkräfte stufenweise nach unten. Nach dieser Angabe wurde es aber nie aufgeführt.



[Maria «Ihr meine Schwestern [...] Was ich erschne»] Dann erfolgt stumm die Umgruppierung wie oben mit strichlierten Linien gezeigt, wobei sich der Chor hinten im Halbkreis aufstellt = vorderer Arm mehr unten, hinterer Arm höher zueinander (wie eine schützende Kette) zur Endstellung,



bei der die Hauptgestalten folgende Gebärden machen: Maria = linker Arm gestreckt über den Kopf von Philia, rechter Arm mittlere Lage etwas nach vorne gegen Philia, wie schützend; Luna in « zu Philia gestreckt; Astrid in a gegen Philia; Philia = rechter Arm in i oben.
- Endstellungen:



Vorher und nachher: symphon. Mus. übergehend in Chorgesang, dann in Sprechen (auf der Bühne auch stumme Eurythmie)

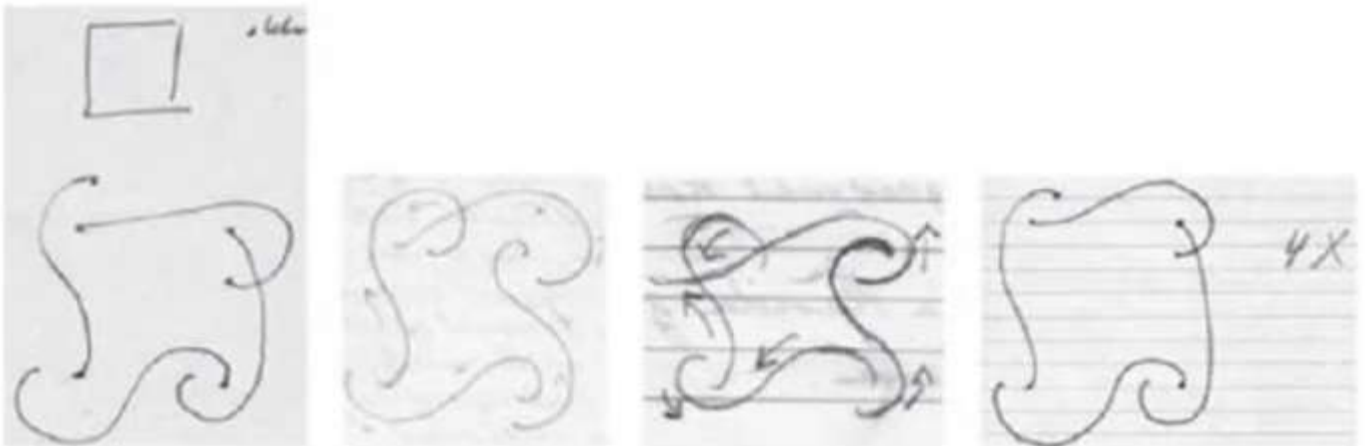
Vierzehnte Stunde

Die Umkehrung der hier gegebenen Übung «Wir suchen uns» wurde in der 17. Stunde vom 6. September 1915 als Auftakt für das «Lied der Initiation» eingeführt. - Der zweite Teil der Stunde knüpfte an die 13. Stunde an, indem weitere Möglichkeiten für Gedichtgestaltungen auf Stufen mit Hauptperson und Chor hier in Bezug auf über- und untergeordnete Gedanken - gegeben wurden.

Formen für Kinder und junge Leute

Formen, die gut sind für Kinder und junge Leute. // Das Üben mit Kindern. // Übungen für Kinder. // Auch als Auftakte zu verwenden

Schau in dich, Schau um dich



Vier Menschen stehn im Quadrat. Hin und zurück machen vier Menschen

beim Hingehen: Schau in dich

beim Zurückgehen: Schau um dich

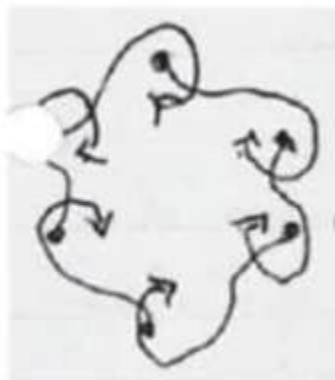
Schau in dich! - Alle gehen mit einer einwickelnden Spirale zum Platz des nächsten, dabei Vokale gestaltend. // Einwickelnd und vokalisch. Schau um dich! — Alle gehen mit auswickelnder Spirale zum Ausgangspunkt zurück, Konsonanten gestaltend. // Zurück auswickeln und konsonantisch.

Mehrmals wiederholen.

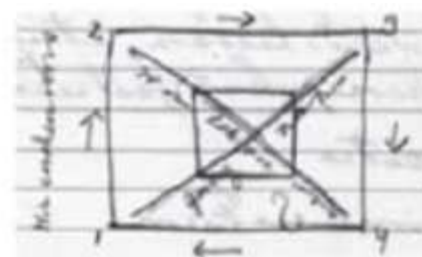
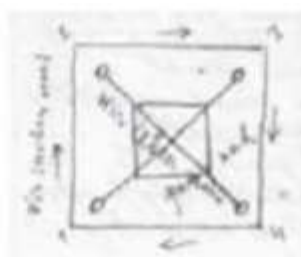
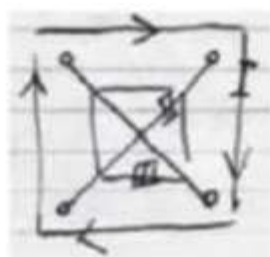
Dies kann man so machen, ist aber keine Vorschrift. Die Form en face laufen, nicht en

profil. 1. Entweder wird die Form gemacht während der Rezitation der Worte. 2. Oder auf Musik, dann aber nicht die Bewegung der Worte, sondern musikalische Werte, z.B. Dur und Moll.

Wir waren damals nur vier Personen, darum die Form im Viereck. Aber Dr. Steiner sagte ausdrücklich, man könne auch mehr Personen nehmen, z.B. 6-8 etc.



Wir suchen uns - Wir leben uns - Ganz nah



1. (I) Jede auf den nächsten Platz
2. (II) Diagonale und aneinander vorbei
3. (III) Sich umdrehen, in die Mitte laufen, die Arme ausbreiten, ohne sich zu berühren

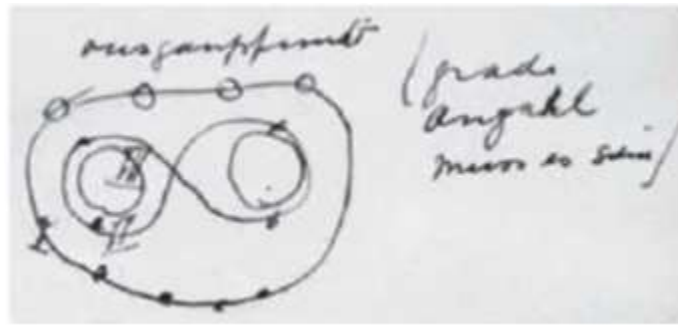
1. Wir suchen uns (vokalisch): Jeder läuft von rechts nach links zum Platz des Nächsten.

2. Wir leben uns (vokalisch): In einer Diagonale die Plätze wechseln.

3. Ganz nah (vokalisch): Jeder läuft aus seiner Ecke zu dem kleinen Quadrat, dabei ein a bildend, das schmal angesetzt wird, sich öffnet, sodass die Hände sich gegenseitig fast berühren. Dann mit raschem, leichtem Schwung zurück und den Auftakt [die Form] wiederholen. Dieser letzte Weg darf nichts von einem Akzent haben.

[Das Ganze] viermal.

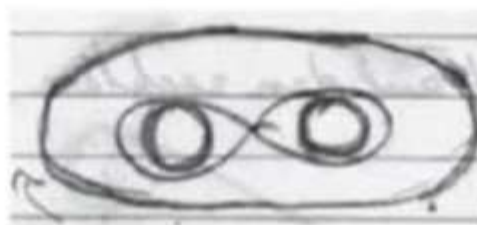
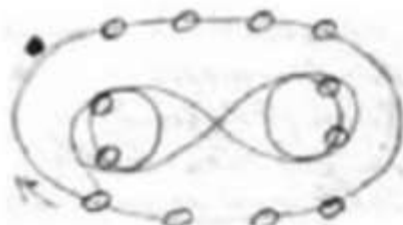
Die einzige dieser Formen, die der Nase nach gelaufen wurden, ist ja: «Wir suchen uns» und der «Satirische Auftakt».



Ausgangspunkt (es muss eine gerade Anzahl von Menschen sein). Einmal herum und dann ankommen, wo die schwarzen Punkte sind; dann die Lemniskate machen, zweimal herum und dann an den Punkten stehen bleiben. Dann die innersten Zirkel.

- (I) Wir wollen uns suchen
- (II) Wir fühlen uns nah
- (III) Wir kennen uns wohl

Das ist sehr gut für Kinder, viel besser als Turnen oder irgend so etwas.



1. Wir wollen uns suchen 2x
2. Wir fühlen uns nah 2x
3. Wir kennen uns wohl 2x

Betonen müsstest Du aber, dass die ganze Form frontal gemacht wurde. Jetzt 1.MSan EvD läuft man sie oft der Nase nach.

Bei der dritten Form laufen alle zweimal die Kreise [...], auf jeden betonten LMS, Vokal einen Halbkreis: Wir kennen uns wohl. Frau Dr. sprach jeden der Sätze B16-11.1964 zweimal, und wir liefen in den Pausen weiter. [...]

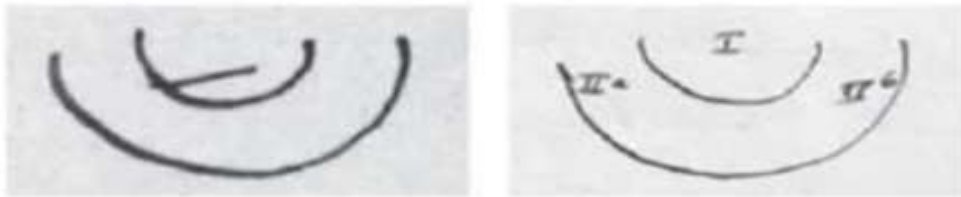
1. $1\frac{1}{2}$ - $1\frac{3}{4}$ mal die Ellipse laufen; Wir wollen suchen. 2. $1\frac{1}{2}$ die Acht laufen: Wir fühlen uns nah. 3. 2mal die inneren Kreise laufen: Wir kennen uns wohl.

1. $1\frac{1}{2}$ — oder 2mal die Ellipse laufen: Wir wollen suchen. 2. $1\frac{1}{2}$ oder 2mal die Acht laufen: Wir fühlen uns nah. 3. $1\frac{1}{2}$ oder 2mal die inneren Kreise laufen: Wir kennen uns wohl.

Gedichtgestaltung auf Stufen nach über- und untergeordneten Gedanken

Auf diesen drei Stufen haben wir auch «Gedankenmäßiges» geübt und aufgeführt. Oben: übergeordnete Gedanken; zweite Stufe: untergeordnete oder berührende; ganz unten: untergeordnete, aber wie mit einem neuen Impuls. Z.B. «Im flachen Bett schleicht er das Wiesental hin» [in: «Gesang der Geister über den Wassern»]; während: «Der du von dem Himmel bist» nur auf erster und zweiter Stufe.

So eingeteilt kann gemacht werden:



J. W. Goethe: «Wanderers Nachtlied» (1780)

I Über allen Gipfeln
Ist Ruh', (von der Mitte aus eurythmisiert)
IIa In allen Wipfeln
Spürest du
IIb Kaum einen Hauch;
IIa Die Vögelein schweigen im Walde
IIb Warte nur! Balde,
I Ruhest du auch.

J. W. Goethe: «Wanderers Nachtlied» (1776)

I oben Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
II links Den, der doppelt elend ist,
II rechts Doppelt mit Erquickung füllest,
II links Ach, ich bin des Treibens müde!
II rechts Was soll all der Schmerz und Lust?
I oben Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust! MS, Nb 139



Für Aufteilung in mehrere Personen eignen sich zum Beispiel von Goethe: «Der Sänger»; «Die wandelnde Glocke»; «Wanderers Nachtlied: Der du von dem Himmel bist»; «Gesang der Geister über dem Wasser»; «Der Zauberlehrling».

J. W. Goethe: «Gesang der Geister über den Wassern» (1779)

I oben Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
II links Vom Himmel kommt es,
II rechts Zum Himmel steigt es,
III unten Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
I oben Ewig wechselnd. (MSt: III unten)

I oben Strömt von der hohen,
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
II links Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
II rechts Und leicht empfangen
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend,
II unten Zur Tiefe nieder.

I oben Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
III links Schäumt er unmutig
II rechts Stufenweise
II unten Zum Abgrund.

III unten Im flachen Bette
I rechts Schleicht er das Wiesental hin,
II links Und in dem glatten See
I oben Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

I oben Wind ist der Welle
II links Lieblicher Buhler;
II rechts Wind mischt vom Grund auf

II unten Schäumende Wogen.

III unten Seele des Menschen,

II rechts Wie gleichst du dem Wasser!

II links Schicksal des Menschen,

I oben Wie gleichst du dem Wind!

[Mit Sinnformen ergänzt:]



Des Menschen Seele / gleich dem Wasser: oben // Ewig wechselnd oben / Strömt von der hohen / Steilen Felswand oben / der reine Strahl



Ragen Klippen / Dem Sturz entgegen oben // Weiden ihr Antlitz / alle Gestirne.

Rudolf Steiner: Aus dem Anthroposophischen Seelenkalender, Spruch 22

Das Licht aus Weltenweiten oben

abstrakt seelisch [abstrakt außen kosmisch]

Im Innern lebt es kräftig fort oben

seelisch abstrakt

Es wird zum Seelenlichte links [abstrakt]

Und leuchtet in die Geistestiefen, rechts [seelisch abstrakt]

Um Früchte zu entbinden links

abstrakt

Die Menschenselbst aus Weltenselbst rechts

seelisch abstrakt [kosmisch abstrakt]

Im Zeitenlaufe reifen lassen. oben [einheitl. Verbum]

Das Licht aus Weltenweiten oben

seel. abstrakt [kosm. abstrakt]

Im Innern lebt es kräftig fort oben

seel. abstrakt

Es wird zum Seelenlichte links [seelisch abstrakt]

Und leuchtet in die Geistestiefen, rechts [kosmisch abstrakt]

Um Früchte zu entbinden links

kosmisch

Die Menschenselbst aus Weltenselbst rechts

kosmisch abstrakt kosmisch abstrakt

Im Zeitenlaufe reifen lassen. oben

kosmisch abstrakt [dauernd]

Fünfzehnte Stunde

Nachdem Rudolf Steiner in dieser Stunde die Fußstellungen sowie die Gesichtspunkte von Hören- Sehen - Fühlen gegeben hatte, kam er am Schluss der Stunde noch einmal zurück auf den in der 13. Stunde (30. August) behandelten MerkurAuftakt. Die dazu gehörigen Angaben finden sich dort (S. 359).

Haltung der Füße, Fußstellungen

Auch durch Fußstellungen kann Seelisches ausgedrückt werden. Sie werden z.B. leicht zu der Meinung kommen, dass die seelischen Ausdrücke, die wir heute geben, anstatt den früheren auch angewendet werden könnten. Die Dinge werden sich oft kreuzen [mischen]. Man kann all diese Bewegungen auch im Gehen machen, nicht nur im Stehen, wenn ein Gefühl ins andere übergeht. So kann man die wichtigsten Gefühle aussuchen aus dem Gedicht und sie in dem Auftakt so ausdrücken.

Die im jambischen Maße geschriebenen Gedichte werden besser mit den früher gezeigten Bewegungen, die mehr in der Bewegung des Körpers, der Arme liegen [Seelenhaltungen]. Die im trochäischen Maße besser mit diesen Fußbewegungen.

[Die folgenden Zeichnungen sind vom Standpunkt des Zuschauers aus gezeichnet.]

Mut, Tätigkeit



rechts links / Mut Tätigkeit

Mut, Tätigkeit = Rechter Fuß nach vorn in der Diagonale. // Der ganze rechte Fuß schräg vor.

(Beispiel für Mut, Tätigkeit: «Heereszug» in Goethes Pandora)

Erregende Gefühle

Erregung = Rechter Fuß nach vorn mit der Zehenspitze. // Die Spitze schräg vor, in die

Diagonale. // Rechter Fuß nach vorn auf Zehenspitze.

Befehl, Aufforderung

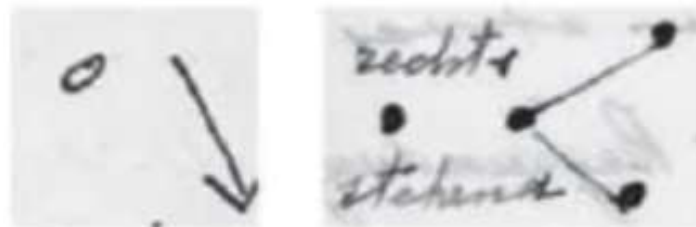
Befehl, Aufforderung = Zweimal Mut, Tätigkeit (zwei Schritte)

(Beispiel für erregend oder Befehl: Goethes «Zauberlehrling»)

Botschaft

Botschaft = rechts Gewicht aufsetzen, links auf Zehen.

Leiden und Gefühl der Schwäche



rechts stehend

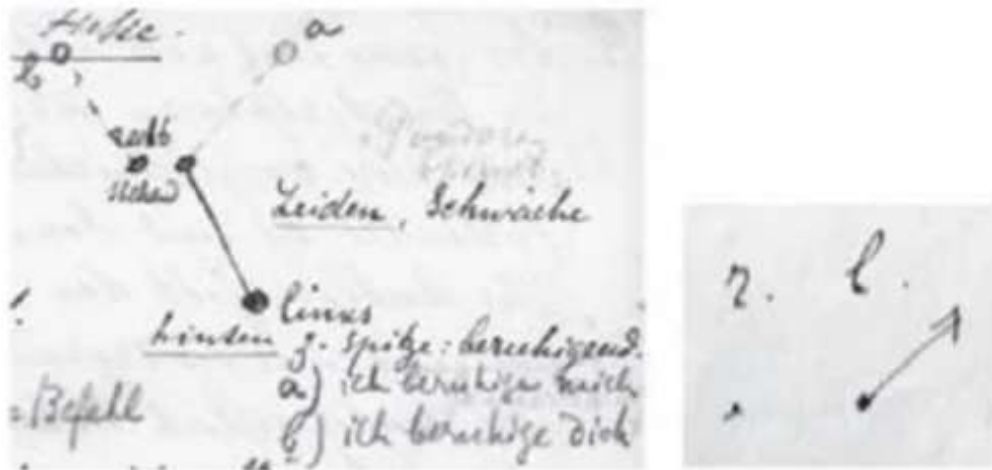
Leiden und Gefühl der Schwäche = Rechts stehen und die Bewegung des linken Fußes nach vorne aufsetzen. // Links nach vorn und rechts stehend. // Rechter Fuß steht, linken Fuß in die Diagonale nach vorn setzen.

(Beispiel für Leiden und Schwäche: Epimetheus in Goethes Pandora)

Beruhigende Gefühle

Beruhigende Gefühle = Die Spitze schräg vor, mit dem linken schräg vor auf den ganzen Fuß. Der rechte hinten auf Zehen, Körpergewicht auf dem linken. // Hinten Zehenspitze, nach vorn linken Fuß aufstellen. // Wenn man die Bewegung überführt, sodass das Gewicht auf dem vorderen Fuß, hinten Zehenspitze.

(Beispiel: «Der Sturm legt sich», oder: «Der Kranke wird gesund»).



Leiden, Schwäche / links / hinten Z.spitze: beruhigend / a) ich beruhige mich /b) ich beruhige Dich

Beruhigend = hinten Zehenspitze

a) = ich beruhige mich

b) = ich beruhige dich

Beharren, ruhige Stärke

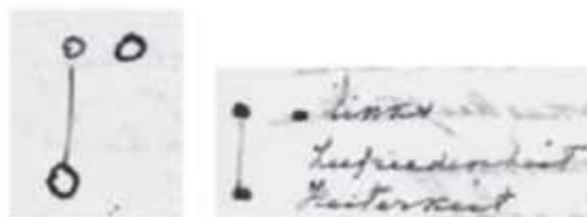


Beharrende, ruhige Stärke // Das Gefühl ruhiger Stärke, Beharren = Mit einem Fuß nach der Seite, links stehen und seitwärts rechts gehen. // Linker Fuß steht, rechter seitwärts heraus. // Der rechte Fuß bewegt sich, der linke steht.

In meinem Heft von 1915 steht: Mit einem Fuß heraustreten = Beharren, ruhige Stärke. Es muss also nicht immer der rechte Fuß sein.

Dr. auf der Tafel: «ruhige Stärke, Beharren».

Zufriedenheit, Heiterkeit



links / Zufriedenheit / Heiterkeit

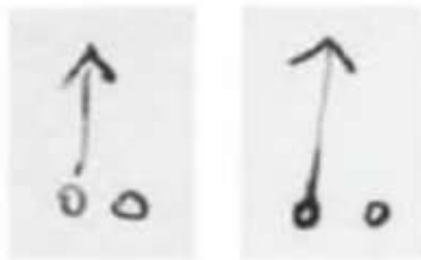
Ausdruck der Zufriedenheit, auch Heiterkeit = Rechter Fuß gerade NzAKIS,, nach vorn.
// Den ganzen rechten Fuß grade vor setzen.

Sympathie

Alles, was Sympathie einflößt = Den vorgesetzten Fuß auf die Zehenspitze setzen, stellen.
// Die Spitze gerade vor.

(Beispiel: «Von Zeit zu Zeit sch' ich den Alten gern», Mephisto im «Prolog im Himmel»)

Unzufriedenheit, Ernst



Unzufriedenheit, Ernst = Links stehend, rechts nach hinten. // Der ganze Fuß gerade zurück. // Linker Fuß steht, rechter gerade nach rückwärts.

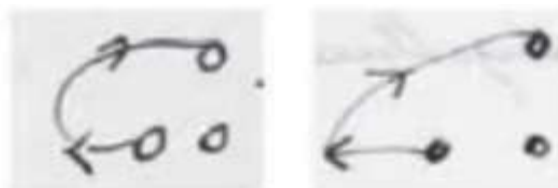
So ist Ernst und Unzufriedenheit wirklich nur als eine Fußstellung [...] angegeben. Ich persönlich habe mir in diesem Fall durch Kopfhaltungen geholfen.

Bei Ernst möglichst geradeaus geschaut (größte Geschlossenheit) und bei Unzufriedenheit: Ich will nicht, dass etwas so ist.

Antipathie

Antipathie = Wenn man [sich] hinten auf die Zehenspitze stellt. // Fuß, indem Sie ihn nach rückwärts bewegen, auf Zehe stellen. // Die Spitze gerade zurück (stark auftreten).

Nicht-Verstehen



Nicht-Verstehen von etwas = Füße nebeneinander, rechter Fuß von linkem seitwärts entfernt, im Viertelkreis nach hinten gedreht. // Der ganze Fuß im Viertelbogen hinter den linken (leicht).

Verneinung

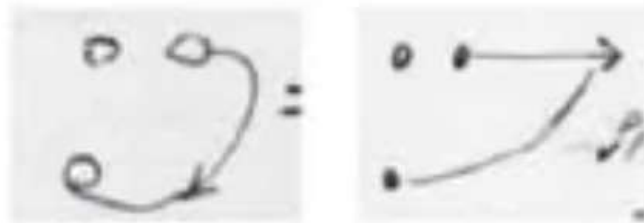
Verneinung (auffällig, nachdrücklich) = Der ganze Fuß im Viertelbogen hinter den linken (fest). // Dann dasselbe mit starkem Auftreten. // Bewegung ebenso machen, aber sichtbar machen, dass der Fuß stark auftritt.

Abscheu, Hassgefühle

Abscheu, Hassgefühle = Der ganze Fuß im Viertelbogen hinter den linken (mit starkem Auftreten). // Entfernen rechten Fuß von linkem Fuß und im Viertelkreis gedreht hinter den linken.

Spannung

Spannung = Die Zehenspitze im Viertelbogen, Viertelkreis hinter den linken aufstellen.



Ich verstehe etwas

Ich verstehe etwas = Rechter Fuß stehen, linker Fuß seitwärts, Vierteldrehung nach vorn. // Der ganze linke Fuß im Viertelbogen vor den rechten (leicht).

Begründung, Ich begründe etwas

Ich begründe etwas = Dasselbe mit starkem Auftreten. // Nun mit linkem Fuß stark auftreten. // Der ganze linke Fuß im Viertelbogen vor den rechten (fest).

Behauptung

Behauptung = Der ganze linke Fuß im Viertelbogen vor den rechten (mit starkem Auftreten, mit Nachdruck).

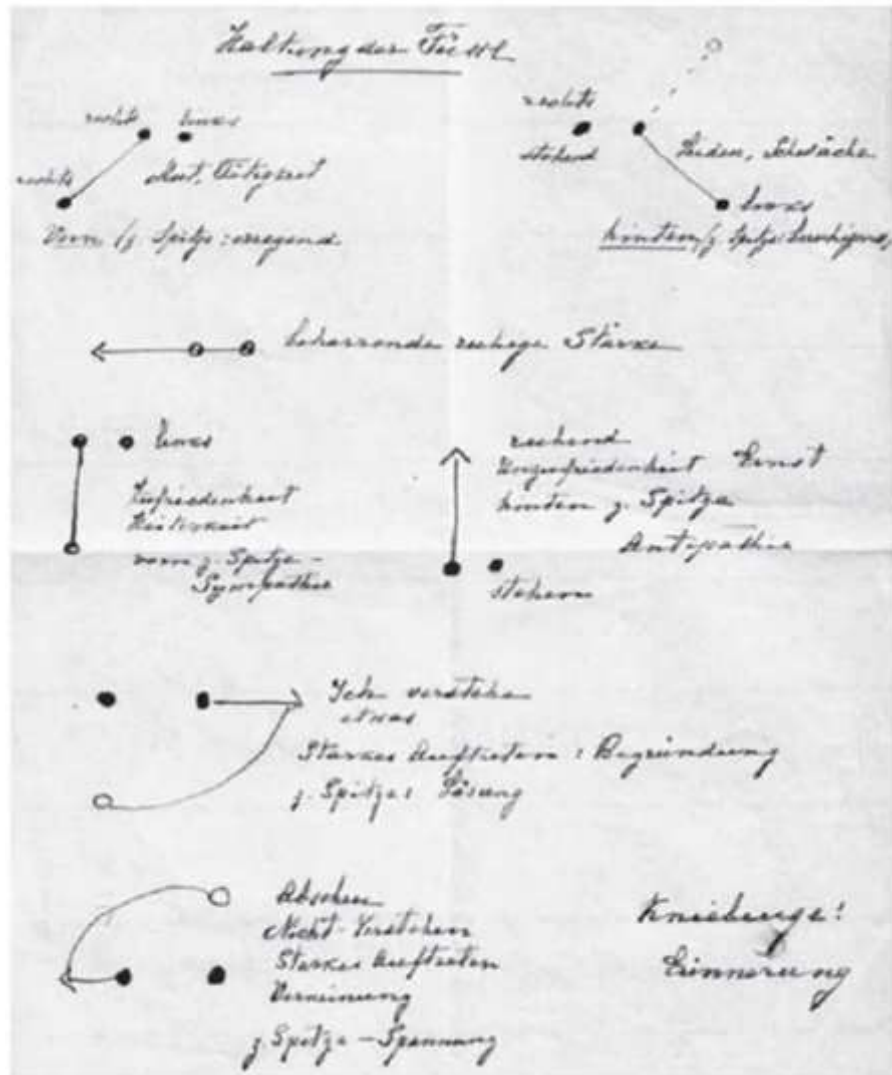
Lösung, Entspannung

Entspannung, Lösung in den Gefühlen = Die Spitze im Viertelbogen, Viertelkreis vor den rechten. // Dasselbe, auf Zehenspitze gestellt.

Erinnerung

Alles, was Erinnerung ist = Kniebeuge. (Beispiel: «Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst», Mephisto im «Prolog im Himmel»)

Überblick zur Haltung der Füße



rechts Mut, Tätigkeit / Vorn (Zehen Spitze: erregend)

rechts stehend, links Leiden, Schwäche / hinten (Zehen Spitze = beruhigend)

beharrende ruhige Stärke

Zufriedenheit Heiterkeit / vorn Zehen Spitze Sympathie

Ruhend, Unzufriedenheit Ernst / hinten Zehen Spitze Antipathie / stehen Ich verstehe etwas / Starkes Auftreten: Begründung / Zehen Spitze: Lösung Abscheu, Nicht-Verstehen, Starkes Auftreten, Verneinung / Zehen Spitze — Spannung

Kniebeuge: Erinnerung

Hören, Sehen, Fühlen im Ausdruck durch Körper- und Gliederbewegung

Wie die «Bewegungen des Körpers» auf der einen und die «Bewegungen der Glieder» auf der anderen Seite zu verstehen sind, dazu finden sich in den erhaltenen Dokumenten keine Angaben. Die Herausgeber von GA 277a (1965) haben eine Interpretation dazu gegeben, die möglicherweise aus der Überlieferung stammt und deshalb auch hier dokumentiert wird.

Wo sie Konkrete, Abstrakte, Zeitwörter usw. machen wollen, die Einteilung machen nach: (1.) Hören - (2.) Sehen - (3.) Fühlen. // Konkrete, abstrakte Substantive usw. hat man sich einzuteilen nach dem, was man hört, was man sieht, was man fühlt. // Bei Gedichten mit vielen Zeitwörtern ist es gut, darauf zu achten, dass man einteilt in das, was man hört, sieht, fühlt.

1. Alles, was auf das Hören Bezug hat. // Gehörtes: große Bewegungen des Körpers und der Glieder.

2. Alles, was sich auf das Sehen bezieht. // Geschenes: kleine Körperbewegungen, trotzdem große Gliederbewegung, // Kleinere Bewegungen des Körpers und trotzdem größere Gliederbewegungen. // Kleinere Bewegungen des Körpers und trotzdem große Gliederbewegungen.

3. Alles, was gefühlt werden kann. // Gefühltes: sowohl Körperwie Gliederbewegungen gemessen, kleiner. // sowohl Körperwie Gliederbewegungen gemessen.

Dadurch, dass beim «Sehen» kleine Körperbewegungen und große Gliederbewegungen gemacht werden, entsteht der Eindruck des Visionären; geübt an «Die Kapelle der unschuldigen Kindlein» (C. F. Meyer). Jede letzte Zeile der Strophe als «Vision». «Neujahrsglocken» (C. F. Meyer), um die Darstellung des Gehörten zu üben.

Bewegungen des Körpers (= Formen) und der Glieder (= Laute)

Textbeispiel für die Einteilung in Hören, Sehen, Fühlen

Im Folgenden werden die Angaben zur Einteilung nach Hören, Sehen und Fühlen im Beispieltext aus dem «Prolog im Himmel» dokumentiert. Abweichende Notizen von Lory Maier-Smits [LMS:] und Marie Steiner [MSt:] werden durch die entsprechenden Kürzel ausgewiesen.

Das schönste Beispiel:

Aus: Johann Wolfgang Goethe, «Faust», Prolog im Himmel, V. 243-270

Raphael:

Die Sonne tönt nach alter Weise große Körperbewegung, große Gliederbewegung
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, geht über in das Geschene

Wenn keiner sie ergründen mag;

Die unbegreiflich hohen Werke

Sind herrlich wie am ersten Tag. [LMS:] Ist das nicht Fühlen «unbegreiflich», dadurch wird man doch zu einem inneren Erleben aufgefordert?

Gabriel:

Und schnell und unbegreiflich schnelle Alles auf Sehen [MSt Nb 138: Hören]

Dreht sich umher der Erde Pracht;

Es wechselt Paradieses-Helle

Mit tiefer, schauervoller Nacht;

Es schäumt das Meer in breiten Flüssen [MSt Nb 138:] Schen [LMS:] Hier könnte analog zu: «Und Stürme brausen um die Wette» Hören empfunden werden.

Am tiefen Grund der Felsen auf,

Und Fels und Meer wird fortgerissen Gesicht [Sehen]

In ewig schnellem Sphärenlauf.

Michael:

Und Stürme brausen um die Wette, Gehör Vom Meer auf's Land, vom Land auf's Meer,
Und bilden wütend eine Kette Der tiefsten Wirkung rings umher.

Da flammt ein blitzendes Verheeren [MSt Nb 161:] Gesehenes

Dem Pfade vor des Donnerschlags; Hören [LMS:] Vielleicht könnte das Wort «Donnerschlag» als Hören gemacht werden, dann wäre der Übergang zu «Fühlen» besonders eindrucksvoll.

Doch deine Boten, Herr, verehren [Gefühl]

Das sanfte Wandeln deines Tags.

Zu drei:

Der Anblick gibt den Engeln Stärke [MSt Nb 138:] Sehen [LMS:] rascher Übergang zum Fühlen Da keiner dich ergründen mag,

Und alle deine hohen Werke

Sind herrlich wie am ersten Tag.

[Weiteres Beispiel für «Hören-Sehen-Fühlen»]

Friedrich Lienhard: «Abendrot»

Mir ist nach einer Heimat weh, (Fühlen) die keine Erdengrenzen hat!

Ich sehne mich aus Menschennot nach einer ew'gen Himmelsstadt.

Groß glänzt und klar das Abendrot, (Sehen) sanft rauscht der Quell im Wasgenwald. (Hören)

Wie bald verging mein Erdentag (Fühlen) und all mein Tagewerk wie bald!

O komm, du weltallweite Nacht, die keine Erdenmaße kennt,

Aus deren Tiefen Stern an Stern (Sehen) auf unser winzig Sternlein brennt!

Nicht müd' bin ich vom Tagewerk, und doch bin ich des Tages satt —

Nach deinen Weiten sehn' ich mich, du unbegrenzte Himmelsstadt!

[Beispiel für Haltung der Füße, Fußstellungen]

Aus: Johann Wolfgang Goethe, «Faust», Studierzimmer, V. 1538-1544

Ich bin der Geist, der stets verneint! [Verneinung]

Und das mit Recht; denn alles, was entsteht [Begründung]

Ist wert dass es zu Grunde geht;

Drum besser wär's dass nichts entstünde. [Verneinung]

So ist denn alles, was ihr Sünde, [Antipathie]

Zerstörung, kurz das Böse nennt,

Mein eigentliches Element. [Sympathie]

59. Der Apollonische Kurs XVI

2. September 1915, Dornach

Sechzehnte Stunde

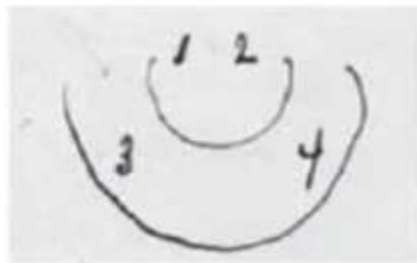
In dieser Stunde gab Rudolf Steiner einen Überblick über die Reimformen, um anschließend die Formen des Vollreims sowie die Alliteration näher zu behandeln. Vermutlich wurde für die Alliteration ein Beispiel aus dem «Heliand» gegeben, doch ausgearbeitet wurde erst in der folgenden Stunde (6. September 1915) ein Text aus Wilhelm Jordans «Demiurgos» in Zusammenhang mit der Assonanz. Die in den weiteren Stunden angegebenen Drei- und Vierecksformen wurden als Beispiele für die hier angelegten Reimformen gegeben.

Der Reim

Reim = Gleichklang. Man unterscheidet:

1. Alliteration oder Stabreim (Stäbe - gleiche Anlaute)
2. Assonanz oder Halbreim
3. Der Vollreim, Endreim

End- oder Vollreim



Den Reim berücksichtigen: Erste Zeile vokalisches. Zweite Zeile konsonantisch.

Reim halten: 1 hält den Reim in der Bewegung fest; 2 hält den Reim in der Bewegung fest; 3 hält auch den Reim in der Bewegung fest; 4 hält den Reim in der Bewegung fest.

Prinzip: Am Ende der Strophe müssen die Reime in der Gebärde da stehen.

Der Laut des Reimes wird durchgehalten und beim nächsten Reimwort neu gebildet.

Beim Vollreim unterscheidet man: reiner und unreiner Reim - Hügel - Zügel; Hügel - Spiegel

I männlicher oder stumpfer Reim, z.B. Tal - Mal; belauscht - vertauscht

II weiblicher oder klingender Reim, z.B. Sterne - Ferne; Sonne - Wonne

III gleitender oder daktylischer Reim, z.B. betrübende — übende; lebende — webende

IV der reiche Reim, z.B. «Gebet» von Emanuel Geibel:

«Herr, den ich tief im Herzen trage, sei du mit mir!

Du Gnadenhort in Glück und Plage, sei du mit mir!»

Paarreim

Friedrich Rückert: «Der Himmel hat eine Träne geweint»

Der Himmel hat eine Träne geweint,

Die hat sich ins Meer verlieren gemeint.

Die Muschel kam und schloss sie ein:

Du sollst nun meine Perle sein.

Du sollst nicht vor den Wogen zagen,

Ich will hindurch dich ruhig tragen.

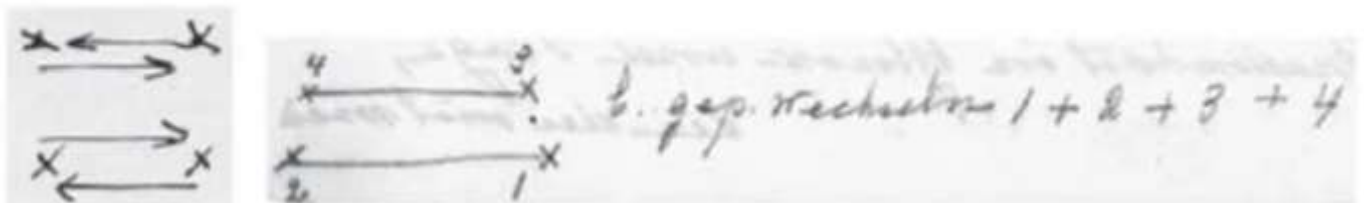
O du mein Schmerz, du meine Lust,

Du Himmelsträn' in meiner Brust!

Gib, Himmel, dass ich in reinem Gemüte

Den reinsten deiner Tropfen hüte.

Das Wechseln kann so vor sich gehen: MSt,



4 3 / 2 1 / b.gep. wechseln 1 + 2 + 3 + 4

Gedichte können so getanzt werden, dass so viel Personen aufgestellt werden, als Reime da sind. Wenn z.B. dann gepaarte Reime so reimen: a a b b a a- und dann der Reim [a] z.B. nach b wiederkehrt, schlagen die ersten ihn wieder an. - Beispiel:

Ludwig Uhland: «Des Knaben Berglied» (Auszug)

Ich bin vom Berg der Hirtenknab',

Seh' auf die Schlösser all herab;

Die Sonne strahlt am ersten hier,

Am längsten weilet sie bei mir;

Ich bin der Knab' vom Berge!

1. Reim in vierzeiligen Strophen

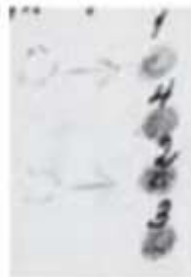
a. Die erste und die zweite Zeile reimen. Die dritte und die vierte Zeile reimen. — Beispiel:

Friedrich Hebbel: «Herbstgefühl» (Auszug)

1. Grünen, Blühen, Duften, Glänzen
2. Reichstes Leben ohne Grenzen
3. Alles steigernd, nirgends stockend
4. Selbst die kühnsten Wünsche lockend.



1. Zeile: Man steht im Viereck.



2. Zeile: 1 und 2 bewegen sich zu 4 und 3. Bei ihrem Ankommen machen 4 und 3 einen Schritt vorwärts.



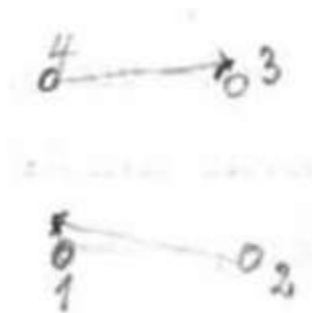
Zeile: 1,2,3, 4 bewegensichzuden 7 früheren Stellungen von 1 und 2.



4. Zeile: 3 und 4 begeben sich auf ihre früheren Stellungen.

Aus der weiteren Arbeit (1916)

[...] hab ich in meinem C. F. Meyer [...] folgendes Gedicht aus der damaligen L.MS, Zeit gefunden. «Das Ende des Festes»: «Da mit Sokrates die Freunde tranken 97.11.1964 / und die Häupter auf die Polster sanken / Kam ein Jüngling, kann ich mich entsinnen, / Mit zwei schlanken Flötenbläserinnen.»



1 macht seine Zeile stehend / 2 geht mit seiner Zeile rhythmisch oder nur Längen hinter 1, der den Reim wiederholt / 3 macht seine Zeile stehend / 4 geht hinter 3, auf die gleiche Art wie 1 hinter 2. In einer kleinen Pause Platzwechsel. 1 wird 2 und 2 wird 1. Ebenso 3 und 4.

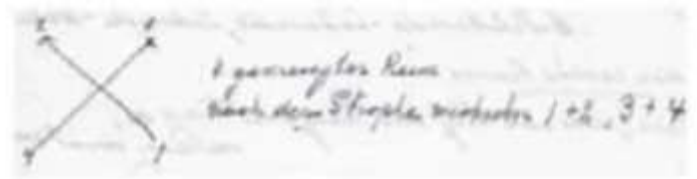
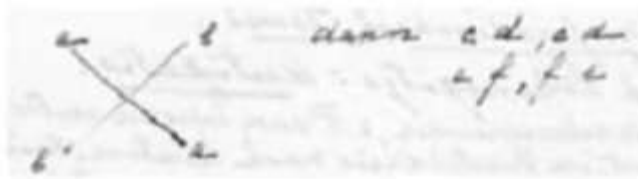
Gekreuzte oder verschränkte Reime/p>

Gekreuzter Reim: a b, a b; c d, c d. - Beispiel:

Johann Wolfgang Goethe: «Der Fischer» (Auszug)

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll, a
Ein Fischer saß daran, b
Sah nach dem Angel ruhevoll, a
Kühl bis ans Herz hinan. b
Und wie er sitzt und wie er lauscht, c

Teilt sich die Flut empor; d
 us dem bewegten Wasser rauscht c
 Ein feuchtes Weib hervor. d



dann cd, ad / ef, fe Gekreuzter Reim / nach der Strophe wechseln 1 + 2, 3 + 4

Die erste und die dritte Zeile reimen, die zweite und die vierte Zeile reimen. - Beispiel:

Friedrich Hebbel: «Herbstbild» (Auszug)

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



Die 1. Zeile: Man steht im Viereck:



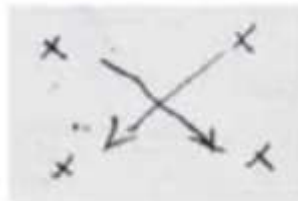
Die 2. Zeile: 1 bewegt sich zu 3:



Die 3. Zeile: 2 bewegt sich zu 4. 4 macht einen Schritt nach vorne:

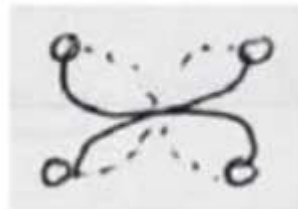


Die 4. Zeile: 4 und 3 begeben sich i auf die früheren Stellungen von 1 und 2. 1 und 2 machen einen Schritt nach vorne.



Variationen für Reime:

a.) stark seelisch:



b.) ein- u. auswickelnde Spiralen



Friedrich Rückert: «Am See» (Auszug)

Nicht im trüben Wasser spiegelt
Sich des Himmels Angesicht,
Noch im Herzen aufgewiegelt
Von Begierden, Gottes Licht.

Umfassender oder umarmender Reim

Die erste und die vierte Zeile reimen. Die zweite und die dritte Zeile reimen. — Beispiel:

Friedrich Hebbel: «Nachtlied» (Auszug)

1. Quellende, schwellende Nacht,
2. Voll von Lichtern und Sternen:
3. In den ewigen Fernen,
4. Sage, was ist da erwacht!

1. Zeile: Man steht im Viereck:



2. Zeile: 1 bewegt sich zu macht einen Schritt nach vorne:



3. Zeile: 2 bewegt sich zu 3. 3 macht einen Schritt nach vorne:



4. Zeile: 4 und 3 gehen auf die Plätze 1 und 2. 1 und 2 machen einen Schritt nach vorne:



Das Sonett

Sonett oder «Klang» ist eine dem Italienischen entlehnte Form. Sie besteht meist aus vier Strophen, von denen die ersten beiden je vier, die letzten beiden drei Verse (Zeilen) haben. In den ersten beiden Strophen ist die Reimstellung ab ba;a b ba; in den letzten beiden Strophen a b a; b a b oder a b c, a b c. — Beispiel:

Johann Wolfgang Goethe: «Natur und Kunst»

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemessnen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,

Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
ergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muss sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Ein Sonett kann im Trapez getanzt werden. - Beispiel:

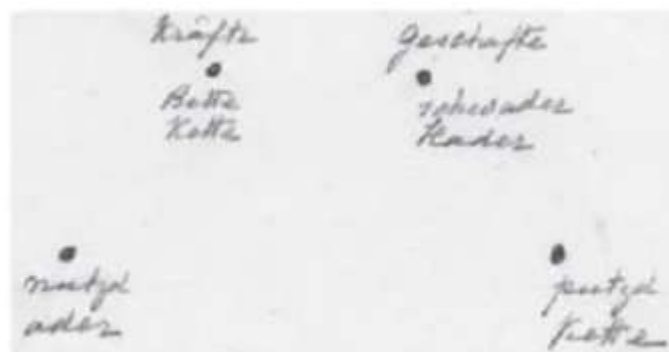
Friedrich Rückert: «Der Mann ist wacker»

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!

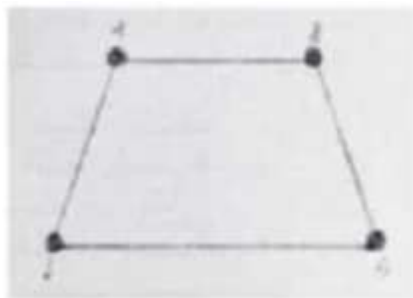
Schließt eure Glieder zu vereinter Kette
Und ruft, mithadernd in den großen Hader,
Erst: Waffen! Waffen! und dann: Rette! Rette!



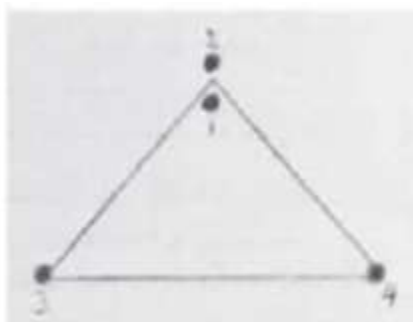
Kräfte Geschäfte / Bette schwader / Kette Hader / nutze putze / ader / Kette

Wenn 4 Personen ein Sonett machen, kann die Stellung die folgende sein:

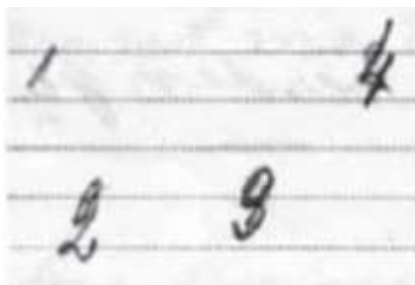
1. Für die zwei ersten Strophen:



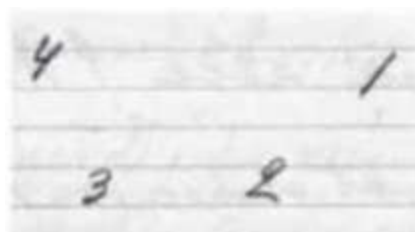
2. Für die zwei letzten Strophen:



Eine Zeile alle vier Damen.

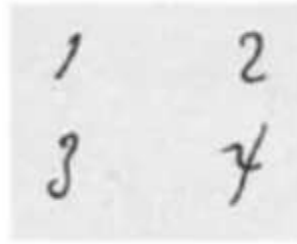


1 bleibt stehen im Reim, dann 2 im Reim - macht das Reimwort wieder, wenn 3 im Reimwort steht. 1 und 4. Dann tauschen sich die Nummern.



Die Reime werden gehalten.

Im Trapez vier Damen.



Erst alle zu gleicher Zeit. 1 + 2 halten den Reim. Dann macht 3 die Zeile und 4 hält den Reim. Dann wiederholen 4 und 3 den Reim. Dann 2 den Vers und 1 hält den Reim.

Charakteristisch für ein Sonett: Es sollte immer mit einem neuen Impuls auf- L.M.S, DF hören!

Spätere Ausführungen von Sonett-Formen (1917)

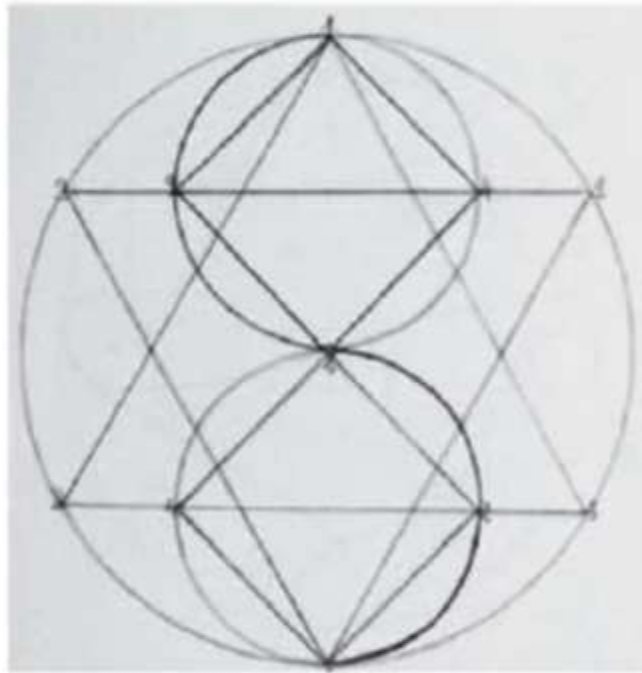
Friedrich Hebbel: «Mysterium»

O, könnte ich den Faden doch gewinnen,
Der, mich mit Gott und der Natur verknüpfend,
Und, abgewickelt, das Geheimste lüpfend,
Verborgен sitzt im Geist und in den Sinnen!

Wie wollte ich ihn mutig rückwärts spinnen,
Bis er mir, endlich von der Spindel hüpfend,
Und in den Mittelpunkt hinüberschlüpfend,
Gezeigt, wie All und Ich in eins zerrinnen.

Nur fürchte ich, dass, wie ich selbst Gedanken,
Die gleich Kometen blitzten, schon erstickte,
Eh' ich verging in ihrem glühnden Lichte,

So auch das All ein Ich, das, seiner Schranken
Vergessen, an das Welten-Rätsel tickte,
Aus Notwehr, eh' es tiefer dringt, vernichte.



1. Strophe: dunkelblau (das kleine Viereck, dann der Übergang, halbe Lemniskate)
2. Strophe, hellblau (das kleine Viereck, dann Übergang halbe Lemniskate)
3. Strophe, gelb (das große Dreieck, dann Übergang Halbkreis)
4. Strophe, orange (das große Dreieck, dann Übergang Halbkreis)

Ghasele

Die Ghasele (Lobgedicht) ist eine persische Form. Sie besteht gewöhnlich aus einer beliebigen Anzahl zweizeiliger Strophen (meist nicht unter 7, nicht über 17 Strophen). Der meist «reiche» Reim wird zuerst zweimal angeschlagen und dann unterbrochen weitergeführt (a a, b a, c a, d a, etc.).

Eine Ghasele kann man nun folgendermaßen tanzen: Es werden so viel Personen aufgestellt, als Reimwiederholungen sind. Zuerst beginnen alle, nach und nach zehrt einer den andern auf. Zuerst können zwei Vokale und Konsonanten machen, die andern nur Vokale.

Bei einer Ghasele so viele Menschen hinstellen, wie der Hauptreim als Zahl vorkommt.
- Einige müssen die Konsonanten machen.

Die Vorhergehende wiederholt die ganze Phrase der Nächstkommenden (sonst wie im Sonett).

Alliteration

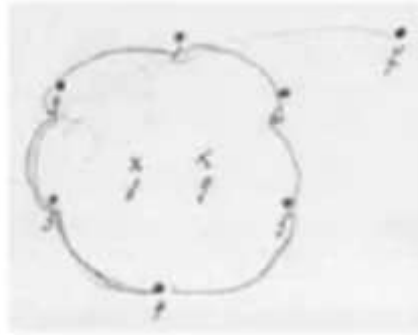
Aus dem «Heliand»:

Es hat schon manche [der Mut getrieben,]
 Dass sie begannen [das Gottesgeheimnis]
 Zu künden den Menschen, [das Christ, der mächtige.]
 Im Menschengeschlechte [mit Macht vollführte]

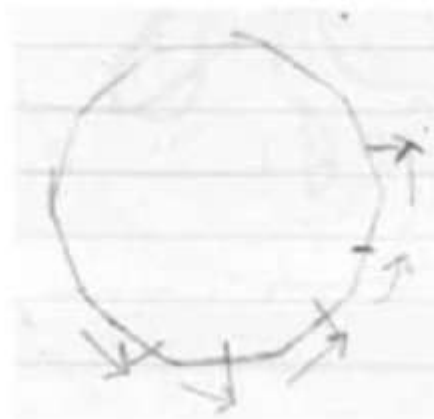
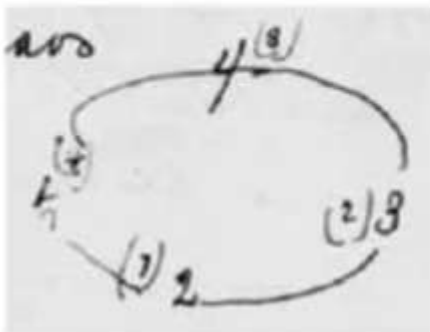
In Worten und Werken.

Alliteration oder Stabreim (Stäbe - gleiche Anlaute). Wiederholung desselben Konsonanten z.B. Haus und Hof; Schimpf und Schande. Es ist gut, bei Alliterationen etc. sich im Halbkreis oder Trapez (auch im Vollkreis) aufzustellen, bei Reimen dagegen im Viereck (nach jeder Strophe wechseln).

Alliterationen können nun so getanzt werden: Zum Beispiel sechs Personen stehen im Kreis, eine siebte kommt aus dem Chaos hinzu und beginnt.



7 tritt aus dem Chaos, stellt sich hinter 1. 1 macht die erste Alliteration und stellt sich dann hinter 2 und wiederholt seinen (1.) alliterierenden Konsonanten, während 2 die nächste Alliteration macht, sich hinter 3 stellt etc. In der Mitte können zwei stehen, die die Vokale machen.



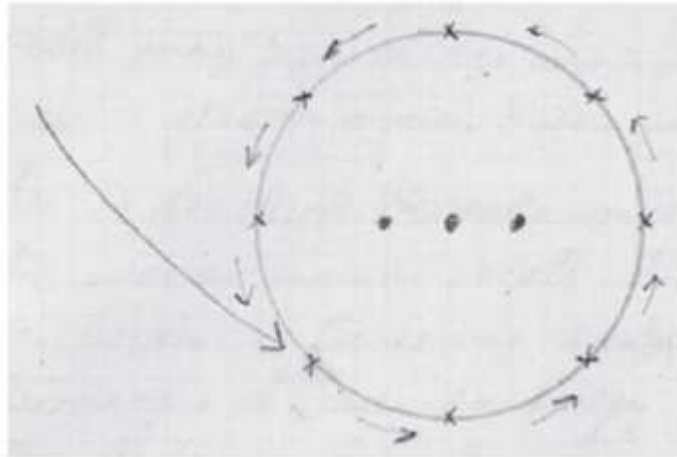
Die Alliterationen macht man im Kreise sich bewegend, wenn der gleichklingende Laut aufhört und eine andere Alliteration anfängt. Dabei wiederholt der erste sein erstes Alliterationswort, während der zweite sich bewegt usw.

Mittlerer Kreis Konsonanten, äußerer Kreis darum. Jedes Mal muss eine laufen, wenn die Alliteration einsetzt. Diese muss von den andren aufgenommen werden. (Bei einer neuen Alliteration wird der Kreis größer gemacht, aus dem Kreis herausgehen.)

Einer macht Vokale, einer Konsonanten. Jedes Mal muss der Nächste aufnehmen, wo die Alliteration einsetzt. Wo ein Neues einsetzt, muss man den Kreis etwas größer machen.



Einer aus dem Chaos beginnt bis neben den Platz von 2 usw. Bei den alliterierenden Konsonanten: Die beim Buchstaben stehen geblieben ist, muss noch einmal die letzte Bewegung mitmachen, wenn die andere stehen bleibt.



Die Zahl der im Kreise und in der Mitte Stehenden kann verschieden sein. Die Alliterationen macht man im Kreise sich bewegend, wenn der gleichklingende Laut aufhört und eine andere Alliteration anfängt. Dabei wiederholt der erste sein Alliterationswort, wenn der zweite das seinige zum ersten Mal macht usw. In der Mitte des Kreises werden von einem (zwei oder mehr) in Ruhe die Vokale des Textes gemacht, sodass alle Laute zum Ausdruck [kommen]. Im Kreise werden Konsonanten gemacht und von Vokalen nur die betonten.

Alliteration in raschem Tempo.

Aus: Wilhelm Jordan, «Demiurgos»

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.

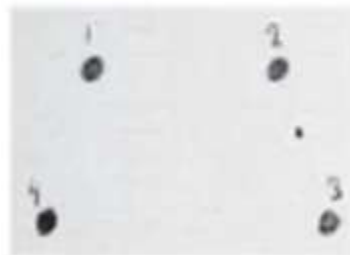
Wulstige Wolken
Wälzen sich wachsend,

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 Assonanz]
Wettergeschmetter.

Man kann das Ghasel auf diese Art aufführen:



Die Stellung, z.B.

Aus: Friedrich Rückert: «Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen»

1. Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen, o wach' in mir:
2. Es will der Schlaf auch mich befangen, o wach in mir!
3. Das Auge, das am Himmel wachet mit Sternenblick
4. Wenn mir die Augen zugegangen, o wach' in mir!

1 macht die erste Zeile

1 2 machen die zweite Zeile

1 2 3 machen die dritte Zeile

1 2 3 4 machen die vierte Zeile

«O wach in mir!» machen jedes Mal alle vier zusammen. Das Ganze in Ruhe (oder mit Formen), aber ohne Übergang von einer Stellung in die andere.

60. Programm für eine Eurythmie-Aufführung

4. September 1915, Dornach

Programm zur Aufführung

I. Rudolf Steiner, Wochenspruch (1.-7. September)

II. J. W. Goethe, «Gesang der Geister über den Wassern»

III. Nikolaus Lenau, «Himmelstrauer»: dieselben 4 Damen (2 von ihnen in Schleier gehüllt)

IV. J. W. Goethe, «Wanderers Nachtlied» u. «Über allen Gipfeln»

V. Rudolf Steiner: «Es leuchtet die Sonne»

61. Programm für eine Eurythmie-Aufführung

5. September 1915, Dornach

Programm zur Aufführung

I. Sonate von César Franck

II. Wiederholung der vier eurythmischen Darbietungen vom Vortag

III. Rezitation einiger Gedichte von Christian Morgenstern aus *Wir fanden einen Pfad* durch Marie Steiner

IV. «Walters Preislied» aus R. Wagners «Meistersingern»

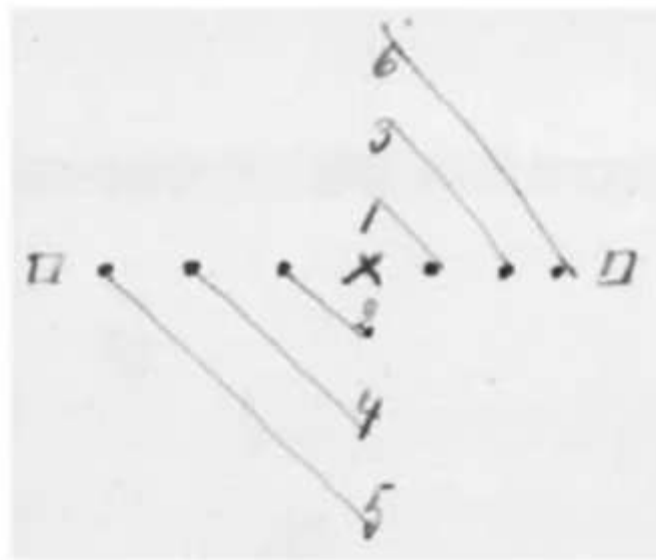
Vortrag von Rudolf Steiner [in: *Zufall, Notwendigkeit und Vorsehung*, GA 163] Weiter fände ich es sehr schön, wenn bei dem Programm vom 5.9. auf irgendeine Weise betont würde, dass - außer dem Wochenspruch - alle Nummern auf dem dreistufigen Podium dargestellt wurden, das bei dieser Aufführung zum ersten Mal in Erscheinung trat oder benutzt wurde. [...] Dr. Steiner hatte es machen lassen.

Siebzehnte Stunde

An diesem Tag wurden nach der Behandlung der Assonanz verschiedene geometrische Formen «als musikalische Auftakte und Texiformen für Gedichte» gegeben. Das Wort «Auf-takt» im Zusammenhang mit geometrischen Formen findet sich in den frühen Zeugnissen nur im Eurythmie-Tagebuch von Tatiana Kisseleff, - Für die Vierecksformen wurde am nächsten Tag, in der 18. Stunde, ein Beispielgedicht angeführt, das jedoch des Zusammenhangs wegen schon in diese Stunde aufgenommen wurde. - An diesem Tag legte Rudolf Steiner auch das «Lied von der Initiation» an: seine Entwürfe hierzu finden sich im Folgenden faksimiliert und transkribiert. Im Zusammenhang damit stehen wohl auch Eintragungen in Rudolf Steiners NB 247, die am Schluss dieser Stunde dokumentiert sind.

Assonanz

Die Gestaltung der Assonanzform ergibt sich aus der Häufigkeit der Assonanzen im dargestellten Text, die auch die Personenanzahl bestimmt, die deshalb in den folgenden Zeichnungen verschieden ist.



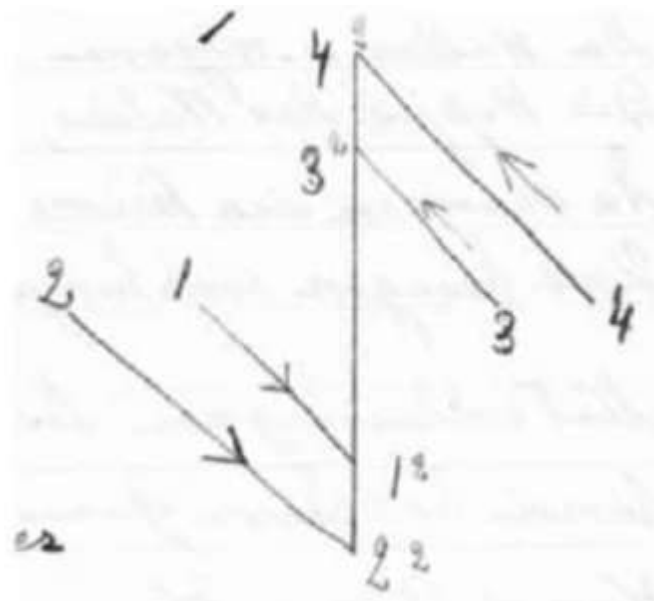
Assonanz oder Halbreim = Wiederholung desselben Vokals, z.B. «kurz und gut»; «Spott und Hohn».

Assonanzen können so getanzt werden: Sechs Personen stellen sich für die Assonanz auf; auf beiden Seiten je eine Person für die ausfallenden Reime. Die gleichen Assonanzen werden auf dieselbe Seite gestellt. Wo der Reim fehlt, treten die D-Personen ein und bilden den Vokal. In der Mitte macht eine oder [machen] mehrere Personen die Konsonanten.

Die anderen machen Vokale. Die Zeilen mit den Assonanzen werden in Bewegung ausgeführt, die Zeilen ohne Assonanz - in Ruhe in beiden Enden der Linie. Bei Anfang neuer Assonanzen begeben sich alle auf ihre Anfangsstellungen.

Die Assonanz aber ist ursprünglich so gemacht worden, dass alle Zeilen mit der gleichen Assonanz nach vorne gingen und erst eine neue nach hinten.

Alle stellen sich nacheinander vor den in der Mitte Stehenden.
 Bei den Assonanzen stellt man sich so auf:



Bei der ersten Assonanz geht 1 zu Punkt 1.2 über, bei der zweiten Assonanz 2 zu Punkt 2.2 und so weiter.

Aufstellung:

J. W. Goethe: Chor der Schmiede (aus: «Pandora»)



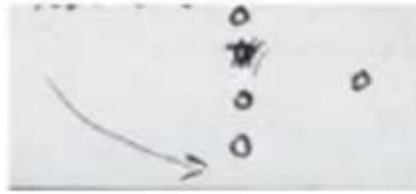
Zündet das Feuer an!



Feuer ist obenan.



Höchstes er hat's getan,



(Wieder zurück in die Stellung)
Der es geraubt.

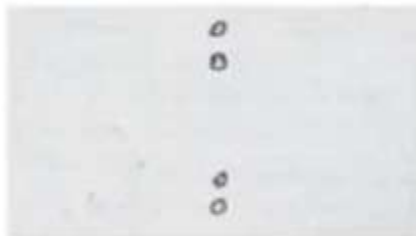


(dasselbe wieder)

Wer es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

(dasselbe wieder)

Wasser es fließe nur!
Fließet es von Natur
Felsenab durch die Flur,
Zieht es auf seine Spur

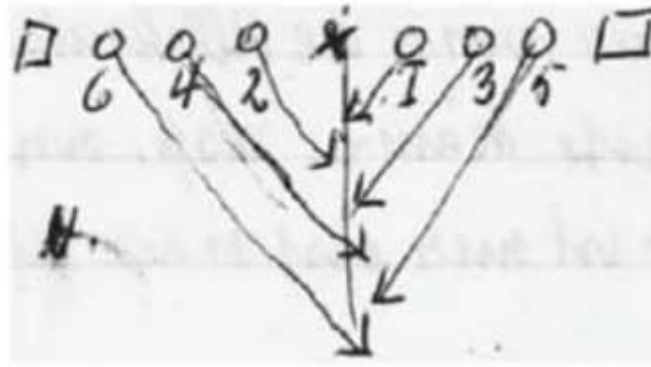


Menschen und Vieh.

Aus: Wilhelm Jordan, «Demiurgos»

Festgebannt [1 nach vorn]
Wie durch Zaubermacht, [2 nach vorn]
Starrt er unverwandt [3 nach vorn]
In die Wetternacht. [4 nach vorn]
Eine Geisterschlacht [5 nach vorn]
Scheint ihm drin entbrannt. [6 nach vorn]

1,2, 3, 4,5, 6 zurück



Wenn sich die Wolken[□-Personen]
Flammend spalten [1 nach hinten]

Sieht er dahinter [□-Personen]
Riesengestalten. [3 nach hinten]

1 und 3 zurück



Bilder aus Zeiten, [1 nach vorn]
Längst entflohen, [2 nach hinten]
Droben schreiten [3 nach vorn]

1 und 3 zurück

Und scheinen zu drohen; [4 nach hinten]
Grause Titanen, [1 nach vorne]
Starke Heroen, [6 nach hinten]

2,4 und 6 zurück

Heilige Ahnen [3 nach vorne]
Des Menschengeschlechtes, [2 nach hinten]
Welche die Bahnen [5 nach vorne]

1,3, 5 zurück

Höheren Rechtes [4 nach hinten]

2 und 4 zurück

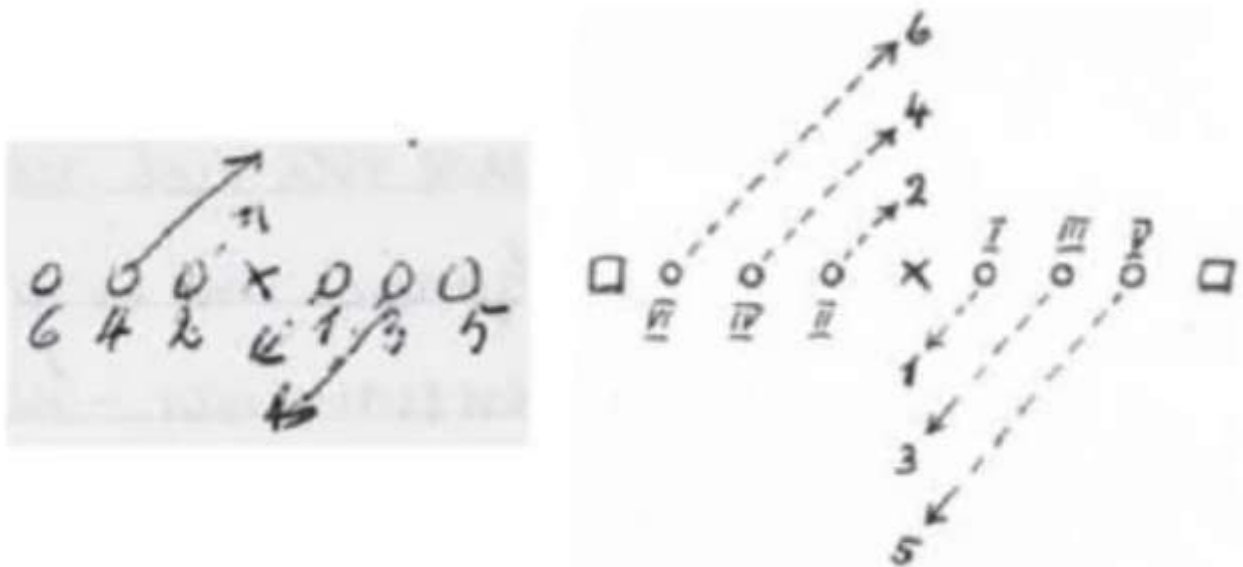
Vorgesritten, [I nach vorne]
Edle Begründer [2 nach hinten]
Reinerer Sitten, [3 nach vorne]

1 und 3 zurück

Göttliche Dulder, [1 nach vorne]
Welche für Sünder [4 nach hinten]

2 und 4 zurück

Gläubig gelitten, [2 nach hinten]
Für die Verschulder [3 nach vorne]
Sühnung erstritten. [4 nach hinten]



Geometrische Formen

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 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 schüttele 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. 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 verschiedenen 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. So machten wir es im Anfang.

Und dann sollte man doch betonen, dass die jeweiligen Diagonalen und vom Fünfstern an auch der Umkreis so schnell wie möglich gemacht werden sollten. [...] Das konnte van der Pals ja nicht wissen, und dadurch entstand die «dreiteilige» Musik. - Außerdem habe ich immer in Erinnerung, dass alle diese geometrischen Formen wirksam sein sollen und sind für ein klares Denken, gegen verstrubbeltes Denken.

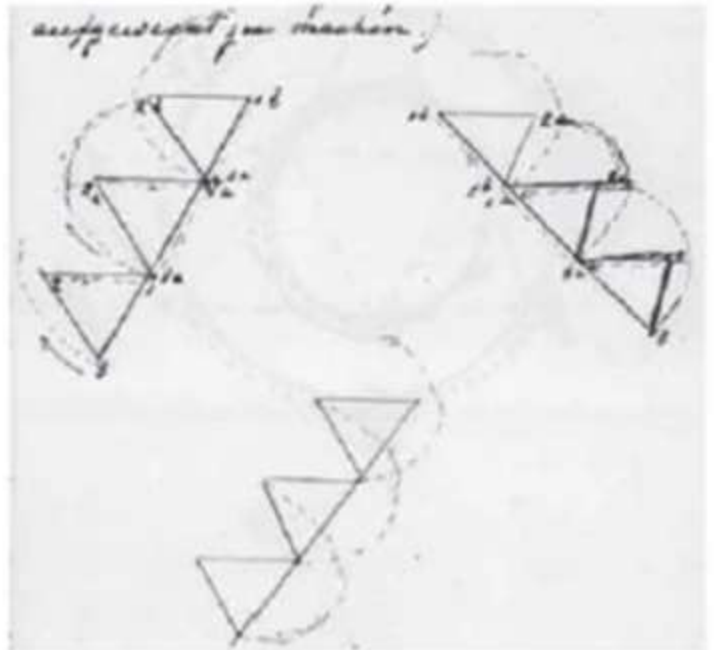
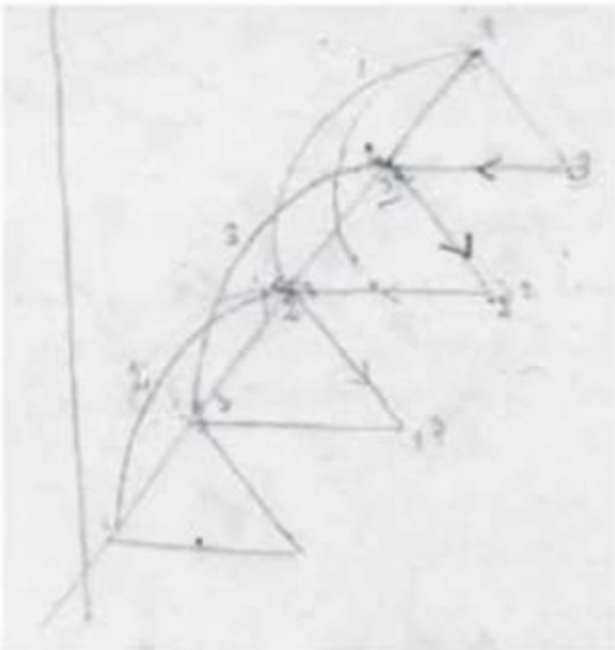
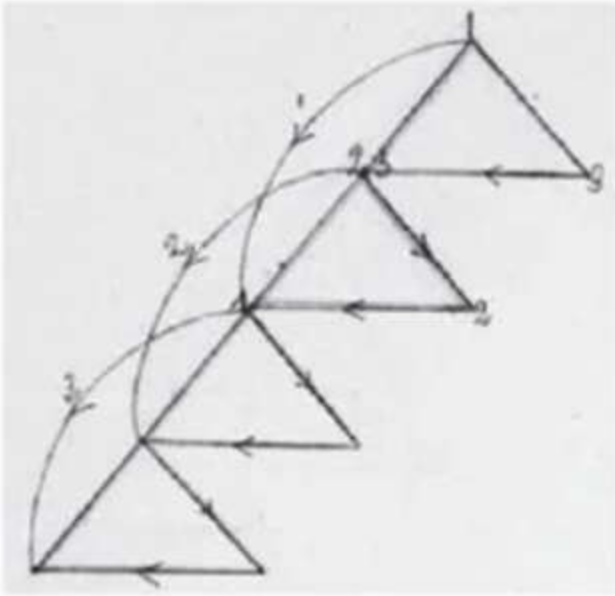
Alle geometrischen Formen sind als stumme Vortakte oder von Musik begleitet, oder für die Strophen selbst oder/und als Nachtake gedacht. Stets en face «zu tanzen».

Dr. Steiner: nicht nur für Kinder!

Auf der Tafel stand: «Es gibt nun gewisse geometrische Formen, deren Einordnung in einen Kreis geübt wird (gut für Kinder, um sie aufgeweckt zu machen).»

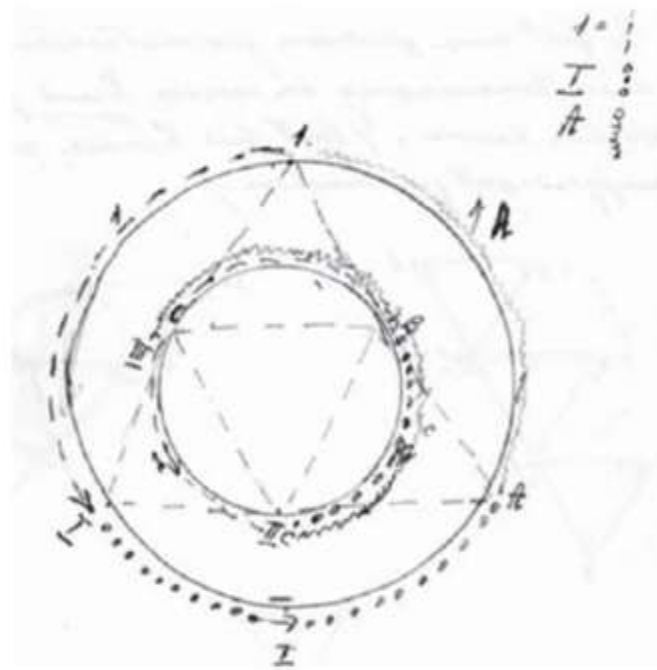
Dr. hat keine Beschreibungen dazu gegeben, außer den sachlichen Angaben.

Dreieck, geeignet für dreizeilige Strophen



Also die Spitze 1 geht in einem Bogen um den Punkt 2 des ersten Dreiecks herum, wird also 2 im zweiten Dreieck. 2 geht auf Platz 3 im zweiten Dreieck und 3 rückt auf den Platz von 2 und wird Spitze, also 1 und so weiter im neuen Dreieck. Es ist dies eine, sogar die Übung, die erfahrungsgemäß am meisten Konzentration erfordert, sogar Studenten müssen sich sehr erraffen, um sie rasch und fließend zu machen, besonders, wenn man noch Richtungswechsel hereinbringt.

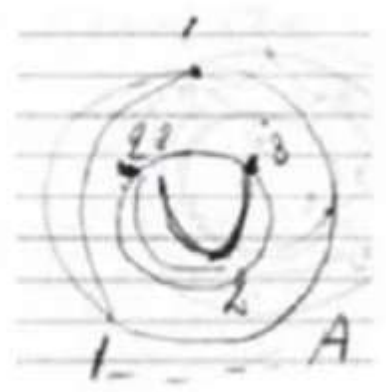
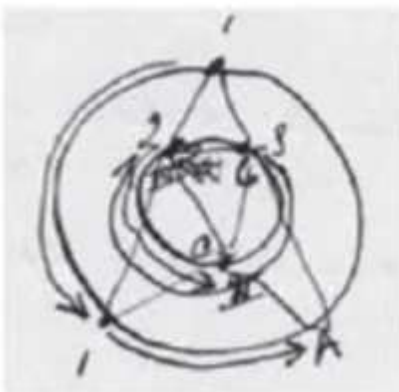
Variation mit inneren, sich überkreuzenden Wegen in Gegenrichtung



Gedichte mit dreizeiligen Strophen werden so getanzt, dass nach jeder Strophe die drei Personen in der Diagonale die Plätze wechseln und dann von einem Dreieck zum andern gehen, z.B. 1 zu I zu A. Kann auch so getanzt werden: Nach jeder Zeile - Platzwechsel, nach jeder Strophe Formwechsel.

Vor Beginn des Tanzes [Textes] ist es gut, die Form mehrmals zu tanzen.

Denken Sie sich einen äußeren Kreis und einen inneren Kreis dann wieder zurück.

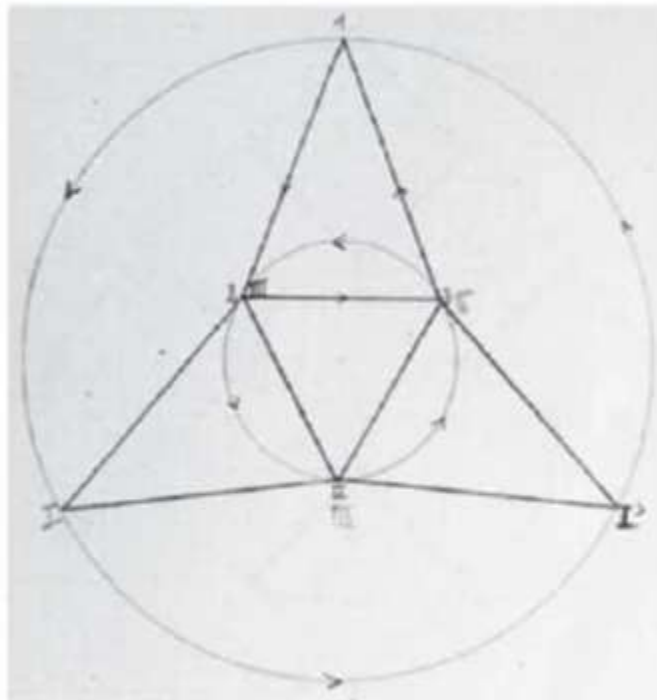


Weitere Variation



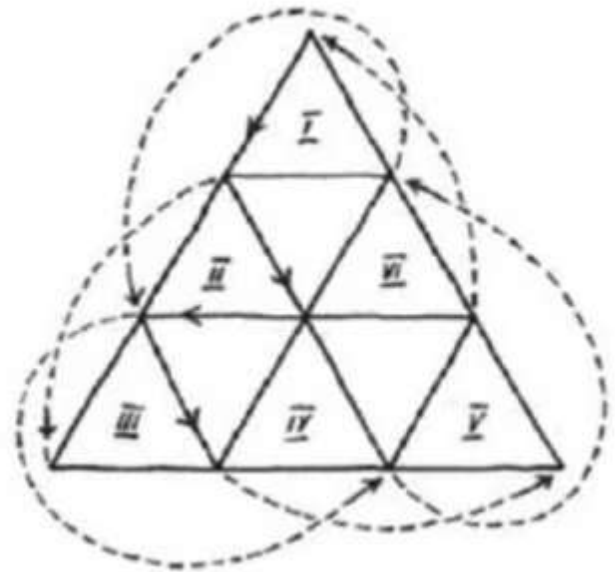
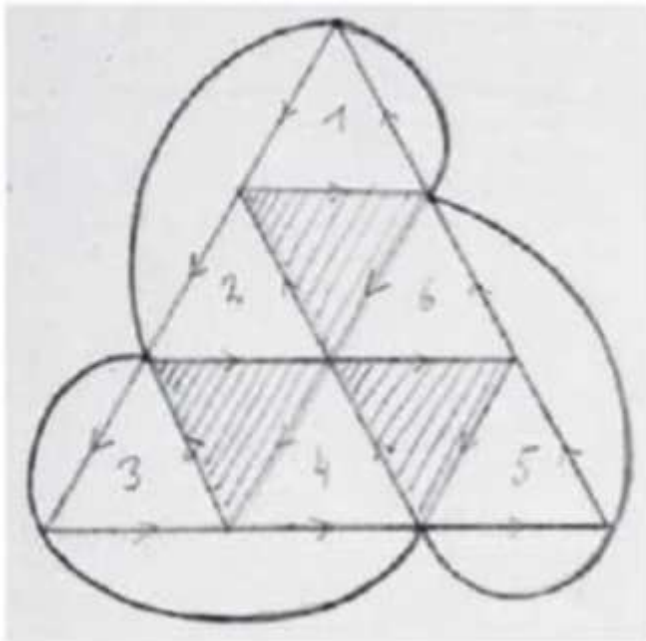
Variation mit weiterbewegendem Dreieck

Auftakt für dreizeilige Strophen:



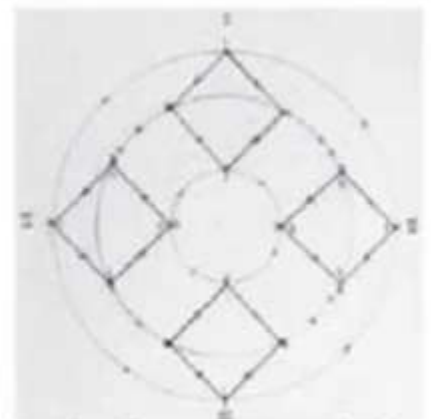
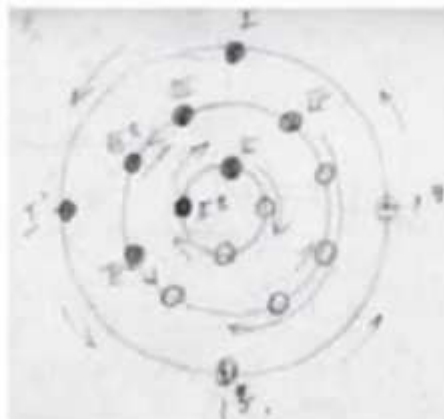
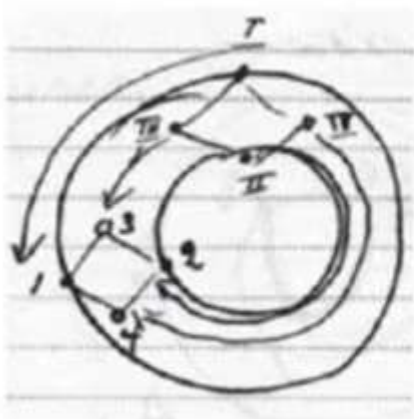
Variation mit nach außen umstülpenden Dreiecken

Innere Bewegung im Dreieck. Übergang in das zweite Dreieck usw.



Das Gedicht «Noch einmal» von C. F. Meyer, ausgeführt in Dornach 1916.

Viereck, geeignet für vierzeilige Strophen



Auftakt für vierzeilige Strophen:

1. Innere Bewegung im Viereck
2. Übergang zum zweiten Viereck usw.

Im zweiten Viereck kann entweder der auf dem äußeren Kreis Stehende oder der auf zweiten Kreis Stehende beginnen. Viereck. Geeignet für vierzeilige Strophen. Nach jeder Strophe im Viereck wechseln, dann zur nächsten Form.

Diese Figuren besonders mit Kindern zu üben. Die Kinder werden aufgeweckt.

Besonders gut mit etwas Musik.

Gedichtbeispiel zum Viereck:

Fercher von Steinwand: «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.

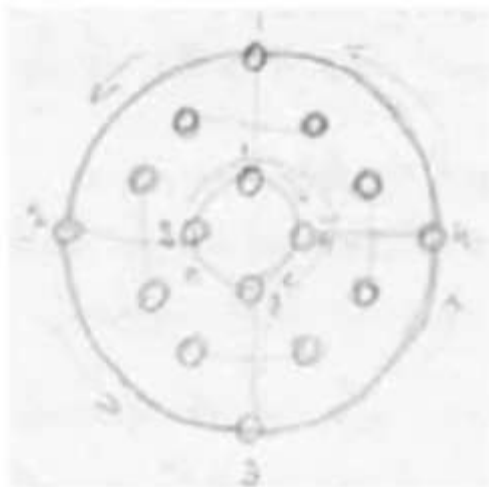
Zwar meinen das viele bald keck bald schüchtern,
Doch ernst im Innersten fassen sie's nie,

Und möcht' ein Grübler zur Tat sich ernüchtern,
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 an's Licht.

Verstehst Du zu haschen, so wirst Du Professor,
Und dünn zu altern bleibt Dein Geschick
Und wandelst Du bücklings, so wirst Du Assessor
Und gründest eine Kinderfabrik.

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!

Als Vortakt nimmt man [diese] Figur mit Musik.



Erste Strophe:

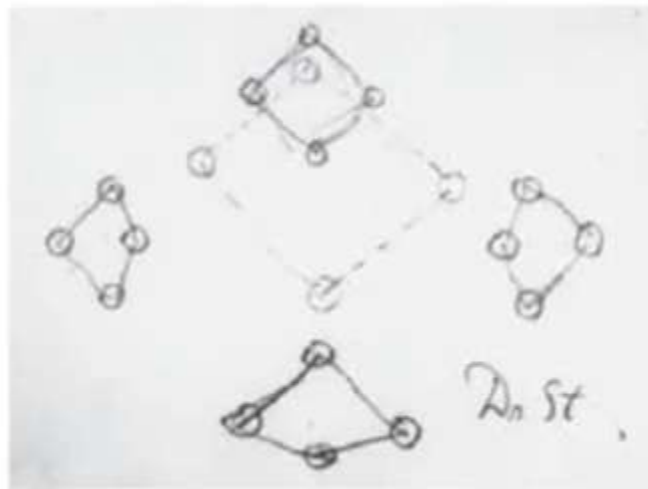
I Es lässt sich mein Geist nicht länger halten,

II Was soll ihm mit Büchern die Plackerei?

III Das Leben bezeugt in beredten Gestalten,

IV Dass er der Verlierende bleibt dabei.

Während der Zweite die zweite Zeile macht, geht der Erste in die Stellung II über usw. Wenn der Vierte seine Zeile gemacht hat, geht er zur Stellung I. Und dann wiederholt man den Auftakt, und so nach jeder Strophe.



«Das Lied von der Initiation»

Das Folgende war vermutlich ursprünglich eine kurze Einleitung zur ersten Aufführung des «Lieds von der Initiation» am 12. September 1915. Es ist aber auch möglich, dass Rudolf Steiner diesen Absatz erst für die Druckfassung (in «Drei Gedichte», Berlin 1916) verfasste und an die Ansprache zur Aufführung der «Zwölf Stimmungen» am 29. August 1915 anhängte. - Die kleinen Textänderungen, die Rudolf Steiner für die Druckfassung am «Lied von der Initiation» vornahm, sind unten dokumentiert [1916:], ebenso wie Anmerkungen von Tatiana Kisseleff [TK].

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 ernstesten 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 karikierte Maske der «geistigen Tiefe» annimmt und in Gebärden sich auslebt, die in physischer Würde und mit tragisch verlängerten Antlitzen 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 wütend diejenigen, die in Wut geraten, wenn sie auf etwas stoßen, das sie «noch nie gesehen oder gehört haben».

Widder

Die Augen leuchten ihm helle, (Sonne)
Im Kopfe stolpert sein Denken, (Merkur)
Vom Glück des Sinnens berauscht. (Venus)
Im Sturme folgt es der Erinnerung (Mars) [1916: er]
Des wunderbaren Traumes, (Jupiter)
Der Blüte des Erkenntnisbaumes, (Saturn)
In mystisch schwüler Nacht erlebt. (Mond)

Stier

Schon spukt im wirren Hirne,
Possierlich grüblerisch verträumt,
Vom Herzen aus mit Wohlgefühl bekleidet [1916: begleitet]
Im Traumgaloppe geisterwärts,
Gewichtig Schauen kühn erspähend,
Wie aus dem Kosmos deutlich krähend,
Ein Geisterchor sich offenbaret. [1916: offenbart]

Zwillinge

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.

Krebs

Ganz aus dem Leibe fühlt sich schon,
Durch Geistesboten recht geführt,
Durch Geisterliebe wohlgepflegt, [1916: Geistesliebe wohl gepflegt]
Von weiser Torheit stark gestoßen
Der Seele dunkles Schauen - [TK:]nicht verstehen, rechter Fuß zurück
In den weiten Geistesauen
Ganz kosmisch geistgenährt.

Löwe

Was wirkt so mächtig wundersam,
Gedankenlos und geistesträchtig,
Von Weltenliebe prächtig triefend,
Im kühnen Herzen ihm so ahnungsvoll? [1916: In kühnem]
Er ist zum Löwengrade
Auf dem steilen Wissenspfade
Ja klärlich nun schon vorgedrungen.

Jungfrau

Nun muss er auch empfangen
Aus Weltgedanken würdevoll,
Aus Weltenliebe gnadereich,
Mit zuckendem Geisterblitz, [1916: Geistesblitz]
Aus der hierarchischen Region - [1916: Aus hierarchischer] [TK:] linker Fuß höher
Die hohe Seeleninitiation, Ganz ungeteilt und tief.

Waage

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.

Skorpion 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, —
Mysterien ganz frech entgegen. [1916: Dem Mysterium]

Schütze

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.

Steinbock

«Erfühlst du denn Homer's Genie
In deinem Denken stark sich regen?» —
«O regt es sich, ich liebt es nicht, —
(So sprach mit spitzer Rede
Der Eingeweihte), das wäre Majastreben! [1916: Maya Streben]
Homer will in meinem gegenwärt'gen Leben
All sein Genie im Mystenschlafe pflegen.»

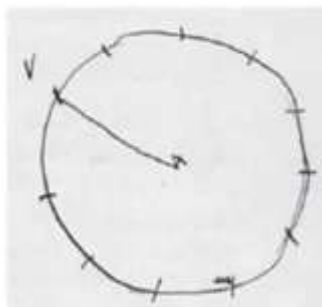
Wassermann

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

Fische

«Und welcher Sonnenstrahl von Goethe,
Als Bote führt er deine Seele
Zum Reifen - hoher Wissenstrieb?»
Der Scher greift zum schärfsten Redepfeil. [1916: Redepfeile]
«Es schuf, (so sagt er), Goethe viel zu helle,
Dum träum ich Goethes hohe Kunst, und wähle
Des Schlafes Tiefen mir zum Arbeitsfeld!»

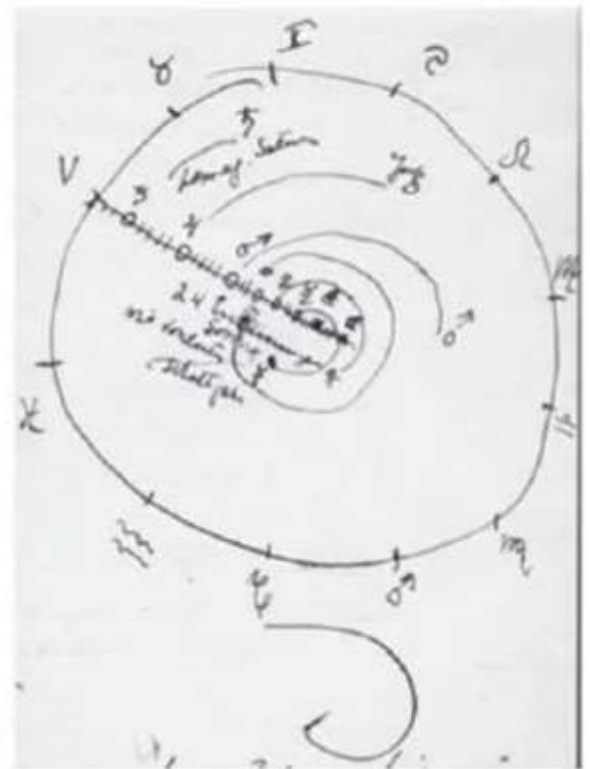
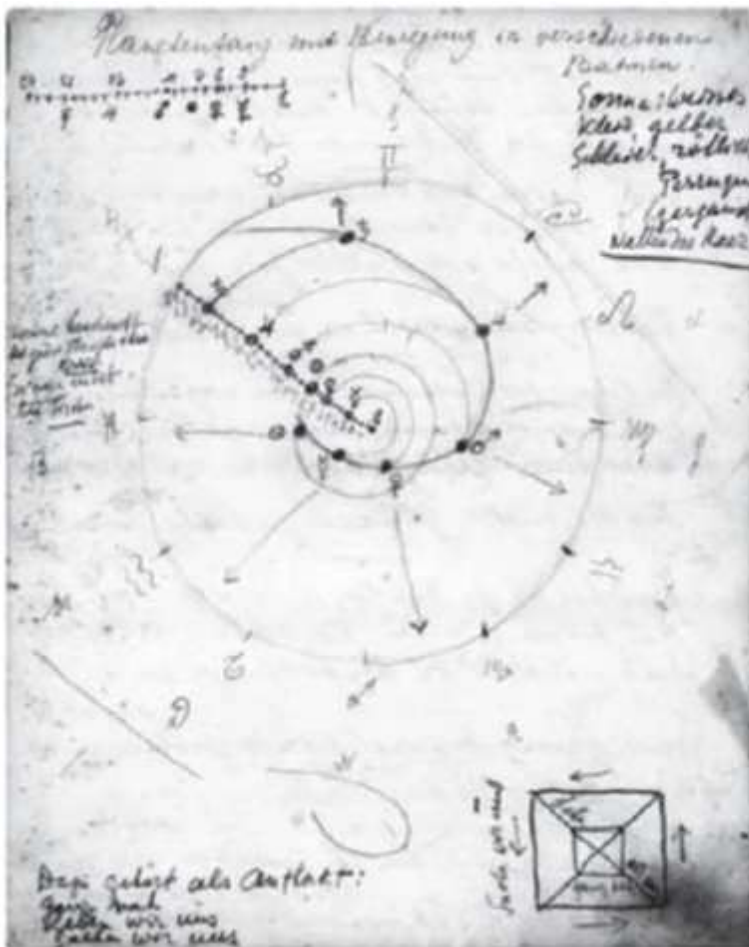
Beim ersten Tierkreis ist die Anordnung der Planeten wie in der MSWNb* 19 7. Stunde /siehe S. 30C]; beim satirischen wechseln Merkur und Venus nur die Reihenfolge, nicht die Plätze.



*MSWNb = Musaeum Hermeticum oder ähnliches Manuskript (Anmerkung der Redaktion: Die Informationen stammen aus dem Internet.)

Die Verschiebung der Achse war meiner Erinnerung nach so, dass Widder da stand, wo regulär Stier stand oder ein bisschen zwischen den beiden. Aber während die Sonne wieder bei jeder Strophe einmal herumging, waren die Planetenbewegungen ganz verschieden. Und zwar ging Saturn während der ganzen 12 Strophen nur um anderthalb Tierkreisbilder weiter,

also [Saturn] bis 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 Fische.



[Widder] ♈ t / [Stier] ♉ h / [Zwillinge] ♊ s / [Krebs] ♋ f / [Löwe] ♌ ch / [Jungfrau] ♍ g / [Waage] ♎ l / [Skorpion] ♏ r / [Schütze] ♐ n / [Steinbock] ♑ d / [Wassermann] ♒ m / [Fische] ♓ b

Planetentanz mit Bewegung in verschiedenen Bahnen

Sonne: weißes Kleid, gelber Schleier, rötliche Perücke (zerzaust), wallendes Haar.

Sonne beschreibt bei jeder Strophe ihren Kreis. Sonne endet bei Fische.

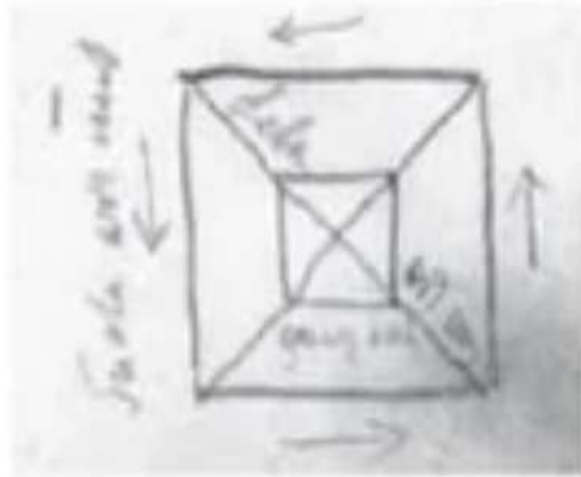
Dazu gehört als Auftakt: Ganz nah / leben wir uns / suchen wir uns.

beweg. Saturn / Jup. / 24 Erscheinungen / Sonne / wie Tonleiter / Schaltjahr.

Diese Figur [einspiralender Bogen unten mittig auf der rechten Zeichnung, rechts] bildet die Stellung nachher, die Planeten stehen dann zwischen den Tierkreiszeichen.

Humoristisches Gedicht. Glauben Sie denn, dass der Himmel bloß flennt?? Jeder muss in zwölf Abteilungen seine Bewegungen, immer mit einem neuen Tierkreiszeichen zusammen [machen].

Auftakt für den satirischen Tierkreis



Für den satirischen Tierkreis [«Lied von der Initiation»] verkehrter Auftakt.

Die gleichen Wege wie bei dem Auftakt [Wir suchen uns, wir leben uns, ganz nah], nur in umgekehrter Reihenfolge.

3. Form: *Ganz nah* — auseinander
2. Form: *Leben wir uns* - kreuzen
1. Form: *Suchen wir uns* - jeder verliert sich in eine Ecke!

Die einzige dieser Formen, die der Nase nach gelaufen wurden, ist ja: «Wir suchen uns» und der «Satirische Auftakt».

Notizblätter Rudolf Steiners

1

Die Augen leuchteten ihm helle
Im Kopfe stolpert' sein Denken
Vom Glück des Sinnens ganz berauscht
Im Sturme ~~nach~~ der folgt es der Erinnerung
Des Wunderbaren Traumes
~~Den er so deutlich hat vergessen~~ Der Blüte des
Erkenntnisbaumes
Aus In mystisch ~~dunklen~~ schwüler Nacht erleben. erlebt.

2

Schon spukt ~~im~~ ins wirren Hirne
Possierlich grüblerisch verträumt
Im Vom Herzen ~~vorn~~ aus mit Wolgefühl begleitet
Im Traumgaloppe geisterwärts
Gewichtig ~~Schauens sich bedünkend erblähend kühnes~~
~~Spähen~~ Schauen kühn erspähend
~~Ein Erlebnis, vom~~ Wie aus dem Kosmos ~~gewoben erspähend~~
deutlich krähend
Ein Geisterchor sich ~~entwindet~~ offenbaret.
~~Ins Seelendasein aurahaft~~
~~Wie indisch Sein ganz nichtig ist,~~

3

Entrissen fühlt das helle Ich
Dem ~~denkerisch; das verachtet~~ Denken sich das nur physisch
nur
~~Der Vom mystisch~~ Und drum vom hohen Seelen Geistestrieb
Drum-nur mit einem Seelentritte mächtig

~~Geist der Pers. Form ihm aufgedrückt~~
EE ~~Zum~~
Vom Pfade edlen ~~Schauens~~ Strebens
~~In~~ Und kosmisch hohem ~~Drange~~ Lebens
Wird kühnlich ~~weggestossen~~ weggeschmissen.

~~Ganz der Tief Form der aufgedrückt~~

3 ~~3~~

Vom Pfade eilen ~~Schreien~~ Schreien
~~und~~ Hornisch hohem ~~Drange~~ Lebens

Wird Künstlich ~~weggehoffen~~ weggehoffen.

4

Ganz aus dem Leibe ^{füßel} ~~lebt~~ ist ~~von~~

~~güßel~~ Güßelbaten ~~auch~~ gefüßel

Durch güßelliche wafelgepflegt

Vom ~~wasser~~ Torheit ^{stark gelassen} ~~auch~~ ~~gelassen~~ ~~gelassen~~

Der Seele ^{schüttel} ~~schüttel~~ Schreien

~~Im~~ In dem weiten Geistes ^{augen}

Ganz Hornisch güßgenährt.

5

Was wirkt so mächtig wundervoll

Gedankenlos und geisteskräftig

~~Von~~ Wellenliebe prächtig ~~triefend~~

~~Im~~ ~~stehen~~ Im tiefem Herzen ~~ist~~ so ~~afnützvoll~~ ?

~~Im~~ ~~Lösen~~

Er ist zum ~~Grade~~ ~~des~~ Löwen
~~Lo~~ Löwengrade

Auf dem steilen Wissenspfade
^{nicht}

Im ~~auf~~ Klarlich ~~vorgedrungen~~ . -



4

Ganz aus dem Leibe ~~lebt~~ fühlt sich schon
~~Von~~ Durch Geistesboten recht geführt
Durch Geisterliebe wohlgepflegt
Von ~~wackerer~~ weiser Torheit ~~sanft getragen~~ ~~gezogen~~ stark gestossen
Der Seele ~~innerstes~~ dunkles Schauen
~~In~~ In den weiten Geistesaugen
Ganz kosmisch geistgenährt.

5

Was wirkt so mächtig wundersam
I Gedankenlos und geistesträchtig
~~In~~ Von Weltenliebe prächtig tiefend
~~Im stolzen~~ Im kühnen Herzen ihm so ahnungsvoll?
~~Im Löwen~~
Er ist zum ~~Grade ja des Löwen~~ ~~Lo~~ Löwengrade
Auf dem steilen Wissenspfade
Ja ~~durch~~ klärlich nun schon vorgedrungen. —

6

Nun muß er auch empfangen
Aus Weltgedanken würdevoll
Aus Weltenliebe gnadereich
Mit zuckendem Geisterblitz
Aus der hierarch'schen Region
Die hohe Seelen-Initiation
Ganz ungeteilt und tief.

7

Er lebt ja nun schon in Harmonie
Mit den-allem aller Weltenklarheit
Empfinden kann ~~er im~~ in seinem Herzen er<
~~Das mit der~~ Die Stosskraft Schwungkraft aller Wahrheit
~~Mit Das Gleiches~~ Er In sich fühlt ~~im eignen Selbst~~ er die grosse Weltenwage
Auf der des Daseins Rätselfrage
Von Geistern abgewogen würde steht.

8

Da zwickt und zwakt es ihn
~~Gedanken~~ Des Geistes Prüfung findet er
~~Doch selbst eitles Blähen nur~~

~~Ist dieses~~ Scheint mir dies Prickeln in dem Leibe
Der ~~Pfeil~~ Stich, der trifft ihn sicher
So grinst verständig jetzt ein ungelehrter,
Ein gänzlich mystisch ganz unverkehrter
~~Seiner Tropfigkeit Den tiefen~~ Mysterien ganz frech entgegen.

9

Er aber hat hat in Weltennacht erkannt [1]
Die tiefsten schärfsten Seelenpfeile ~~ver~~ geschossen [4]
~~Mit Allesliebe~~ In Aus seines Wesensgründen ~~wol erkannt~~ Iches Wesensgründen
Wie doch Homer und Socrates, ~~auch anderer Helden~~ Goethe gar auch
Ganz Und ihre unverfälschte Menschenwesenheit
Verkörpert ~~nun im eignen Leibe~~ wie mit Selbstverständlichkeit
In ihm Zu neue ~~Wekenherrlichkeit~~ Selbst Daseinsgröße sich.

10

~~Was dunkelt lächelnd da die Sonne?~~
~~Verständ gen Wagen ist's doch wol klar~~
~~Gesundem Fühlen; scheint s verssändlich~~
~~Doch Vor Aus deinem schauen aber berg fliegt stösst~~
~~Homer s alter Wie nit den Hörnern des Weltenbockes~~
~~Die sonne des alten Homer~~
~~Der Sonnenstrahl Homers des Alten~~
~~Entsetzt ob deinem seinem Geisteswalten~~
~~In neuer Leibeshülle~~
~~Wie mit Welt~~
~~Wie im Horn Horn~~
~~Wie~~

10

~~Die Sonne Homers sie lächelt~~

Erfühlst du denn Homers ~~Sonnenseele~~ Genie

In deinem Denken stark sich ~~sehen~~ regen?

~~Und wenn es in es sich regte~~, O regt' in es sich, ich liebt' ~~ichs~~ es nicht,

So sprach mit spitzer Rede

Der Eingeweihte, ~~er der Homer von heute heute fast Sonnenheld sohn~~

~~Ieh g~~ Es schläft Homer das wäre eitler Drang Maja-Streben

~~Ieh bin doch Homer hat sich für ein will in ein Menschensein~~ Lebenlang in meinem gegenwärt'gen Leben

~~Des Schlafes Ruhe pflegen~~ All sein Genie ~~dem~~ im Mystenschlafe ~~weihen~~ pflegen.

Genie und

11

~~Doch Socrates sucht wohl aufs neue~~

~~Durch deine Weisheit recht zu wirken?~~

~~Und Früchte der Erkennen<~~

Die Frucht bescheidenen Weis Wissens

~~Der eitlen Menschheit vorzu~~

~~Dem Wüten eitler Toren vorzuhalten?~~

Auch solcher Frage Da höhnt jedoch der grosse

~~Ieh weiss, dass ich nichts weiss~~

~~Seiner Weisheit höchsten Gipfel, war so sagt. der Myste Seher~~

Dir fehlt, ~~mein hoher Seher~~ o mystisch umgeformter Socrates

Vom klügsten weisen Socrates' Denken Griechen jede Spur

Dazu bist du so eitel, wie er weise war. —

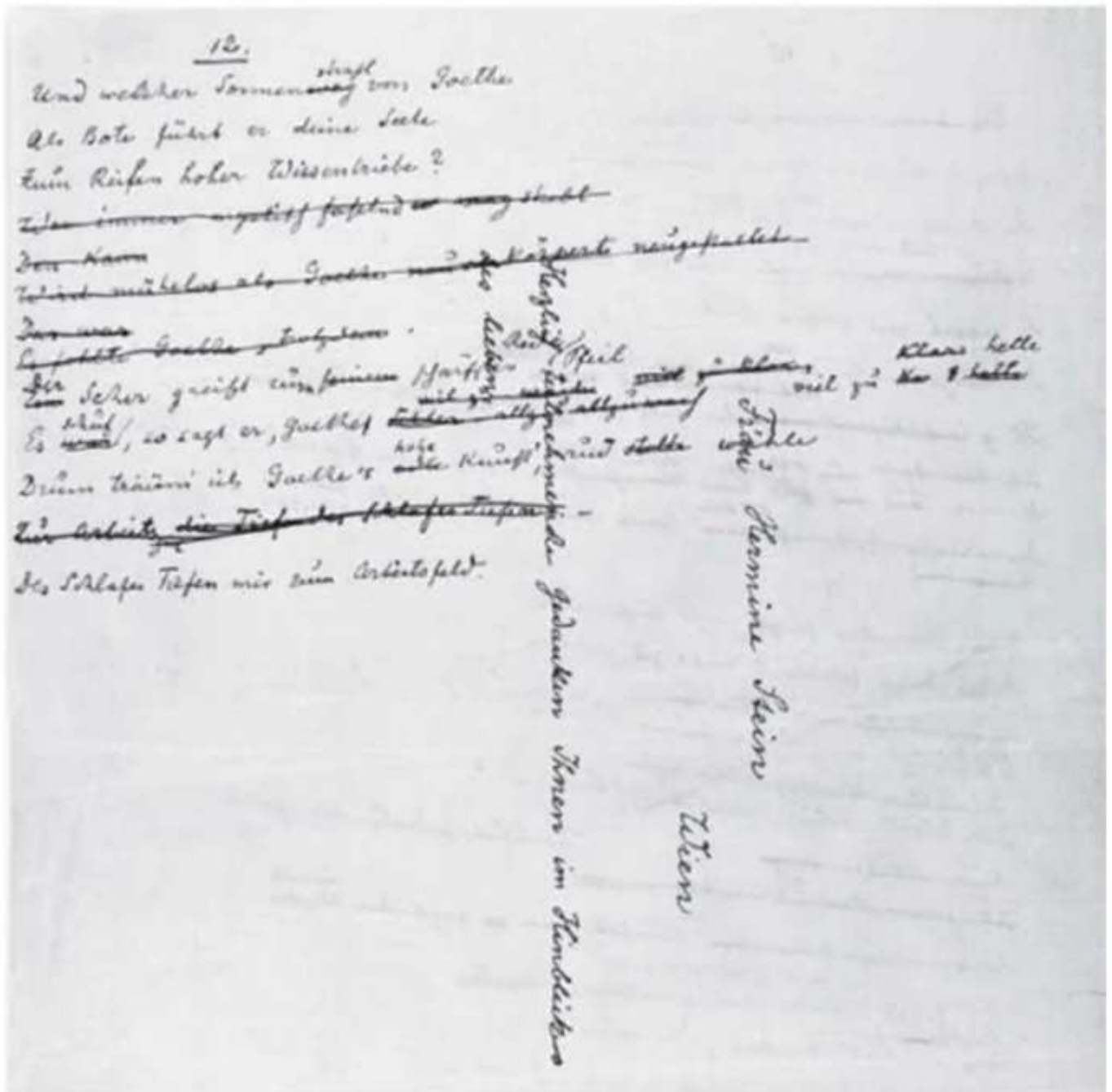
Erdrücke ~~solehe~~ Lästerrrede, sprach sagt der Myste,

~~Nichts zu wissen war edler Kraft Socrates' strebt es an~~ liebte er ich als ~~Streben~~ dieser eist war's Mann

Und dass da ich jetzo gar nichts weiss und kann

~~Socratisch ist's = mystisch ist's in an in meinem Sein~~

Erfühl ich dieses Leben ganz recht socratisch-mystisch.



12

Und welcher Sonnenwegstrahl von Goethe

Als Bote führt er deine Seele

Zum Reifen hoher Wissenstriebe?

~~Wer immer mystisch fäselnd w mag strebt~~

~~Den kann~~

~~Wird mühelos als Goethe neu verkörpert neugestaltet~~

~~Das war~~

Es fehlte Goethe, trotzdem.

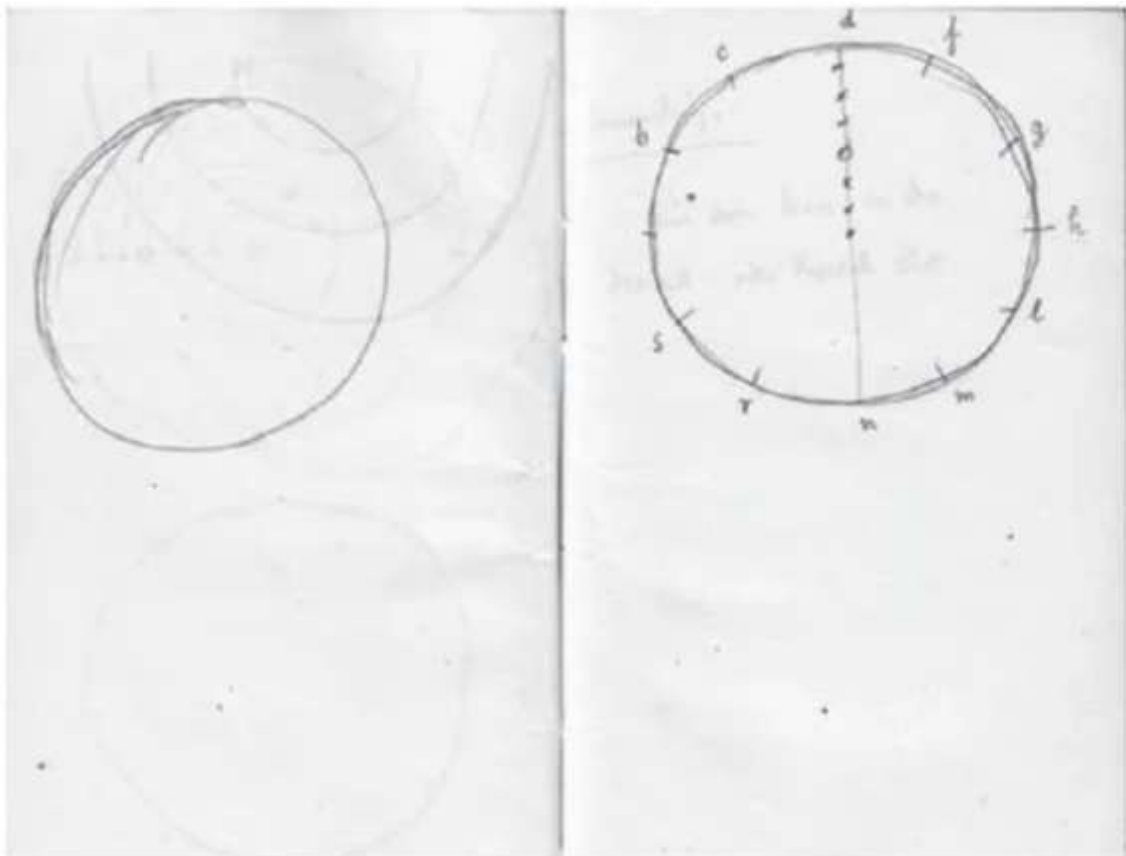
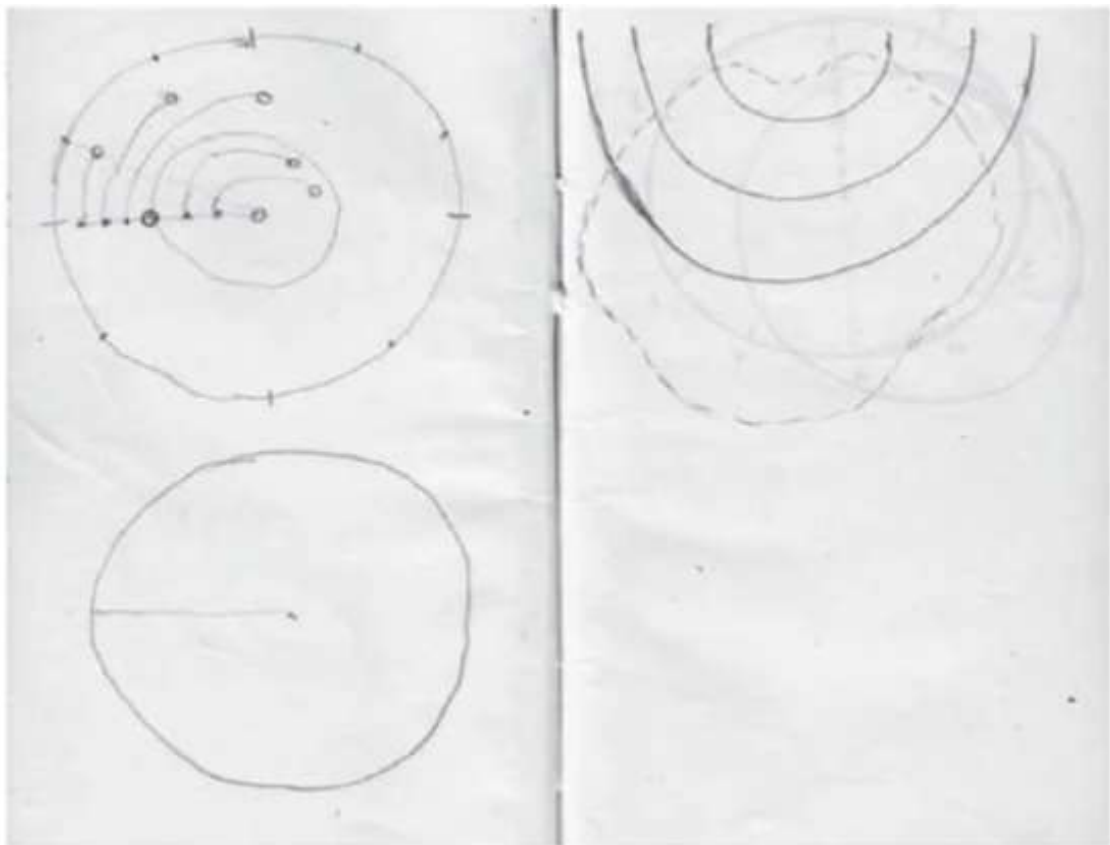
Ein Der Seher greift zum seinem schärfsten Rede Pfeil

Es war schuf, so sagt er, Goethes Fehler allzu allzu wach viel zu wach viel zu klar, viel zu ka klar helle helle

Dum träum' ich Goethe's edle hohe Kunst', und stelle wähle

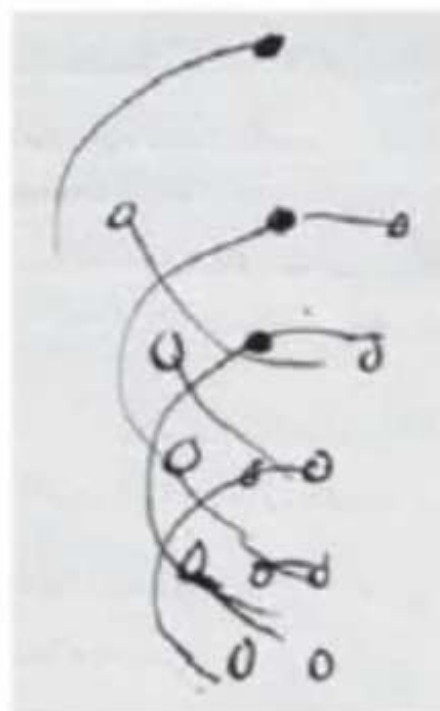
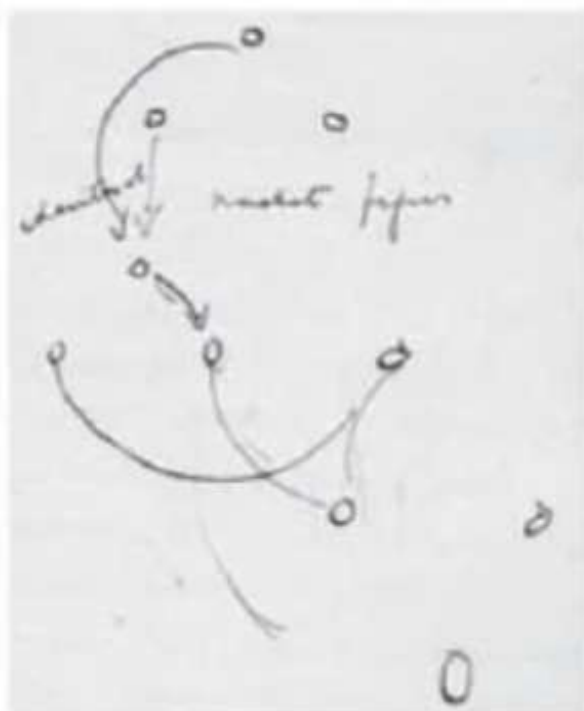
Zur Arbeitszeit die Tiefen des Schlafes Tiefen,

Des Schlafes Tiefen mir zum Arbeitsfeld.





Anordnung: / Aus dem Kreis in das / Dreieck - oder Viereck etc



identisch / nächste Figur

[Beispiel zur Assonanz]

Conrad Ferdinand Meyer: «Nachtgeräusche»

1 Melde mir die Nachtgeräusche, Muse, 1 allein

2 Die ans Ohr des Schlummerlosen fluten! 2 stellt sich hinter I

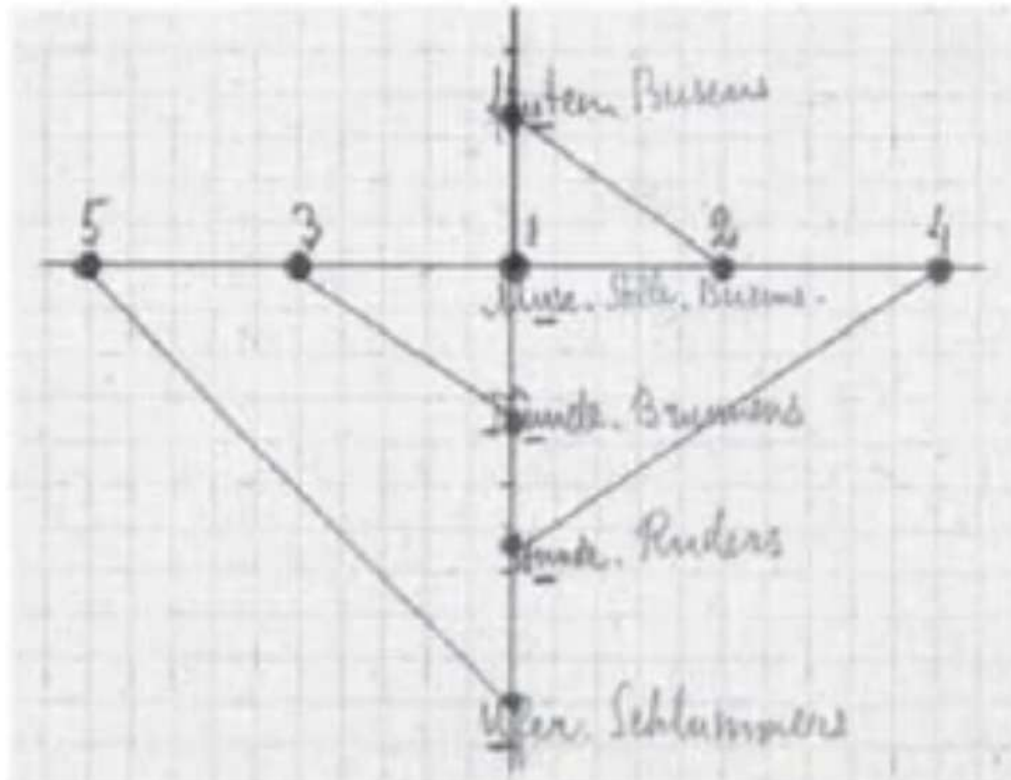
3 Erst das traute Wachtgebell der Hunde, 3. allein mit Vorgehen

4 Dann der abgezählte Schlag der Stunde, 4 allein mit Vorgehen

5 Dann ein Fischer-Zwiegespräch am Ufer, 5 allein mit Vorgehen

6 Dann? Nichts weiter als der ungewisse Dann? Alle zusammen Pause in Fragestellung.

Dann auseinander



7 Geisterlaut der ungebrochenen Stille, 1 allein

8 Wie das Atmen eines jungen Busens, 2 stellt sich hinter 1

9 Wie das Murmeln eines tiefen Brunnens, 3 allein mit Vorgehen

10 Wie das Schlagen eines dumpfen Ruders, 4 allein mit Vorgehen

11 Dann der ungehörte Tritt des Schlummers. 5 allein mit Vorgehen Dann alle auseinander

63. Programm zur Aufführung
6. September 1915, Dornach

I «Walters Preislied» aus R. Wagners «Meistersingern». Geige: Karl Peiz, Klavier: Frau Levy

II Wiederholung der vier eurythmischen Darbietungen vom 4. September 1915

III «Figuren ohne Worte» (Lory Smits, Erna Wolfram, Elisabeth Dollfus, Tatiana Kissel-eff)

IV «Träumerei» von Robert Schumann. Geige: Karl Petz, Klavier: Frau Levy

Vortrag von Rudolf Steiner (in Zufall, Notwendigkeit und Vorsehung, GA 163)

64. Der Apollonische Kurs XVIII

7. September 1915, Dornach

Achtzehnte Stunde

Form für vierzeilige Strophen mit sich wiederholender vierter Zeile

Für dreizeilige Strophen mit Refrain im Kurs 1915 von Dr. Steiner diktiert und kurz angelegt.

Fercher von Steinwand: «Meine Ideale»

Ein einsam Haus voll Liebeswonne,
Ein Wald, ein Quell im grünen Tal,
Ein Lebenslauf im 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.

Ab hier: Vierecksverschiebung

Wie gerne lass ich sie entauschen
Die lieben Bilder allzumal,
Ich kann dafür ein Höchstes tauschen,
Ein liebstes Ideal!

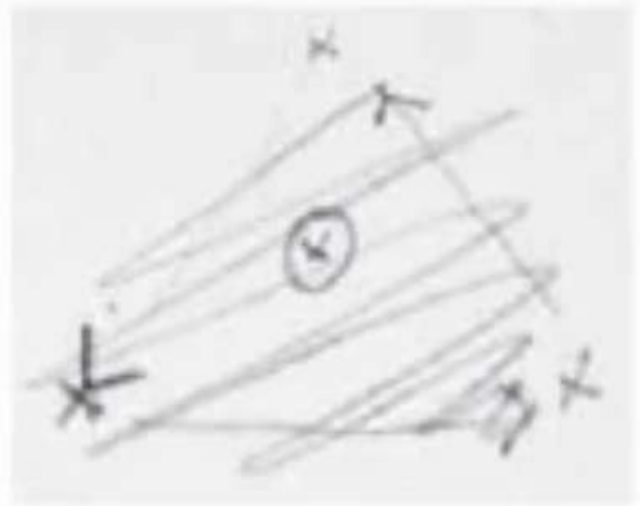
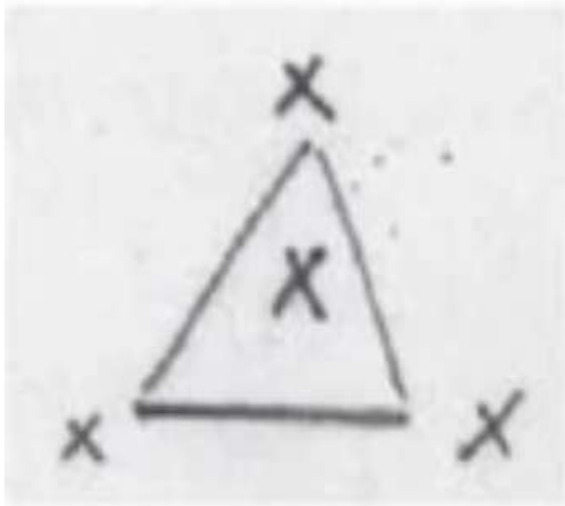
Ein edles Volk, das sinnig waltet,

Das über jedes Leides Qual
Die Seele mutiger entfaltet
Der Welt zum Ideal

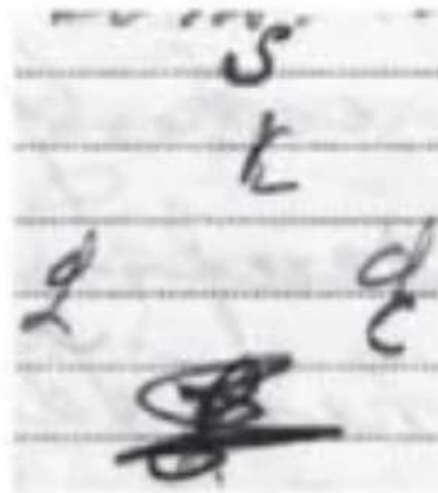
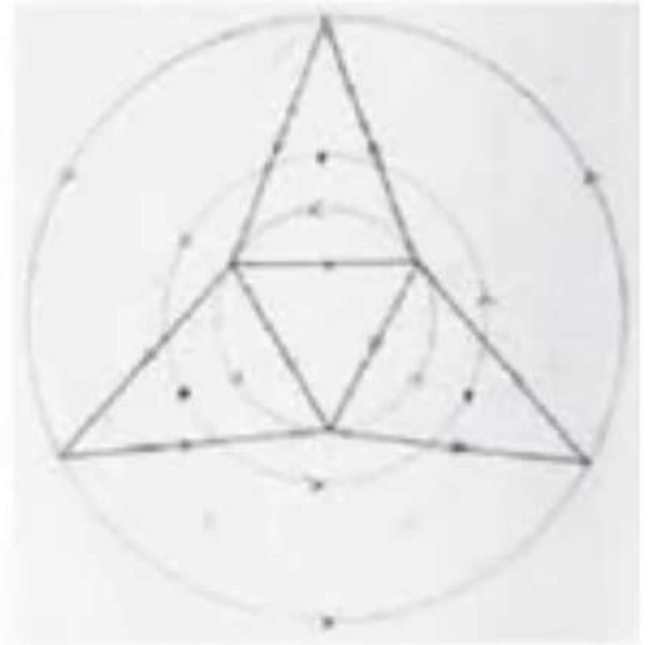
Ein Deutschland auf der Menschheit Zinnen,
Ein Säulenhort im Weltensaal,
Nach außen gussfest und nach innen,
Sich selbst zum Ideal

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

Gedichte mit drei Zeilen und einer vierten als Wiederholung werden von drei mit einem vierten in der Mitte getanzt. Die Wiederholung absondern von der Figur.



Auftakt für vierzeilige Strophen mit sich wiederholender vierter Zeile:



S [L. Smits] L [Liesli, Elisabeth Dollfus] E [Erna Wolfram] KIT. Kisseleff]

Erst konsonantisch u. vokalisch. Im Dreieck und Kreis. «Meine Ideale»

Während der zweiten Zeile S [Lory Smits] langsam auf den Platz von L [Elisabeth Dollfus].

Die Figur zuerst herum mit einem musikalischen Motiv, dann strophenweise.

Die Wiederholung wird festgehalten.

65. Der Apollonische Kurs XIX

8. September 1915, Dornach

Neunzehnte Stunde

Das Fünfeck, für Gedichte mit fünf Zeilen

Diese Form ist geeignet für Gedichte mit fünf Zeilen oder mit vier MSt,Nb 139 Zeilen und einer Wiederholung.

Kirchenlied von 1480

Christ fuhr gen Himmel
Was sandt' er uns hernieder?
Den Tröster, den Heiligen Geist
Zu Trost der armen Christenheit
Kyrieleis.

Christ fuhr mit Schallen
von seinen Jüngern allen.
Er segnet sie mit seiner Hand
und sandte sie in alle Land.
Kyrieleis.

Fünf Zeilen findet man meist nur in mystischen Gedichten.

[Zu den folgenden Ausführungen liegt keine Zeichnung vor.]

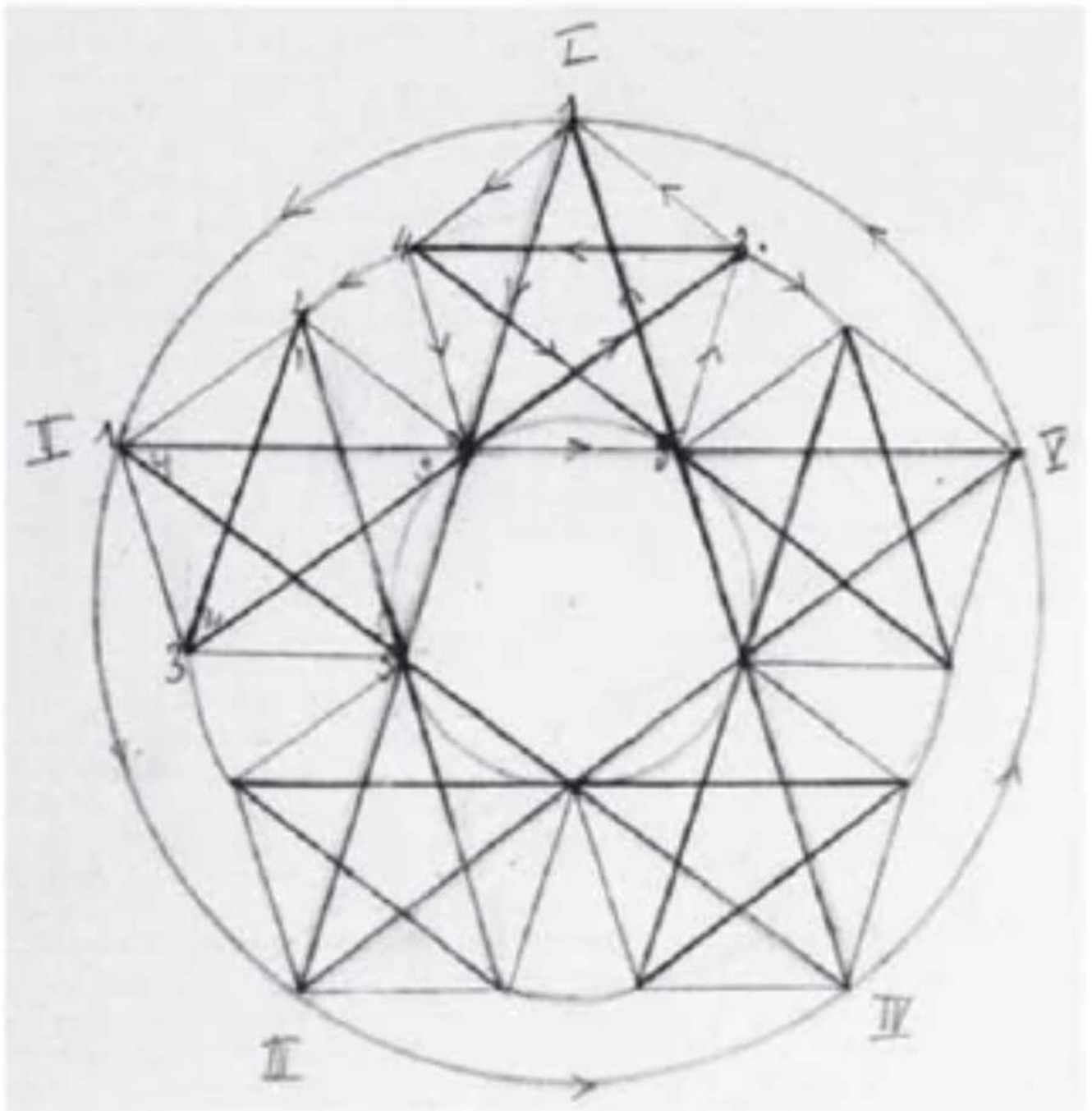
Nach jeder Strophe geht zu gleicher Zeit in Diagonalen z.B. 1 nach 3, nach 5, nach 2, nach 4, nach 1.

Dann gehen alle um einen Platz weiter. 1 nach 2, 2 nach 3 etc. Dann erst gehen sie alle in die neue Form, z.B. von A nach B. Beim Übergang von A nach B geht 1 nach I; 4 nach II]; 3 nach IV; 2 nach TI; 5 nach V.

Das Fünfeck:

1 geht nach 3; 4 geht nach 1; 5 geht nach 2; 3 geht nach 5; 2 geht nach 4.

Äußerer, innerer, mittlerer Kreis.



Auftakt für fünfzeilige Strophen

1. Innere Bewegung im Fünfeck [Fünfstern]
2. Umgang [im Fünfeck]
3. Übergang in das nächste Fünfeck.

Im zweiten Fünfeck (IT) kann entweder der a) auf dem mittleren Kreis (so in Dornach ausgeführt) oder [b)] der auf dem äußeren Kreise Stehende die innere Bewegung anfangen.

Kann mit den angegebenen Umgängen gemacht werden, aber auch mit Gegenbewegung.

Weitere Beispiele für fünfzeilige Gedichte: Ludwig Uhland: Traum («Es hat mir jüngst

geträumet»); Ludwig Uhland: Des Knaben Berglied («Ich bin vom Berg der Hirtenknab»); August von Platen: Aus «Tristan und Isolde» («Wer die Schönheit angeschaut mit Augen»); Joachim Neander: «Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren»; J. W. Goethe: Symbolum («Des Maurers Wandeln»); Richard Dehmel: Die stille Stadt («Liegt eine Stadt im Tale»); Volkslied: «Zu Straßburg auf der Schanz».

Und dann sollte man doch betonen, dass die jeweiligen Diagonalen und vom Fünfeck an auch der Umkreis so schnell wie möglich gemacht werden sollten. Ich höre immer noch, wie Herr Doktor sagte: «Jetzt schüttele ich Sie durcheinander!» Und dann klatschte er in die Hände, und wir mussten wie Strahlen von einem Punkt zum anderen laufen. Das konnte v..d. Pals ja nicht wissen, und dadurch entstand die «dreiteilige» Musik.

66. Der Apollonische Kurs XX

9. September 1915, Dornach

Zwanzigste Stunde

In dieser Stunde, in der Rudolf Steiner die Formen für sechs- und achtzeilige Gedichte behandelte, wurde nach den Notizen Marie Steiners auch der Auftakt zum «Lied von der Initiation» gegeben («Ganz nah / Leben wir uns / Suchen wir uns», siehe S. 410). Beides wurde am 12. September 1915 erstmals aufgeführt. - Das Siebeneck findet sich nur im Eurythmie-Tagebuch von Tatiana Kisseleff- vermutlich wurde es erst später entwickelt.

Das Sechseck, für sechszeilige Strophen

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.

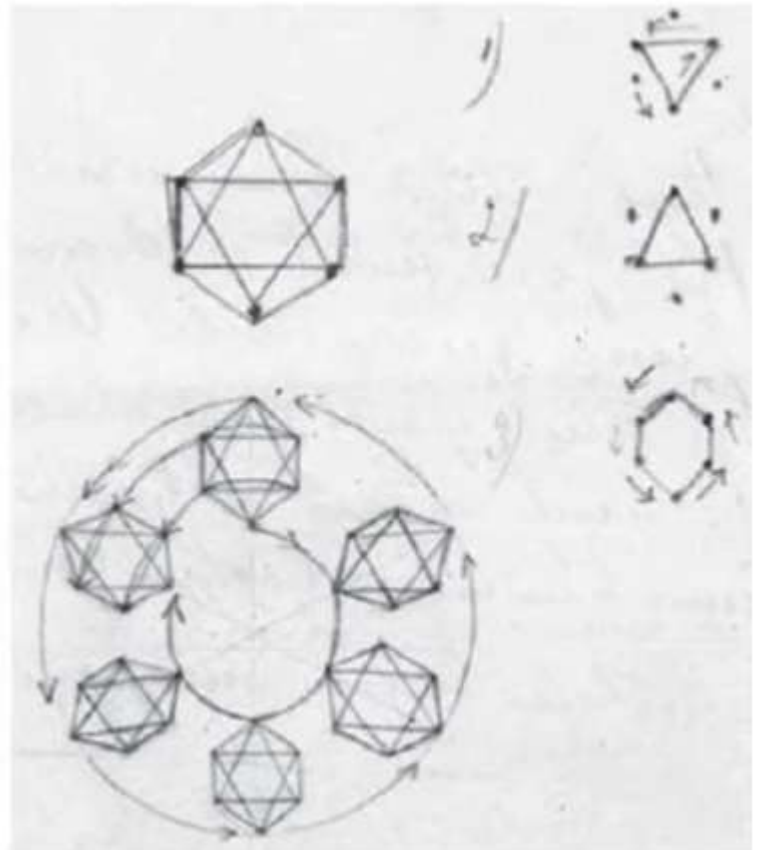
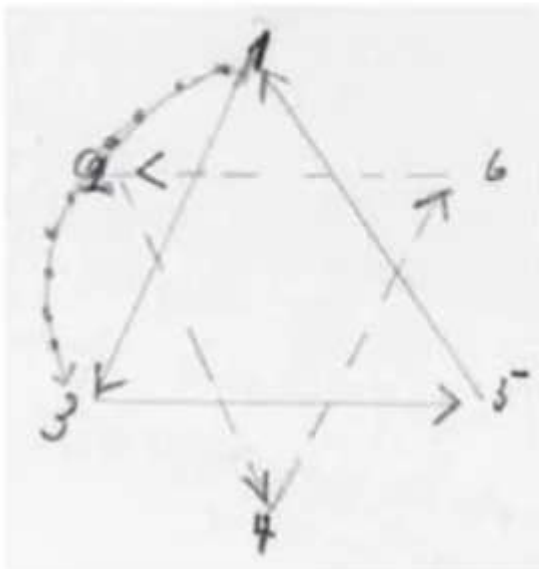
Froh lebt,
Wer freigebig und kühn,
Selten quält Sorge ihn;
Furcht hegt immer
Der feige Mann,
Es wurmt die Gabe den Geizhals.

Früh soll aufstehn,
Wer vom andern begehrt
Leben oder 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.



Wenn Sie sechs Zeilen haben, Sechseck. Äußerer Kreis. Innerer Kreis, dazwischen zwei Kreise.

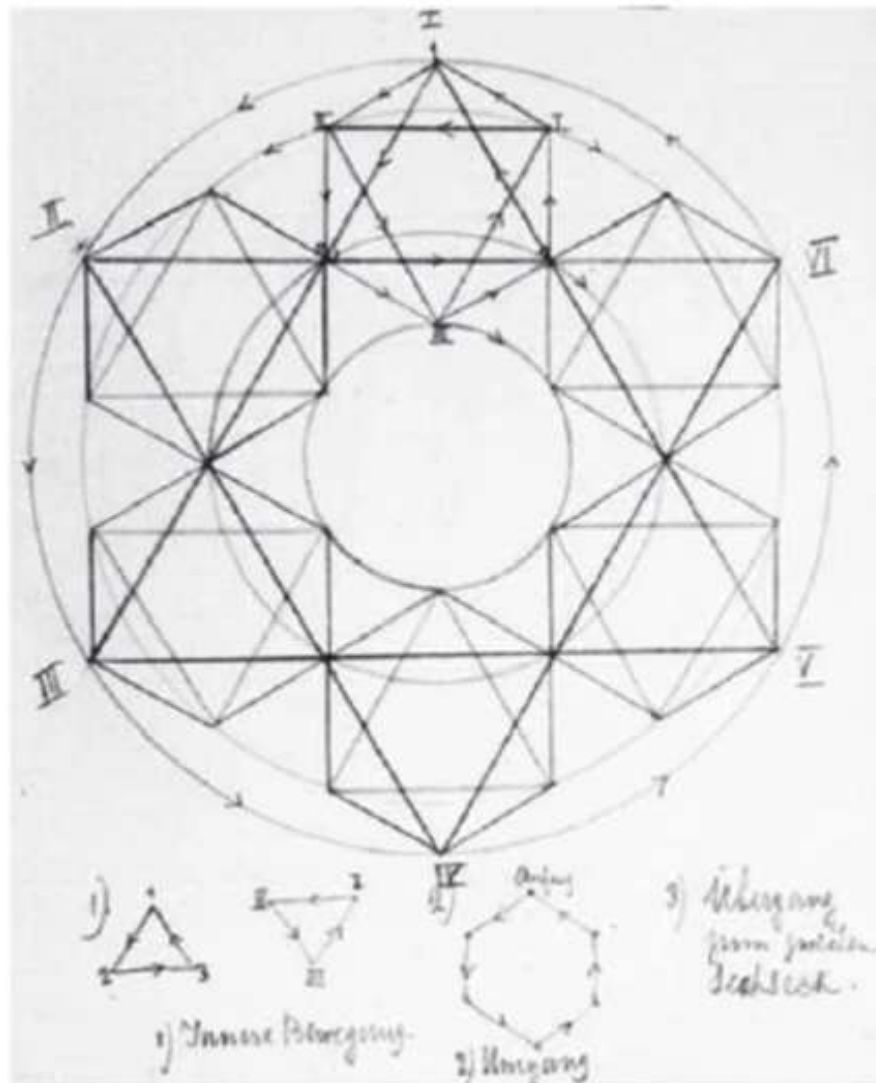
Nach jeder sechszeiligen Strophe wechseln die Personen erst in der Diagonale, und zwar:

Erst 1, 3, 5 und dann 2, 4, 6.

Dann wechseln alle den Platz: 1 geht nach 2, 2 nach 3, 3 nach 4 etc.

Dann gehen sie in die neue Form, also in die nächste Aufstellung über. Auch vor Beginn der Strophen die Bewegung.

Sechseck / 3-1 / 1-2 / 2-4 / 4-6 / 6-5 / 5-4



Auftakt für sechszeilige Strophen

1) Innere Bewegung / 2) Umgang / Anfang / 3) Übergang / zum zweiten / Sechseck

Im II-Sechseck kann entweder der auf dem zweiten Kreis Stehende oder der auf dem äußeren Kreis Stehende die innere Bewegung anfangen. Im ersten Falle beginnt im III-Sechseck der auf dem Mitte-Kreis Stehende und im IV-Sechseck der auf dem vierten Kreis Stehende.

Auch hier mehrere Übergänge möglich.

Weitere Beispiele: Christian Knorr von Rosenroth: «Morgenglanz der Ewigkeit»; Totengedichte von C. F. Meyer; Johann Gaudenz von Salis-Seewis: Morgenpsalm («Der Erdkreis feiert noch im Dämmerchein»); Geistliches Lied: «Schönster Herr Jesu».

Das Achteck, für achtzeilige Gedichte

Aus dem Bjarkilied der «Edda»:

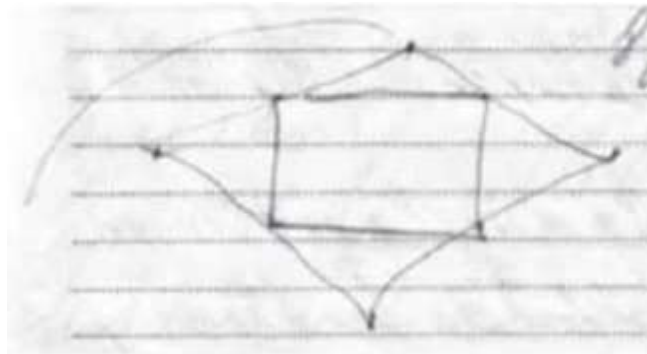
Hjalti:
Zur Schildburg schart euch
Um den Schatzspender!

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 Kämpen 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.



Achteck. Achtzeiliges Gedicht.



Die Achtecke brauchen nicht so angeordnet zu sein wie auf der Zeichnung. Sie können ineinandergreifen. Nach jeder Strophe bewegen sich gleichzeitig:

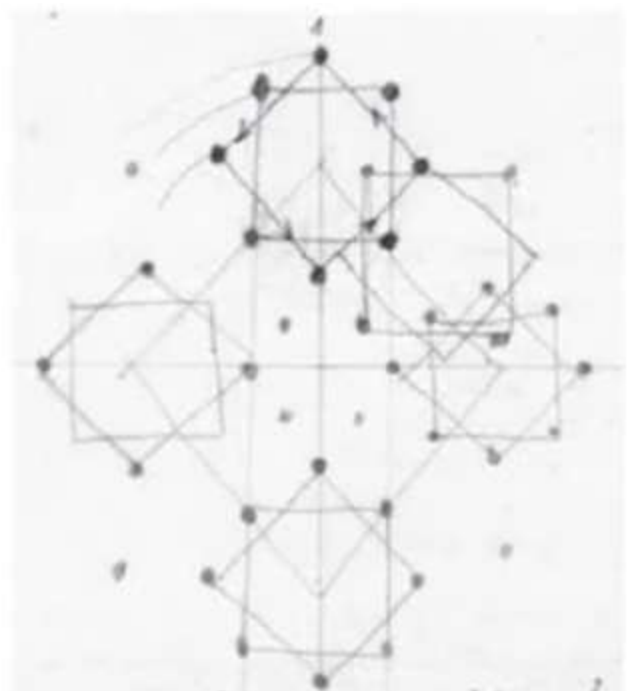
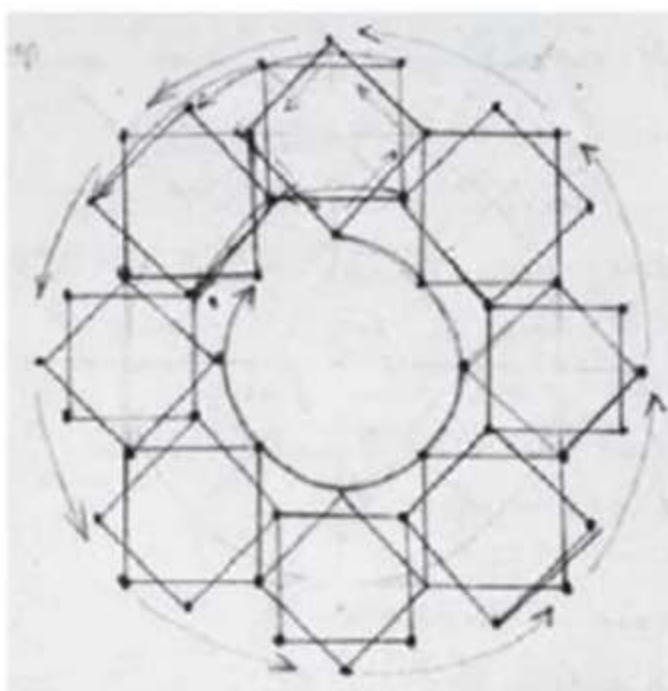
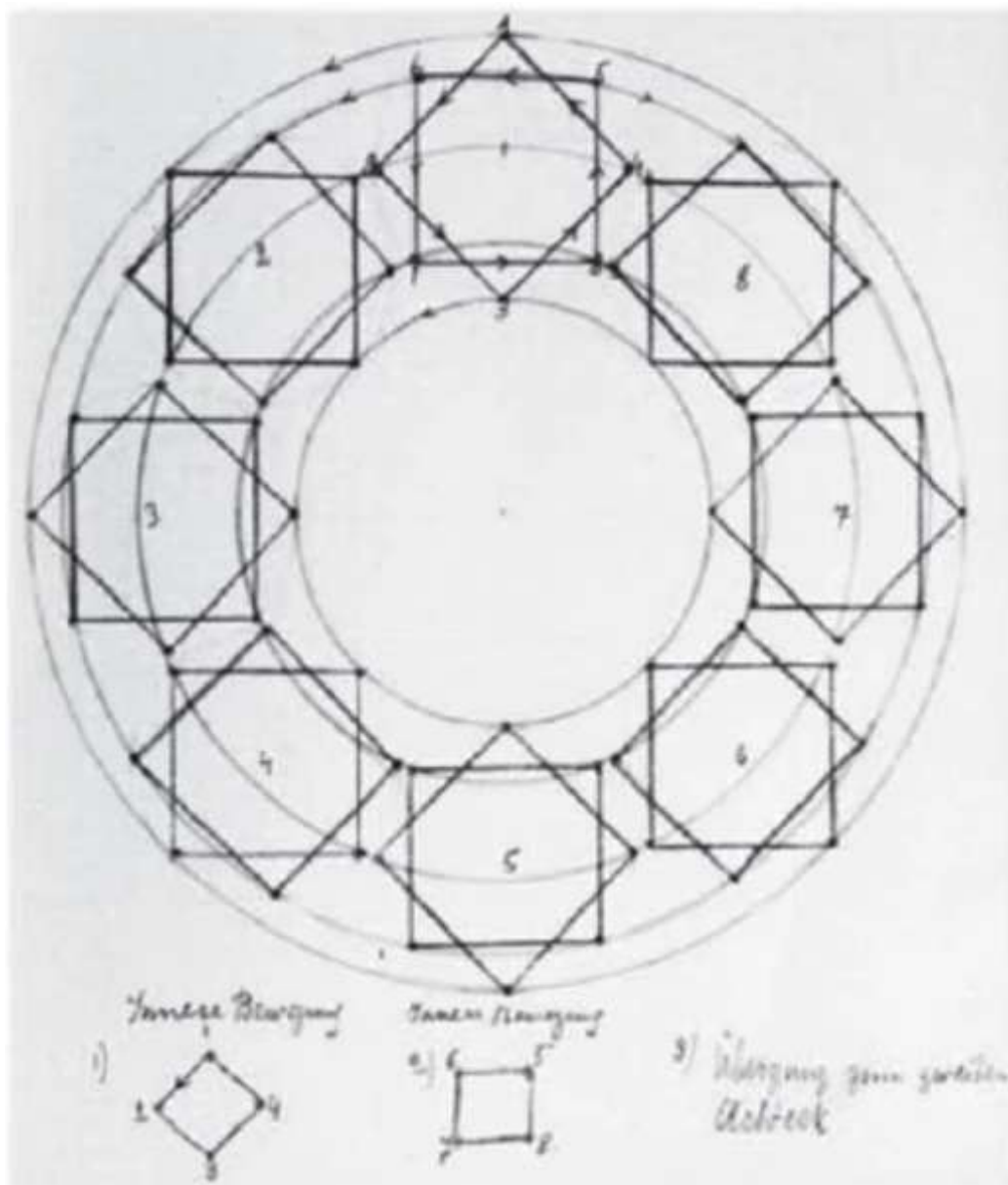
Erst 1 nach 3, 3 nach 5, 5 nach 7, 7 nach 1.

Dann: 2 nach 4, 4 nach 6, 6 nach 8, 8 nach 2.

Dann rückt jeder um einen Platz im Kreis weiter, d. h. 1 geht nach 2, 2 geht nach 3 etc.

Dann erst folgt Fortbewegung des ganzen Kreises.

Nach der Innenbewegung wird in die nächste Figur übergegangen.

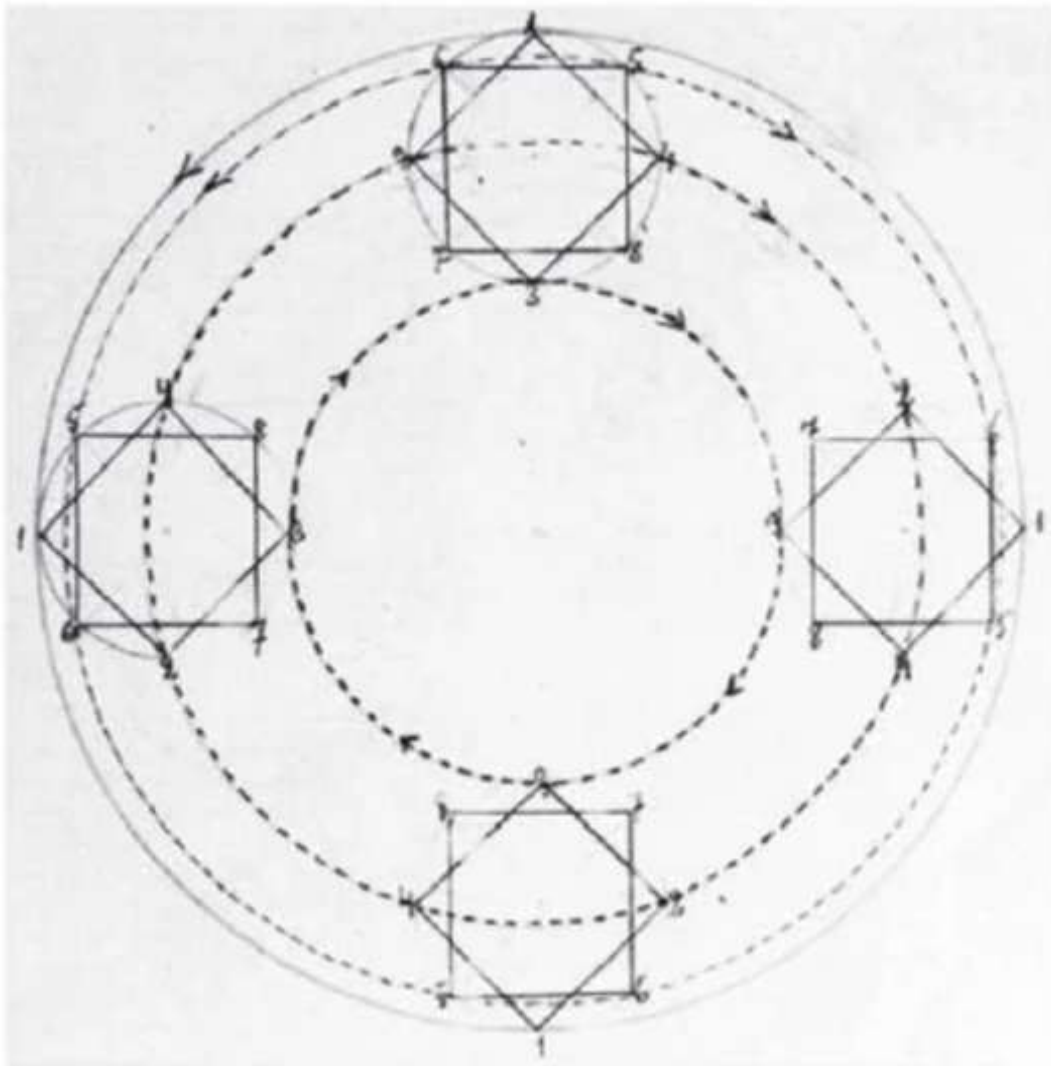


Auftakt für achtzeilige Strophen

1) Innere Bewegung / 2) Innere Bewegung / 3) Übergang zum zweiten / Achteck

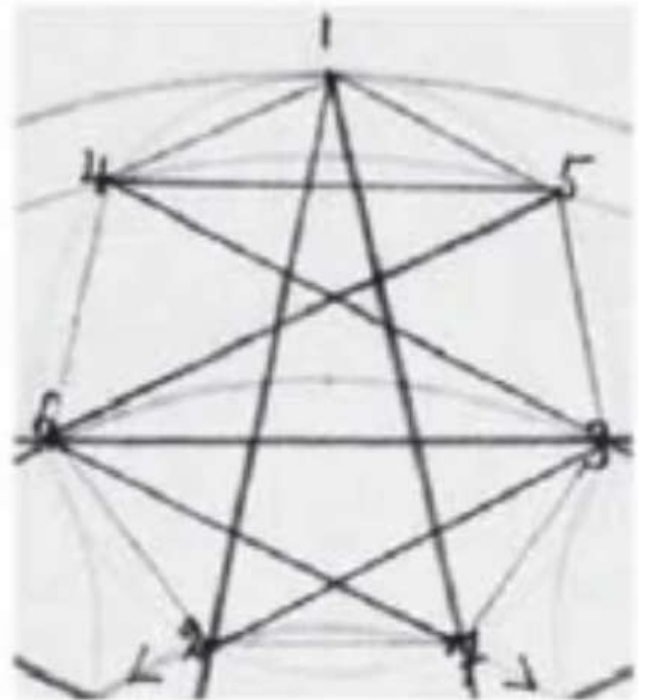
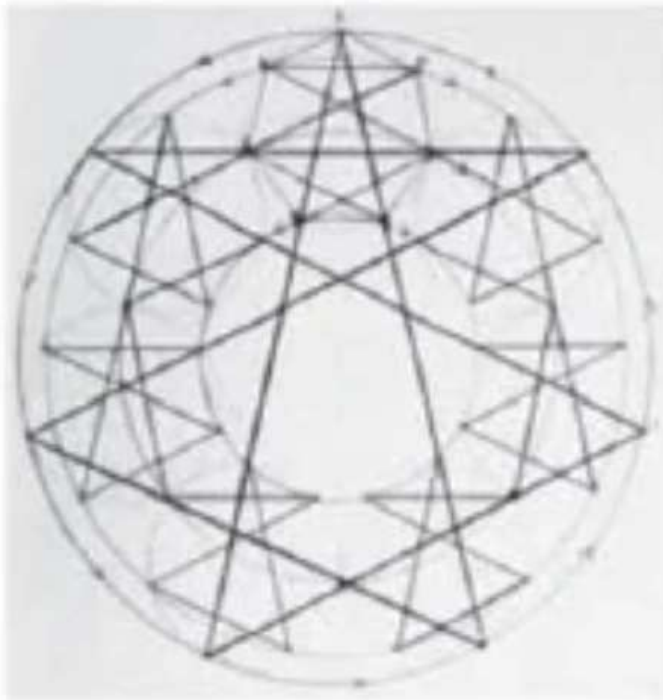
Auftakt für die «Zueignung» zu Goethes Faust («Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten»)

Achtzeilig: «Urworte Orphisch» (8 x 5). // Auftakt für die «Zueignung» zu Goethes Faust:



Weitere Beispiele: Conrad Ferdinand Meyer: Friede auf Erden («Da die Hirten ihre Herde») (oder auch für Siebeneck mit Refrain); Friedrich Hebbel: Gott («Wenn Stürme brausen, Blitze schmettern»); Friedrich Richter: «Es glänzet der Christen inwendiges Leben»; Friedrich Schiller: Sehnsucht («Ach, aus dieses Tales Gründen»)

In Tatiana Kisseleffs findet sich auch noch ein Auftakt für siebenzeilige Strophen. Es ist die ganze Form und ein Ausschnitt davon abgebildet.



Einundzwanzigste Stunde

In den Notizen dieser Stunde finden sich unterschiedliche Variationen des an diesem Tag gegebenen Tiaait / Tiaoait, die im Folgenden dokumentiert werden. Erna var Deventer überliefert, dass Rudolf Steiner gesagt habe, «diese Bewegungen im Tiaoait sind diese Laute» (siehe dazu S. 518).

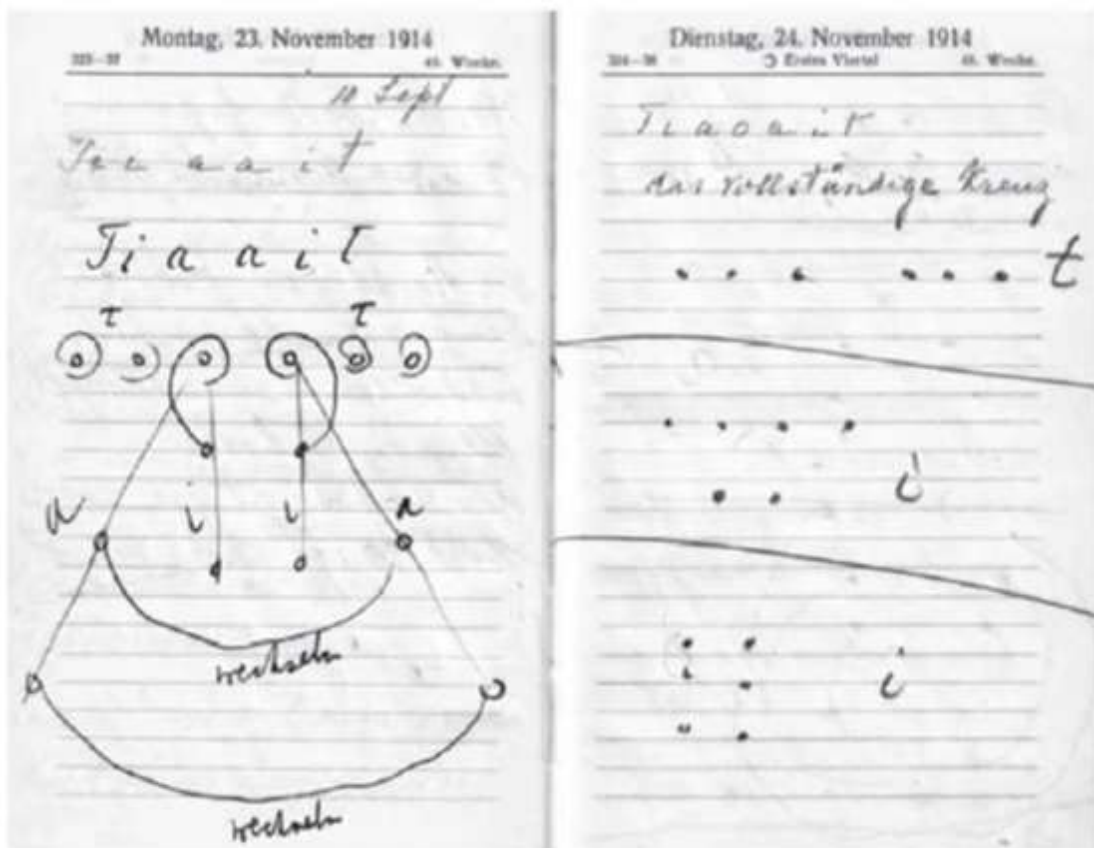
Tiaaiit und Tiaoait

Dies sind die Formen für die Laute Tiiaaaoaaaiit. (Gut für Kinder und junge Leute, dass das Denken nicht «verstruwelt».)

Diese Form kann auch getanzt werden bei feierlichen Gedichten zwischen den einzelnen Strophen. Man kann auch als Vorübung üben: Tiaaiit.

tiaoait: dies sind die Formen für die Laute Tiaoait, geeignet für erhabene kos mische Dichtung. Man kann auch Tiaait üben, «damit die Gedanken nicht verstruweln».

Tiaait



10. Sept. / Tiiaait / Tiaait / wechseln / wechseln / Tiaoait / das vollständige Kreuz

Die Stellungen [der 6 Personen] im Raum entsprechen der Bildung der Laute.

t = stehend (1. Zeile)

i = erste auswickelnde Spirale (2. Zeile)

i = zweite auswickelnde Spirale (3. Zeile)

a = die beiden vorderen Paare rücken auseinander, sodass ein Winkel im Raum entsteht, das hintere Paar bleibt stehen. (4. Zeile)

a = das hintere Paar bleibt stehen, die beiden vorderen Paare führen die nächste Form zweimal aus. (5. und 6. Zeile)

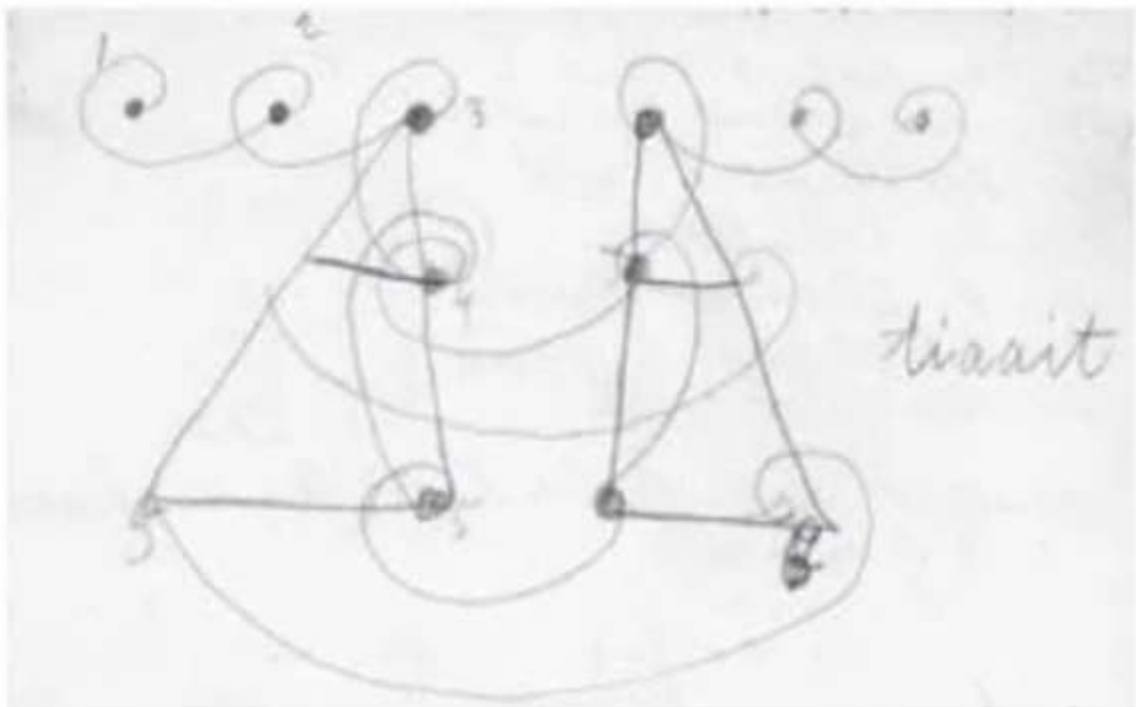
a = der Winkel bildet sich wieder zurück

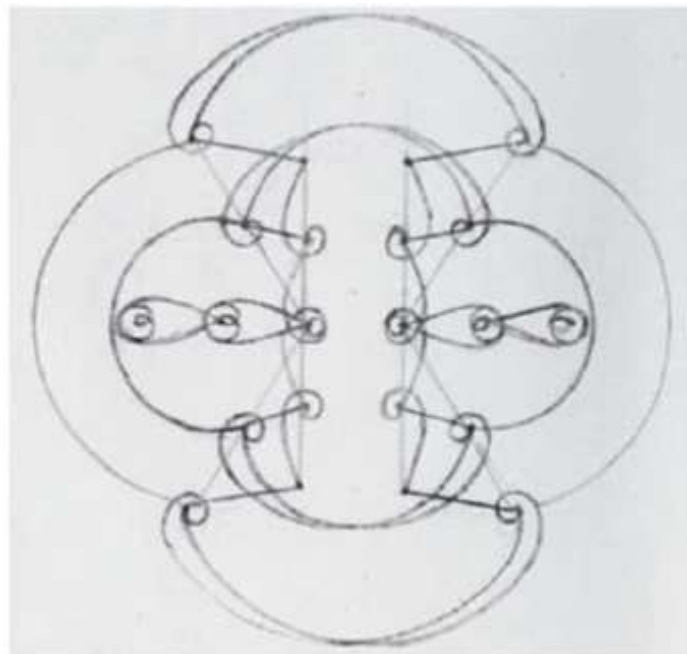
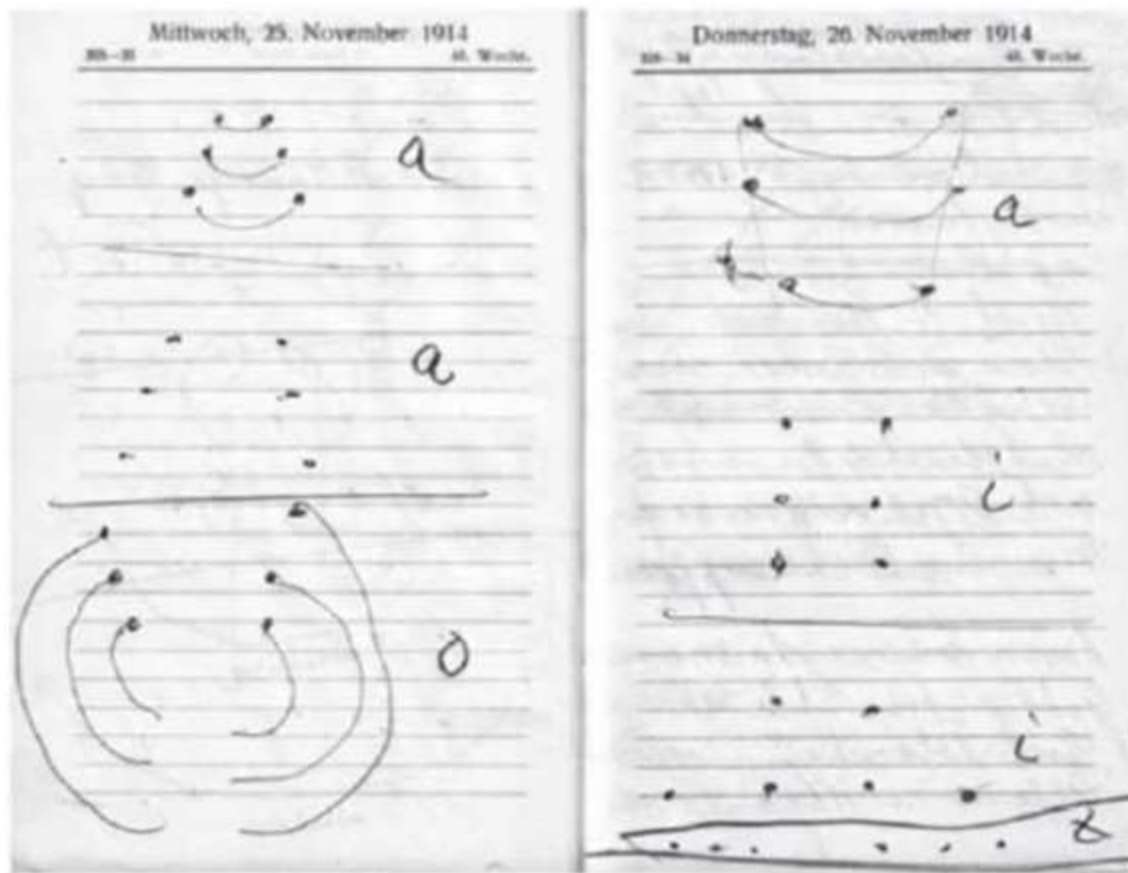
i = erste einwickelnde Spirale zurück

i = zweite einwickelnde Spirale zurück

t = stehend auf den Anfangsplätzen

Variation des Tiaait

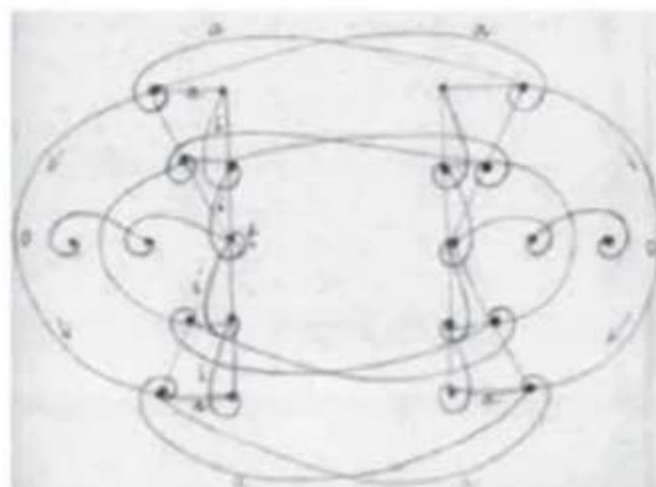
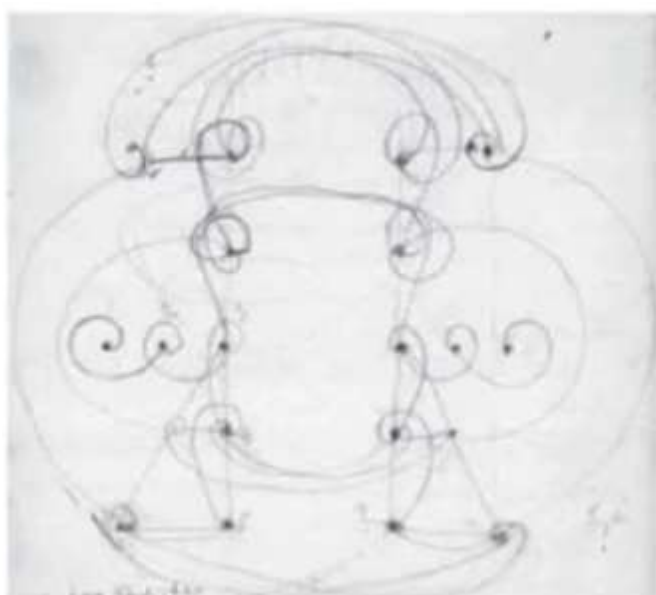




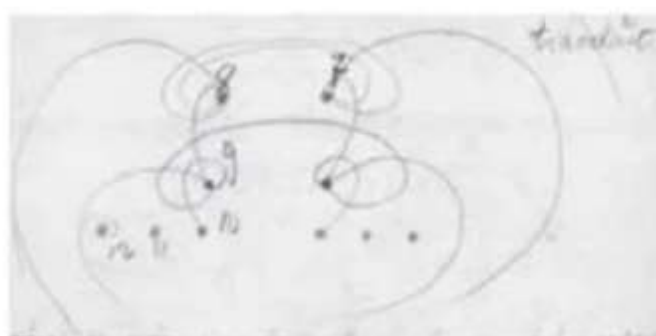
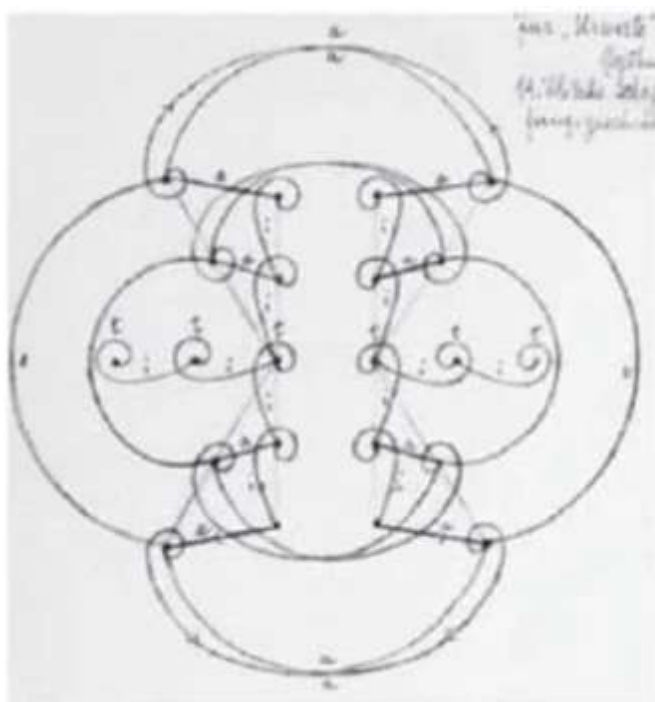
tiilaaaoaaaiit-Auftakt für Oden, für «Urworte» Goethes, biblische Schöpfungsgeschichte.

Der erste Teil der Form wird wie bei der vorigen Form bis zum zweimaligen a ausgeführt. Dann gehen die beiden vorderen Paare, das hintere Paar bleibt stehen, den Laut o bildend in einem Halbkreis in den hinteren Raum, sodass sich der Winkel nun nach hinten öffnet (7. Zeile); weiter wird das genaue Spiegelbild der vorderen Form ausgeführt, bis alle wieder in einer Geraden auf ihrem Anfangsplatz mit t ankommen.

Variation des Tiaoaït



Tiaaoaait



Zweiundzwanzigste Stunde

Nach einem Textbeispiel für das Tiaoait gab Rudolf Steiner in dieser abschließenden Stunde - vermutlich auf einzelne Rückfragen - noch Verschiedenes an, u.a. zu den Farben, was des inhaltlichen Zusammenhanges wegen in die 10. Stunde vom 26. August 1915 aufgenommen wurde, siehe S. 331.

Beispiele für das Tiaoait

Zu feierlichen Gedichten - Oden in dieser Form. Horaz. Ovid. Die «Urworte» von Goethe. Man beginnt. Zwischen zwei Stellungen wird eurythmisiert. Alles mitmachen dann, das Seelische empfangen.

[Die Stellungen wurden von Lory Maier-Smits in den Druckfahnen ergänzt]

Aus den «Worten Mosis», übersetzt von Hugo Bergmann

Höret, ihr Himmel, denn ich will reden, 1. Stellung
Und die Erde vernehme die Worte meines Mundes! 2. Stellung
Mag triefen wie Regen meine Lehre, 3. Stellung
Mag träufeln wie Tau mein Wort! 4. Stellung
Wie Regenschauer auf junges Grün, 5. Stellung
Wie reichliche Tropfen auf die Flur! 6. Stellung
Denn Jahves Namen verkünde ich, 7. Stellung
Gebt große Ehre unserm Gott! 8. Stellung
in Fels ist er, vollkommen ist sein Werk, 9. Stellung
Alle seine Wege sind ja recht, 10. Stellung
Ein Gott der Treue ohne Falsch, 11. Stellung
Gerecht und redlich ist er. 12. Stellung
Schlecht handelten gegen ihn seine Söhne - ihr Fehler war's—
Das verderbte und verkehrte Geschlecht.
Wollt ihr Jahve so vergelten,
Du törichtes 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 Menschenkinder teilte,

Die Grenzen steckte er da ab
Nach der Zahl der Kinder Israels,
Denn Jahves Anteil ist sein Volk,
Jakob der Landstrich seines Eigentums.

Aus den Offenbarungen des Johannes 20,1-6; 7-9; 11-14

t Und ich sahe einen Engel vom Himmel fahren, der hatte den Schlüssel zum Abgrund und eine große Ketten in seiner Hand.

i Und ergriff den Drachen, die alte Schlange, welche ist der Teufel und Satan, und band sie tausend Jahre.

i Und war 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 los werden 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 Jesu 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 die anderen Toten aber wurden nicht wieder lebendig, bis dass tausend Jahre vollendet wurden.

a dies ist die erste Auferstehung.

i selig ist der und heilig, der Teil hat an der ersten Auferstehung;

i über solche hat der andere Tode keine Macht, sondern sie werden Priester Gottes und Christi sein und mit ihm regieren tausend Jahre.

t

t Und wenn tausend Jahre vollendet sind, wird der Satanas loswerden aus seinem Gefängnis,

i Und wird ausgehen, zu verführen die Heiden an den vier Enden der Erde, den Gog und Magog, sie zu versammeln in einem Streit, welcher Zahl ist wie der Sand am Meer

i 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 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 Und ich sahe die Toten, beide groß und klein, stehen vor Gott, die Bücher wurden aufgetan;

o und ein anderes Buch ward aufgetan, welche ist des Lebens.

a Und die Toten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern, nach ihren Werken.

a 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.

ö Und der Tod und die Hölle wurden geworfen in den feurigen Pfuhl.

i Das ist der andere Tod.

t

Abschließende Worte, Rückblick

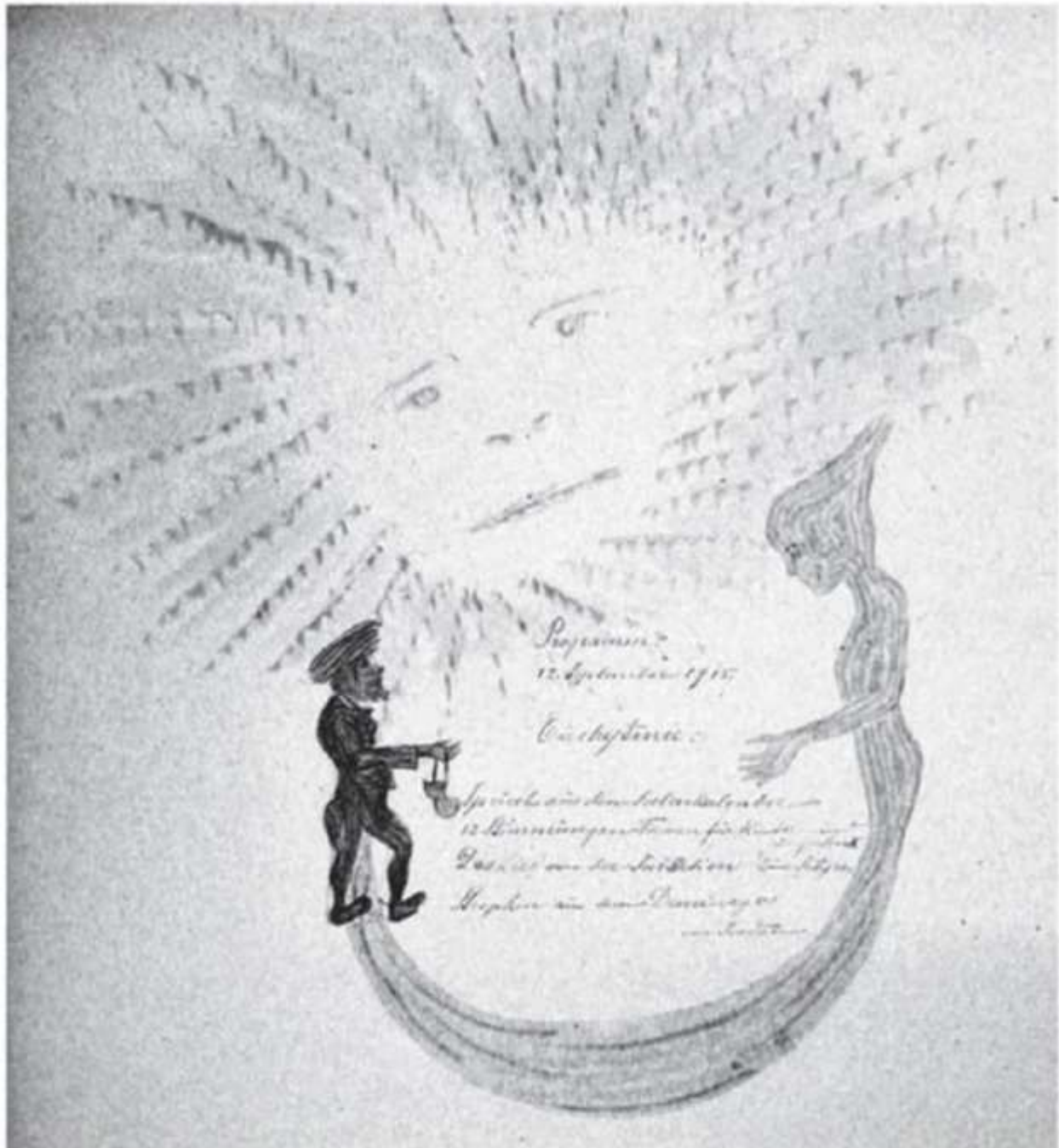
Man soll das nun Gegebene verwenden, wie es der Natur der Dichtungen entspricht: Das Prinzip des langsamen oder schnelleren Gehens, des Reimes. Aber besonders viel das Prinzip des Seelischen anwenden.

Bei den Kursen erst das Willkürliche machen lassen, dann es unterdrücken und zu dem Höheren aufsteigen.

Der innere Zusammenhang zwischen Seele und Form kann Strophe und das ganze Gedicht betreffen. In dem weitesten, unpedantischsten Sinne. Alles, was Sie machen im Raum, können Sie auch in der Zeit machen. - So kann eine nacheinander alle Punkte machen. Man kann auch Strophen seelisch zum Ausdruck bringen durch Farbennuancen. Immer verinnerlichen.

69. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung
12. September 1915, 10:30 Uhr, Dornach

Programmplakat (Hilde Pollak)



Eurythmie.
Spruch aus dem Seelenkalender
12 Stimmungen
Formen für Kinder und junge Leute
Das Lied von der Initiation Eine Satyre.
Strophen aus dem Demiurgos von Jordan

Episodische Betrachtung über den Begriff der Liebe in seinem Verhältnis zum Begriff der Mystik

Meine lieben Freunde! Ich möchte heute noch einiges weitere ausführen zu dem Thema, das ja in den Betrachtungen dieser Tage von mir angeschlagen worden ist. Heute möchte ich ausgehen von der Frage: Wie alt ist eigentlich die Liebe?

Meine lieben Freunde, ich zweifle nicht daran, daß wohl die weitaus meisten Menschen aus einer gewissen oberflächlichen Anschauung der Dinge sogleich antworten werden: Die Liebe ist so alt wie die Menschheit. - Aber wer gewohnt ist, aus der Kulturgeschichte heraus zu sprechen, die er als mit geistigen Impulsen durchdrungen erkennt, der wird Ihnen eine andere Antwort auf diese Frage geben, weil er sich bemüht, die Dinge konkret und nicht in allgemeinen verschwommenen Begriffen ins Auge zu fassen. Die Liebe, meine lieben Freunde, ist höchstens 700 Jahre alt! Lesen Sie die ganze alte römische, die griechische Literatur und Dichtung, und Sie werden nirgends dasjenige finden, was man in der jetzigen Zeit mit dem Begriff der Liebe verbindet. Und wenn Sie Plutarch lesen, so werden Sie die beiden Begriffe Venus und Amor in sehr charakteristischer Weise deutlich voneinander unterschieden finden. Die Art und Weise, wie die Liebe in der Dichtung, namentlich in der Lyrik figuriert, wie sie den Mittelpunkt von soundso vielen lyrischen Ergüssen bildet, ist nicht älter als etwa 600 bis 700 Jahre. Das heißt, der Begriff von Liebe, mit der Bedeutung, wie sie heute dem Menschen gilt, wie man sie ihm heute beibringt, figuriert in den Gemütern der Menschen erst seit 6 bis 7 Jahrhunderten. Früher hat man nicht auch nicht in annähernd ähnlicher Weise - von diesem Begriff der Liebe gesprochen.

Das darf Sie nicht verwundern, nicht einmal theoretisch, nicht einmal erkenntnistheoretisch. Denn der Einwand, daß die Menschen ja immer Liebe geübt haben, der gilt nicht. Das ist genau so, wie wenn man sagen würde, wenn die kopernikanische Weltanschauung richtig ist, daß die Erde sich um die Sonne bewegt, so hat sie sich so doch auch schon während der lateinischen, griechischen, ägyptischen Zeit, ja solange die Erde steht, bewegt. - Ja, gewiß, aber gesprochen haben die Leute nicht von der kopernikanischen Weltanschauung. Der Einwand gilt also nicht, daß dasjenige, was im LiebeBegriff ausgedrückt ist, schon früher, bevor der Liebe-Begriff selber da war, bestanden hat. Es bildeten eben die Erscheinungen, die Tatsachen der Liebe einen Komplex von Lebensstatsachen, aber man sprach darüber nicht. Aber in den vergangenen 600 bis 700 Jahren hat man es darin weit gebracht. Man hat es nicht nur dazu gebracht, daß die Liebe für viele heute als der Mittelpunkt alles Lebens gilt ich meine jetzt in der Weltanschauung -, sondern man hat es sogar dazu gebracht, daß es heute eine wissenschaftliche Theorie, die psychoanalytische gibt, die, wie ich Ihnen gezeigt habe, ganz und gar in den ordinärsten Liebesbegriffen «plätschert». Das ist der Gang der Entwicklung, gegen den wir uns, meine lieben Freunde, aufzulehnen haben, den wir in etwas anderes zu wandeln haben dadurch, daß wir die geisteswissenschaftliche Weltanschauung pflegen.

Ich würde mich eigentlich wundern, wenn viele oder alle unter Ihnen wirklich verwundert wären über den Ausspruch, daß der Begriff der Liebe erst 600 bis 700 Jahre alt ist, denn manche von Ihnen könnten wissen, daß ich auch in früheren Vorträgen dieselben Dinge ausgesprochen und ganz historisch charakterisiert habe.

Nun, jenes Naherücken des Begriffes der Liebe an alle möglichen Weltanschauungsbe-
griffe, wie das so abstoßend in der psychoanalytischen Weltanschauung hervortritt, das hat
sich eben im Laufe der letzten Jahrhunderte langsam und allmählich herangebildet, und wir
würden lange zu tun haben, um diesen Dingen so recht auf den Grund zu kommen. Aber
durch einige Betrachtungen, die ich einmal wie episodisch, wie aphoristisch anstellen werde,
möchte ich Ihnen doch auf den Weg verhelfen.

Nehmen Sie zum Beispiel einen Geist der heutigen Zeit, der so ganz in den Kulturbegrif-
fen der heutigen Zeit darinnensteckt, davon ganz durchtränkt ist, der mit anderen Worten
über die vermeintliche Erkenntnis nicht hinwegkommt, daß das äußere, das sinnlich-phy-
sisch Reale doch das Einzige ist, wovon man vernünftigerweise sprechen kann. Ich habe
Ihnen einen sehr ehrlichen Typus dieser Leute schon vorgeführt in Fritz Mauthner, dem Kri-
tiker der Sprache und Verfasser eines philosophischen Wörterbuches.

Sehen Sie, ein solcher Mensch ist in einer eigentümlichen Lage. Fritz Mauthner ist Kri-
tiker der Sprache; er weiß daher, daß es wenigstens das Wort «Mystik» in der Menschheits-
entwicklung immer gegeben hat. Und da er Kritiker der Sprache ist, will er eine Antwort
haben auf die Frage: Was steckt denn eigentlich hinter diesem Wort «Mystik», hinter den
mystischen Bestrebungen?

Nun bedenken Sie einmal, meine lieben Freunde, wie wir uns durch eine reiche Literatur
hindurch bemühen müssen, um dahinter zu kommen, wie jene Beziehung der menschlichen
Seele zu den überirdischen Welten ist, die verdient, mit dem Wort «Mystik» charakterisiert
zu werden. Bedenken Sie, wie ernst und würdig wir es mit solchen Auseinandersetzungen
nehmen müssen, wie die sind in dem Buche «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren
Welten?», um Einsicht zu bekommen, wie die Seele sich stimmen muß, um den höheren
Welten so gegenüberzustehen, daß man sagen kann: Die betreffende Seele ist die eines Mys-
tikers, eines Menschen, der seine Vereinigung gefunden hat mit dem, was geistig die höheren
Welten durchpulst und durchwellt. Also das muß man sich erst verschaffen, in das muß man
sich erst hineinleben. Und eigentlich kann heute nur jemand wissen, was Mystik im Sinne
der Gegenwart ist, der wirklich solche Erwägungen angestellt hat, wie sie in dem Buche
«Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?» ausgesprochen sind, also der dieses
Buch wenigstens mit Aufmerksamkeit einige Male durchstudiert hat.

Wenn nun ein Mann wie Fritz Mauthner solch ein Buch wie «Wie erlangt man Erkennt-
nisse der höheren Welten?» in die Hand bekommt, so ist es für ihn selbstverständlich der
barste Unsinn, denn er kann ja darin nichts lesen als Worte. Und er hat recht - er ist ja ehrlich
-, wenn er Swedenborg gelesen hat und sagt: Der Swedenborg redet von Marsbewohnern,
die ihre inneren Impulse verbergen können - ich kann davon gar nichts verstehen. - Ebenso
könnte er auch sagen: Wahrhaftig, wenn ich ein solches Buch lese wie «Wie erlangt man
Erkenntnisse der höheren Welten?», so ist da für mich darin aber auch gar nichts zu finden;
es könnte sein, daß Engel es verstehen könnten, aber ich kann es nicht verstehen. - So kann
man urteilen, und ich bin überzeugt, daß Fritz Mauthner dieses Urteil als ehrlicher Mann
fällen könnte. Man muß einsehen, daß er ehrlicherweise, wenn er bei der Wahrheit bleibt,
ein solches Urteil schließlich fällen muß, denn für ihn entfällt der Begriff der Mystik ganz
und gar; für ihn ist nichts dahinter. Was in der «Theosophie» oder in «Wie erlangt man Er-
kenntnisse der höheren Welten?» ausgeführt ist, das ist für ihn alles nur Worte, Worte, Worte.
Und wenn er auf seine Art ein faustisches Streben hat, so sagt er: Ich suche alle Wirkenskraft
und Samen in der physischen äußeren Welt und will nicht in Worten kramen. - In seiner Art
ist das ganz richtig.

Aber nun ist er nicht nur ehrlich, sondern auch gründlich, und so sagt er sich: Sollten die Menschen wirklich niemals in ihrer Seele so etwas gehabt haben wie Mystik? Sie haben doch immer von Mystik gesprochen. Also was ist denn in der Seele des Menschen, was ihn dazu verführt hat, von Mystik zu sprechen?

Sehen Sie, ich habe einmal als ganz junger Mann einen Theologen gekannt - er ist jetzt schon tot -, der war ein hervorragender Theologe und auch ein philosophisch ganz durchgebildeter Mensch, der hat mit vollem Recht gesagt: Eigentlich ist hinter jedem Irrtum auch etwas Reales oder Wahres, was man suchen muß, und kein Spleen ist so groß, daß man nicht das Reale, das hinter ihm eben steht, suchen müßte. - Nun, in diesem Sinne sagt sich auch Fritz Mauthner: Es muß in der Mystik doch etwas stecken. Das heißt, Fritz Mauthner muß sich sagen, wenn so vertrackte Kerle heute noch da sind, die Bücher schreiben wie «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?» und von einer mystischen Beziehung des Menschen zu den geistigen Welten reden, so ist das natürlich der bare Unsinn; aber es muß doch in der Menschennatur etwas leben, was solche Gefühle hervorbringt, die diese vertrackten närrischen Mystiker eben ihre Mystik nennen. Es muß so etwas geben. Wenn man versucht, darauf zu kommen, wo Fritz Mauthner eigentlich das findet, was der Mystik zugrunde liegt, so ergibt sich wahrhaftig nicht viel mehr als höchstens, daß man über seinen Artikel «Mystik», wenn man ihn durchgelesen hat, sich zuletzt sagt: «Der Zopf, der hängt ihm hinten». Wenn man diesen Artikel nimmt, so findet man darin wirklich nichts anderes, als daß sich alles in Worte und Worterklärungen herumdreht. Weil ich aber dahinterkommen wollte, wo denn Fritz Mauthner in seiner Art hinter das Reale dieser Mystik zu kommen sucht, so habe ich versucht, in seinem Wörterbuch nachzuschlagen, wo man bei ihm das finden könnte... [Lücke im Stenogramm].

Und da habe ich denn nicht nur den Artikel «Mystik» aufgeschlagen, sondern auch den Artikel «Liebe». Und ich finde eigentlich, daß dieser Artikel «Liebe» noch zu den am allerbesten geschriebenen gehört, denn er ist eigentlich ganz nett. Er stellt zuerst auch die Worterklärungen, die Definitionen der Liebe bei Spinoza, die kurze grobe Definition der Liebe bei Schopenhauer zusammen und erklärt dann auch, daß man unterscheiden müsse zwischen der wirklichen, seelisch gemeinten Liebe und der bloßen Erotik, dem Physischen, des in der Sexualität Beschlossenen. Also das alles läßt Mauthner gelten, und er schwingt sich sogar sehr schön zu Folgendem auf:

«Ich glaube, die einseitigen Denkgenie haben wohl für das pathologische Liebesgefühl, für den höchsten Grad der Liebe selten oder nie Verständnis gehabt, haben keine eigenen Erfahrungen gesammelt und sich nur bemüht, die Beschreibungen der Dichter begrifflich zu ordnen.»

Also er sagt: die Philosophen, die werden nicht viel von Liebe gewußt haben, die haben ja bei den Dichtern nachgeschaut.

«Ich glaube, der höchste Grad des Liebesgefühls ist nur vom Künstler (etwa seit Petrarca) erfahren und beschrieben worden, ging durch die Macht der Nachahmung oder der Mode in die Vorstellungen der Gemeinsprache über, beherrscht in der Poesie sechs Jahrhunderte lang die Phantasie der Leser und ist gerade jetzt im Begriffe, von einer anderen Mode abgelöst zu werden. Der höchste Grad des Liebesgefühls ist eine ebensolche Rarität wie eine große Kunstschöpfung und wie die religiöse Vereinigung mit Gott, die Franziskus erlebt haben mag; dennoch schwätzt alle Welt von Religion, von Kunst und von Liebe. Was man so nennt, ist nur ein Surrogat für ein Gefühl, das von einer Million von Schwätzern kaum einer erlebt hat.»

Na, schön!

«Der höchste Grad der Liebe, dessen Existenz ich also nicht leugne, hat wirklich etwas von einem Wunder an sich, man hat ja auch die Wunder als pathologische Erscheinungen erklären wollen. Ereignet sich der allerseltenste Fall, daß beide Geschlechtspartner den stärksten Grad der Liebe fühlen, so vollzieht sich gegen alle Naturgesetze das Wunder, daß Eines das Andere hebt, daß beide über der Erde schweben. Das dos uoi nov orw des Archimedes ist oder scheint aufgehoben. Ob Glück oder Tod, die Sehnsucht der Mystik ist erfüllt.»

Da haben Sie es! Es gibt also für einen Menschen wie Mauthner, der ganz und gar auf dem Boden unserer modernen Weltanschauung steht, nur das Liebesgefühl als einzige Möglichkeit, wo der Mensch doch solche Gefühle haben kann, die der vertrackte Mystiker in seinem Verhältnis zum Geistigen findet. Die sind nur im Liebesgefühl vorhanden. Denn das ist wirklich ein ehrlicher Satz eines solchen Menschen, der alle Beziehung zur geistigen Welt verloren hat: «Ob Glück oder Tod, die Sehnsucht der Mystik ist erfüllt.»

Dann sagt Mauthner weiter:

«Ich habe bei dieser kleinen Untersuchung die vielen anderen Bedeutungen des Wortes Liebe absichtlich übersehen. Jetzt muß ich aber doch darauf hinweisen, daß auch die Mystik ihre Vereinigung mit Gott wie den brünstigsten und geistigsten Liebesgenuß empfindet, und daß namentlich Spinoza seine erste Liebesdefinition (im 3. Buche der Ethik und dann im 5. Buche) dazu benützt, den amor Dei, den amor erga Deum als die höchste Seligkeit des Menschen zu verkünden. Das Wesen der Mystik, die Sehnsucht, das Unaussprechliche auszusprechen, hat zu einem solchen Mißbrauch des Liebesbegriffes geführt, aber nicht nur in Spinozas pantheistischer Verstiegtheit, auch in Schopenhauers metaphysischen Zynismen steckt etwas von dieser bildhaften Mystik, die auch Cousin meinte mit seinen Worten: Wir lieben das Unendliche und bilden uns ein, die endlichen Dinge zu lieben.

Durch alle Grade der sogenannten Liebe geht das wohlbekannte Gefühl, in welchem wir den Geschlechtspartner mit einem adjektivischen Worte lieb nennen; unsere Empfindung dabei, die ebenso subjektiv ist, haben wir überall mit dem falsch gebildeten verbalen Wort lieben bezeichnet: der Versuch, für die Empfindung ein objektives, substantivisches Wort zu bilden, das Wort Liebe, hat in der Sprache solches Glück gehabt, daß die Menschen sich eingeredet haben, die Empfindung wäre ebenso häufig zu finden wie das Wort.»

Also Sie sehen, meine lieben Freunde, wenn die moderne Welt des Materialismus aus ihren Grundimpulsen heraus versucht, sich einen Begriff von Mystik zu bilden, dann ist sie dazu gezwungen, sich zu sagen: Das, was der Mystiker erträumt, findet man realiter bloß im Liebesgefühl; das heißt, es wird alles Geistige heruntergeholt in eine verfeinerte Erotik.

Charakteristisch ist es, daß zum Beispiel Mauthner die eigentümliche Art heranzieht, wie Nietzsches Geisteswesen von einer Freundin Nietzsches, von Frau Lou Andreas-Salome, in ihrem Buch über Nietzsche charakterisiert worden ist: eben auch als eine Art verfeinerter Erotik. Und es ist interessant, wie sich Fritz Mauthner gerade zu dieser Darstellung Nietzsches durch Frau Lou Andreas-Salome stellt. Er sagt:

«Neuerdings hat nach so vielen Männern auch eine Frau die Philosophie der Liebe zu erkennen versucht, Lou Andreas-Salomé, die von der Firma Nietzsche um ihres vorzüglichen NietzscheBuches willen gründlich gehaßte Freundin Nietzsches. Frau Lou ist in ihren Ausführungen sehr fein; sie wagt es, die Treue grundsätzlich nicht als Eigenschaft der Liebe anzuerkennen, und sie schlägt die Brücke zwischen der Phantasie des Künstlers und der Phantasie der Liebenden (Die Erotik S. 25f.). Aber auch Frau Lou vergeistigt den Akt so sehr,

daß eine begriffliche Scheidung zwischen dem Wollustgefühle und der geistigen Begleitscheinung nicht zustande kommt.»

Männer und Frauen also sprechen sich so aus, wie man in der gegenwärtigen Zeit selbst im Denken genötigt ist, an die Stelle der Beziehungen der Seele zur geistigen Welt das zu setzen, was die Menschenseele durchpulst als mehr oder weniger - das hängt vom Charakter des Menschen ab - verfeinerte Erotik.

Alle diese Dinge hängen doch mit dem materialistischen Grundzug unserer Zeit zusammen. Dieser materialistische Grundzug unserer Zeit hat zugleich notwendig zur Folge, daß sich Unwahrhaftigkeit einstellt, namentlich da, wo man nicht so ehrlich zu Werke geht, daß man sagt: Wir kennen eigentlich von Mystik nichts als die reale Seite, die identisch ist mit dem Erotischen. Die Unwahrhaftigkeit kommt dann zutage, wenn man das Erotische meint, aber über das Erotische den Schleier mystischer Begriffe hinüberlegt. Wahrhaftiger ist wirklich noch ein Materialist, der einfach sagt: Ich sehe in der ganzen Mystik eigentlich nur Erotik -, als derjenige, der von der Erotik ausgeht, aber um es zu kaschieren, in mystischen Formeln bis in die höchsten Welten hinaufklettert. Man kann manchmal geradezu die Leitern sehen, auf denen solche Leute hinaufkraxeln bis in die höchsten Plane, um das mystisch zu kaschieren, was eigentlich nichts weiter ist als Erotik. Wir haben also auf der einen Seite die theoretische Angliederung des Mystik-Begriffes an den Begriff der Erotik, auf der anderen Seite den Zug unserer Zeit, herunterzusinken in Erotisches und das Hineintragen von allerlei möglichst unklarer Mystik, unklarer, unverstandener Mystik in die schwüle Erotik.

Meine lieben Freunde, daß klare Vorstellungen über diese Dinge in der Anthroposophischen Gesellschaft sich verbreiten mögen, das war dasjenige, warum ich vor einiger Zeit als Aufforderung an Sie gerichtet habe, daß Arbeit geschehe, um jene mystische Verschrobenheit auszumerzen, welche aus der eben charakterisierten Vermischung entsteht; daß in einer gewissen Weise gerade diejenigen, die gut erkennen den Charakter edler Geistigkeit, wiederum sich aufschwingen zu dem Standpunkte, von Geistigem zu sprechen da, wo Geistiges wirklich vorhanden ist, und nicht die subjektiven Emotionen in geistige Formen einzukleiden. Und weil mir bewußt ist, daß nicht überall klare Begriffe in dieser Beziehung herrschen, meine lieben Freunde, deshalb habe ich vor einiger Zeit den Appell an die Gesellschaft gerichtet, einige Klarheit über diese Dinge zu schaffen. Aber die Zeit wird lehren, ob wir dazu imstande sind.

Ich habe gestern angedeutet, daß in älteren Zeiten, ja bis in unsere Zeit herauf, man ein anderes, viel radikaleres Mittel gewählt hat, um die Bedingungen zu erfüllen, die einer geisteswissenschaftlichen Gesellschaft - welcher Form auch immer - zugrunde liegen müssen: Man hat einfach einen Teil der Menschheit, das eine Geschlecht ausgeschlossen, damit das andere dadurch bewahrt geblieben ist vor allerlei Vermischungen höherer geistiger Begriffe mit Begriffen des natürlichen Menschenlebens auf dem physischen Plan. Geistiges zu denken gehört der geistigen Welt an, und im gesunden Sinne müssen wir uns dazu aufschwingen, zu wissen, daß es viel, viel schlimmer ist, von gewissen Dingen des naturgemäßen Zusammenlebens der Menschen in mystischen Formeln zu sprechen, die nicht hingehören in dieses Gebiet, als dieses Gebiet in voller Wahrheit mit dem rechten Namen zu benennen und sich einzugestehen, wie dieses Gebiet eben ein Gebiet des physischen Planes sein muß. Für den, der in wahren Sinne ein Mystiker ist, ist es eine furchtbare Sache, wenn irgend jemand einfach denjenigen Trieb, der ihn dazu bringt, das zu erfüllen, was - verzeihen Sie - Schopenhauer in seiner eigentümlich grobklotzigen Charakterisierung der Liebe mit folgenden Worten bezeichnet: «Die sämtlichen Liebeshändel der gegenwärtigen Generation zusammengekommen sind demnach des ganzen Menschengeschlechts» - das ist nicht meine, sondern

Schopenhauers Ansicht! «ernstliche meditatio compositionis generationis futurae, e qua iterum pendent innumerae generationes.»

Also in seiner grobklotzigen Metaphysik sagt Schopenhauer: Die sämtlichen Liebeshändel der gegenwärtigen Generation zusammengenommen sind demnach des ganzen Menschengeschlechtes ernste Meditation über die Zusammensetzung der künftigen Generation, von der wiederum zahllose solche Generationen abhängen.

Wenn jemand einen so gearteten Trieb nicht in seiner Wahrheit gelten läßt, sondern ihn dadurch verbrämt, daß er etwa sagt: Ich bin verpflichtet, dies oder jenes zu tun, um einer sehr bedeutenden Individualität die Möglichkeit zu verschaffen, in die Welt hereinzukommen -, dann ist das etwas Greuliches für denjenigen, der in Ernst und Würde Mystik pflegen will.

Und auch das ist zu berücksichtigen, meine lieben Freunde, daß Mystik nicht ein Faulbett sein soll für die Menschheit. Sie wird aber zu einem gemacht, wenn gesunde Begriffe durch kranke Begriffe auf mystische Art ersetzt werden. Hier auf dem physischen Plan hat der Mensch zu gelten durch dasjenige, wozu er den guten Willen hat zu arbeiten, wirklich zu arbeiten. Wenn er nicht arbeiten will und seinen Wert sich erschleichen will dadurch, daß er nicht durch das, was seine Arbeit wert ist, taxiert sein will, sondern dadurch, daß er sagt: Nun, ich habe Anspruch darauf, als etwas Besonderes genommen zu werden, weil ich diese oder jene Wiederverkörperung bin -, dann heißt das, sich aufs mystische Faulbett zu legen; man will anerkannt sein für etwas, ohne daß man etwas tut. Das ist der ganz gewöhnliche, triviale Begriff der Sache. Und wenn die Bemühungen in unserer Zeit dahin gehen müssen, meine lieben Freunde, dahin gehen müssen heute in unserer Zeit, rückhaltlos vor beiden Geschlechtern Geisteswissenschaft zu pflegen, so muß, so wie früher ein Zwangsdamm vorhanden war, heute ein Damm darinnen bestehen, daß die beiden Geschlechter in dem Ernst und in der Würde ihrer Lebensauffassung, in der Entfernung aller Phantastik, die doch immer mit den untergeordneten Trieben der Menschheit zusammenhängt, in Ernst und Würde die Erkenntnis der höheren Welten suchen. Dann wird es nicht möglich sein, daß Irrtümer über Irrtümer sich über dasjenige verbreiten, was in der oder jener phantastischen Seele aus der Pflege des mystischen Faulbetts heraus entsteht. Die Mystik, meine lieben Freunde, verlangt nicht, daß man fauler werde als die anderen Menschen draußen im Leben, die nichts für Mystik übrig haben, sondern daß man noch fleißiger als diese werde. Und die mystische Moral kann nicht ein Hinuntersinken sein unter die Anschauungen der anderen Menschen, sondern ein Hinaufsteigen über diese. Und wenn wir uns nicht bemühen, solche Dinge wie das, was ich als «Sprengelismus» bezeichnen möchte - wenn wir uns nicht bemühen, alles ähnliche wie den «Sprengelismus» auszumerzen aus unserer Gesellschaft, dann, meine lieben Freunde, kommen wir nicht weiter!

Ich werde nun in diesen Betrachtungen fortfahren, je nachdem, wie es sich aus dem Verlaufe der heutigen Versammlung ergibt.* Es wird sich ja zeigen, wie weit die heutige Versammlung kommt, und dann werde ich ankündigen, wann ich diese Betrachtungen fortsetze.

*Da Rudolf Steiner nicht daran teilnahm, wurde auch nicht stenographiert.

71. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung

19. September 1915, 11:00 Uhr, Dornach

Programm zur Aufführung

I. Eurythmische Darbietungen

- a. Rudolf Steiner: Aus dem Seelenkalender, 24. Woche (15.-21. Sept.)
- b. Ernster Auftakt (mit Musik von Leopold van der Pals)
- c. Rudolf Steiner: «Zwölf Stimmungen» (aufgeführt wie am 29. August)
- d. Strophen aus dem Demiurgos von Wilhelm Jordan (Elisabeth von Grunelius, Luna Drexler, Erna Wolfram, Tatiana Kisseleff, Lory Smits, Alice Fels, Margarita Woloschin, Elisabeth Dollfus, Nina Mordowin)

II. Musik: Robert Schumann: Abendlied.

Geige: Karl Petz;

Klavier: Frau Levy

III. Eurythmische Darbietungen

- a. Kinderformen (wie am 12. September)
- b. Satirischer Auftakt zum «Lied der Initiation» (mit Musik von Leopold van der Pals)
- c. «Das Lied von der Initiation» (wie am 12. September)
- d. Christian Morgenstern «Meeresbrandung» (Lory Smits)

Es rezitierte Marie Steiner.

IV. Musik: L. v. Beethoven: Romanze in F-Dur.

Geige: Karl Petz;

Klavier: Frau Levy

V. Eurythmische Darbietungen

- a. Christian Morgenstern «Das ästhetische Wiesel» (Mondkalb, sitzt im Hintergrund auf einer Erhöhung: Erna Wolfram; Wiesel, sitzt auf einem Stein im Vordergrund: Pierre Grosheintz; Beobachter, steht seitwärts: Alice Fels; Geriesel: 8 Kinder in grünen Kleidern)
- b. Christian Morgenstern «Der Seufzer» (Erna Wolfram)
- c. J. W. Goethe: «Zigeunerlied» (Zigeuner: Joan Abels; 7 Wölfe: Martin Lupschewitz, Otto Moser, Harald Lille, Hermann Wegelin, Herr Rosenberg, Hermann Ranzenberger, Herr Marstread)

Hellviolette Dekoration

Es rezitierte Marie Steiner. Hellviolette Dekoration. Am Klavier: Leopold van der Pals.
Alle Darstellerinnen waren weiß gekleidet.

Ich habe Ihnen in den letzten Tagen davon gesprochen, wie des Menschen Erkenntnis, die er als Erdenmensch sich auf dem physischen Plan erwerben muß, zunächst eine Art toter Erkenntnis ist, eine Erkenntnis, die sich zu dem, was wir Erkenntnis der nächsthöheren Welt nennen müssen, wie das Tote zu dem Lebendigen verhält. Ich habe versucht, anschaulich zu machen, wie diese tote, gleichsam mechanische Erkenntnis des physischen Erdenmenschen lebendig wird, wenn wir uns hinaufheben wollen auf diejenigen Erkenntnisstufen, durch die der Mensch etwas erfahren kann von den sogenannten höheren Welten.

Tote Erkenntnis! So tot, wie die Erkenntnis heute ist, war sie allerdings auch als physische Erdenerkenntnis nicht immer, sondern sie ist erst so geworden. Und Sie kennen ja alle die Zeit, in der die menschliche Erdenerkenntnis so tot geworden ist. Ich habe Ihnen oftmals davon gesprochen, wie, wenn wir in alte Zeiten zurückgehen, in Zeiten der Erdenentwicklung, bevor das Mysterium von Golgatha stattgefunden hatte, auch die gewöhnliche Erdenerkenntnis lebendiger war, weil eine Art uralter Erbschaft [höherer Erkenntnis] vorhanden war. Es mischte sich in die gewöhnliche Erdenerkenntnis immer etwas von der uralten Erbschaft einer höheren Erkenntnis hinein. Sie können das verfolgen in den verschiedenen Erkenntnis- und Religionsurkunden der Menschheit. Sehen Sie nur, wie in der Bibel, im Alten Testament, da, wo von den übersinnlichen Welten die Rede ist, immer gesprochen wird entweder von einem Traum oder von den Eingebungen der Propheten. Da haben wir immer ein naturgemäßes Zurückgehen auf lebendige Erkenntnis. Es war in den Menschen das als Mondenerbschaft ihnen gebliebene alte atavistische Erbgut des Hellsehens noch nicht erloschen. Das erlosch zur Zeit des Mysteriums von Golgatha.

Ich bitte Sie, diesen Satz recht genau zu nehmen. Denn wenn jemand von Ihnen irgendwo diesen Satz so kolportiert, daß er berichtet, ich hätte gesagt, durch das Mysterium von Golgatha sei die alte atavistische Erkenntnis erloschen, so sagt er das genaue Gegenteil von dem, was ich eben ausgesprochen habe. Zu der Zeit des Mysteriums von Golgatha ist diese Erkenntnis erloschen durch den ganz naturgemäßen Fortentwicklungsgang der Menschheit, und das Mysterium von Golgatha brachte für das, was allmählich verlorengegangen war, Ersatz, brachte das Leben in die menschliche Seele von einer anderen Seite her. So daß man heute vor der folgenden Tatsache steht: Man kann zurückgehen in alte menschliche Erdenüberlieferungen, da findet man ja auch schon vor der Zeit des Mysteriums von Golgatha allerlei Wissenschaftliches. Aber in diesem Wissenschaftlichen vermuteten die alten Menschen nicht etwas von einer Erkenntnis des Allerhöchsten, für den Menschen Wichtigsten, sondern es waren im Grunde genommen untergeordnetere Dinge, die man auf diese Weise zu erkennen glaubte. Alles Wichtige, alles auf die übersinnlichen Welten Bezügliche führte man zurück auf eine uralte Weisheit, auf eine Weisheit, die gleichsam durch eine Uroffenbarung der Menschheit gegeben ward. Das haben Sie ja in dem einen unserer vier Mysterien ausgedrückt. Und man stellte das so dar, daß dann dieses Erbgut von Generation zu Generation in den Weisheitsschulen weitergegeben wurde. Schon in dem Buche «Das Christentum als mystische Tatsache» finden Sie, daß wir zu erkennen versuchten, wie durch das Mysterium von Golgatha für dieses ersterbende alte Weisheitsgut ein Ersatz geschaffen worden ist, wie gewissermaßen das Urmysterium historische Tatsache auf Golgatha geworden ist, und wie dadurch, daß das Kreuz der Initiation für alle Menschen wahrnehmbar auf Golgatha

aufgestellt war, Leben in die menschliche Seele gegossen werden sollte. So daß man seither sagen kann: Es gibt unsere tote Erkenntnis, die der Mensch durch seine eigene Anstrengung auf dem physischen Plan gewinnt, und es gibt daneben etwas, was in seine Seele fließt dadurch, daß durch das Mysterium von Golgatha das Substantielle, das durch den Christus in die Erdenaura hereinkommen sollte, in die Erdenaura ausgeflossen ist, und nun als eine zweite Quelle der menschlichen Erkenntnis in die menschliche Seele hereinfließt.

So daß man sagen kann: Von dem geisteswissenschaftlichen Standpunkte aus betrachtet, muß die Sache so angesehen werden, daß die physische Erdenerkenntnis des Menschen eine tote ist, daß aber Leben in sie hineinkommt, wenn der Mensch diese physische Erdenerkenntnis befruchten läßt durch dasjenige, was ihm das Mysterium von Golgatha sein kann. Und dann haben wir die nächsthöhere Erkenntnisstufe, die wir das imaginative Erkennen nennen. Das ist nun schon ein Lebendiges, ein wirklich Lebendiges. Und bei diesen lebendigen Erkennen, bei diesem imaginativen Erkennen handelt es sich um die Dinge, die wir ja in den letzten Tagen besprochen haben.

Als wichtig möchte ich heute nochmals hervorheben, was ich schon gestern sagte, daß dieses imaginative Erkennen der Natur der Menschenseele noch verwandt ist. Es ist eine Rückkehr zur Mondenzeit. Und es ist der Natur der Menschenseele so verwandt, daß ja in der Tat in der Menschennatur heute noch, wie ich es gestern dargestellt habe, atavistisch das alte traumhafte Mondenerkennen wiederum auftauchen kann, und daß manches, was man auch durch eine höhere Hellseherkunst erkennt, gewissermaßen sich — wenn der Mondenhellseher die nötige Bescheidenheit hat - zusammenfinden kann mit dem, was durch Atavismus herauskommt.

Ferner aber [als das imaginative Erkennen] steht dem Menschen alles dasjenige, was auf einem inspirativen Wege, durch Inspiration, in seine Seele hereinkommt. Denn das sind ja dem Substantiellen nach die Tatsachen der alten Sonnenentwicklung, mit denen der Mensch verbunden war. Und dasjenige, was der Mensch während der alten Sonnenentwicklung in sich aufgenommen hat als Lebenselement, auch das ist da unten in den Tiefen der Menschennatur [bewahrt]. Das muß beleuchtet werden durch bewußte Erkenntnis, wenn es zur Inspiration kommen soll.

Ich habe gestern angedeutet, daß bei der wirklichen, bei der wahren Kunst ein unbewußtes Heraufziehen dieser Dinge, die den alten Sonnentatsachen angehören und die der Mensch als Erbgut bewahrt hat, stattfindet; daß, wenn dieses tief in den verborgenen Untergründen der Seele Befindliche heraufgehoben wird in das bewußte Seelenleben, es da als künstlerische Inspiration dem Menschen bewußt werden kann. Der Mensch lebt dann nur in den Folgen, die von unten heraufkommen; er lebt nicht in den Ursachen. Wenn ich Ihnen schon andeuten mußte, daß der Gedanke unter der Schwelle des Bewußtseins sehr verschieden ist von dem Gedanken, den wir haben, wenn wir aus den unterbewußten Gedanken durch die Erinnerung wieder etwas [ins Bewußtsein] heraufbringen, so muß betont werden, daß noch viel verschiedener, radikal verschieden dasjenige ist, was in Wahrheit in den Tiefen der Künstlerseele lebt, von dem, was dann in das Bewußtsein des Künstlers heraufsteigt.

Nun müssen wir uns eine Eigentümlichkeit recht scharf in die Seele schreiben, wenn wir überhaupt das Ganze der Inspiration verstehen wollen. Sehen Sie, für den Menschen, an den die Inspiration herankommt, gibt es keinen Unterschied zwischen einem objektiven Naturgesetz und demjenigen, was er in seiner Seele erlebt als Gedanke, als Seelenerlebnis. Das Naturgesetz empfindet er ebenso als zu sich gehörig, wie er dasjenige, was in seiner eigenen Seele lebt, als zu sich gehörig empfindet. Ich will so sagen: Wenn sich der Mensch, an den

die Inspiration herankommt, zu irgend etwas entschließt, wenn er aus irgendeinem Motiv heraus etwas tut, so liegt dem eine Gesetzmäßigkeit zugrunde. Diese Gesetzmäßigkeit, die ist man zunächst befugt als eine Gesetzmäßigkeit der eigenen Brust zu empfinden, als ein eigenes Erlebnis. Aber man empfindet sie in derselben Objektivität, wie man den Aufgang der Sonne gesetzmäßig in Objektivität empfindet. Ich kann auch so sagen: Wenn ich die Uhr ergreife, so empfinde ich das als meine Angelegenheit auf dem physischen Plan. Bei der physischen Erkenntnis werde ich es nicht so als meine Angelegenheit empfinden, wenn die Sonne morgens aufgeht. In bezug auf dasjenige, was wirklich aus dem Impuls der inspirierten Welt herankommt, empfindet man aber dasjenige, was in der Natur geschieht, als zu sich gehörig.

Es dehnt sich wirklich das menschliche Interesse über die Naturangelegenheiten aus. Die Naturangelegenheiten werden die eigenen Interessen des Menschen. Solange man nicht das Leben der Pflanze in sich so vertraut empfindet wie die Erlebnisse des eigenen Herzens, so lange kann in der Inspiration keine Wahrheit sein. Solange man nicht einen fallenden Stein, der auf die Oberfläche des Wassers aufplatscht und Tropfen aufspritzen macht, in derselben Weise empfindet, wie man empfinden kann dasjenige, was im eigenen Wesen vorgeht, so lange ist die Inspiration nicht der Wahrheit entsprechend. Ich könnte auch so sagen: Alles, was im Menschen diesem näher liegt als die Natur in ihrer Fülle, das gehört nicht zu den inspirierten Wahrheiten. Ein völliger Unsinn wäre es aber, zu glauben, daß der Inspirierte, wenn ihm einer den Schädel einschlägt, dieses ebenso objektiv empfinden würde, wie er den Ausbruch eines Vulkans empfindet. Subjektiv macht er diesen Unterschied selbstverständlich; aber da ist er eben in dem Augenblick, wo ihm einer den Schädel einschlägt, nicht ein Inhaber einer Inspiration. Für alles aber, was in diesem Sinne Gebiet der Inspiration ist, ist sein Interesse über die ganze Natur hinaus erweitert. Und ich habe schon in dem Haager Zyklus darauf aufmerksam gemacht, wie die Erweiterung des Interesses es ist, worauf es bei der erweiterten Erkenntnis überhaupt ankommt. Wer nicht wenigstens für einen kurzen Zeitraum loskommen kann von dem, was ihn allein angeht, der kann selbstverständlich zu keiner Inspiration kommen. Er braucht es ja nicht immer; im Gegenteil, er wird gut tun, seine eigenen Interessen scharf abzugrenzen von demjenigen, was Gegenstand seiner Inspiration sein soll. Wenn aber der Mensch sein Interesse über die Objektivität hinaus also ausdehnt, wenn er versucht, das Leben der Pflanze in ihrem Werden so zu empfinden, wie er dasjenige, was in seinem Leben vorgeht, empfindet, wenn ihm das, was da draußen wächst und keimt und wird und vergeht, so intim vertraut ist wie das Leben im eigenen Wesen, dann ist er mit Bezug auf alles das, was so an ihn herantritt, inspiriert.

Aber dann ist diese Art, Interesse zu haben, notwendigerweise verknüpft mit einem allmählichen Aufsteigen zu einer solchen Menschenbeurteilung, wie die von uns angedeutete Goethesche Menschenbeurteilung allmählich eine wurde. Goethe lernte durch sein

Bemühen [um lebendige Gedanken] des Menschen Verrichtungen von der menschlichen Wesenheit zu unterscheiden. Und dies ist etwas außer-, außerordentlich Wichtiges! Was wir tun oder getan haben, gehört der objektiven Welt an, ist ins Werk gesetztes Karma; was wir als Persönlichkeit sind, ist in fortwährendem Werden. Und das Urteil, das wir fällen über irgend etwas, was ein Mensch getan hat, muß im Grunde genommen auf einem ganz anderen Blatt stehen, als das Urteil, das wir fällen über den Wert oder Unwert einer menschlichen Persönlichkeit. Wir müssen, wenn wir uns den höheren Welten nähern wollen, lernen, der menschlichen Persönlichkeit so objektiv gegenüberstehen zu können, wie wir einer Pflanze oder einem Stein objektiv gegenüberstehen. Wir müssen lernen, Anteil haben zu können auch an der Persönlichkeit derjenigen Menschen, die Taten verrichtet haben, die wir vielleicht im

eminentersten Sinne verurteilen müssen. Gerade diese Trennung des Menschen von seinen Taten, die Trennung des Menschen auch von seinem Karma, die muß man vollziehen können, wenn man imstande sein will, ein richtiges Verhältnis zu den höheren Welten zu gewinnen.

Und hier müssen wir, wenn wir uns wahrhaftig auf den Boden der Geisteswissenschaft stellen wollen, auch wiederum sehen, daß da einer der Fälle ist, wo wir scharf in Gegensatz kommen zu dem materialistischen Denken unserer Zeit. Dieses materialistische Denken unserer Zeit hat nämlich als eine Tendenz in sich, die Persönlichkeit des Menschen immer mehr und mehr hineinzuziehen in das Richten über seine Taten. Denken Sie doch nur einmal, daß in der letzten Zeit auf dem Gebiet der äußeren Jurisprudenz immer mehr und mehr die Tendenz sich herausgebildet hat, man müsse nicht bloß, wenn ein Mensch eine bestimmte Tat begangen hat, über diese Tat tichten, sondern man müsse auch die ganze menschliche Natur beobachten, müsse Rücksicht darauf nehmen, wie des Menschen Seele ist, wie er dazu gekommen ist [die Tat zu tun], ob er minderwertig oder vollwertig ist und dergleichen. Und gewisse Kreise fordern sogar schon von der äußeren Jurisprudenz, daß nicht nur Ärzte als Sachverständige bezüglich der Beurteilung von Vergehen und Verbrechen zugezogen werden sollen, sondern sogar Psychologen. Aber es ist Anmaßung, über das Wesen des Menschen zu urteilen, anstatt über Taten, die einzig und allein das äußere Leben angehen.

Unter den neueren Philosophen hat einzig und allein einer einige Aufmerksamkeit auf diesem Boden bewiesen. Sie finden ihn auch in meinen «Rätseln der Philosophie» angeführt, allerdings unter anderen Gesichtspunkten. Es ist Dilthey, der aufmerksam darauf gemacht hat, daß die Jurisprudenz wiederum loskommen muß von der psychologischen Jurisprudenz und von allem ähnlichen.

Dasjenige, was der Mensch tut, geht zwei Gebiete an: erstens sein Karma. Das richtet schon durch seine Ursächlichkeit von selbst, das geht den anderen Menschen nichts an. Der Christus selber hat die Sünde der Ehebrecherin nicht gerichtet, sondern sie in den Erdboden hineingeschrieben, weil sie sich im Laufe des Karma ausleben wird. Als zweites geht die menschliche Tat das menschliche Zusammenleben an, und nur von diesem Gesichtspunkte aus ist die Menschentat zu beurteilen. Über den Menschen als solchen zu richten, steht der äußeren gesellschaftlichen Ordnung gar nicht zu.

Aber Geisteswissenschaft wird allmählich sich zu etwas anderem als zum Richten aufschwingen; aufschwingen wird sie sich zum Verständnis. Und diejenigen Psychologen, die da heute berufen werden könnten, um als Sachverständige zu funktionieren, wenn gerichtet werden soll über die äußeren Taten des Menschen, die werden nichts nützen, denn sie werden doch nichts von der Seele eines Menschen wissen. Die Beurteilung des Menschen soll nicht dem Richten entsprechen, sondern dem Verständnis; denn zu helfen, und nicht zu richten soll unter allen Umständen die Tendenz sein. Zu helfen, und nicht zu richten! Man kann aber nur helfen, wenn man ein Verständnis hat für dasjenige, was in einer menschlichen Seele vor sich geht.

Allerdings, wenn man in Wahrheit und nicht in Lüge die Tendenz hat zu helfen, so wird man von der Welt am allermeisten verkannt werden. Denn derjenige, dem geholfen werden soll, der wird am allerwenigsten dazu geneigt sein, den, der in der richtigen Weise helfen will, auch in richtiger Weise zu beurteilen. Derjenige, dem geholfen werden soll, der wird wollen, daß man ihm in der Art und Weise helfe, wie er es sich denkt! Aber das kann vielleicht die schlechteste Hilfe sein, die man ihm angedeihen läßt, wenn man ihm so hilft, wie er es sich selber denkt. Ein auf Grundlage des seelischen und geistigen Lebens gewonnenes Verständnis wird uns oftmals dazu führen, daß wir dem Menschen, dem wir helfen wollen,

gerade das nicht tun, was er voraussetzt, daß wir für ihn tun sollen, sondern daß wir etwas ganz anderes für ihn tun. Vielleicht wird sogar manchmal das Sich-Zurückziehen von einem solchen Menschen die viel bessere Hilfe sein als das Kajolieren; wird das schroffe Zurückweisen von irgend etwas eine viel bessere, liebevollere Hilfe sein als das schmeichelnde Entgegenkommen und Eingehen auf dasjenige, was der betreffende Mensch gerade will. Derjenige kann viel liebevoller einem Menschen gegenüberstehen, der ihn unter Umständen streng behandelt, als der, der ihm in jeder Weise nachgibt. Und Verkenntnis kann selbstverständlich auf diesem Gebiete nicht ausbleiben, das ist ganz selbstverständlich. Vielleicht wird gerade derjenige, der sich am meisten bemüht, auf diese Art auf die Seele eines Menschen einzugehen, am allermeisten verkannt. Aber darauf kommt es nicht an, sondern darauf, daß man unter allen Umständen Verständnis sucht, und nicht ein Richteramt ausübt.

Im Zusammenhange unserer geisteswissenschaftlichen Vorträge mußte oftmals von Ahriman und Luzifer gesprochen werden. Selbstverständlich kann man gerade nach den Ausführungen, die in der letzten Zeit gepflogen worden sind, einsehen, wie die menschliche Natur stärker oder schwächer von Ahriman und Luzifer erfaßt werden kann. Denn im Grunde genommen ist ja das Leben überhaupt ein Hin- und Herpendeln zwischen ahrimanischen und luziferischen Impulsen, nur daß die Gleichgewichtslage von dem Sein der Welt selber angestrebt wird, und das Leben gerade in dem Einhalten dieser Gleichgewichtslage besteht. Aber nun fassen Sie einen großen, einen ungeheuren Unterschied ins Auge. Man kann zweierlei tun: Man kann das Urteil fällen, irgendeine Tat eines Menschen sei ahrimanisch oder luziferisch beeinflußt, und kann danach den Menschen richten. Oder man kann das andere tun: Man kann einsehen, daß eine Tat des Menschen ahrimanisch oder luziferisch beeinflußt ist, und kann versuchen, aus dieser Tatsache heraus den Menschen zu verstehen. Und zwischen diesen beiden Urteilen ist der denkbar größte Unterschied. Denn das Urteil zu fällen, irgend etwas Ahrimanisches oder Luziferisches sei im Menschen, erfordert, daß man niemals unter einem anderen Gesichtspunkt dieses Urteil fällt als so: daß man die Menschen ebensowenig nach dieser Erkenntnis, im Menschen leben Ahriman und Luzifer, richtet, wie man irgendeine Pflanze richtet, weil sie rot und nicht blau blüht. Von der Vorstellung, irgend etwas sei im Menschen ahrimanisch oder luziferisch, muß jegliche Art eines richterlichen Urteils ausgeschlossen sein, so wie ausgeschlossen sein muß aus unserem Urteil die Abgabe irgendeines Werturteils, wenn wir die Pflanze, sei sie rot oder blau, erkennen wollen.

Wir müssen vor allen Dingen suchen, die Erkenntnis rein zu halten von jeglicher Emotion, von jeglichem Subjektiven. Und wir werden das in dem Maße immer mehr können, je mehr wir uns bemühen, ein solches zu tun, je mehr wir wirklich anstreben, solche Dinge, wie sie eben ausgesprochen worden sind, mit dem allertiefsten Ernst zu nehmen.

Goethe ist zum Beispiel bestrebt gewesen, gerade in seiner reifsten Zeit, Ereignisse zwischen Menschen hinzustellen wie Naturereignisse. Selbstverständlich nicht von dem Gesichtspunkte aus, als wenn eine mechanische Notwendigkeit in den Menschenzusammenhängen so wie in den Naturzusammenhängen stecken würde. Davon kann keine Rede sein. Sondern die Stellung der Menschenseele zu den Ereignissen im Menschenleben wird allmählich so, daß man mit derselben objektiven Liebe, wie man Naturereignisse betrachtet, auch die Ereignisse im Menschenleben wird gelten lassen für die Erkenntnis. Das gibt jene innere Toleranz, die aus der Erkenntnis selber hervorgeht.

Dadurch aber erwirbt man sich die Möglichkeit, allmählich hineinfließen zu lassen in die Erkenntnis dasjenige, was sonst gar nicht hineinfließen darf in die Erkenntnis: nämlich die Terminologie, die aus dem Gefühl und dem Willen heraus ist. Als ich Ihnen die Psychoanalyse dargelegt habe, haben wir gerade an einem Tage damit geschlossen, daß wir über sie ein

verurteilendes Wort sprechen mußten; aber wir haben zuerst nachgewiesen, daß das aus der Sache selber folgte. Und warum konnte dieses Urteil gefällt werden? Hier darf man auch etwas Subjektives aussprechen. Warum durfte ich mir denn zutrauen, ein scheinbar ganz subjektives Urteil über die Psychoanalyse auszusprechen? Weil ich mich bemüht habe - ich spreche etwas Subjektives aus, aber dann ist es so, daß die Dinge vielleicht am leichtesten verstanden werden -, die Psychoanalyse so zu studieren, wie ich etwas studiere, was mir sehr angenehm und sehr sympathisch ist. Das heißt: dieselbe objektive Liebe dem einen wie dem anderen entgegenbringen. Und zu diesem müssen wir uns allmählich hindurchringen, wirklich hindurchringen; sonst suchen wir in der Erkenntnis auch nichts anderes als Sensation, suchen nur das Angenehme in der Erkenntnis. Aber man hat niemals Erkenntnis, wenn man in der Erkenntnis nur das Angenehme sucht!

Für unser physisches Leben gelangt das Sonnenhafte niemals anders in das Bewußtsein des Menschen herein als dadurch, daß es ihn freut oder ihn abstößt. Nur Gefühle gelangen vom Sonnenhaften herein, und wir müssen entgegenkommen dem Sonnenhaften mit unserem Verständnis, wir müssen hinunterdringen in das dem Menschen sonst Fremde. Wir sagten, das Mondenhafte ist dem Menschen verwandt, das Sonnenhafte aber ist dem Menschen nicht mehr verwandt. Wir müssen hinunterbringen, hinuntertragen in Regionen, in die wir sonst nicht eindringen, unser Verständnis, wenn wir das Sonnenhafte der Inspiration uns nahebringen wollen.

Das wirkliche Erkennen der höheren Welten fordert in der Tat eine Präparation in der ganzen Stimmung unserer Seele, und ohne diese Stimmung in der Seele können wir nicht in die höheren Welten eindringen, ich meine jetzt nicht bloß hellseherisch eindringen, sondern auch mit Verständnis den Dingen nachgehen. Man kann die Dinge, die in der «Geheimwissenschaft» erzählt sind, nicht verstehen, wenn man sie mit der Gemütsverfassung in sich aufnehmen will, die man sonst für irgend etwas äußerlich Gleichgültiges, ich will sagen, für irgend etwas Mathematisches oder dergleichen hat; sondern man kann sie nur aufnehmen, wenn man sich erst in seinem Gemüte dafür präpariert. Derjenige, der mit dem gewöhnlichen Verständnis des physischen Planes die inspirierten Erkenntnisse in sich aufnehmen will, der gleicht dem Menschen, der da glaubt, er könne mit seinem physischen Leib in eine Pflanze hineinkriechen und so darinnen sein in ihrem Leben. Darum hat man stets versucht, die Menschen erst vorzubereiten, bevor man ihnen Erkenntnis der höheren Welten vermittelte, sie erst langsam vorzubereiten, so daß die Stimmung der Seele so war, daß in der richtigen Weise diese Erkenntnis der höheren Welten auf das Gemüt wirken konnte. Sie mußte auf das Gemüt wirken, denn diese eigentümliche Art, wie man sich zu der höheren Welt stellen muß, erfordert nun einmal eine gewisse Anspannung des Gemütes, ein gewisses Zusammenhalten, ein Zusammennehmen der inneren Seelenkräfte, sie erfordert, daß man vor allen Dingen nicht verwundet ist, daß eine gewisse innere Kraftanstrengung notwendig ist, um in richtiger Weise zu den Erkenntnissen der höheren Welten sich zu stellen.

Daher ist es notwendig, daß der Mensch dem ein Gegengewicht, ein richtiges Gegengewicht schafft, und zwar ein solches, daß es ihn gewissermaßen in seiner Seele nach der anderen Seite der Waage ausschlagen läßt. Wir müssen die Sache ganz genau betrachten.

Wenn man die Seele anstrengt - und das muß man, wenn man wirklich die geistigen Welten erfassen will, selbst nur das, was gegeben wird aus den geistigen Welten; man kann nicht einem Vortrag über die geistigen Welten folgen, wenn man nicht gut zuhört, wenn man seine Seele nicht anstrengt -, wenn man sich wirklich Mühe gibt, das zu verstehen, was über die geistige Welt gesagt wird, so spürt man, daß man sich anstrengen muß. Darüber muß man

sich dann nicht wundern. Man muß nicht sagen, ja, das strengt mich an, weil es ganz natürlich ist, daß es einen anstrengt! Aber wenn es einen so anstrengt, dann wird, solange wir Erdenmenschen sind, ganz naturgemäß eine Folgeerscheinung auftreten. Und diese Folgeerscheinung ist die, daß der Egoismus im Menschen erregt wird. Je mehr der Mensch sich in sich selbst spürt, desto stärker ist sein Egoismus. Nehmen Sie nur die allergewöhnlichste Erscheinung: Solange man gesund durch die Welt geht, ist man in bezug auf den physischen Leib unegoistisch; in dem Augenblick, wo man krank wird, wo einem alles weh tut, wird man in bezug auf den äußeren Leib egoistisch. Das ist ganz naturgemäß. Und unsinnig ist es einfach, wenn man von dem Kranken verlangt, er soll in bezug auf seine Krankheit nicht egoistisch sein. Das ist einfach Unsinn. Und wenn jemand sagt: Ich bin zwar krank, aber ich nehme meine Krankheit selbstlos hin, so ist das natürlich auch nur eine Verbrämung mit unwahrer Redensart.

Aber ebenso ist es, wenn man diese Anstrengung in der Seele durchmacht, die notwendig ist, um sich in die höheren Welten hinaufzuarbeiten, hinaufzuranken. Da kommt man auch ins Egoistische hinein. Man soll sich da nichts vormachen, sondern soll sich gerade, wenn man in diese Welt eindringen will, die Wahrheit vorhalten. Man muß sich sagen: Du arbeitest dich da in eine Stimmung des Egoismus hinein, wenn du in die höheren Welten hinein willst, weil du diese Anstrengungen in deinem Inneren spüren mußt.

Ich möchte dieses sich in die höheren Welten Hineinarbeiten mit etwas vergleichen. Ich möchte es vergleichen mit einer eigentümlichen Art künstlerischer Tätigkeit, wie sie vorhanden war bei unserem Freunde Christian Morgenstern. Diese gewisse eigentümliche Art - ich habe sie oftmals hervorgehoben - war bei Morgenstern anders als bei anderen Dichtern. Wenn er sich in das Seriöse hineinarbeitete, so war es bei ihm in einer anderen Weise als bei anderen Dichtern, es war in einem viel höheren Grade ihn selber hinauftragend in die Region des Ernsten. Daher brauchte er ein Gegengewicht, so etwas wie in dem Galgenlied:

Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgetiesel.
Wißt ihr
weshalb?
Das Mondkalb
verriet es mir
im stillen:
Das raffinier-
te Tier
tat's um des Reimes willen.

Diese leichten Gedichte, diese satirischen Gedichte, das brauchte er als Gegengewicht, zur Balance. Diejenigen, die immer etwa dichterisch das «lange Gesicht» machen können, das sentimentalisch in die höheren Welten hinaufschaut, die sind nicht die wahren Dichter. Die Wahren sind jene, die das Gegengewicht, das Gegenstück brauchen.

Nun suchen wir ja allerdings überall, nicht wahr, die Möglichkeit, das zu verstehen, was da als Egoismuserscheinung das Streben in die höheren Welten hinauf begleiten muß. Man muß den Egoismus nicht richten, wenn er in solch einer Region auftritt, weil man ihn begreifen muß wie eine Naturerscheinung. Man muß nicht den Egoismus haben, immer den Egoismus los sein zu wollen, denn dann ist man nicht wahr. Wir schaffen zum Beispiel das

Gegenstück in bezug auf manches [durch die Übungen] in «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?»; zunächst die inneren Gegenstücke. Aber auch in dem, was wir als Eurythmie geschaffen haben, ist eine Art von Gegenstück da in dieser eigentümlichen Art, den Ätherleib in seine angemessenen Bewegungen zu bringen, und ein Verständnis für diese ganze Sprache des Menschen zu gewinnen. Sie wird gerade die Jugend in einer naturgemäßen Weise zu dem Hineinleben in das Geistige anhalten.

Aber etwas, was betont werden muß bei dieser Gelegenheit, das ist, daß ein Element von dem Menschen, der wirklich ein richtiges Verhältnis zu den geistigen Welten gewinnen will, besonders gesucht sein sollte, das ist das Element - wundern Sie sich nicht darüber, aber es muß eben einmal auch klar ausgesprochen werden, oder wenigstens deutlicher ausgesprochen werden, als es sonst immer geschehen ist —, das ist das Element des Humors. Es ist wirklich notwendig dem Streben nach der höheren Welt nicht humorlos gegenüberzustehen! Dieses Humorlos-Gegenüberstehen, das ist dasjenige, was so furchtbare Auswüchse zeitigt. Denn wenn derjenige, der sich einbildet, Homer oder Sokrates oder Goethe zu sein, darauf käme, wie unendlich lächerlich er sich in dieser Rolle vorkommen muß, dann würde ihm dies ungeheuer zur Gesundung seiner Ansichten helfen! Aber auf solche Dinge kann ja eigentlich nur derjenige nicht kommen, der von seinem unwahren, sentimentalischen Leben den Humor ferne hält. Denn wenn einer wirklich, ja, ich möchte schon sagen, das «Unglück» haben sollte, Homer gewesen zu sein, und durch ein richtiges Erkennen in einer späteren Inkarnation daraufzukommen, daß es so gewesen ist, dann würde ihm diese Erkenntnis wirklich zunächst in einem humoristischen Licht erscheinen. Gerade wenn es wahr ist, würde es ihm zunächst in einem humoristischen Lichte erscheinen. Man würde zunächst wahrhaftig sich selber auslachen!

Es ist schwer, gerade in Kürze über dieses Kapitel in der richtigen Weise zu sprechen. Aber die Seele dem Humor frei und offen zu halten, ist ein gutes Mittel, das Ernste in wirklichem Ernst zu nehmen. Sonst verunreinigt man sich, verlügt sich das Ernste durch die Sentimentalität, und die Sentimentalität ist der ärgste Feind des wirklichen Ernstes für die ernstesten Dinge des Lebens. Ich könnte mir sogar vorstellen, daß jemand, der - wie einmal eine ausländische Dame gesagt hat - dem Ernste geisteswissenschaftlicher Erkenntnis nur gegenüberstehen will immerfort «mit einem Gesicht bis ans Bauch», es unangenehm hätte finden können, daß ich in diesen Tagen von den Gedanken gesprochen habe, die sich ausnehmen wie eine Maus in der Hand. Aber man befreit sich von dem Ernst der Tatsachen dadurch, daß man versucht, sie in einer solchen Form darzustellen. Denn man verfälscht leicht die Tatsachen, wenn man an sie mit bloßer Sentimentalität herantritt, weil man dann in der Sentimentalität sich schon genügend zu den höheren Welten erhoben fühlt und nicht glaubt, auch noch durch das biegsame, elastische, bewegliche Verständnis in die geistigen Welten hinaufkommen zu sollen. Und wahrhaftig, leichter ist es, davon zu sprechen, daß die elementarische Welt erobert wird, wenn man «selbstlos, recht selbstlos» ist, leichter ist es, dadurch irgendwelche verschwommene Vorstellungen von der elementarischen Welt zu bekommen, als wirklich die Sache so plastisch zu machen, daß man den Übergang des Gedankens von einem toten Gegenstand zu einem lebendigen Wesen hat. Dieses anschauliche Charakterisieren, das ist dasjenige, was angestrebt werden soll. So daß wir uns allmählich dazu trainieren, in diese geistigen Welten ohne alle Sentimentalität hinaufzusteigen. Der Ernst kommt schon. Die Anstrengung, die ergibt sich gerade aus dem schweren Sich-Erarbeiten der Geisteswissenschaft. Und das, worauf es ankommt, ist, daß wir die Kraft gewinnen, die Stellung der geisteswissenschaftlichen Weltanschauung innerhalb des heutigen Materialismus in der richtigen Weise einzusehen und durch diese Kraft ein richtiges Glied der geisteswissenschaftlichen

Bewegung zu werden. Diese Kraft gewinnen wir auf keinem anderen Wege, als wenn wir versuchen, in der richtigen Weise anschaulich zu verstehen, wie diese geistigen Welten in Worte, in Vorstellungen gekleidet werden können, die der physischen Welt entnommen sind, trotzdem die geistigen Welten selber so unähnlich sind der physischen Welt.

Die Inspiration als solche handelt von denjenigen inneren Tatsachen in der Menschennatur, die Erbgut von der alten Sonnenentwicklung sind, die zusammenhängen mit alledem, was den Menschen geeignet macht, in der Welt dasjenige zu leisten, was vom Himmel ist, was richtig vom Himmel ist. Dazu aber muß der Mensch nicht nur auf dasjenige reflektieren, was im einzelnen Leben erarbeitet werden kann innerhalb derjenigen Seelenarbeit, die da vorhanden ist zwischen Geburt und Tod; sondern der Mensch muß reflektieren auf dasjenige, was in den verborgenen Untergründen seiner Seele so ist, daß die göttlichen Welten hereinarbeiten in seine Organisation. Derjenige, der ein Dichter sein soll in der Welt, muß das Gehirn eines Dichters haben, das heißt, es muß von der geistigen Welt aus sein Gehirn dazu präpariert sein. Derjenige, der ein Maler sein will, muß das Gehirn eines Malers haben. Und um dem Menschen ein Malergehirn oder ein Dichtergehirn zu verleihen, müssen diejenigen Kräfte und Impulse in der Menschennatur arbeiten, die schon während der kosmischen Entwicklung in der alten Sonnenzeit substantiell da waren und mit der menschlichen Natur verknüpft waren, als der Mensch selber noch nicht annähernd so verdichtet war, wie er es auf der Erde ist, als der Mensch selber erst bis zur Luftdichtigkeit gekommen war. Denken Sie, daß während der alten Sonnenzeit der Mensch nur aus Wärme und Luft bestand. In dem, was am Menschen arbeitet an Wärme und Luft, liegt als Erbgut aus der alten Sonnenzeit dasjenige, was des Menschen Gehirn so zubereiten kann, daß es ein Maler-, daß es ein Dichtergehirn sein kann.

Daraus sehen Sie aber, wie wir durch diese Betrachtung dessen, was im Menschen angeschaut wird und das von dem Mikrokosmos heraus in den Makrokosmos geht, sagen müssen: Der Mensch ist durch das, was altes Sonnenerbgut ist, eins mit seiner Umgebung; denn Luft und Wärme ist ebenso draußen wie drinnen. Ich habe oftmals darauf aufmerksam gemacht: Die Luftmenge, die ich jetzt in mir habe, ist im nächsten Augenblick außer mir; das geht immer aus und ein, Ausatmen, Einatmen. Die Luft hat meine Gestalt, und in dem Augenblicke, wo ich die Luft ausatme, ist es ja dieselbe Luft; sie ist dann nur draußen, außerhalb des Menschen. Aber so wahr, als meine Knochen ich selbst sind, so wahr ist von dem Moment des Einatmens bis zu dem Moment des Ausatmens die Luftgestalt dasjenige, was zu meinem eigenen Wesen gehört. So wahr die Knochen von meiner Geburt bis zu meinem Tode zu mir gehören, so gehört der Luftstrom von dem Moment, wo er eingeatmet wird, bis zu dem Moment, wo er ausgeatmet wird, zu mir. Er ist ebenso Ich, wie meine Knochen Ich sind, nur dauert das Ich-Sein jenes Luftstromes nur von einer Einatmung bis zur Ausatmung, und das Ich-Sein meiner Knochen annähernd von der Geburt bis zum Tode. Nur der Zeit nach sind diese Dinge verschieden, der Luftmensch stirbt bei der Ausatmung und er wird geboren bei der Einatmung. Und so wahr, als unsere Knochen geboren werden vor unserer physischen Geburt und allmählich langsam zugrundegehen, so wahr wird etwas in uns geboren, wenn wir einatmen, so wahr stirbt etwas in uns, wenn wir ausatmen. Dasjenige, was in uns geboren wird, wenn wir einatmen, das stirbt, wenn wir ausatmen; das gehört selber zum Erbgut von der alten Sonne her, das wurde dazumal veranlagt.

Wir sehen, wie sich das Menschengebiet hinauserweitert in den Kosmos, wie der Mensch zusammenwächst mit demselben. Aber begreifen sollen wir lernen, wie der Mensch überhaupt im Geistigen drinnen lebt. Unsere Zeit hat nicht einmal das Talent dazu, in der aller-

primitivsten Weise dieses Zusammensein des Menschen mit dem Geistigen ins Auge zu fassen. Dazu müssen wir auch wieder kommen. Einem Menschen alter Zeiten würde es gar nicht eingefallen sein, solche Worte zu bilden, wie sie heute gebildet werden, wenn es nötig ist, für irgendeine zusammengesetzte Substanz ein Wort zu bilden. Jetzt suchen höchstens die Chemiker nach hypothetischen Voraussetzungen sachgemäße Namen zu finden, wenn irgend etwas nach den Prinzipien der Chemie benannt werden soll. Diese Namen sind ja den Leuten sehr unangenehm, manchmal haben sie furchtbar viele Silben! Lassen Sie sich darüber unterrichten zum Beispiel von denjenigen, die unter unseren Freunden Chemiker sind! Wo aber nicht nach diesen Prinzipien benannt wird, da hängen die Namen nicht mit den Dingen zusammen.

Das war nicht immer so. Ich habe Ihnen heute von Inspiration gesprochen; ich habe Ihnen gezeigt, wie die Inspiration zurückführt auf das alte Sonnengut des Menschen. Auf der Sonne aber war der Mensch bis zum Atmen gekommen. Das heißt, dasjenige, was jetzt Atmung ist, und was im Luftelement lebt, war dazumal veranlagt. Also muß eine Beziehung sein zwischen dem Atmen des Menschen und der Inspiration. Sie brauchen ja nur sich zu überlegen, was das Wort Inspiration eigentlich ursprünglich bedeutet. In diesem Wort ist die innige Verwandtschaft des Atems mit der «Inspiration» schon ausgedrückt, denn es ist im Grunde genommen das Wort für Einatmen. Diejenigen, die die Geister leugnen wollen, die brauchten nur auf die Sprachentwicklung zu sehen. Wir haben das auch schon von anderer Seite angedeutet: man würde die Sprachgeister schon finden, aber auch finden, wie diese Sprachgeister in der menschlichen Natur wirken! Dann werden wir finden, wie wir eingebettet sind in die geistigen Welten, wie die Geister mit uns arbeiten, wie bei allem, was wir tun im Leben, die Geister mitarbeiten. Und wir werden uns in realer Weise fühlen: unser Selbst zum großen Selbst der Welt erweitert. Empfindung wird werden, was Theorie ist. Und das ist der Weg, um wirklich in die geistigen Welten hineinzukommen.

Aber auf diese Dinge müssen wir wirklich auch eingehen. Wir müssen sie in den Einzelheiten nehmen, wir müssen versuchen, sie wirklich ernst zu nehmen, ernst zu machen mit manchem, was gerade über die Beziehung des Menschen zu den geistigen Welten in bezug auf einfachste Verhältnisse gesagt wurde.

Das ist dasjenige, was ich Ihnen gerade am Ende dieser Vorträge nahelegen möchte, die Ihnen von einem gewissen Gesichtspunkte aus zeigen sollten, wie eine absteigende Strömung im Menschen vorhanden ist und eine aufsteigende Strömung, und wie der Mensch drinnensteht in den auf- und absteigenden Strömungen.

Und wenn Faust das Buch aufschlägt und die Worte ausspricht:

«Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!»

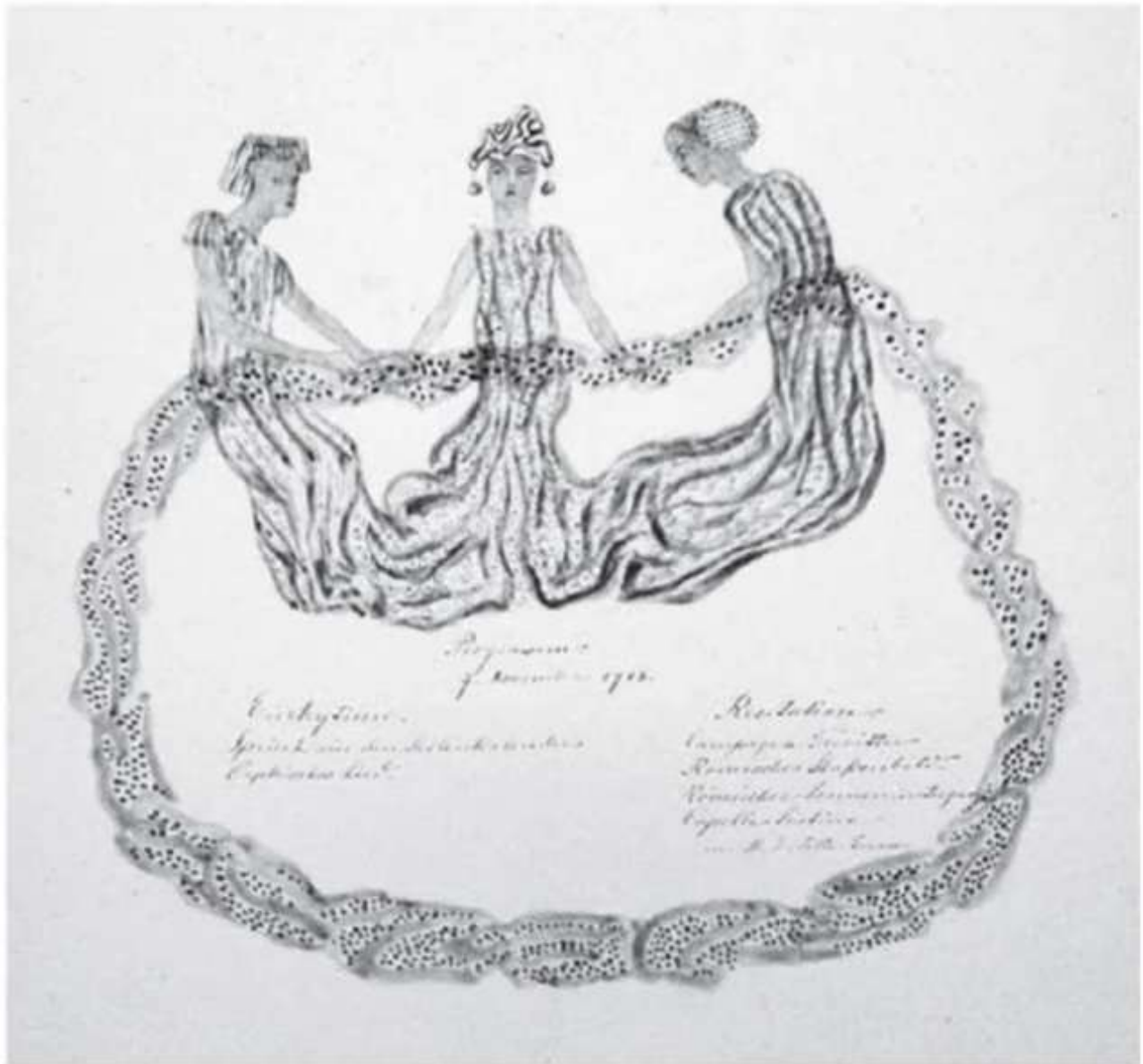
da haben Sie, was ich Ihnen nahezubringen versuchte in diesen Tagen, dieses Auf- und Absteigen der Himmelskräfte, das Faust zunächst anglotzt und nicht verstehen kann. Aber es ist so ausgesprochen in dieser Faust-Dichtung, daß wir schon einmal in dem «Faust» sehen können, wohin die Neuzeit streben muß. Es muß uns recht sehr naheliegen, daß wir mit unserer Geisteswissenschaft dasjenige wollen, was die Menschen anstreben sollen. Wir dürfen nicht anders als einsehen, daß Geisteswissenschaft ein Geistesgut der Menschheit werden muß. Und sobald wir dazu gekommen sind, an diesem Werden eines neuen Geistesgutes

mitzuarbeiten, müssen wir alles tun, um dieses zu verwirklichen, um dieses Ziel der Menschheit zu erreichen.

Und damit halte ich diese Betrachtungen einstweilen für abgeschlossen.

73. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung
7. November 1915, Dornach

Programmplakat (Hilde Pollak)



Eurythmie.
Spruch aus dem Seelenkalender
Orphisches Lied
Recitation
Campagna-Gewitter
Römisches Straßenbild
Römischer Sonnenuntergang
Capella Sistina
von M.E. delle Grazie

74. Zusammenfassung der Eurythmie-Arbeit in Berlin 1916/1917, Dornach

Aus Der Arbeit in Berlin 1916/17

Durch die Kriegssituation war von 1914-1918 das Reisen außerordentlich erschwert. Und so entwickelte sich die Eurythmie parallel an zwei Orten: In Dornach, unter der Leitung von Marie Steiner und Tatiana Kisseleff, und in Berlin, wenn sich Rudolf Steiner und Marie Steiner dort jährlich mehrere Monate aufhielten. Dann reisten die in Deutschland wohnhaften Eurythmisten nach Berlin, um einige Zeit mit Marie Steiner zu arbeiten. Im Herbst 1918 kamen die beiden Arbeitsströme in Dornach zusammen, als Einreisen aus Deutschland in die Schweiz wieder leichter möglich wurden. Daraus bildete sich die erste Bühnengruppe, die dann auch bald mit Aufführungen an die Öffentlichkeit trat. — Über die Arbeit in diesen Jahren berichtet Marie Steiner im Artikel «Herbstwerden».

Im Folgenden werden Beispiele aus der Arbeit an beiden Orten anhand einiger Gedichte dokumentiert, die aus der Fülle des vorliegenden Materials ausgewählt wurden. Daran wird deutlich, wie mit den Elementen aus dem Ersten und Zweiten Kurs in den Jahren 1916-1918 gearbeitet wurde. - Leider haben sich so gut wie keine Aufführungsprogramme in Bezug auf die Berliner Arbeit erhalten, doch kann man davon ausgehen, dass es in der Kriegszeit nur wenige, interne Möglichkeiten gab, das Erarbeitete zu zeigen. Es ging mehr darum, die eurythmische Arbeit auch in dieser Zeit fortzuführen. In Dornach war die Situation eine andere. Dort fanden wöchentliche Eurythmie-Aufführungen statt, deren Programme in den Aufführungstagebüchern aufgezeichnet wurden. So ist überliefert, wann welche Stücke dort aufgeführt wurden, doch möglicherweise arbeitete Marie Steiner mit den Eurythmisten in Berlin an gleichen Texten.

Die Gedichte wurden nach heutigem Orthographiestand korrigiert, sodass es manchmal zu kleinen Abweichungen gegenüber der Vorlage kommen kann. Neben oder in den Zeilen finden sich, kursiv gesetzt, die eurythmischen Anweisungen.

Marie Steiner: aus «Herbstwerden»

Wir durften eben einen unserer Erzieher in der Eurythmie, Conrad Ferdinand Meyer, zu Worte kommen lassen und im Bilde hinstellen, nicht aus offizieller Konvention, denn wir Eurythmisten sind an ihm gereift in unserer Kunst und sind ihm viel Dank schuldig. Unser Herz ist mit ihm verwachsen. 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 herausergebende 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 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 gefallenem weißen Saal [...]. In ihm haben wir als kleine Gruppe dasjenige erhalten, was wir die grammatikalischen Formen nennen, die Linienführung, die sich mit Hauptwort, Verbum, Pronom, Verbindungswort usw. deckt. In ihm legten 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 Gedichten 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 dargereichter Gaben.

Annemarie Dubach-Donath, aus: «Die Kunst der Eurythmie. Erinnerungen»

[...] im Februar 1916, eines Abends, rief mich plötzlich Frau Fels an und sagte mir, dass Frau Dr. Steiner wünsche, mich zu sehen, ich möchte am nächsten Vormittag in die Motzstraße kommen; das Gedicht, das ich zeigen sollte - mit apollinischen Formen -, würde ich mit der Morgenpost erhalten! Tatsächlich bekam ich am nächsten Morgen um acht Uhr, von Frau Fels abgeschrieben, ein seitenlanges Gedicht von Friedrich Lienhard: «Franz von Assisi». Und das sollte ich um elf Uhr in der Motzstraße Frau Dr. Steiner zeigen! Ich kam unbeschreiblich aufgeregt und ängstlich dort an, und während wir in einen großen, zur Eurythmie geeigneten Raum warteten, neckte mich Frau Fels: «Sie sehen heute aber ganz wie ein zwölfjähriges Schulmädchen aus!» Dieser kleine Hänselei gab mir meine Ruhe wieder. Ich dachte: Nun, wir wollen einmal sehen.

Gleich darauf betrat Frau Doktor den Raum. Ohne viel Vorbereitungen las sie das mir aufgegebenes Gedicht, und ich machte mit wahrer Todesverachtung apollinische Formen, wie sie mir gerade in den Sinn kamen. Frau Doktor schien aber doch zufrieden zu sein. Sie sagte, dass sie nun jeden Vormittag mit uns arbeiten wolle. An einem der nächsten Tage las sie mir den ersten Monolog aus der «Jungfrau von Orleans», den ich auch gleich improvisieren sollte, später folgten Stellen aus der «Antigone» und überhaupt viel Dramatisches.

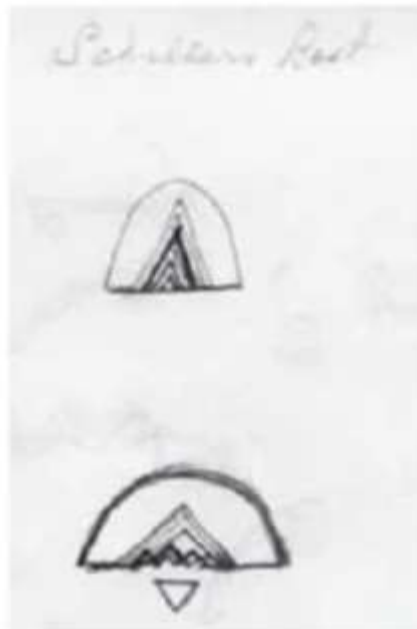
Eines Tages kam auch Herr Doktor, um zuzusehen. Ich sollte den «Dämon» aus den «Orphischen Urworten» von Goethe zeigen. Nachdem ich es gemacht hatte, sagte Herr Doktor, ich solle noch einmal anfangen und bei den ersten Zeilen «die Bewegung über den ganzen Raum» machen. Ich dachte, dass ich die Lautbewegung größer ausstrahlen lassen sollte, und nahm innerlich schon alle Kraft zusammen. Da rief Herr Doktor: «Ich meine die Formen!» Das war allerdings eine leichtere Sache. Er gab dann auch für die folgenden Zeilen jeweils den Teil des Raumes an, auf welchen ich die Form verteilen sollte. Einmal in den Vordergrund, dann auf die rechte Seite, dann in den Hintergrund, und bei der letzten Zeile - «Geprägte Form die lebend sich entwickelt» - sollte eine große Dauerbewegung im Hintergrund wieder über die ganze Breite des Raumes gelegt werden. [...]

An einem anderen Tage kam Herr Doktor wieder, und ich durfte ihm das oben erwähnte Gedicht von Lienhard, «Franz von Assisi», zeigen. Und da gab er nun eine — besonders für

Schauspieler — höchst interessante Anweisung. Ich sollte nämlich im ersten Teil des Gedichtes, da wo die Stimmung mittelalterlich-mystisch und etwas verquält war, alle Laute mit «zurückgebogenen Gelenken» machen. Dr. Steiner macht es selber vor: Eine #-Gebärde, die nicht gestreckt, sondern im Ellbogen und sogar im Schultergelenk etwas gedreht und verkrümmt war, ebenso ein a. Es war erstaunlich, wie man sofort den Eindruck hatte, einen mittelalterlichen Menschen vor sich zu sehen. Nachher, im letzten Teil des Gedichtes, als der Inhalt mehr allgemein menschlich und die Stimmung harmonisch ausklingend wurde, sollte ich die Bewegungen wieder so wie sonst machen. Der Kontrast war ungeheuer stark zu spüren, man konnte damals schon ahnen, welche großen Möglichkeiten und Ausdrucksmittel sich aus der Eurythmie für die schauspielerische Bühnenkunst ergeben könnten. - Bei diesen herrlichen Arbeitsstunden waren oft befreundete Damen von Frau Doktor Steiner anwesend.

Conrad Ferdinand Meyer: «Schillers Bestattung»

Ob, wann und wo dieses Gedicht aufgeführt wurde, ist unbekannt.



Schillers Bestattung

Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar, das Sturm
Und Regen jeden Augenblick zu löschen droht.
Ein flatternd Bahrtuch. Ein gemeiner Tannensarg
Mit keinem Kranz, dem kargsten nicht, und kein Geleit!

Als brächte eilig einen Frevel man zu Grab.
Die Träger hasteten. Ein Unbekannter nur,
Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht,
Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's.

Conrad Ferdinand Meyer: «Begegnung»

*Dieses Gedicht wurde am 28. Juni in Berlin und am 30. Juni 1918 in Hamburg aufgeführt;
siehe dazu Ansprache und Programm S. 505-510.*



Mich führte durch den Tannenwald
Ein stiller Pfad, ein tief verschneiter,
Da, ohne dass ein Huf gehallt,
Erblick' ich plötzlich einen Reiter.

Nicht zugewandt, nicht abgewandt,
Kam er, den Mantel umgeschlagen,
Mir däuchte, dass ich ihn gekannt
In alten, längst verschollnen Tagen.

Der jungen Augen wilde Kraft,
Des Mundes Trotz und herbes Schweigen,
Ein Zug von Traum und Leidenschaft
Berührte mich so tief und eigen.

Sein Rösslein zog auf weißer Bahn
Vorbei mit ungehörten Hufen.
Mich fasst's mit Lust und Grauen an
Ihm Gruß und Namen nachzurufen.

Doch keinen Namen hab' ich dann
Als meinen eigenen gefunden,
Da Ross und Reiter schon im Tann
Und hinterm Schneegeflock verschwunden.

Conrad Ferdinand Meyer: «Unter den Sternen»

Das Gedicht wurde von Edith Röhrle erstmals am 30. Juni 1918 in Hamburg aufgeführt.



Unter ben Sternen.

Röhrle

Wer in der Sonne kämpft, ein Sohn der Erbe,
Und feurig gift das Gespann der Pferde,
Wer brünstig ringt; nach eines Zieles Ferne,
Von Staub umwölkt — wie glaubte der die Sterne?

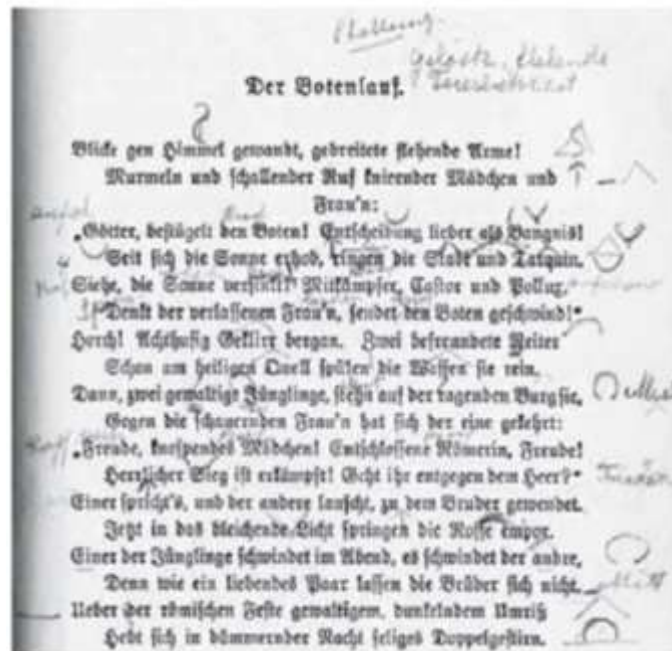
Pause

Doch das Gespann erlahmt, die Pfade dunkeln,
Die ew'gen Lichter fangen an zu funkeln,
Die heiligen Gesetze werden sichtbar.
Das Kampfgeschrei verstummt. Der Tag ist richtbar.

a horizontal abgehen wie herein

Conrad Ferdinand Meyer: «Der Botenlauf»

Eine Aufführung dieses Gedichtes ist nicht überliefert.



Der Botenlauf Stellung, gelöste, flehende Feierlichkeit

Blicke gen Himmel gewandt, gebreitete flehende Arme!

Murmeln und schallender Ruf kniender Mädchen und Frau'n: aufschauen «Götter, beflügelt den Boten! [Ruf] Entscheidung lieber als Bangnis!

Seit sich die Sonne erhob, ringen die Stadt und Tarquin.

[Ruf] Siehe, die Sonne [steh.] versinkt! [unleserlich] Mitkämpfer, [Ruf] Kastor und Pol-lux, aufschauen

Spannung Denkt der verlassenen Frau'n, [leiden] sendet [Erreg.] den Boten geschwind!» / Horch! Achthufig Geklirr bergan. Zwei befreundete Reiter!

Schon am heiligen Quell spülen die Waffen sie rein.

Dann, zwei gewaltige Jünglinge, stehn [Mut] auf der ragenden Burg sie, Mut

Gegen die schauernden [err.] Frau'n hat sich der eine gekehrt: Empfindungsausbruch «Freude, knospendes [Ruf] Mädchen! Entschlossene [Ruf] Römerin, Freude!

Herrlicher Sieg ist erkämpft! Geht ihr entgegen dem Heer?» [Fragen]

Einer spricht's, und der andere lauscht, zu dem Bruder gewendet.

Jetzt in das bleichende Licht springen die Rosse empor.

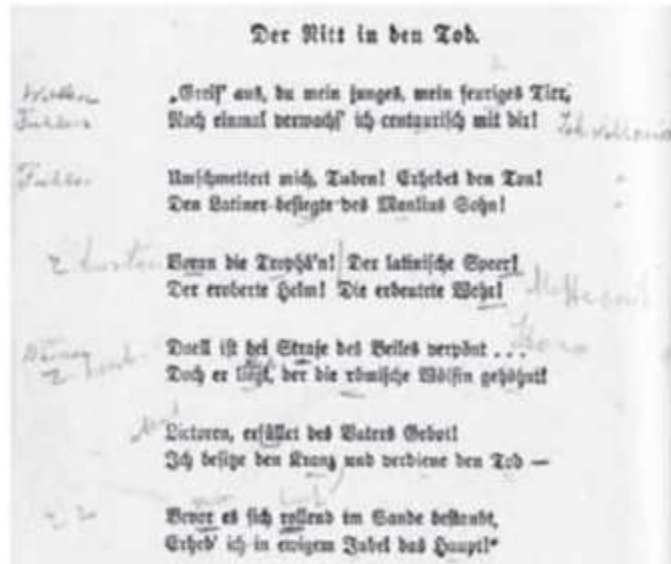
Einer der Jünglinge schwindet im Abend, es schwindet der andre,

Denn wie ein liebendes Paar lassen die Brüder sich nicht. Miteeilung

Über der römischen Feste gewaltigem, dunkelndem Umriss

Conrad Ferdinand Meyer: «Der Ritt in den Tod»

Die Notizen stammen von Marie Steiner. Aufgeführt am 12. Oktober 1918 von Edith Röhrle. Alice Fels berichtet darüber: «Als eine Eurythmistin mit gespreizten Fingern und sehr feurig dies Gedicht eurythmisierte [...] und wir als Zuschauer uns lustig darüber machten - hörten wir Rudolf Steiner im Weggehen sagen: <Das war heute das Beste.>»



Der Ritt in den Tod

Wollen «Greif' aus, du mein junges, mein feuriges Tier,
Fühlen Noch einmal verwachs' ich zentaurisch mit dir! Ich will mich

Fühlen Umschmetter mich, Tuben! Erhebet den Ton! Ich will mich
Den Latiner besiegte den Manlius Sohn! Ich will mich

rechts hinten Voran die Trophä'n! Der latinische Speer!
Der eroberte Helm! Die erbeutete Wehr! Mitte unten

Denken Duell ist bei Strafe des Beiles verpönt ... Ironie
rechts hinten Doch er liegt Beharren?, der die römische Wölfin gehöhnt!

Mut Lictoren, erfüllet des Vaters Gebot!
Ich besitze den Kranz und verdiene den Tod —

r r Bevor vorn essichrollend hinten im Sande bestaubt,
Erheb' ich in ewigem Jubel das Haupt!»

Sizilianisches Schifferlied auf die Gottesmutter Maria



O du Heilige / Str. 1./
Maria / Maria /2 Hirten /3
D Maria / 4 Verzweiflung /
5 wie 1/ oder / Ich schaue
auf

O du heilige
Du jungfräuliche
Holde Mutter Maria!
Selig gepriesene,
Herrlich erwies'ne,
Heil dir, hohe Maria!

Gottgeweihere!
Benedeite!
Jauchzen Engel und Hirten
Himmlische Lieder

Tönen hernieder:
Heil dir, Mutter Maria!

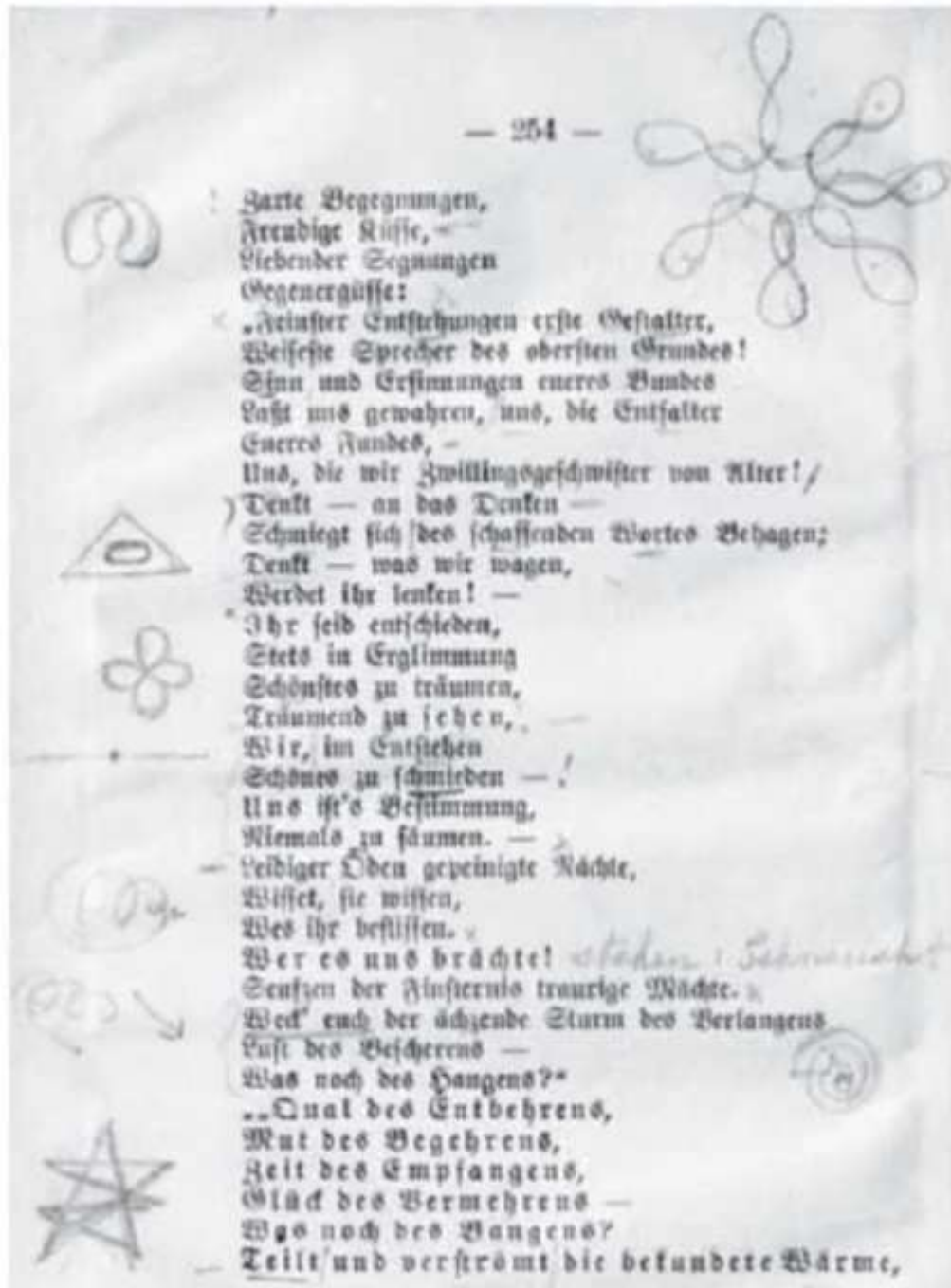
Du demütiglich
Schweigst und neigst dich
Deinem Kindlein, Maria - Pause
Hörest die Weisen.
Selig dich preisen:
Heil dir, holde Maria!

O unschuldige,
O geduldige
Treue Mutter Maria!
Ach, in dem Herzen
Wunden und Schmerzen!
Wehe, Mutter Maria!

Treubewährete,
Hochverklärte,
Heilige Mutter, Maria!
Nun bei dem Sohne
Schmückt dich die Krone
Preis dir, Preis dir, Maria! [Hoffnung / ab /]
Ehrfurcht oder Hingabe

Aus: Fercher von Steinwand: «Urtrieb», I und II

Bevor Rudolf Steiner im Herbst 1918 die ersten «Standaraformen» für Fercher von Steinwands «Chor der Urträume» und «Chor der Urtriebe» gab, arbeitete Marie Steiner mit den Eurythmisten in Berlin dafür Formen nach den in den beiden Eurythmiekursen 1912 und 1915 gegebenen Formangaben aus.

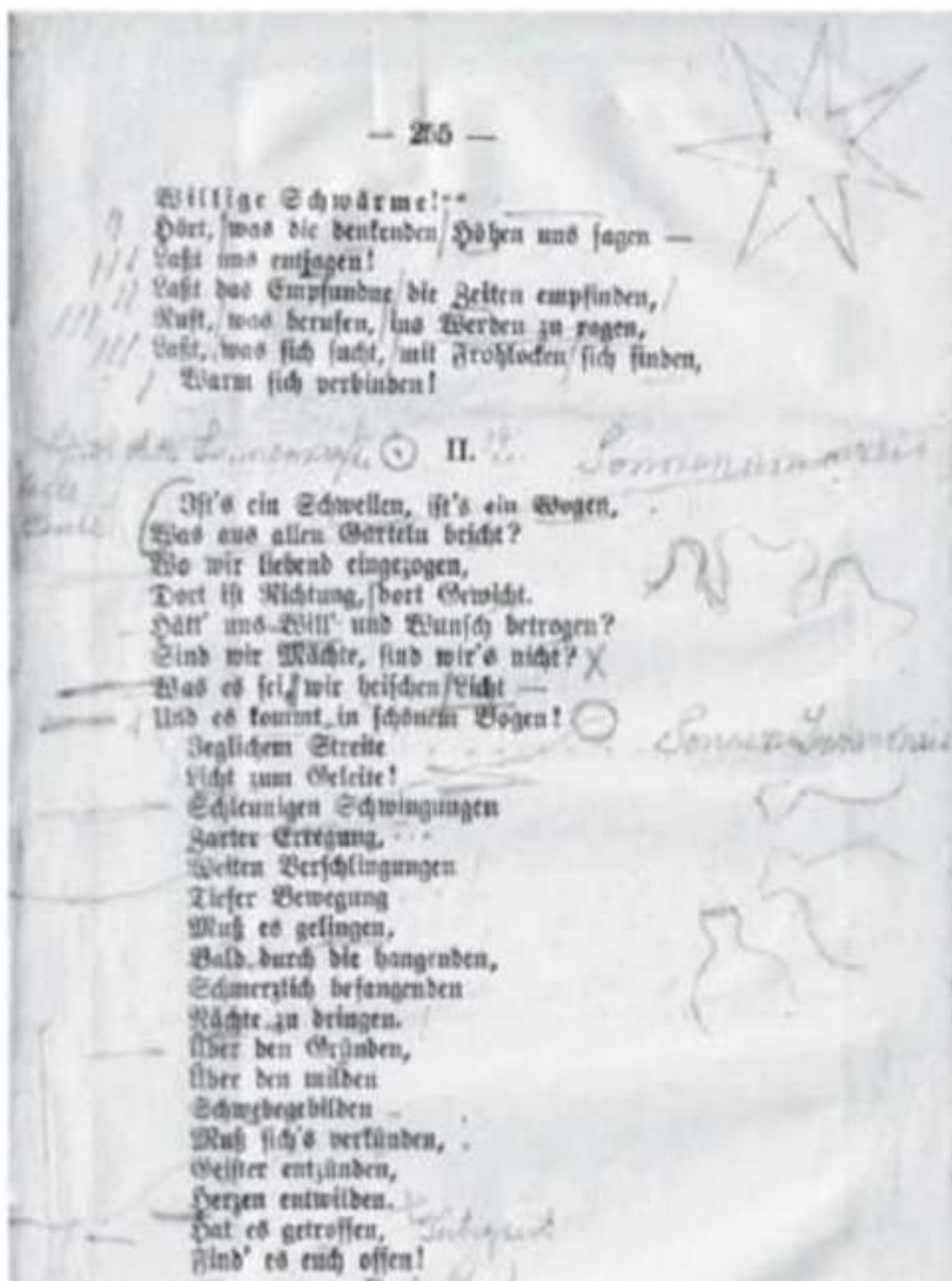


Zarte Begegnungen,
Freudige Küsse,
Liebender Segnungen
Gegenergüsse!
«Feinster Entstehungen erste Gestalter,

Weiseste Sprecher des obersten Grundes!
Sinn und Ersinnungen eueres Bundes
Lasst uns gewahren, uns, die Entfalter
Eueres Fundes,
Uns, die wir Zwillingsgeschwister von Alter!
Denkt -an das Denken
Schmiegt sich des schaffenden
Wortes Behagen,
Denkt - was wir wagen,
Werdet ihr lenken!
Ihr seid entschieden,
Stets in Erglimmung
Schönstes zu träumen,
Träumend zu sehen,
Wir, im Entstehen
Schönes zu schmieden
Uns ist's Bestimmung,
Niemals zu säumen. —
Leidiger Öden gepeinigte Nächte,
Wisset, sie wissen,
Wes ihr beflissen.
Wer es uns brächte! stehen:
Sehnsucht Seufzen der Finsternis traurige Mächte.
Weck' euch der ächzende Sturm des Verlangens
Lust des Bescherens —
Was noch des Hangens?»
«Qual des Entbehrens,
Mut des Begehrens,
Zeit. des Empfangens,
Glück des Vermehrens —
Was noch des Hangens?
Teilt und verströmt die bekundete Wärme,
Willige Schwärmel!»
Hört, was die denkenden Höhen uns sagen
Lasst uns entjagen!
Lasst das Empfundne die Zeiten empfinden,
Ruft, was berufen, ins Werden zu ragen,
Lasst, was sich sucht, mit Frohlocken sich finden,
Warm sich verbinden!

Spiel der Sonnenkräfte Sonnenumkreis

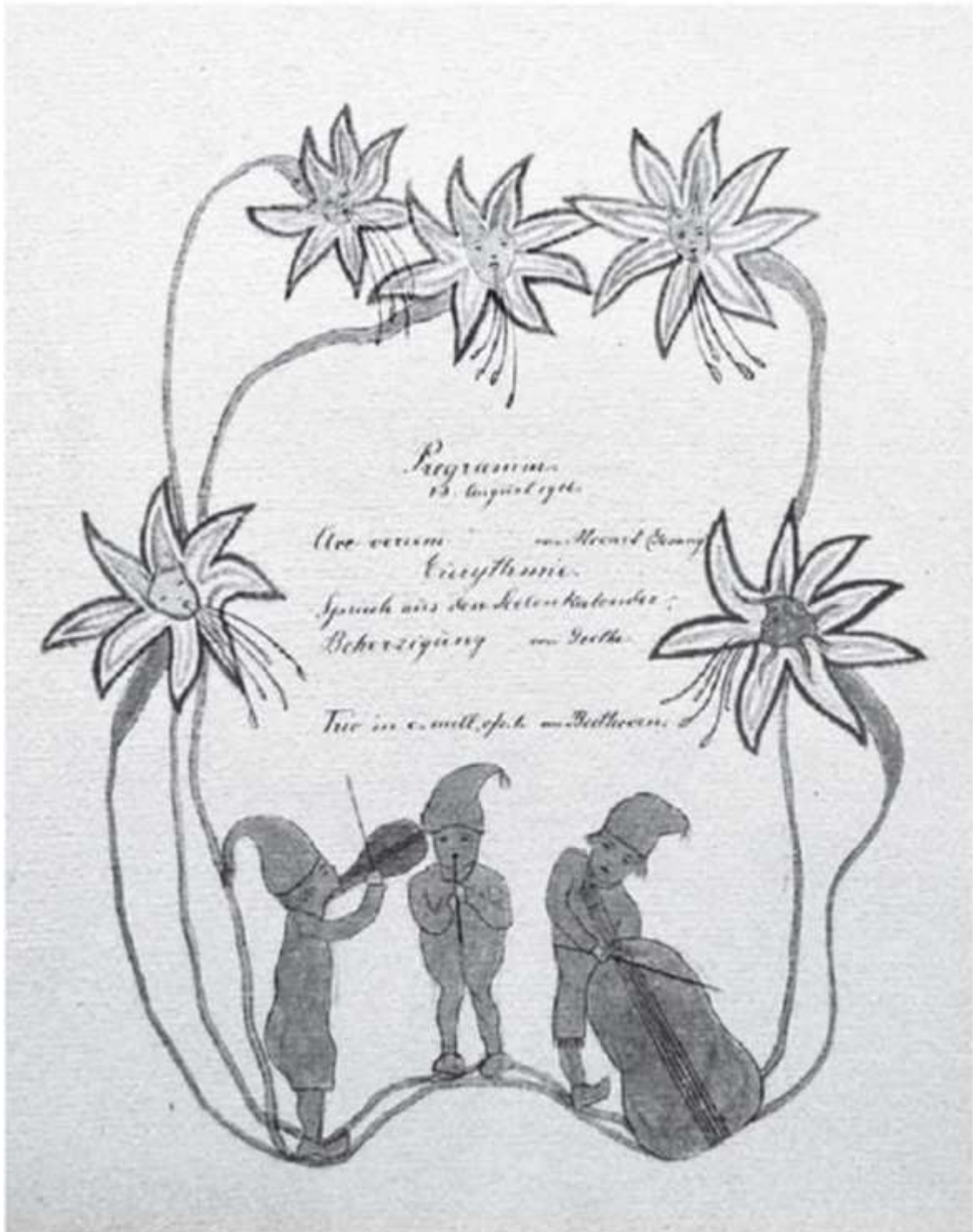
Ist's ein Schwellen,
ist's ein Wogen, alle Laute
Was aus allen Gürteln bricht?
Wo wir liebend eingezogen,
Dort ist Richtung, dort Gewicht.
Hätt' uns Will' und Wunsch betrogen?
Sind wir Mächte, sind wir's nicht?
Was es sei, wir heischen Licht —
Und es kommt in schönen Bogen! Sonnen-Innenkreis
Jeglichem Streite MSt in: Fiv.



Licht zum Geleite!
Schleunigen Schwingungen
Zarter Erregung
Weiten Verschlingungen
Tiefer Bewegung
Muß es gelingen,
Bald durch die hangenden,
Schmerzlich befangenden
Nächte zu dringen.
Über den Gründen,
Über den milden
Schwebegebilden
Muß sich's verkünden,
Geister entzünden,
Herzen entwilden.
Hat es getroffen, Tätigkeit
Find' es euch offen! Ruf

75. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung
13. August 1916, Dornach

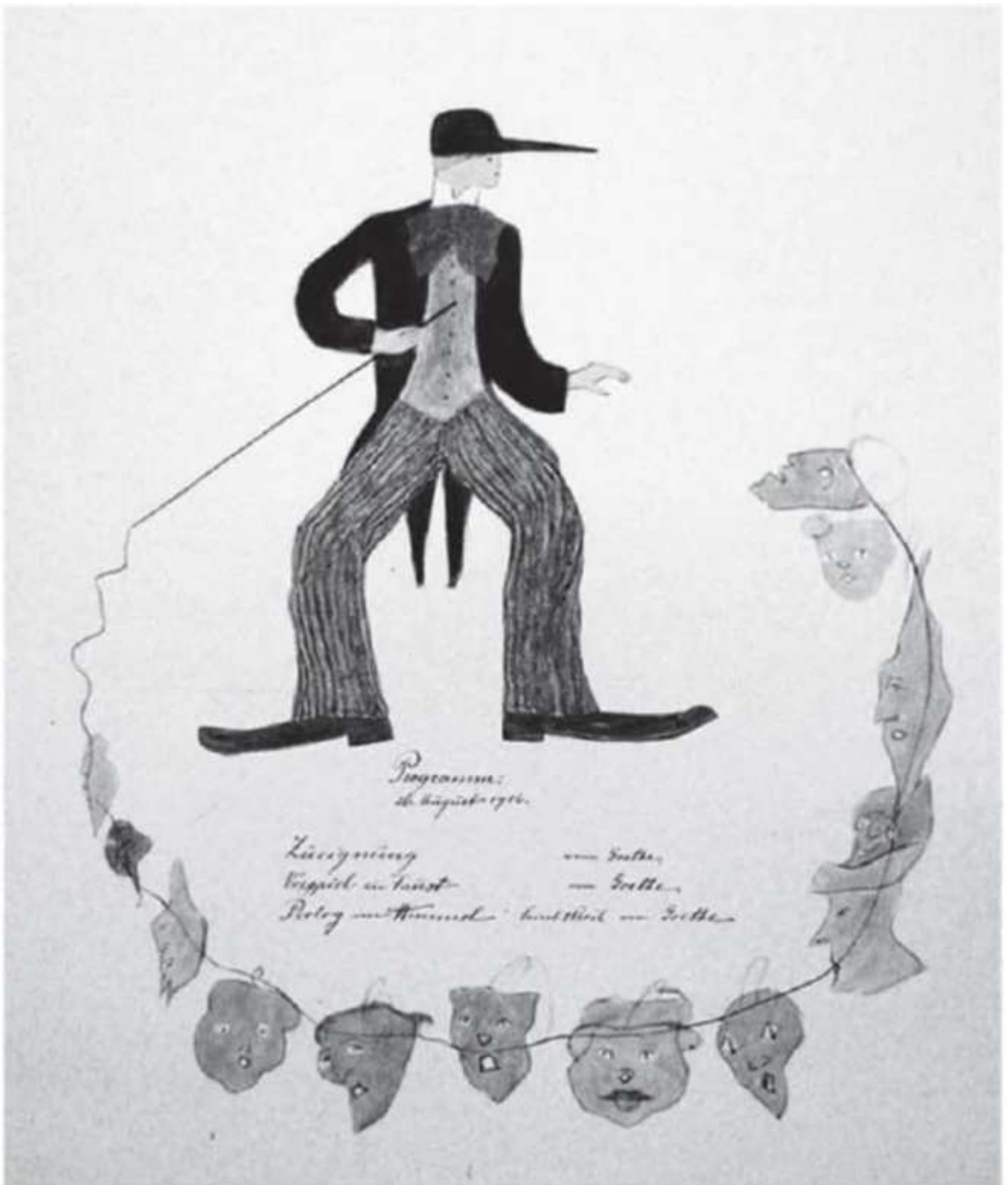
Hilde Pollak, Programmplakat zur Aufführung



Programm / 13. August 1916 / Ave verum von Mozart (Gesang) / Eurythmie. / Spruch aus dem Seelenkalender. / Beherrschung von Goethe / Trio in c-moll, op. 1. von Beethoven.

76. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung
26. August 1916, Dornach

Hilde Pollak, Programmplakat zur Aufführung



Programm / 26. August 1916 / Zueignung von Goethe / Vorspiel zu Faust von Goethe / Prolog im Himmel Faust 1. Theil von Goethe

77. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung
9. Dezember 1916, Dornach

Hilde Pollak, Programmplakat zur Aufführung



Programm / 9. XII/ 1916 / 11. XII/ 1916 / Faust 1. Theil / Walpurgisnacht

78. Zusammenfassung der Eurythmie-Arbeit in Dornach 1916/1917

Aus Der Arbeit In Dornach 1916/1917

Neben den hier dokumentierten Beispielen aus der Eurythmiearbeit in Dornach wurde - nachdem 1915 mit den Osterchören, der «Anmutigen Gegend» und der «Himmelfahrt» - begonnen worden war - 1916 und 1917 auch = viel an Szenen aus Goethes Faust gearbeitet, wobei die Eurythmie immer im Mittelpunkt stand. So wurden 1916 die Szenen «Zueignung» bis «Prolog im Himmel», die «Grablegung» (Faust II, 5, Akt), der Pakt im «Studierzimmer» und die «Romantische Walpurgisnacht» einstudiert; 1917 folgten die Szenen «Finstere Galerie» (Faust II, 1. Akt) bis «Laboratorium» (Faust II, 2. Akt); 1918 bis Anfang 1919 wurden schließlich die Szenen der «Klassischen Walpurgisnacht» einstudiert und aufgeführt. - Rudolf Steiner und Marie Steiner führten dabei Regie, gaben Hinweise für spezielle eurythmische Bewegungen, Bühneneinrichtung, Kleidung, Beleuchtung etc. Einige wenige erhaltene Unterlagen zu dieser frühen Arbeit am «Faust» werden im folgenden Band (GA 277b) dokumentiert; erst in den 1920er- Jahren gab Rudolf Steiner eurythmische Formen für einzelne Szenen, die in die Eurythmie-Aufführungen integriert wurden.

Fercher von Steinwand: «Chor der Urträume»

Der «Chor der Urträume» wurde in Dornach am 14. April 1918 mit sieben Eurythmisten erstmals aufgeführt.

Fercher von Steinwand: Chor der Urträume, 7.-10. Strophe

7. Darf sich ersonnene
Sonnen erfliegen, Schau um dich, schau in dich
In den verborgensten Höhen sich wiegen
Wir suchen uns / Wir leben uns ganz nah
Und an entronnene Wir wollen uns suchen / Wir fühlen uns nah
Sterne sich schmiegen;

8. Darf sich verbündeten $\frac{1}{2}$ 1 Z. Wir kennen uns wohl
Götter mit blanken, 1. Z. $\frac{1}{2}$ 2 Z. Schau um dich
Mutigen Armen des Glaubens umranken
Über entzündeten Es hallt = Kreis der Gottheit / (Wolkendurchleuchter)
Donnergedanken!

9. Aber wir Trachtenden 9 Str. Konsonanten der betonten langen Silben / Es
Finden uns wieder,
Wenden den Glanz der entlasteten Glieder
Rührig zum schmachtenden
Dunkel hernieder.

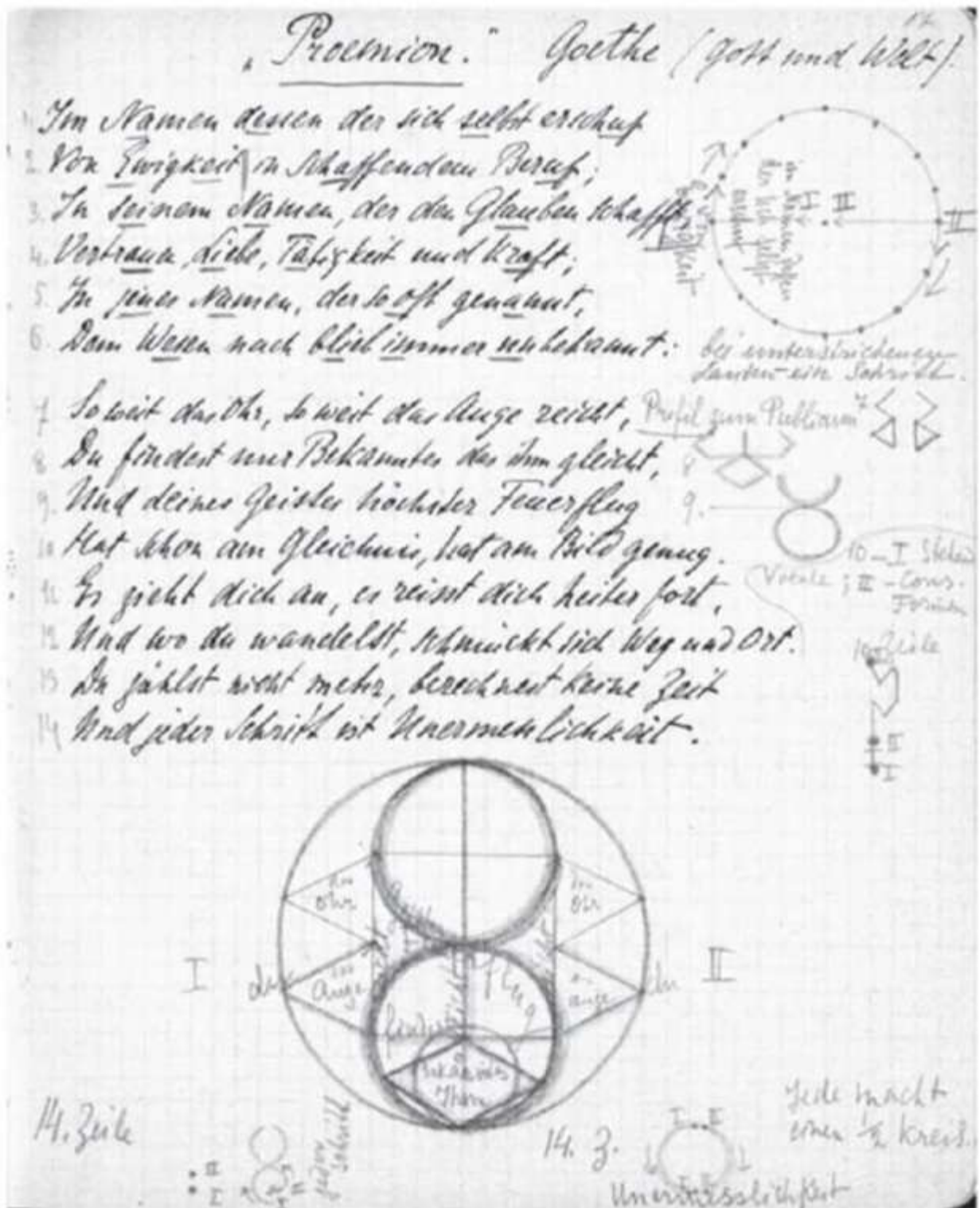


10. Wo wir Empfindungen 10 Str. in 3 Kreisen / innen: Zeitw. Präpos.
 Copula, Interjekt. - vokalisches / Mitte: Adj. Adv. relat. Pron., Artikel, Num. /
 aussen: Substantiva, persönl. u. hinweis. Fürw. Kons. Eint
 Geisterhaft lenken,
 Fruchtend als Mütter Befruchtendes schenken,
 Weltentbindungen 4. u. 5. - Furcht-form, Schrecken
 Denken, erdenken!

Johann Wolfgang von Goethe: «Prooemion»

Prooemion Goethe (Gott und die Welt)

- 1 Im Namen dessen, der Sich selbst erschuf
- 2 Von Ewigkeit in schaffendem Beruf;
- 3 In Seinem Namen, der den Glauben schafft,
- 4 Vertrauen, Liebe, Tätigkeit und Kraft;
- 5 In Jenes Namen, der, so oft genannt,
- 6 Dem Wesen nach blieb immer unbekannt: Bei unterstrichenen Lauten - ein Schritt.
- 7 So weit das Ohr, so weit das Auge reicht, Profil zum Publikum
- 8 Du findest nur Bekanntes, das Ihm gleicht,



9 Und deines Geistes höchster Feuerflug

10 Hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug; 10-I. Stehend Vocale; II-Cons. Formen
10 Zeile

11 Es zieht dich an, es reißt dich heiter fort,

12 Und wo du wandelst, schmückt sich Weg und Ort;

13 Du zählst nicht mehr, berechnest keine Zeit,

14 Und jeder Schritt ist Unermesslichkeit. 14. Zeile jeder Schritt / 14. Z. Jede macht einen 1/2 Kreis / Unermesslichkeit

Friedrich Hebbel: «Die Weihe der Nacht»



Die Weihe der Nacht, Hebbel / zu zweit

- 1 Nächtliche Stille!
- 2 Heilige Fülle,
- 3 Wie von göttlichem Segen schwer,
- 4 Säuselt aus ewiger Ferne daher.
- 5 Was da lebte,
- 6 Was aus engem Kreise
- 7 Auf ins Weit'ste strebte,
- 8 Sanft und leise
- 9 Sank es in sich selbst zurück
- 10 Und quillt auf
- 11 in unbewusstem Glück.
- 12 Und von allen Sternen nieder
- 13 Strömt ein wunderbarer Segen,
- 14 Daß die müden Kräfte wieder
- 15 Sich in neuer Frische regen,
- 16 Und aus seinen Finsternissen
- 17 Tritt der Herr, so weit er kann,
- 18 Und die Fäden, die zerrissen,
- 19 Knüpft er alle wieder an.

Christian Morgenstern: «Gefühl»

Das Gedicht wurde von Tatjana Kisseleff am 11. Juni 1918 in Dornach erstmals angeführt.



Christian Morgenstern: «Gefühl»

Ha! fühl's du musst... Ha- Hoffnung: Fussspitzen nach oben, Leib etwas vor. Blick gerade aus. Hände seitwärts unterheben. fühl's Gefühl: Richtung der Gebärde u. des Antlitzes nach oben, nicht gross, gemessen. Befehl od. Aufforderung: links-rechts 2 Schritte

Ein Neues gärt empor ... Fußstellung: ich verstehe. mutig. Ruf

Mit tausend Armen krampft. [kons.] und reckt [kons.] sich's auf... Fußstellung: tätig. Rechter Fuss energisch vor.

Ein dunkler [alle Laute] graunvollsüßer Lärm schwilltan ... Fußstellung: Spannung. erregt.

So rollt das Meer [alle Laute] in Vorsturmmelodien ... hören große Gebärde. Fußstellung: Spannung

O Kraft, [kons.] o Leben! [kons.] Komm herauf! [vokalisiert] herauf!

Ruf. O-Ruf: willensartig; nach unten o-Ruf: gefühlsartig; nach oben Empfindungsdruck

Ein neues Erdenfest

Entfrühlunge der Völker tragem [vokalisch] Schoß Aufforderung - Ruf. das e nur mit Finger

Ja! Ja! [vokalisch] du willst! [kons.] Fußstellung: Bejahung doppelt. Gebärde: Erfüllung Gebärde willensartig nach unten. Fußstellung: tätig Ich fühl es [vokalisch] ja! Gefühl nach oben.

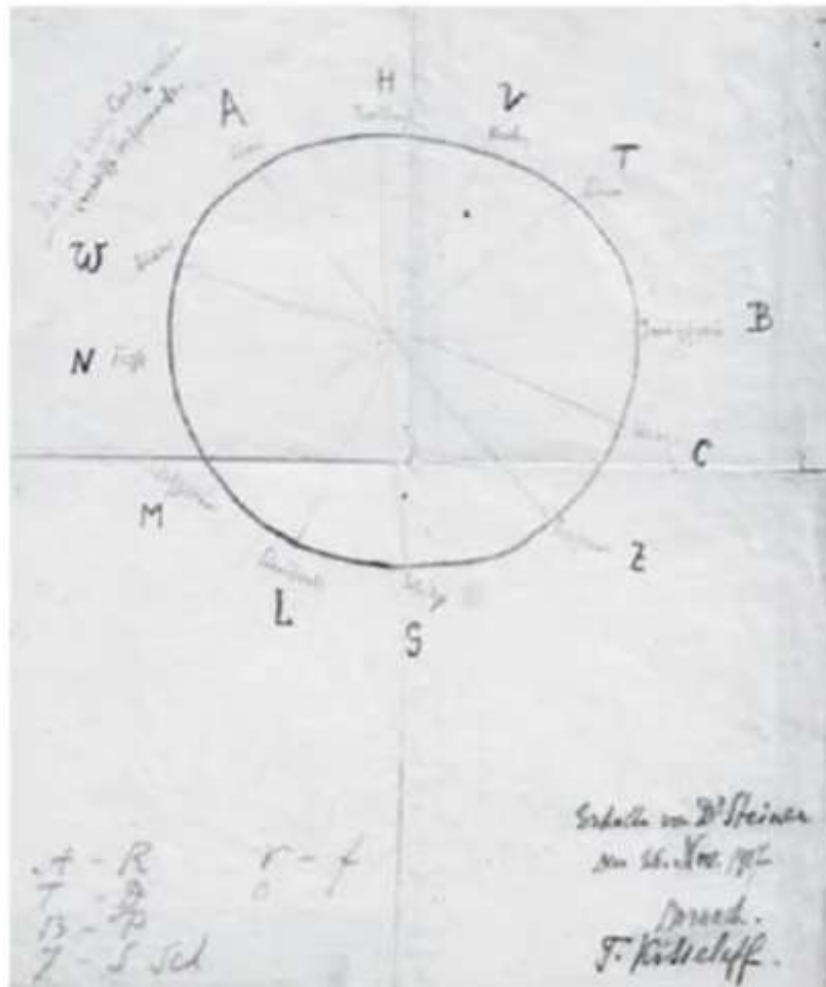
Ich fühl's [vokalisch] Gebärde vokalisch, gemessen nach oben

79. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

26. November 1917, Dornach

Tatiana Kisseleff, aus: «Eurythmie - Erinnerungen», S. 81

Ich lege hier auch noch ein anderes Blatt bei - Konsonanten verteilt auf Fixsterne - mit einer Notiz von Dr. Steiner. Ich habe es Ende des Jahres 1917 von Dr. Steiner erhalten. [...] Über Widder - w und Stier - a schrieb R. Steiner: «Das sind halbe Konsonanten, vokalische Konsonanten.»



Dies sind halbe Consonanten / vocalische Konsonanten / W Widder / A Stier / H Zwillinge / V Krebs / T Löwe / B Jungfrau / C Waage / Z Scorpion / G Schütze / L Steinbock / M Wassermann / N Fische

A-R / T-D / B-P / Z-S Sch / v-f / n. Erhalten von Dr. Steiner den 26. Nov. 1917 Dornach. T. Kisseleff.

80. Programmplakat für eine Eurythmie-Aufführung
2. Dezember 1917, Dornach

Hilde Pollak, Programmplakat zur Aufführung



[Handschrift Marie Steiner:] Programm / 2 December 1917 / Spruch aus dem Seelenkalender von R. Steiner / Märchen aus der «Pforte der Einweihung» von R. Steiner / Ballen und Spreizen / Ein Rätsel / Das aesthetische Wiesel von Chr. Morgenstern / Philantropisch von Chr. Morgenstern / Frisch gesungen von A. Chamisso / Unterm Baum von Fr. Hebbel / Aus der «Pforte der Einweihung» von R. Steiner / Spruch aus dem Seelenkalender von R. Steiner

81. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

3. Januar 1918, Dornach

Tatiana Kisseleff, aus: «Eurythmie - Erinnerungen»

Am 3. Januar gab mir Dr. Steiner ein Blatt, auf dem er die Vokale in Verbindung mit den Planeten aufgeschrieben hatte. Ich fragte, wie es zu verstehen sei, dass für jeden Planeten außer für Mars zwei Vokale angegeben seien. Dr. Steiner sagte, ich müsse mich damit beschäftigen, um zu der richtigen Empfindung zu kommen. Die Planeten bewegen sich ja, sie wechseln ihre Stellungen, was die Veränderung auch in den Lauten verursacht; auch sprach er darüber, dass es Verwandtschaften zwischen bestimmten Planeten und Tierkreiszeichen gäbe. Zu derselben Zeit (4.-13. Januar 1918) hielt Dr. Steiner Vorträge, die unter dem Titel «Alte Mythen und ihre Bedeutung. Die verjüngenden Kräfte in der Menschennatur» erschienen sind. Im vierten Vortrag ist dann auch, wie mir scheint, dieses Problem des Zusammenhanges der Laute mit den Planeten, wie auch der Verwandtschaft der Planeten mit den Tierkreiszeichen, gelöst worden.

Rudolf Steiner, Notizzettel



Saturn - / Jupiter - / a- Venus / o- Mars / i- Merkur / ei- Mond / au-Sonne /
Mond / a = Venus / Mars o i / e = Merkur / I- Mond Mond / o-Sonne / u- /
Jupiter o / Saturn - au / Sonne / Sat u / Jup o / mars i / Venus e / Merkur a /
Sataurn a / Jup e / Mars i / Venus o / Merkur u

Sat - u / Jup - o / Mrs - i / Venus - e / Mercur - a / Saturn - a / Jupiter e /

Mars - i / Venus - o / Mercur - u / Mond - i — ei / Sonne i — au

[Handschrift T. Kisseleff:] Erh. von Dr Steiner am 3. januar 1918 / Dornach / T. Kisseleff

82. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

12. Januar 1918, Dornach

Als Lory Maier-Smits im Februar 1918 (siehe das folgende Kapitel) Rudolf Steiner in Nürnberg wiedertraf, erzählte er ihr über die neue Entwicklung der Humoresken in Dornach. Im Kontext des ersten in dieser Art dargestellten Textes- Paul Scheerbarts «Die gebratene Flunder», die am 12. Januar 1918 erstmals aufgeführt wurde - gab er auch die Form für «Furcht und Schrecken».

Lory Maier-Smits, aus: «Die Anfänge der Eurythmie»

Nach einigen Worten über meine Vorführungen erzählte er mir dann sehr lebhaft von der Eurythmie in Dornach, die ich, gehindert am Reisen durch die Kriegsverhältnisse, längere Zeit nicht gesehen hatte. «Ja, die Eurythmie ist wirklich ein ganzes Stück weitergekommen in den letzten Wochen. Es ist uns nun gelungen, endlich auch einmal ein humoristisches Gedicht auf die Bühne zu bringen: die «Gebratene Flunder von Peter Schlemihl [sic! wohl eigentlich: Paul Scheerbart] aus dem Simplicissimus. Es treten da auf die gebratene Flunder selbst, die brennende Petroleumlampe, das gelbseidene Familiensofa und der Schaukelstuhl. Zuletzt fällt die Petroleumlampe um, und es entsteht ein furchtbares Durcheinander. Aber sehen Sie, das bedeutet wirklich einen ganz großen Fortschritt in der Eurythmie, und wir werden viel in dieser Richtung weiterarbeiten. Ich möchte gerne immer einen humoristischen letzten Teil für die Programme haben.»

Rudolf Steiner: Form für Furcht und Schrecken



von mir / Dr. St. / von mir / Dr. St. / Furcht Schrecken / von Dr. St. gezeichnet

83. Anmerkungen zur Entwicklung der Eurythmie

13. Februar 1918, Nürnberg

Lory Maier-Smits, aus: «Die Anfänge der Eurythmie»

Zu Beginn des letzten Kriegsjahres 1918 hielt Rudolf Steiner in Nürnberg einige Vorträge, an denen auch ich teilnahm. Während dieser Tage wurde eine ganz kleine Eurythmie-Darbietung im engsten Kreise des Zweiges veranstaltet, eine sehr kleine, denn Frau Marie Steiner-von Sivers und ich mussten sie ganz allein bestreiten. Dazu war Frau Marie Steiner noch sehr erkältet und nach der Probe am Vormittag so heiser, dass sie fürchtete, am Nachmittag nicht rezitieren zu können. Rudolf Steiner versprach, wenn sie nicht könne, werde er für sie lesen; es ging aber dann doch. Sie hielt das ganze Programm durch und ihre Stimme wurde immer freier und besser. «Schen Sie, man muss nur immer versuchen, dann geht es auch», sagte Dr. Steiner hernach zu ihr.

84. Ansprache zur Eurythmie
13. Februar 1918, Nürnberg

Frau Smits äußerte die Meinung, dass auch bei uns etwas gepflegt werden könnte, was Tanzkunst ist. Es soll etwas mit dem geistigen Leben zu tun haben, was wir pflegen. Auf der anderen Seite haben wir uns zu erinnern, an den Ursprung der Kunst, und der Künste überhaupt. Die sind entstanden, als die ganze menschliche Natur etwas viel Einheitlicheres war. In sehr frühen Zeiten gab es nicht Trennung zwischen Wissenschaft, Religion und Kunst, sie waren in einer großen Einheit vereinigt. Die Wissenschaft diente der Erklärung des religiösen Kultus und dessen, was er vorführte. So dienten die Künste dazu, innere Hingebung, durch den Kultus hervorgerufen, mit Schönheit zu übergießen. Die Schönheit diente der Göttlichkeit. Im Schönen kam zum Ausdruck, was zugleich religiöser Kultus war. Abgesondert haben sich die drei und innerhalb der Kunst haben sich wieder die einzelnen Künste abgesondert. Heute kann man nicht einen völlig religiösen Tanz beginnen, das würde gegen alle Gesetze der Menschheit verstoßen, aber Annäherung an den religiösen Tanz kann man schaffen. Richard Wagner ließ schon zwei Künste zusammenwirken.

Wie ist es zu bestimmten Tanzformen gekommen? Da ergab sich, dass der Mensch, der [einen] Bildekräfteleib hat, im Grunde genommen immer solche Bewegungen ausführt, wie sie in der Eurythmie vorgeführt werden. Jedes Organ und jedes Organsystem ist in gewisser Beziehung ein ganzer Mensch. So auch, was mit Sprach- und Wortbildung zusammenhängt. Zunge, Kehlkopf bis in die Lunge hinein ist ätherisch genommen ein ganzer Mensch und führt gewisse Bewegungen aus. Was im Kehlkopf und in den anderen Organen vibriert, ist eine Abschwächung dessen, was in großartiger Weise vor sich geht, während der Mensch spricht und denkt. Beobachten kann man es am Kehlkopf, an der Zunge, am Gaumen. Eurythmie ist Ausdruck durch den ganzen Menschen, was beim Sprechen zum Beispiel nur einen Teil des menschlichen Organismus in Bewegung setzt. In der Eurythmie setzt sich der ganze Mensch in Bewegung, statt wie bloß durch den Kehlkopf wird durch den ganzen Körper gesprochen. Im menschlichen Sprechen sind auch die menschlichen Gefühle beteiligt. Auch was durch den Reim hineinkommt und durch das Musikalische, wird durch Eurythmie ausgedrückt.

Was der Ätherleib zum Ausdruck bringt, kann zu solchen Bewegungen geformt werden, die im gewöhnlichen Sprechen, im gewöhnlichen Singen nur veranlagt, aber nicht ausgedrückt werden; wir halten zum Beispiel mit dem Kehlkopf eine nach vorn gehende Bewegung zurück. In der Eurythmie dagegen wird diese Bewegung ausgeführt, dieser Timbre des Gefühls kommt da zur Offenbarung, virtuelle Energie wird in potenzielle Energie umgesetzt.

Das gibt nur eine Andeutung, dass wir etwas Reales wollen mit der Eurythmie. Was sonst in die Geste der Luft und in die Nachbarorgane übergeht, wird in der Eurythmie ausgeführt, wird zum Bild. Durch jede Verbildlichung kommt man aber dem Geistigen näher. Gewissermaßen objektiv wird das, was subjektiv ist; der Mensch wird Abdruck eines Überpersönlichen, er wird Abbild eines Geistlichen. Dadurch wird aber die Eurythmie herausgeholt aus dem, was sonst gewöhnlich als Tanzkunst gepflegt wird, was aber sonst ein Ausdruck des Persönlichen ist. Die Mimik der Persönlichkeit wird mehr oder weniger zurückgedrängt. Gesetzmäßigkeit wird erstrebt, die dem Musikalischen zugrunde liegt. In der Eurythmie wird das geschaffen, wodurch sie eine Kunstrichtung wird, für die sie ganz besonders veranlagt ist.

Neuere Kunstrichtungen sind der Impressionismus und der Expressionismus. Wenn ein

Maler nebeneinander die Farbenpunkte so setzt, dass in einer gewissen Entfernung für das Auge ein Eindruck entsteht, wie er sonst durch Licht, Materie und Schlagschatten entsteht, dieses Ineinander-Flimmern wird durch den Impressionismus erzeugt. Im Expressionismus wird darauf gar nichts gegeben, sondern nur auf das, was in der Seele des Künstlers gewissermaßen helllichtig erlebt wird. Es wird erreicht durch gewisse Farbenzusammenstellungen. Expressionismus ist genau entgegengesetzt dem Impressionismus. Es braucht einem nur zu gefallen, was der Künstler in seiner Seele durchlebt hat. Die Dichtkunst ist in ausgesprochenem Maße eine impressionistische, die Tanzkunst dagegen eine expressionistische Kunst. Gerade durch die Ausdrucksformen der Tanzkunst kommt das Seelische im Menschen zum Ausdruck. In den letzten Jahren wirkte die Dichtkunst zusammen mit der Eurythmie. Dadurch wirkt gerade das Impressionistische zusammen mit dem Expressionistischen und das trat wie eine Forderung auf. Anfangs glaubte man, das Rezitieren sollte ganz zurücktreten. Dadurch aber, dass beides zum Ausdruck kommt, werden zwei Empfindungsströme in der menschlichen Seele erzeugt. Die eine Strömung ist die, dass man eine leise Furcht und die andere die, dass man ein leises Schamgefühl hat. Dass die zwei wie entgegengesetzte Pendelausschläge ausschlagen, dass man immer hin und her schwingt zwischen den zwei Empfindungen, das ist es gerade, was sein soll. Das eigentümlich harmonische Zusammenwirken kommt dadurch zustande, bald tönt das eine vor, bald das andere. Man hofft, dass aus der Eurythmie etwas herauskommen kann, wovon wir uns jetzt noch keine Vorstellung machen können, was sich dann aber auch exponieren, öffentlich sehen lassen kann. Umgegriffen hat gerade in der Zeit allerlei Tanzliches, worüber die Menschheit eine geistige Magenverstimmung erhalten hat. Die Terpsichoritis gehört auch zu dem, was die Menschheit in den letzten Jahren befallen hat. Wenn Eurythmie vorgeführt wird, da macht man mit dem Ätherleib mit - soll man das tun? Was das Gedicht nicht sagt, da kann manchmal die eurythmische Umsetzung auf Hintergründe hinweisen, die sonst verborgen bleiben, herausstellen kann sie, was durch den Dichter wirkt, und was nicht durch Worte gegeben werden kann. Dasjenige kommt dadurch aus dem Kunstwerk heraus, was sonst nicht geoffenbart würde.

Der Dichter Conrad Ferdinand Meyer kann durch die eurythmische Aufführung manches gewinnen. In seinen Dichtungen lässt er überall in leiser, vibrierter Art durchklingen, wie in halbbewusster Weise die Geisteswelt herandringt. Er vergisst seinen Zusammenhang mit der physischen Welt und fängt an zu träumen. In einer besonders eindringlichen, wenn auch leisen Weise spricht ein dunkler Geisteston mit. Durch alle seine Gedichte ist das so. Das hängt mit der Tragik des Künstlers zusammen; er hat einen Teil seines mittleren Lebens im Sanatorium zubringen müssen. Seine Verbindung mit der geistigen Welt hat ihn geschwächt und in eine schwere Geistesstörung gebracht. Er hat in einer tragischen Weise seine Gesundheit der Muse zum Opfer gebracht, und das hört man leise mitschwingen. In einer besonders eigentümlichen Weise eignen sich Meyers Dichtungen aus der Bewegung oder gewollten Bewegung, dasjenige, was der Geist durch die menschliche Sprache wirkt, vor unser Auge, vor unser Seelisches hinzustellen.

Rezitiert und eurythmisch vorgeführt wurden folgende Gedichte: «Die gezeißelte Psyche», «Der Gesang des Meeres», «Der Gesang der Parze», «Michelangelo und seine Statuen» und «Das Geisterross».

Wie die Eurythmistin Annemarie Donath in ihren Erinnerungen schreibt, fand die der Ansprache folgende kleine Eurythmie-Anführung, an der sie selbst mitwirkte, «in einem Privathaus» statt.

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 Gebiete besteht, was, ich möchte sagen ein sehr spätes Produkt darstellt von irgendetwas, 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 eine größere Bedeutung haben soll, so muss sie unter anderem dies 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. Die verschiedensten künstlerischen Bestrebungen sind ja — man überzeugt sich davon, wenn man durch okkulte Wissenschaft zu den Quellen zurückgeht -, sind ja eigentlich dadurch entstanden, wenn ich mich kurz ausdrücken will, dass der Mensch sein eigenes Wesen, das zunächst an ihm unmittelbar ist, in einer gewissen Weise aus sich heraussetzt und in der physischen Welt nachahmt. So sind alle künstlerischen Bestrebungen auch entstanden. Erlebnisse, die im Unterbewussten ablaufen, werden sichtbar in der äußeren Welt gemacht.

Dadurch kam dann der Gedanke, das, was ja eigentlich im menschlichen Ätherleib immer in einer regelmäßigen Weise tanzt, nämlich die Gegend des menschlichen Äther- oder Bildekräfteleibes, die die Kehlkopf-, die Sprachorgane überhaupt umschließt, diesen Teil zu beobachten. Und weil es im Wesen der Welt liegt, dass überall Metamorphose sich verwirklicht, dass der Teil überall strebt, ein Ganzes zu werden, und das menschliche Leben gerade darin liegt, das Ganze des Teiles zu entzaubern, so kam man naturgemäß durch eine Selbstverständlichkeit auf den Gedanken, das, was übersinnlich am menschlichen Ätherleib sich verwirklicht, während er spricht, während er singt, das herauszustellen in die ganze menschliche Organisation.

Nicht wahr, so wie der Bildhauer äußerlich verwirklicht, was in der menschlichen Form zum Ausdruck kommt, so der Geistesforscher das, was in dem menschlichen Kehlkopf respektive in den angrenzenden Organen durch die Kräfte des Ätherleibes bewirkt wird. Und so entstand die Eurythmie durch Zusammenfügung zunächst der Bewegungen, die die menschlichen Glieder ausmachen können, die ausführen können dasjenige, was der Kehlkopforganismus ausführt, wenn er spricht oder singt.

Dann aber lebt in demselben Teil des Bildekräfteleibes des Menschen außer diesem In-Bewegung-sich-Befindlichen noch Zurückgehaltenes, das, was durch unsere Seele zieht, indem wir fühlen, indem wir Willensimpulse empfinden, die in Handlungen übergehen können oder auch nur empfunden werden. Das alles kommt nicht in derselben Weise im Bildekräfteleib des Kehlkopfes zum Ausdruck wie das Wort, der Ton selbst, sondern es kommt so zum Ausdruck, dass es sehr gestaltenhaft ist. Wir tingieren, wir durchdringen unsere Sprache und unser Singen mit dem Willenston. Das geht aber nicht in die Bewegung über, das stockt

gewissermaßen die Bewegung. Im Ätherleib ist es so, dass bei einem bestimmten Laut ein Schwung, irgendeine Bewegung ausgeführt wird. Gefühl kommt in die Sache hinein dadurch, dass diese Bewegung in bestimmter Weise abgestumpft wird und in Bewegung eine Form entsteht. Während die Bewegungen des Ätherleibes direkt abgebildet werden durch unsere Eurythmie, wird das, was im natürlichen Sprechen steckt, sich in die Töne ergießt, das wird in der Eurythmie versucht, aufgelöst zu werden, herausgesetzt zu werden. Also, wir setzen in der Eurythmie wirkliche Bewegung um in Bewegungen der menschlichen Gliedlichkeit, oder wir lösen solche Bewegungen, die latent sind, während der Mensch spricht, in wirkliche Bewegungen, in Bewegungen, die dann der menschliche Organismus außerhalb seiner Gliedlichkeit ausführt durch Beugen des Kopfes nach vorwärts und rückwärts, oder dadurch, dass wir Gruppentänze machen. Aber Sie sehen, dass, was wir machen, nicht irgendetwas Erfundenes ist, sondern ein Abbild dessen, was im menschlichen Organismus vorliegt. Dadurch geht man zurück wirklich auf die Prinzipien des alten Tempeltanzes; 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 verstehen können darunter, sondern die im Sphärenklang die Welt durchtönende Weisheit, die sich auf den verschiedensten Gebieten zum Ausdruck bringt, die einen reinen Ausdruck 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 wenigstens inauguriert, wenn auch noch nicht geleistet worden, was einer Entwicklung fähig ist. Und wir haben im Laufe der letzten Jahre gesehen, wie unsere die Eurythmie treibenden Mitglieder die Sache vorwärtsgebracht haben, wie sie hinzufügen konnten zu der Sache auch die Gefühls- und Willensdurchtönung. Die Sache kann weitergetrieben werden, kann nach und nach übergehen so, dass sie auch vor die Öffentlichkeit hintritt. Es wird da aber vorausgesetzt werden müssen, dass furchtbar geschimpft werden wird über die Sache; allein das ist selbstverständlich. Es muss eben durchgehalten werden. Nicht aber soll man glauben, dass die Eurythmie, wenn von ihr gesagt wird, dass sie in die Öffentlichkeit gebracht werden soll, in die Welt des gegenwärtigen Philistertums übergeleitet werden [soll]. Wenn Sie glauben sollten deshalb, dass man in den von der schlimmsten Philisterhaftigkeit heute durchzogenen Unterrichtsanstalten irgendetwas machen kann im Ernste, indem man ein Teilweises einführt, so würden Sie sich dadurch furchtbaren Illusionen hingeben. Was ich gestern gemeint habe mit Übertritt in die Öffentlichkeit, bezog sich darauf, dass diese Kunst von denen, die diese Kunst gut können, vor die Öffentlichkeit hingestellt wird und abgewartet wird, wie diese Kunst aufgenommen wird. Dass man gleich in die philiströse Welt die Sache überführen soll, war nicht gemeint. Das Überführen unserer Sache in das weitausgedehnte Land Philistertum, das jetzt alle Bestrebungen umgibt, die nur wie einzelne Oasen sich darinnen vorfinden - das Land Philistertum kann nur in äußerst vorsichtiger Weise von den Sachen nach und nach etwas erfahren und beeindruckt werden davon.

Wir haben selbst im Laufe der Jahre etwas gelernt an dem 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 dadurch, dass sie der Wirklichkeit entlehnt ist, also demjenigen entlehnt ist, das nicht bloß Ausdruck sein kann, sondern von innerem Selbstleben durchsetzt sein kann. Daher hat es sich wie von selbst ergeben, dass die Rezitation, die anfangs mehr

zurückgetreten ist, sich wie [eine] selbstständige Kunst neben die Eurythmie hinstellt, wie es in früherer Zeit auch war, wo die einzelnen Künste einander getragen haben und Glieder waren in einem Totaleindruck, der eigentlich erst durch den aufnehmenden Menschen selbst in der Seele hervorgerufen wurde. Man muss nämlich bedenken, dass doch auch der künstlerische Prozess des Empfangens wie der des Schaffens ein außerordentlich komplizierter ist. Es geht in der Seele niemals eines nur vor, wenn wir Künstlerisches aufnehmen oder Künstlerisches schaffen, sondern es geht etwas unterbewusst Bleibendes, Rhythmisches vor in der Seele. Und analysiert man seelisch das, was in der Seele vorgeht im künstlerischen Schaffen und Empfangen, so hat man, wie eine Saite ausschlägt nach zwei Seiten, ein Schlagen der Gemütslage nach zwei Seiten. Es wird nur verhindert, dass die Sache zur Bewusstheit kommt dadurch, dass die eine die andere paralyisiert. Es ist ein Hin- und Her-Schlagen von Scham- und Furchtgefühlen. Die Furcht wird veranlagt, die Scham wird veranlagt. Dieses Ausschlagen der Seele wird gegenseitig paralyisiert dadurch, dass der Ausschlag nach beiden Seiten stattfindet. Wer künstlerisch lebt, an dem ist bemerkbar, dass er eigentlich immer zwei Tendenzen hat. Die eine geht dahin zu erröten, und wenn sie erröten will, hält sie den Organismus zurück. Es wird aus der Ruhe herausgegangen, aber nicht zum einseitigen Ausschlag, sondern dieser wird gleichzeitig paralyisiert. Das drückt sich auch aus im Zusammenwirken von einer rein expressionistischen Kunst, die stärker das Erblassen bewirken würde und immer nach der einen Seite des Erblassens stärker ausschlagen würde, und in einer impressionistischen Kunst, die stärker nach dem Erröten ausschlagen würde. Dadurch bekommt man 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 sowenig man etwas ahnt davon: Im wirklichen künstlerischen Leben werden die Seelen tatsächlich hin- und hergerissen zwischen Fürchten und SchamEmpfinden, zwischen Erröten und Erblassen. Aber dass gerade [das] Eigentümliche des Lebens in der Kunst dem Bewusstsein sich in anderer Weise darstellt, dem liegt etwas in der Seele zugrunde - so wie im Meer -, 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.

Meine lieben Freunde! Vor schon einer ganzen Reihe von Jahren gab Frau Smits einmal die Anregung, ob nicht irgendetwas aus [einer aus der Geisterkenntnis geschöpften Anschauung über die Zeit und ihre künstlerischen Anforderungen, ob nicht aus unserer Bewegung heraus etwas entstehen könnte, woraus dann später die eurythmische Kunst geworden ist. Es handelte sich dann dazumal natürlich darum, wenn aus einer solchen Anregung etwas hervorgehen sollte, nicht irgendein Willkürliches, ein willkürlich Festgesetztes zu finden, sondern irgendetwas, welches aus der Erkenntnis, aus der Beobachtung des menschlichen Wesens und seiner künstlerischen Möglichkeiten sich ergeben könne. Man muss, wenn man sich überlegt, um was es sich bei der Eurythmie zunächst eigentlich handelt, man muss ein wenig zurückblicken — wenn ich das auch nur mit ein paar kurzen Sätzen andeuten kann - auf die Entstehung des Künstlerischen in der menschlichen Entwicklung überhaupt. Wir haben es ja bei dieser oder jener Gelegenheit betont, dass das Künstlerische nicht isoliert entstanden ist, sondern dass es hervorgegangen ist aus demselben Quell, aus dem andere menschliche Kulturziele sich entwickelt haben. Erkenntnis, also dasjenige, was man im nüchternen Leben oftmals Wissenschaft nennt, Religion, Kunst - sie sind alle drei im Grunde genommen aus demselben Quell hervorgegangen. Und wenn man in die alten Tempel geht, so findet man, dass da nicht eine abgesonderte Kunst, eine abgesonderte Wissenschaft, eine abgesonderte Religion war, sondern dass da zu finden war eine Erkenntnis, die unmittelbar auf die Gestaltung, auf die Konfiguration des Weltenalls ging, die anschaute in Ideen dasjenige, was dann versucht wurde im religiösen Kultus so zum Ausdruck zu bringen, dass in diesem religiösen Kultus sich das Verhältnis des Menschen zu dem wissenschaftlich, erkenntnisgemäß Erschauten zum Ausdruck brachte. Und wiederum die Kunst war nichts anderes als ein im Menschengestalt, Formen desjenigen, was erkannt wurde, was religiös erkannt wurde. Kurz, diese drei Kulturströmungen: Religion, Wissenschaft und Kunst, sie erwachsen aus einem einzigen Quell, aus einer einzigen Wurzel heraus. Wie alles das, was sich im Menschenleben weiterentwickelt hat, nur dadurch kommt, dass es in vereinzelte Strömungen sich auseinandertrennt, so ist es auch eben gegangen mit Religion, Wissenschaft und Kunst. Aber wir leben nun einmal in einem Zeitalter, in dem dasjenige, was sich aus Entwicklungsnotwendigkeiten heraus getrennt halten musste durch Jahrtausende, in dem das zusammenstrebt wieder. Richard Wagner schon hat von dem Gesamtkunstwerk 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 annehmen, 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 auffassen, so ist sie eigentlich etwas, was erst in unserer Zeit entstehen kann. Die Tanzkunst bei dieser Vereinzelung, bei ihrer Isolierung - denn die einzelnen Künste haben sich auch wieder isoliert —, sie wurde mehr und mehr ein Ausdruck des Subjektiven, des Persönlichen im Menschen, des Emotionellen. Das ist keine Kritik, sondern eine Charakterisierung. Es handelt sich darum, etwas zu finden, das mit dem allgemein Menschlichen, mit dem umfassenden universell 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 ja gesehen, dass er vorwärtsgekommen 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 umzusetzen.

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 Gliedsystemen besteht. Dasjenige, was wir Ätherleib oder Bildekräfte nennen, ist in einer anderen Weise gegliedert als der physische Leib. Und man kann sagen, dass in dem Äther- oder Bildekräfteleib, insofern er zugrunde liegt den menschlichen Kehlkopforganen und allem, was damit zusammenhängt: Gaumen, Lippen und so weiter, dass dieser Teil des menschlichen Ätherleibes, der also den Sprachwerkzeugen zugrunde liegt, während der Mensch dem Worte Dasein verschafft, während der Mensch spricht, dass dieser Teil des Ätherleibes in einer gewissen Weise eigentlich tanzt, ausdrucksvolle Tänze vollführt. Wir können nicht sprechen, ohne dass dasjenige vom Ätherleib, was hinzugeordnet ist zu Kehlkopf und [den] Anhangsorganen, gewisse Bewegungen ausführt. Diese Bewegungen, die können nun auf den ganzen Menschen übertragen werden, die können durch den physischen Leib ausgeführt werden, weil ja 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 gewissen Sinne ein metamorphosiertes, ein einzelnes Organsystem ist. Der ganze Mensch kann Kehlkopf werden. Und es ist im Wesentlichen die eurythmische Kunst, dass dasjenige, was unsichtbar der Ätherleib des Kehlkopfes ausführt, nicht gesprochen oder gesungen wird, dass das ausgeführt wird durch den ganzen Menschen. Es ist also nichts irgendwie Erdachtes oder Ersonnenes, sondern es ist nur die Hand-, die Kopfbewegung, Arme, Beine - wie man überträgt dasjenige, was der Teil des Ätherleibes, der dem Sprachsystem zugrunde liegt, ohnedies übersinnlich ausführt, ins Sinnliche übersetzt: die Eurythmie des Wortes, die übersinnliche Eurythmie des Wortes. Die Bewegungen also, die der Ätherleib des Kehlkopfes oder [der] Anhangsorgane ausführen, die werden umgesetzt 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 ja nicht bloß abstrakt, teilnahmslos, sondern er durchdringt seine Worte und Sätze mit demjenigen, was aus dem Herzen quillt, was Gefühl, Empfindung, aufgehaltene Willensimpulse und so weiter ist. Dieses alles verwebt sich so in die Bewegungen des Ätherleibes des Kehlkopfes, dass es jetzt 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, das lösen wir nun in der Eurythmie auf, indem wir den Organismus selbst, entweder in sich 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 empfindungsgemäßen oder sonstigen gefühlsgemäßen Gestaltung des Wortstoffes zum Ausdruck kommt. Auch das, was reiner Rhythmus ist und sonst zurückgehaltene Bewegungen des Kehlkopforganes des Ätherleibes, das wird in Bewegung umgesetzt. Sodass die Eurythmie, soweit wir sie bis jetzt gebracht haben, aus zwei Gliedern besteht: Umsetzung von naturgemäßen Bewegungen des Ätherleibes des Kehlkopfes und Auflösungen der Bewegungen desjenigen, was in diesem Ätherteil des Menschen enthalten ist, was aus der Bewegung in die Form umgesetzt ist.

Sie sehen also, es ist nur die Übertragung auf den ganzen Menschen und im Verhältnis

auf die Menschen desjenigen, was schon da ist. Dadurch wird in einem gewissen Sinne etwas geschaffen, was man eigentlich bezeichnen kann als so recht den Bedürfnissen und Sehnsüchten der Gegenwart bis zu einem gewissen Grad entgegenkommend. Sie werden ja verschiedentlich gehört haben, meine lieben Freunde, wie die Gegenwart allerdings, indem sie gewisse dunkle, ahnungsvolle Impulse noch nicht ausgestalten kann, strebt unter gewissen Schlagworten nach gewissen künstlerischen Erscheinungen. Schlagworte wie Impressionismus und Expressionismus haben ja 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, sie strebt mehr nach dem, was man nennen könnte in Sinnliches, in äußeres Sinnliches Umsetzen, was im Menschen zwar fortwährend nach Vision strebt, was aber nicht Vision werden darf beim gesunden Menschen. - Denn das, was im Menschen fortwährend nach Visionen strebt, es muss unten gehalten 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 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 eben nur wirklich das Objektive, das ich angedeutet habe als Umsetzung der Bewegungen des Ätherleibes des Kehlkopfes, in Betracht kommt.

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 selbstständiger 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, das ist etwas, was, wie ich glaube, gerade wichtige Kunstimpulse in unserer Zeit vorwärtsbringen kann.

Sehen Sie, so richtig hineinschauen in dasjenige, was die Kunst soll, kann man ja eigentlich nur von einem geisteswissenschaftlich-psychologischen Standpunkte aus. Es handelt sich darum, zur richtigen Wertung des Künstlerischen hineinzuschauen in die Seele, was eigentlich sowohl bei dem Kunstgenießenden wie bei dem Kunstschaffenden, Kunstausübenden in dem Seelenleben vor sich geht. Das ist nicht so einfach. Denn gerade beim Künstlerischen ist das so, dass immer gewisse Seelenimpulse, ich möchte sagen wie Wogen im Seelenleben nach aufwärts schlagen, aber bevor sie zum Ausdruck kommen, abgestumpft werden, so, wie wenn Meereswogen im Innern des Meeres nach aufwärts schlagen würden, aber vorher durch etwas zurückgestaut werden müssten. Es sind nämlich zwei Gefühlsimpulse, die im Grunde 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, denken Sie sich diesen 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, das würde, wenn es sich ausleben würde, zum Erblassen führen. Alles, was in der Furcht lebt, es darf nicht zum Erblassen 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, ineinander klingen zu lassen. Man hat also wirklich etwas, was im besonderen Maße den künstlerischen Bedürfnissen, der künstlerischen Veranlagung der menschlichen Seele entgegenkommt. So kann man auch die Sache vom subjektiv menschlichen Standpunkt aus ansehen.

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 ja durch viele Bestrebungen der letzten Jahre, die mehr eine emotionelle Tanzkunst allerdings pflegen, aber eine Tanzkunst vor die Öffentlichkeit getragen haben, schon Vorurteile geschaffen sind gegen diese Art von Kunst. Man spottet ja schon längst über solche Psychosen, die zu den anderen Psychosen getreten sind, indem in der verschiedensten Weise man sich tanzend in den letzten Jahren produziert hat. Und auf der anderen Seite wird dasjenige, was da eigentlich gewollt wird in der Eurythmie, nämlich etwas innerlich Gesetzmäßiges zu geben, nicht das, was von vornherein zur Subjektivität deshalb spricht, weil es sich nicht erst aufzuschwingen braucht zu dem, was da eigentlich vorliegt. Das widerstrebt ja, nicht wahr, von vornherein manchem. Es ist ja bis jetzt nur, ich möchte sagen — aber es steht auch schon auf der Kippe -, es ist bis jetzt nur die Musikkunst vor der Gefahr bewahrt worden, dass der, der gar nichts von ihr versteht, eigentlich der richtige Beurteiler ist, dass man sich nicht erst in ein Verständnis einzuleben hat. Auch das wird nächstens 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 ja 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 ja 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.

Programm zur Aufführung

Gebet der Elisabeth (aus dem «Tannhäuser») Richard Wagner

Verschiedene Gedichte C. F. Meyer

O Nacht, du Sternenbrunnen Christian Morgenstern

Abendröte Friedrich Lienhard

87. Ansprache Zur Eurythmie

1. Juni 1918, Wien

Die Ansprache und die darauffolgende Eurythmie-Aufführung fand im Atelier des Ehepaars Maria und Alexander Strakosch (XII Wien, Penzingerstr. 39) um 20 Uhr statt.

Meine lieben Freunde! Es wurde mir gesagt, dass es vielleicht wünschenswert ist, dass ich über den Sinn und das Wollen der Eurythmie einige Worte vorausschicke.

Ich darf wohl sagen, dass diese Eurythmie etwas ist, das uns gewissermaßen vom Karma zugeführt worden ist. Es ist überhaupt in unserer Bewegung so, dass es sehr gut ist, immer den Versuch zu machen, ob von da- oder dorthier ein Wink kommt, dass dieses oder jenes zu tun sei. Eurythmie ist eigentlich dadurch entstanden, dass ein Mitglied von uns eines Tages vor einigen Jahren an mich herangetreten ist, Frau Smits aus Düsseldorf, und gefragt hat, ob man irgendetwas der Tanzkunst Ähnliches für die, die sich der Sache widmen wollen, schaffen könnte. Nun ist es selbstverständlich, dass innerhalb unserer Bewegung nur Dinge geschaffen werden können, die aus unserem Vorstellungskreis, aus unserer ganzen Bestrebungsrichtung heraus gedacht sind. Und so musste man sich denn zunächst erinnern, dass im Grunde alle Künste mit allen übrigen menschlichen geistigen Betätigungen zusammen einen gemeinsamen Ursprung haben. Es ist durchaus so, dass in durchaus erreichbaren Zeiten der menschlichen Entwicklung Erkenntnisstreben, religiöses Streben und Schönheitsstreben eine einzige Quelle haben. Es war gewissermaßen die Hinlenkung der menschlichen Seele nach dem gemeinsamen Geistigen, das bald angeschaut wird durch die menschliche Erkenntnis, bald in Hingebung der menschlichen Seele in den Kultushandlungen erreicht werden konnte, oder es sollte scheinen durch die äußerliche Sinneswirklichkeit als Offenbarung in der Kunst.

Die Künste selbst sind erst später einer gewissen Differenzierung unterworfen gewesen. Sie gehen auf eine Art Ur-Kunst zurück. So kann man sagen, dass innerhalb dieses Urkünstlerischen dasjenige, was sich dann auch vielfach nach dem Unkünstlerischen und Widerkünstlerischen hinüberentwickelt hat, die Tanzkunst, hervorgegangen ist. Nun kann man in unserem heutigen Kulturzyklus selbst nicht so schaffen, meine lieben Freunde, nicht so schaffen, wie die Dinge ursprünglich ausgesehen haben. Alles Zurückgehen auf frühere Äußerungen der Menschen würde auf Abwege führen. Man muss heute ganz aus dem, was eigentliche Entwicklungsimpulse, Kulturimpulse der Menschheit der Gegenwart sind, aus denen heraus muss man die Dinge schaffen.

Es handelt sich darum, sich zu fragen: Wie kann der Mensch heute, sagen wir — es soll nicht missverstanden werden - tanzend in Bewegung gebracht werden, sodass dieses «In-Bewegung-gebrachtWerden» nicht irgendeiner Willkür unterliegt, sondern dass es die Offenbarung eines inneren Geistig-Gesetzmäßigen ist. Da hat sich zunächst ergeben — die ganze Sache ist im Anfange und wird sich wohl weiterentwickeln lassen -, da hat sich zunächst ergeben, dass das Wort, und das, was vom Worte gilt, gilt auch in gewisser Beziehung vom Gesang, von der Musik im Allgemeinen, es hat sich ergeben, dass das Wort seinen Ausdruck findet durch die gesetzmäßige Bewegung des Kehlkopfgorganes und der Organe, die in dessen Nachbarschaft liegen. Wir sehen dabei nicht bloß auf das äußerlich Physische, sondern auf das übersinnlich Zugrundeliegende, den ätherischen Organismus. Nun ist das, was Sie kennen als Goethe'sche Metamorphosenlehre, etwas Umfassendes, wenn es umfas-

send genug gedacht wird. Und beobachtet man das, was der menschliche Ätherleib des Kehlkopfes und der Nachbarorgane tut, während der Mensch im gewöhnlichen Alltagsleben spricht, kommt man auf bestimmte ätherische Bewegungen, aber diese sind auf eine ganz eigentümliche Weise hervorgerufen. Sie sind so hervorgerufen, dass sie im Grunde genommen aus dem ganzen Menschen herauskommen. Sprechen und Singen beruht eigentlich darauf, dass etwas, was der ganze Ätherleib des Menschen ausführen soll, sich konzentriert auf das besondere ätherische Glied des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane. Dadurch ist es möglich, weil der gesamte Ätherleib des Menschen seine Bewegung lokalisiert, unterdrückt und lokalisiert bloß im Ätherleib des Kehlkopfes, dadurch ist es möglich, dass an dieser Stelle durch die ätherischen Impulse, die ausgehen vom Astralleib und Ich, in Bewegung umgesetzt werden, dass Worte hörbar werden und so weiter. Sieht man ab, das heißt, macht man seherisch die Beobachtung, welche Bewegung da zugrunde liegt, kann man sich diese Bewegung ausgedehnt denken über den ganzen Leib des Menschen, dann sind diese Bewegungen, die der Ätherleib ausführt, im Grunde genommen ein Sinnbild, ein natürliches Abbild der Bewegung, die der Mensch ausführt, wenn er spricht.

Was wir Eurythmie nennen, ist nichts Willkürliches. Wir führen es fortwährend aus, während wir sprechen. Der Kehlkopf eurythmisiert fortwährend. Wir übertragen bloß streng sachlich das, was sonst unsichtbar der Kehlkopf ausführt, auf den ganzen Menschen und lassen die Bewegungen, die ausgeführt werden können durch Arme oder sonst irgendein Organ des physischen Leibes, ausführen. Wir lassen den physischen Leib folgen den Bewegungen des Ätherleibes, sodass wir eigentlich nichts anderes tun in der Eurythmie, als dass wir den ganzen Menschen zum Sprechen bringen. Dadurch muss die lokalisierte Bewegung beim Kehlkopf beim Tanzen paralysiert werden, und es muss parallel gehen das gesprochene Wort. Dieses muss als Einfachstes zugrunde liegend gedacht werden. Nun wissen Sie ja, dass nicht nur beteiligt sind der Kehlkopf und seine Nachbarorgane - diese Bewegungen werden also in der Bewegung des ganzen Leibes nachgeahmt -, sondern es ist auch beteiligt unser Seelisches, gewisse seelische Äußerungen, die wir mit einem gewissen Recht dem Herzen, der Lunge zuschreiben, die als gefühlsmäßiger Timbre durchziehen, durchdringen die Bewegungen, die dem Sprechen zugrunde liegen. Die drücken sich nun in unserer Eurythmie dadurch aus, dass wir den ganzen Menschen in Bewegung bringen. Wenn Sie also den Menschen stille stehend denken und die Bewegungen der ätherischen Glieder als Tanzbewegungen sich denken - also Kehlkopf und seine Nachbarorgane. Wenn Sie sich aber den ganzen Menschen in Bewegung denken, ist das der Ausdruck dessen, was sonst verhalten wird; die Bewegungen, die sein Kehlkopf und dessen Nachbarorgane nicht zur Ausführung kommen lassen, die sonst die Sprache wie ein Grundton durchziehen, wenn wir sprechen, die bringen wir nun auch heraus, indem wir gewissermaßen auflösen, was sonst verhalten ist. Dadurch kommt die Bewegung des ganzen Menschen und kommen in den Gruppentänzen die verschiedenen Verhältnisse zum Ausdruck, die die Mittanzenden bilden. So kommt nichts anderes, als was im Sprechen enthalten ist, in dem, was wir Eurythmie nennen, zum Ausdruck. Es ist nichts Erdachtes, sondern was ganz naturgemäß in der menschlichen Organisation begründet ist und aus der menschlichen Organisation herausgeholt ist. Dadurch werden Sie nämlich finden in unserer Eurythmie, dass etwas bloß Emotionelles, etwas, das bloß unmittelbar in der menschlichen Seele sich entlädt, ausleben will, Mimik, Pantomimik, strenge ausgeschlossen ist. Was der Mensch als Auslebung seines Inneren, als Ausdruck des Wortes zur Mitteilung bringen wollte, ist ausgeschlossen. Alles ist so strenge geregelt, wie in der Musik die Töne in der Harmonie geregelt sind. Das, was der Künstler hineinbringt, ist innerhalb der künstlerischen Individualität gelegen, wie jemand eine Beethovensonate so und ein anderer sie so

spielen kann - es muss doch eine Gesetzmäßigkeit zugrunde liegen wie in der musikalischen Gesetzmäßigkeit.

Das muss man besonders beachten. Wenn man heute ein Wort besonders anwenden muss, könnte man sagen: Eurythmie ist im ausgesprochenen Sinne eine expressionistische Kunst. Sie bringt zum Ausdruck, was die verhaltene Begleitbewegung des Kehlkopfes zum Ausdruck bringt. Das Seherische wird bei anschaulicher Bewegung ausgeprägt. Wir hoffen, dass wir die Sache zur Ausbildung bringen können. Die Sache ist im Werden. Sie wird erst seit dem Jahre 1912 bei uns ausgeübt, und ich hoffe, dass sie weitergehen kann.

Wir haben im Anfange gesucht, die Rezitation ganz zurücktreten zu lassen, gewissermaßen nur in unbedeutenden Grenzen zu halten. Nun ist aber wirklich die Tanzkunst, wie wir sie denken, eine expressionistische Kunst, die Dichtung eine impressionistische Kunst, und im Laufe der Zeit stellte sich heraus, dass durch zwei sich ergänzende, polarisch sich verhaltende Künste ein ganzes Künstlerisches sich ergibt, besonders, dass als impressionistische Kunst die Rezitation neben die Eurythmie als expressionistische Kunst hingestellt das dann zusammen ein Ganzes gibt.

Ich wollte diese paar Worte vorausschicken, da vielleicht auch hier sich ein paar Wiener Freunde gefragt haben, wie die Bewegungen entstehen. Sie sind etwas, das geschaut ist, eine geistige Bewegung, nichts Willkürliches. Es soll überwunden werden, was heute als willkürliche Tanzkunst auftritt, und es sollte einmal etwas geschaffen werden, was auch als neue Kunst in dieser Richtung eine Art Offenbarung von inneren Gesetzen der geistigen Wirklichkeit ist, die auf dem physischen Plan sich offenbaren wollen.

Meine lieben Freunde! Die Veranlassung, diese sogenannte Eurythmie in unserem Kreis zu betreiben, ist eigentlich wie eine Art Schicksalsfügung gekommen, wie wir überhaupt nicht eine agitatorische Bewegung sind, sondern bei unseren Maßnahmen immer darauf sehen, was in der Zeit notwendig sich von da- oder dorthin ergibt. Programm-Macher sind wir nicht. So kam es, dass ein Mitglied von uns mich eines Tages fragte, ob vielleicht, gerade mit Rücksicht auf die jüngeren und älteren Mitglieder, die dabei besonderes Interesse finden könnten, eine Art Tanzkunst in unserem Kreise inszeniert werden könnte. Das führte dazu, dass diese Eurythmie in unseren Kreis eingeführt worden ist. Sie ist bis jetzt noch immer im Anfangsstadium, und es wird bedeutsam sein, dieses Anfangsstadium zu verfolgen, denn die Eurythmie ist etwas Neukünstlerisches, aber im Anfangsstadium.

Als diese Frage an mich herantrat, musste ich mir selbst sagen, innerhalb unseres Kreises kann nicht das, was man sonst bisher gerade als Tanzkunst verstanden hat, besonders gepflegt werden, da man heute hinlänglich auf dem Gebiete der Tanzkunst die mannigfaltigsten Versuche sieht. Man musste sich erinnern, dass die Bewegung — im Grunde genommen [alles künstlerische Wirken und Schaffen der Menschheit — ausgegangen ist vom Geistigen]. Heute stehen so die Bewegungen nebeneinander da. Im Beginne einer gewissen Zeitströmung, die sogar sich, ich möchte sagen historisch mit unseren geistigen Mitteln zurückverfolgen lässt, war es so, dass die geistigen Strömungen aus einer Quelle flossen. Im Ursprung war so die Erkenntnis, das religiöse und künstlerische Leben aus einer Quelle geflossen. Man stellte etwas dar im alten mystischen Leben, das man begreifen wollte durch gewisse Verrichtungen, durch Kultushandlungen und dergleichen; man stellte denselben Inhalt dar für die menschliche Andacht, für die menschliche Verehrung, für die Offenbarung. Im schönen Schein stellte man dasselbe künstlerisch dar. Es war damals noch durchsichtig durch die drei Äste desselben Baumes, dass eine Quelle zugrunde liegt.

Die Kunst als solche ist auch wieder aus einer Quelle entsprungen und beweist das instinktiv, indem in unserer Zeit die berechtigte Tendenz besteht, was dann in getrennten Strömen geflossen ist, zusammenzubringen. Das ist die Tendenz: Das Getrennte wieder zusammenzuführen. Wenn eine einzelne Kunst auftritt, muss dieselbe selbstverständlich hervorgehen aus dem Bewusstsein, worauf das Künstlerische in seiner Totalität überhaupt beruht, und da war denn die Frage, wenn man den menschlichen Organismus durch Tanzkunst in Bewegung zu bringen hat, worauf das beruhen kann heute. Nichts Willkürliches sollte geschaffen werden, nicht etwas, was bloß aus den persönlichen Absichten eines Menschen hervorgeht. Programm-Macher sind wir nicht.

Es handelte sich zunächst darum, Tanzkunst zu schaffen als Begleiter des Wortes. Sie wird auch ausgebildet werden als Begleiter des Tones, das wird weiter ausgeführt werden. Heute handelt es sich um die Tanzkunst als Begleitung des Wortes. Wie erhält man etwas Objektives auf diesem Gebiete? Hier muss ich selbstverständlich auf die geisteswissenschaftlichen Ergebnisse hinweisen, wenn ich dieses Objektive zum Bewusstsein bringen will.

Wenn der Mensch spricht, ist die Tendenz vorhanden, dass der ganze Organismus des Menschen - nicht nur der physische - [in Bewegung ist]. Gerade das, was gesprochen wird, kommt aus dem ganzen menschlichen Organismus heraus; der ganze Ätherleib, Bildekkräfteleib des Menschen könnte in Bewegung sein. Dass der Mensch spricht, dass er Worte hervorbringt, wie man es gewöhnt ist, beruht darauf, dass gerade die Bewegungen des ganzen

Bildkräfteleibes zurückgehalten werden und lokalisiert werden in der Gegend der Brust, des Kehlkopfes und der Nachbarorgane, der Zunge und so weiter. Durch das Lokalisieren der Bewegungsvorgänge, die den ganzen Organismus ergreifen, wird vom Ätherleib aus der Kehlkopf und seine Nachbarorgane in jene Bewegung versetzt, welche das Wort und das Wortgefüge hervorbringen. Die Kehlkopfbewegung ist eine organische Bewegung unseres ganzen Ätherleibes. Wir können das zurücknehmen in den ganzen Leib. Was wir Eurythmie nennen, ist im Grunde von jedem Menschen ausgeführt, wenn er spricht. Es sind solche Bewegungen, welche von irgendeinem Organ des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane im Organismus beim gewöhnlichen Sprechen ausgeführt werden. Was lokalisiert ist im Kehlkopf, wird physisch übertragen vom Ätherleib aus auf ein Organ. Der ganze Mensch wird zum Kehlkopf gemacht. Derjenige, der ganz genau bekannt ist mit dem, worauf Eurythmie beruht, wird nicht zu hören brauchen im Allgemeinen ein Gedicht, sondern würde lesen können dasjenige, was der Inhalt des Gedichtes ist, aus den Bewegungen. Wir sind im Allgemeinen nicht so weit, haben auch nicht so viele Kräfte zur Verfügung, sodass die Bewegungen nicht vollständig sind, sondern nur angedeutet werden.

Wir gehen so vor, dass das Gedicht gesprochen wird und von den Bewegungen, die über den Organismus ausgebreitet sind, begleitet wird. Eurythmie ist eine expressionistische Kunst. Es wird Eurythmie von jedem Menschen hervorgebracht und wird nur übertragen auf den ganzen Organismus. Wir haben im Anfange versucht, eigentlich nur die Bewegung zu begleiten. Da hat sich uns gezeigt, dass es vielleicht stören kann, unrezitativ die Bewegungen zu begleiten. Und da die Eurythmie eine expressionistische Kunst, die Rezitation eine impressionistische Kunst ist, ergänzen sich diese, wie ich glaube. Man hat zwei Pole, und man bekommt heute durch Verbindung der Eurythmie mit der Rezitation etwas heraus, das uns als besondere künstlerische Spezialität vorschwebt.

Die Übertragung der Kehlkopfbewegungen und derjenigen der Nachbarorgane auf den ganzen Organismus bezieht sich hauptsächlich auf die Bewegung des einzelnen Menschen. Wir machen Bewegungen, welche im Raume ausgeführt werden, und auch Gruppentänze, was wir nur primitiv vorführen konnten. Bei diesen Tänzen, welche im Raum ausgeführt werden, wenn die Arme bewegt werden, ist das die Ausführung der Kehlkopfbewegungen. Das, was im Raume vollführt wird, wo der ganze Organismus sich im Raume bewegt, wo sich Gruppen bewegen, das schließt das ein, was sonst verhalten wird. Wir sprechen niemals bloß mit unserer Kehle, wir sprechen uns mit dem ganzen Organismus, wenigstens im Rumpforganismus, physisch aus. Diese Bewegungen geben nur den Grundton des Sprechens. Das Timbre, das fühlt man durch, das sind verhaltene Bewegungen. Diese lösen wir auf, führen sie im Raume auf. Dazu gehört das, was im Rhythmus, im Reime liegt. Was gesprochenes Wort ist, tritt im Rhythmus auf. Was im Raume ausgeführt wird, das Verhaltene, bleibt nur ein Grundton, die Grundstimmung. Das, was macht, dass ein Satz mit Wärme gesagt wird oder sonst von Gemütsstimmung durchzogen wird, das kommt durch die Bewegung im Raume zustande. Wir lösen die verhaltene Bewegung auf. Nichts ist Willkür. Alles Pantomimische, alle Mimik wird strenge vermieden. Alle Bewegungen sind fest bestimmt und fügen sich nach festen Gesetzen zusammen wie bei der Musikkunst. Das Individuelle kommt nur so weit in Betracht, als jemand eine Sonate nach seiner Auffassung so, der andere anders spielen kann. Das, was zugrunde liegt, ist im strengsten Sinne eine in sich geregelte Kunst. Wir sind im Anfangsstadium. Das ist, was uns unterscheidet von dem, was sonst ausgeführt wird, wo instinktiv Unwillkürliches, Gefühltes in willkürliche Bewegung umgesetzt wird. Wenn etwas Willkür darinnen liegt, kommt es nur in die Auffassung hinein.

Das wollte ich vorausschicken, um Sie aufmerksam zu machen auf das Prinzip.

Eurythmie ist uns, wie alles in unserer Bewegung, durch das Karma zugebracht worden. Vor einer Reihe von Jahren wandte sich Frau Smits an mich, ob sich innerhalb unseres Kreises nicht etwas finden ließe, was eine Art Tanzkunst sein könnte. Nicht an eine gewöhnliche Tanzkunst im äußerlichen Sinne, sondern an etwas Ernsteres, Bedeutungsvolleres musste gedacht werden, wenn dem Gedanken nähergetreten werden sollte.

Man muss immer wieder und wieder daran denken, wo heraus alle Kulturströmungen in der Welt gekommen sind: Dass alle Kulturströmungen aus einem gemeinsamen Quell hervorgegangen sind. Nicht nur die einzelnen Künste, sondern auch, was wir bezeichnen als Kunst, Religion und Wissenschaft, ist ebenfalls aus einem gemeinsamen Quell hervorgegangen. So getrennt wie heute waren sie in der Urkultur der Menschheit nicht. In den Mysterien war noch ein Gemeinsames vorhanden. Stellte man es vor die Menschen hin, dass sich den Sinnen offenbarte, was sich der Seele an Weltengeheimnissen darbietet, so war es Kunst. Stellte man es so hin, dass das menschliche Gemüt im Inneren ergriffen werden sollte und von sich aus eine Brücke finden sollte zu den ewigen Geheimnissen des Daseins, so hatte man es mit Religion zu tun. Und stellte man es so hin, dass die Erkenntniskraft in Anspruch genommen wurde, so war man auf dem Gebiete der Wissenschaft. Im Entwicklungsgang der Menschheit, im Laufe der Zeiten gliederte sich dann das gemeinsame Ganze in Wissenschaft, Religion und Kunst, und die Kunst dann wieder in die einzelnen Künste. Das Nähere über die Kunst und die Künste ist in dem Büchelchen «Das Wesen der Künste» enthalten.

Es musste nun gewissermaßen auf den Urcharakter des Künstlerischen zurückgegriffen werden, da mit der Eurythmie an den Ursprung der Kunst zurückgegangen werden sollte. Die Kunst knüpft an das Verhältnis des Makrokosmos zum Mikrokosmos an. Das All spricht sich in dem Mikrokosmos aus, und wer den Menschen in seiner Totalität erschauen kann als ein Bild des Makrokosmos, der durchdringt auch die einzelnen Künste. Und jede einzelne Kunst knüpft insofern an das Weltall und den Mikrokosmos an, als in irgendeiner Weise zum Vorschein kommen kann, was vom Weltall auf den Menschen Bezug hat. Nicht an etwas Erfundenes, sondern an etwas, was durchaus im Menschen ist, wurde bei der Eurythmie angeknüpft.

Ausgangspunkt war die menschliche Sprache: Wie lebt das eigentlich, was im Menschen zur Darstellung kommt, wenn er spricht? Das künstlerische Sprechen wurde dabei zugrunde gelegt.

Der Ätherleib des Menschen hat seine bestimmte Gliederung, und eine Teilgliederung entspricht dem Kehlkopf und was damit zusammenhängt. In ganz bestimmte, gesetzmäßige Bewegungen kommt der Ätherleib des Kehlkopfes und was dazu gehört, Zunge, Gaumen und so weiter, beim Sprechen, sodass man dieses Glied des Ätherleibes in ganz bestimmten Bewegungen sieht, wenn der Mensch spricht. Nun kann alles, was an einem Teile zum Ausdruck kommt, auch durch den ganzen Menschen ausgedrückt werden. Das andere kann zurückgehalten werden, und die Gesamtkraft, welche der Mensch beim Sprechen aufbringt, kann besonders zum Ausdruck gebracht werden. In Bewegungen des ganzen Menschen kann man jene Bewegungen ausdrücken, die diesem Gliede des Ätherleibes, des Kehlkopfes, zugrunde liegen. Das wurde bei der Eurythmie getan.

Was der Eurythmist dann, wenn er in Ruhe ist, mit seinem Körper und seinen Händen tut,

das ist nichts anderes, als wenn statt des Kehlkopfes und der Anhangorgane das zum Ausdruck gebracht wird, was außer den unmittelbaren Sprechwerkzeugen an der Sprache mitbeteiligt ist. Was sonst partiell im Kehlkopf zum Ausdruck kommt, das wird durch den ganzen Menschen in den einzelnen Bewegungen dargestellt. Es ist etwas am ganzen Menschen Abgelesenes. Dazu kommt aber noch, außer den Kehlkopf- und so weiter Bewegungen, was Wirkungen in der Lunge und in den anderen Organen sind. Das wirkt fein mit, gibt Timbre, Grundton, Gefühlsinhalt der Sprache. Das sind zurückgehaltene Bewegungen. Das geschieht durch das ganze Bewegen des Eurythmisten, eines Einzelnen oder auch einer Gruppe, eines Chores. In Gruppenbewegungen lösen wir auf, was sonst zurückgehaltene Bewegungen sind. Das liegt zunächst der Eurythmie zugrunde.

Die eurythmische Kunst ist sehr mannigfaltig, wie die Musik auch. Sie kann mit dem musikalischen Element in Verbindung gebracht werden. Auch für den musikalischen Ausdruck gilt das, nur in einem etwas anderen Sinne, was ich für den sprachlichen gesagt habe. Was in der Sprache, in der Dichtung zur Kunst wird, das kann in der Eurythmie zum Ausdruck kommen, aufgelöst in Gruppenbewegungen. Dadurch kann in der Eurythmie herauskommen, was heute in der dichterischen Kunst schon recht sehr vernachlässigt wird. Meist wird nur das Prosaische der Dichtung hervorgehoben, das heißt, das eigentlich Unkünstlerische. Das Künstlerische aber wird auch wieder durch das eurythmische Element gefunden werden können. Die Dinge sind im Einzelnen ebenso bestimmt wie im Musikalischen. Individualitäten kommen ebenso in Betracht wie bei der Wiedergabe von Beethoven'schen Sonaten. Das Rezitatorische braucht nicht in den Hintergrund zu treten.

Es können auch die verschiedenen Künste dabei zusammenwirken. Impressionistische Kunst - Dichtung — kann zusammenwirken mit den anderen expressionistischen Künsten. Dadurch können sie sich gegenseitig heben und tragen. Nur das künstlerisch dichterische Element kann in die Eurythmie hineingehen, nur die Gedankengestaltung. Der Gedankeninhalt hat mit der Kunst als solcher überhaupt nicht viel zu tun. - Beim Anschauen eines eurythmischen Kunstwerkes können gerade manche Geheimnisse der Dichtung hervortreten.

Die Eurythmie wird sich noch vervollkommen. Und wenn wir dann später einmal mit ihr in die Öffentlichkeit treten, werden die Eurythmiker wohl genügend gewappnet sein, um den ganz gewiss schimpfenden Kritikern entgegentreten zu können. Aber wir können sicher sein, würde sie nur gelobt werden, so wäre sie sicher etwas Überflüssiges und brauchte nicht gepflegt zu werden. Je mehr über sie geschimpft werden wird, desto mehr wird sie vielleicht den Menschen zu sagen haben.

Programm zur Aufführung

Heiterer Auftakt

Porzellan Manfred Kyber

Beim Anblick eines Katers Fercher von Steinwand

Heiterer Auftakt

Tarpeja C. F. Meyer

Mein Jahr C. F. Meyer

Vorfrühling Manfred Kyber

Rosen im Süden Friedrich Hebbel
Thibaut von Champagne C. F. Meyer
Die blaue Blume Manfred Kyber
Die Frau vom Meer Manfred Kyber
Firnlicht C. F. Meyer
Vögel Richard Schaukal
Begegnung C. F. Meyer
Vision C. F. Meyer
Der Botenlauf C. F. Meyer
Licht und Stern Rudolf Steiner
O du Heilige
Johannis-Stimmung (Seelenkalender) Rudolf Steiner

90. Vorwort Rudolf Steiners
zu «Aufakte Zu Eurythmischen Darstellungen»
von Leopold Van Der Pals
20. August 1918, Dornach

Für Leopold van der Pals' Kompositionen für Pianoforte zweihändig, die in 16 Einzelbroschüren im Philosophisch-Anthroposophischen Verlag 1918 erschienen, schrieb Rudolf Steiner ein Vorwort, das wesentliche Motive seiner Eurythmie-Ansprachen im Jahre 1918 aufgreift.

Herr van der Pals hat die musikalischen «Aufakte», 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. Was der erwähnte Kreis als Eurythmie pflegt, lässt sich vielleicht in der folgenden Art kennzeichnen. Beim menschlichen Sprechen sind der Kehlkopf und seine Nachbarorgane in einer Bewegung, die sich durch intuitives Erkennen erfassen lässt. Wer die Goethe'sche Metamorphosenanschauung lebendig durchdringt, darf wohl versuchen, sie aus dem Gebiet der Formen in das der Bewegungen des Organismus zu übertragen. Nach dieser Anschauung ist ein Organ oder Organzusammenhang das Umwandlungsergebnis eines andern Organs oder Organzusammenhanges. Aber auch ein ganzer Organismus lässt sich als Metamorphose eines seiner Glieder denken. Erweitert auf die Bewegungen des menschlichen Organismus, ergibt diese Anschauung solche Bewegungen, die ein gesprochenes oder musikalisch Gedachtes durch den ganzen Menschen so verkörpern, wie durch den Kehlkopf und seine Nachbarorgane künstlerisch Wort und Ton verkörpert werden. Man hat es bei Ausbildung einer solchen Eurythmie mit einer Bewegungskunst des menschlichen Organismus zu tun, die alles Pantomimische, Mimische, alle bloße Gebärden- und Gestenkunst beiseite lässt und an die Stelle setzt einen ins Künstlerische gehobenen gesetzmäßigen Naturzusammenhang. Der ganze Mensch vollbringt durch diese Bewegungskunst dasjenige, was im Naturzusammenhange der Kehlkopf und die mit ihm zur Wort- und Tonbildung sich vereinigenden Organe vollbringen. Auf die Möglichkeit, in solcher Art Kunst zu suchen, kommt, wer Ernst verbindet mit einer Anschauung Goethes, wie die in dem Satze ausgesprochene ist: Der Stil ruht «auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.» Man darf gewiss nicht, wenn ein Versuch vorliegt, ein ganz eingeschränktes Kunstgebiet zu verwirklichen, unmittelbar zu seiner Kennzeichnung auf eine umfassende Idee sich berufen; aber man darf vielleicht aufmerksam darauf machen, dass die Empfindungen, die bei einem solchen Versuche leiten, in der Richtung liegen, die Goethe geltend gemacht hat für das künstlerische Schaffen. Goethe sah in der Kunst eine Fortsetzung der Natur, «denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt» (Goethe in dem Buche über Winckelmann).

Von solchen Empfindungen getragen ist der Versuch der hier gemeinten Eurythmie. Was intuitiv erkannt werden kann als Bewegungsimpuls des Kehlkopfes und der mit ihm zusammenwirkenden Organe, wird gesetzmäßig übertragen auf Bewegungen des ganzen menschlichen Organismus. Dazu kommen Bewegungsformen dieses Organismus im Raume, und Formen, die durch Zusammenwirken einer Anzahl von Personen entstehen. Diese Bewegungen sind ein Raumbild alles dessen, was die Wort und Tonbildung als Gemütsinhalt, Rhythmus, Versbau usw. belebt. - Ist alles auf diesem Wege Angestrebte in dem erwähnten Kreise erst in den Anfängen vorhanden, so darf es vielleicht doch als der Beginn einer auf möglichen Empfindungen beruhenden Bewegungskunst angesehen werden, der eine gedeihliche Fortsetzung verspricht.

Auf der einen Seite verbindet sich diese Eurythmie mit der Rezitationskunst. Was in der Rezitation ertönt - nicht der Gedankeninhalt als solcher, sondern der künstlerische Gehalt -, kommt durch den Bewegungswandel des menschlichen Organismus und durch Gruppenformen und Gruppenbewegungen im Raume zur Erscheinung. Aus der Grundanschauung ergibt sich, dass dies Zur-Erscheinung-Kommen nicht eine willkürliche Verbildlichung ist, sondern im Sinne eines Kunstwerkes wirken soll, das seine ihm eigene Gesetzmäßigkeit hat wie ein musikalisches Kunstwerk. Auf dem Gebiete einer Art Zusammenwirken von Bewegungskunst und Rezitation hat Frau Marie Steiner die Leitung dessen übernommen, was innerhalb des erwähnten Kreises bisher versucht worden ist.

Eine andere Seite, die Stimmung und anderes Musikalische, das die Aufführungen durchdringt, kommt in den folgenden Kompositionen des Herrn van der Pals zur Verkörperung. Der Komponist hat sich dabei den Kunstgesetzen der Eurythmie völlig angepasst. Im Beginne, im Verlaufe an gewissen Stellen, am Schlusse eines eurythmischen Stückes werden diese «Auftakte» 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.

Rudolf Steiner

91. Ansprache
30. Juni 1918, Hamburg

Meine sehr verehrten Anwesenden, heute muss ich ein paar Worte machen [zur] Eurythmie-Vorstellung. Sie zeigt ja eine Grundtendenz unserer Bewegung, [indem sie] zeigt, dass wir nicht in eigentlichem Sinn irgendwie etwas bloß aus einer agitatorischen Idee heraus machen. Und so ist uns auch diese Eurythmie gewissermaßen durch das Karma im Laufe der Jahre zugeführt worden. [Es ist] jetzt schon eine ganze Reihe von Jahren her, [da] gab Frau S[mits] [die Anregung], irgend so etwas in unseren Kreisen schon einzurichten, das verwandt sein könnte mit einem künstlerischen Tanz. Nun ist es sicher selbstverständlich, dass innerhalb unserer Kreise nichts entstehen kann, das im gewöhnlichen, trivialen Sinne mit der Tanzkunst irgendwas zu tun hat, es handelt sich darum, dass diese Anregung hinübergeführt sein wird in die Entstehung einer neuartigen Kunst.

Und dabei muss man sich, um die Sache zu durchschauen, erinnern, dass ja die Kunst eigentlich nur entstanden ist aus der Urkultur der Menschheit heraus, indem sie sich aus einer Einrichtung herausgegliedert hat. Wenn wir zu den Urkulturen der Menschheit zurückgehen, so finden wir, dass das, [was sich daraus] entwickelt [hat], dass [das] in der [Zeit] gar nicht getrennt [war], nebeneinander gestellt [war], was jetzt selbst so scheinbar gar nicht miteinander verwandt gilt als Wissenschaft, Religion und Kunst. In der Urkultur bildeten diese drei ... eine Einheit. Das heißt, es wurde dem Menschen, der sie sucht in den Mysterien, diese Einheit dargeboten; das gewöhnlich Unoffenbare, das sich durch die Menschenseele offenbaren soll, es wurde dargeboten nach der einen Seite hin so, dass es sprach zum menschlichen Gemüt. Solche Offenbarung war dann die religiöse Offenbarung aus einem Urquell, aus dem auch alles Leben und alles Dasein entsprang. Es wurde auf eine andere Art geoffenbart, indem es zum menschlichen Erkenntniswesen sprach, und es wurde äußerlich [in der Kunst] so geoffenbart, dass es zu den Sinnen sprach, dass den Sinnen wahrnehmbar war auf unmittelbare Art im Sinnenschein das, was sonst nur mittelbar sich offenbart aus [dem] Ewigen.

Diese drei [in den alten] Mysterien in einer Einheit verbundenen Offenbarungsformen spalteten sich dann in Wissenschaft, Religion und Kunst. Differenzierung ist dasjenige, was die Entwicklung der Menschheit beherrscht. Dann wiederum spalteten sich in die einzelnen Zweige die Dinge, die zum Ausdruck kamen in Wissenschaft, in Religion und Kunst. Und so entstanden neben den einzelnen Religionsformen, neben den einzelnen Wissenschaften die einzelnen Künste. Es handelt sich also darum, dass man zurückgehen musste zu dieser /unleserlich] Entstehung einer Kunst, wenn eine aus dem eine /unleserlich] der Gegenwart heraus zustande [gekommene] künstlerische Anregung — eben Eurythmie - ausgeführt werden sollte.

Daher entstand die Frage: Was soll als solche Kunst bewegt werden? In jeder Offenbarungsform, die an den Menschen herankommt, lebt schon das Weltengeheimnis, das sich auf der einen Seite materiell, auf der anderen Seite im Geistigen offenbart. Es musste nichts erfunden werden, es durfte nichts erfunden werden, weil genau als solche Eurythmie, als solche Tonkunst /Lücke?], sondern es musste gefunden werden, gefunden werden aus der menschlichen Natur heraus, [insofern] sie abbildet die Geheimnisse des Weltenalls. Dadurch ergab sich schon, dass im menschlichen Sprechen sich ausdrückt auf eine ganz besondere Art das Weltengeheimnis.

Wir kennen ja alle die Tatsache, dass dem sichtbaren menschlichen Leib der unsichtbare Leib zugrunde liegt, ein Ätherleib. /unleserlich] Weltenkraft wie Lücke]. Dieser Ätherleib

ist ebenso gegliedert wie der physische. Wir können daher nicht nur sprechen von einem Leib des Ätherischen, aus [dem] [sich] entwickelt der /unleserlich], der [unleserlich], sondern von einem Glied des Ätherleibs, aus [dem sich entwickelt der] Kehlkopf und seine verschiedenen Anhangsorgane, die dem Sprechen dienen. Aus diesem Glied des Ätherleibs kommt dasjenige, was dann als unsere Sprache sich ausdrückt. Es liegen ganz bestimmte Bewegungsformen zugrunde der Tätigkeit des Ätherleibs, während wir sprechen. Das kann einfach okkultistisch ausgesprochen werden, was zugrunde liegt bei einem Laut, [bei] dem anderen Laute und so weiter.

Nun ist es ein Geheimnis der menschlichen Natur, dass das, was in einem der Glieder zum Ausdruck kommt, auch liegt in den anderen Gliedern und dann auch im ganzen Menschen als solches. Das ist auch das Geheimnis, das der Goethe'[schen] Metamorphosenlehre zugrunde liegt. Davon ausgehend offenbart man [Lücke]. Es wurde die Bewegung aus dem Kehlkopf des Ätherleibs und seiner Anhangsorgane entwickelt. Es wurde genommen und wurde übertragen auf den ganzen Menschen, was also Goethe /unleserlich] auch in dem /Lücke?], [unleserlich] Musiksprache, das wird auf den ganzen Menschenleib übertragen. Jede Bewegung wird also von einem Eurythmicdarsteller dargeboten, eine Bewegung, die nicht erfunden ist, sondern die eine Natur-Bewegung ist, in dem der Mensch spricht, aber übertragen auf den ganzen Menschen.

Statt dass aber [der] Ätherleib die Bewegung ausgeführt, /unleserlich] [macht] diese Bewegung [des Kehl]kopf[s] gerade der ganze Mensch; während sonst nur der Kehlkopfmensch spricht, dass da der Darsteller der Eurythmie /Lücke] ist. Es ist also nicht etwas Erfundenes, sondern etwas Gefundenes. Selbstverständlich ist es so, dass die Sache in Entwicklung ist, dass nicht noch [unleserlich] durch alle gehalten werden kann, es werden einzelne Laute herausgehoben, und [unleserlich]; aber wir stehen ja im Anfang; [die Eurythmie] /unleserlich] wird weiter ausgebildet werden /Lücke]. Das, was so ausgebildet wird für das Sprechen - [genau]so auch kann es ausgebildet werden für die musikalische Darbietung.

So wird die Möglichkeit /unleserlich] entstehen, dass nicht nur eurythmisch Darzubietendes gegeben wird, sondern dass alles auch eurythmisch Darzubietendes verstanden wird. Man kann aus der Eurythmie-Darbietung ablesen, was man hören kann, wenn der Mensch spricht. Das ist eigentlich eine Sache der Zukunft. Nun, die Hauptsache ist, dass das wirklich eingesehen wird, dass es sich handelt um eine Kunst, mit [einer] Kunst-Sprache, die hinübergeht, die nichts zu tun hat mit dem, was Pantomime oder Mimik ist. Alles, was unmittelbar leidenschaftlicher Ausdruck ist, was aus bloß Emotionalem hervorgeht, das, was man Darstellung, Pantomime oder Mimik [nennt], [was] unmittelbar von dem Menschen [ausgeht], was er glaubt, das ist es hier nicht. Alles Mimische und Pantomimische musste ausgeschlossen werden, [um] nur diejenige Bewegung zu geben, die die Weltgeheimnisse ausdrückt, indem der Mensch spricht. Nun können wir Menschen charakterisieren andere Dinge, Gesetze. Nicht nur wirken mit, indem er [der Mensch] spricht oder deklamiert, [nicht nur] wirkt mit /unleserlich] die Bewegung des ätherischen Kehlkopfs, sondern es wirken auch im weiteren Sinne Lunge und andere Organe mit. Die kommen nun in dem Ätherleib nicht selbst zur Bewegung, sondern diese Bewegungen werden stillgehalten, leben nur latent, ich möchte sagen im Ätherleib.

Die lassen wir dann wirken, sodass wir also die Eurythmie aus diesen zwei Stücken bestehend haben: auf der einen Seite die Bewegung, die der innere Teil des Kehlkopfs ausführt, auf der anderen Seite die Bewegungen, die nicht ausgeführt werden, sondern nur veranlagt werden im wirklichen Sprechen oder Deklamieren /unleserlich]. Diese letzten, die nur als

Form gebildet werden im Inneren, die geben das Innere, das, was [wir] das Fühlen, der Empfindung nennen, was auch im Rhythmus der Dichtersprache zum Ausdruck kommt, das wird nun aufgefasst. Sie haben [ein] Gedicht. Und so gibt [es] wiederum die Offenbarung, die also der Eurythmie-Darsteller macht, indem er sich im Raum bewegt. Wenn er [die] Hand oder andere Bewegungen bewegt, ist das eine Abbildung des Ätherischen. Wenn er sich bewegt, wird das /Lücke] diese Form. In den Gruppenformen dieses Raumes des Eurythmischen kann also all das zum Ausdruck kommen, was als Gefühl oder innerer Sinn die Sprache durchzieht, was als Leid und Freude die Sprache durchzieht. Es kann zum Ausdruck kommen all das, was als Reim, als Rhythmus die Sprache durchzieht. Aus diesen zwei Gebilden besteht das.

Am Anfang haben wir die Eurythmie allein für sich sprechen lassen. Das ist ja das, was man nennen kann im gewöhnlichsten Sinne eine expressionistische Kunst. Wenn das, was im Menschen lebt, äußerlich hingestellt wird, ist das Expressionismus. Wenn das, was draußen von Menschen wahrgenommen wird, [hingestellt wird], so ist das impressionistische Kunst. Nun ist eigentlich das Ideal der künstlerischen Entwicklung dieses, dass das, was aus einem Urquell herausgekommen ist, allerdings als differenzierte Künste nebeneinander sich stellen. Nun haben wir im Laufe der Zeit gefunden, dass durch das Darstellen eine expressionistische Bewegung Eurythmie ist und impressionistisch, was deklamiert ist - [Deklamation ist] Impressionismus -, [sodass] eine besondere Art von Gesamtkunstwerk entsteht, sodass wir jetzt Deklamation und Eurythmie zusammenwirken lassen und das, was zum Ausdruck kommt, das ist das, was wir erfassen. Es muss in die Deklamation wieder hineinkommen, was durch die mod[erne] [Lücke].

Die moderne Methode strebt darauf hin, das eigentlich Dichterische, Künstlerische alles wegzulassen, und es wird prosaisch, dem Gedankeninhalt nach deklamiert dasjenige, was das Unkünstlerische ist dabei, während man [nicht aufsucht] in dem, was als [Künstlerisches in der] modernen Deklamation in Wirklichkeit Rhythmus und Reim ist. Das muss wiederum in einer doch modernen, aber in unserem Sinne gehaltenen Deklamation zum Ausdruck kommen, dann wird sich /unleserlich] und [unleserlich], dass nicht alles bloß prosaische Deklamation ist /unleserlich]. Sie werden daher sehen, dass Frau Doktor [Steiner] anders /unleserlich] deklamiert, als heute deklamiert wird. Das ist das, was man heute [erreichen] muss.

Wenn man Eurythmie ins Auge fasst, so beruht die Eurythmie auf bestimmten Gesetzen, wie die Musik, und das Gemütsleben bleibt eben - wir haben /unleserlich] in der Musik - bleibt frei wie in der Musik. Jeder fasst eine Beethoven'sche Musik anders auf. So fasst der eine anders auf die Eurythmie als der andere. Es stehen aber feste Gesetze im Hintergrund, feste Gesetze wie in der Musik. /Lücke] Hoffentlich wird in der Zukunft auch möglich sein, dass die eurythmische Kunst in die Öffentlichkeit gebracht werden [kann]. Es steht noch viel entgegen, namentlich werden unsere Eurythmie-Darsteller sich wappnen müssen, denn sie werden beständig niedergedonnert werden von der Kritik, aber das wird eine notwendige Voraussetzung für das Gedeihen der Eurythmie sein, denn würde das dem Geschmack entsprechen derjenigen, die jetzt kritisieren das, was jetzt Eurythmie ist, so würde es etwas Schlechtes sein, /unleserlich]. Wir können nur hoffen, dass es niedergedonnert [wird], das heißt: nicht alles wird /Lücke).

Dieses Anprallen muss auch auf diesem Gebiet [Lücke?], also Widerstand gilt /Schluss unleserlich].

Programm zur Aufführung

Leis auf zarten Füßen Christian Morgenstern

Unter Sternen C. F. Meyer

Eins und alles Christian Morgenstern

Abendreihn W. Müller

Beim Anblick eines Katers Fercher von Steinwand

Vögel Richard Schaukal

Beim Anblick einer Gans Fercher von Steinwand

Vorfrühling Manfred Kyber

Thibaut von Champagne C. F. Meyer

Liederseelen C.F. Meyer

Begegnung C. F. Meyer

O Nacht Christian Morgenstern

Der Botenlauf C. F. Meyer

Licht und Stern Rudolf Steiner

Zum neuen Jahr Eduard Mörike

Johannis-Stimmung (Seelenkalender) Rudolf Steiner

Tatiana Kisseleff: «Was uns vom Schicksal in der Eurythmiekunst zuteil wurde»

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 Baugedanken 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 die notwendige Vorbereitungszeit für das, was als das weitere Stadium kommen sollte. «Wenn irgendetwas 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 errungen wird. «Prüfe dich, Schüler, übe mit Mühe!» Ein Beispiel von Dr. Steiner für den Laut ö: 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 Zeit lang 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 Traumlid von Olaf Åsteson, Szenen aus «Faust»: die Romantische und die Klassische Walpurgisnacht, die Arielszene und so weiter. Durch ihre wunderbare Sprachkunst getragen, bewegten wir uns auf der Schreinereibühne, 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 neu geschaffene 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, harte sie gleichsam den Boden vorbereitet, der geeignet war, die Geistessaat 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?

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. [...] 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.

Erna van Deventer: «Rückblick und Vorschau Sinn und Aufgabe des Kurses von 1915»

Was bedeutet der «Apollinische Kurs», den Rudolf Steiner 1915 in Dornach gab, dem er selbst das Motto gab in Dornach: «Kunst und Schönheit in der Eurythmie entstehen dadurch, dass Gesetzmäßigkeit hineinkommt.»

Man sollte denken, dass das apollinische Element vor 1915 nicht in der Eurythmie anwesend war. Dies ist auch so und ist auch zu begreifen. In den Jahren 1912 bis 1915 war den Eurythmisten mehr das dionysische Element gegeben, was Rudolf Steiner auch einmal bezeichnet als «das Feuer», während er das apollinische Element «das gestaltende» Element nannte: «Dionysos = das Feuer; Apollo = die Gestalt.» (Annemarie Dubach-Donath)

Wenn man den Aufbau der Eurythmie in den ersten Jahren betrachtet, wird man bald einen roten Faden bemerken können, der sich durch diese ersten Jahre der Eurythmie zieht: Alles was für die Laute, die Rhythmen, die Formen gegeben wird, sind Ur-Elemente der menschlichen Sprache, die nicht erklärt werden, aber die im Üben, die Begeisterung, den Enthusiasmus wecken, wenn er sie übt! Und dieses Üben erweckte in uns den Sinn für die Werte, die in solchen Angaben und Übungen schlummerten und wohl als Element anwesend waren, aber durch den übenden Schüler in ihm selbst geweckt werden mussten. Wer diese ersten Jahre der Eurythmie-Entwicklung miterlebt hat, wird sich erinnern, wie die Begeisterung für die Eurythmie nicht aus dem Begreifen ihrer Gesetzmäßigkeit entstand, sondern aus dem Erleben der Ur-Elemente. Wenn man zum Beispiel studierte und viele Male selbst übte, welche Möglichkeiten in einer a-Bewegung leben im Gegensatz zu einer „-Bewegung; wer fühlte, wie ein Jambus den Menschen vorwärts jagt, wie ein Trochäus ihn zurück hält; wie die runden Formen des Willens eine ganz andere Wirkung haben, als das Gradlinige der Denkformen, wie das tief in die Knie sinken bei «Ich schaue auf» einen etwas ganz anderes erleben ließ, als die Sprünge nach rechts und links in der Übung «Ich bin da» - der erlebte durch die Bewegungen und den Willen, der vom Menschen selbst in diesen Bewegungen aktiviert werden musste (unsere Arme und Beine bewegen sich ja nicht von selbst eurythmisch, sondern unser Ich muss ihnen den «Auftrag» geben) wie ein feuriges Erwachen in seinem eigenen Wesen!

Und durch diese Begeisterung hatten diejenigen, die mit diesen Elementen der Eurythmie arbeiteten, den Mut, Gedichte, Psalmen, Musik zu «gestalten», während wir eben die Gestaltungskräfte, die das Wesen des Apollinischen ausmachen, beinahe noch nicht kannten! Darum war es vor 1915 möglich, Eurythmie-Aufführungen zu geben, die ja eigentlich viel zu hoch griffen, aber die andererseits vielleicht doch auch Rudolf Steiner zeigten, was diese ersten Jahre der Eurythmie an Kräften entwickelt hatten, und dass es nun «an der Zeit war» 1915, dass Rudolf Steiner uns weiterhelfen konnte!

Aber wie wurde denn dieser neue Eurythmie-Kurs, der ja noch keinen Namen hatte, vorbereitet oder den betreffenden vier Lehrerinnen angezeigt? Ein Programm zu einer Tagung, so wie dies heute geschieht, eine Einladung? Nein, es ging ganz anders zu, eben wieder entsprechend dem Alter und den Vorbedingungen, die diese vier jungen Menschen mitbrachten oder nicht mitbrachten. Der sogenannte Apollinische Kurs begann im August, während diese vier Lehrerinnen in Dornach waren - zufällig? Auch das nicht, denn die Tatsachen waren die Folgenden: Am 15. August 1915 zu Mariä Himmelfahrt wollte Rudolf Steiner die Schluss-Szenen von Faust II aufführen lassen. Eine der vier Lehrerinnen erhielt im Juli einen Brief von Frau Dr. Steiner, nach Dornach zu kommen, um an den Proben teilzunehmen mit der Frage, ob sie das Gretchen spielen wolle. Natürlich kam die Betreffende mit großer Freude. Und wie sie in die Schreinerei tritt, begrüßte Dr. Steiner sie mit den Worten: «Da kommt sie ja, die E., schauen Sie, die Zöpfe dazu hat sie schon», die Betreffende trug nämlich seit Jahren was man damals in Deutschland einen «Kranz» nannte: die Haare in Flechten um den Kopf gelegt. Großes Lachen im Kreise der Mitarbeitenden ... Aber die andern drei Lehrerinnen, die auch einen Monat später am «Apollinischen Kurs» im Weißen Saal teilnehmen sollten, bekamen die Rollen der drei Büsserinnen: vom Apollinischen Kurs selbst ahnte keine der vier jungen Menschen etwas! Doch waren auf diese Weise diese vier Lehrerinnen einen Monat lang zusammen in intensiver, eurythmischer Arbeit. Und nicht nur dies: man lebte ja in diesen Wochen zusammen in Dornach, am werdenden Bau des Ersten Goetheanum, ja man durfte mitschnitzen an den Holzarbeiten, obschon keines der vier Mädchen eine künstlerische Vorbereitung zu solcher Arbeit hatte.

Man konnte erleben, wie die Kuppel im Bau gebildet wurde, wie Dr. Steiner selbst oben auf dem Gerüst stand, selbst malte, korrigierte, dabei Raumesgesetze aufzeigend oder ihren Sinn lehrend. Alles dieses war schon eine, den vier Lehrern im Moment unbewusste, Schulung, um etwas zu erfahren von Raumesgesetzen im werdenden Bau, der doch ein Bild kosmischer Gesetzmäßigkeiten war. Und einen Monat später lehrte Rudolf Steiner ihnen und einigen anderen, die im späteren Teil am Kurs teilnahmen, wie kosmische Gesetze sich spiegeln im Menschenwort, in der Syntax, in apollinischen Raumbewegungen - war dieser vorangehende Monat für diese Menschen nicht die beste Vorbereitung, um die Weisheit der menschlichen Sprache wie auch des menschlichen Sprechens aufzunehmen?

Und nachdem man so wochenlang miteinander gearbeitet hat, hört man eines Tages, dass Rudolf Steiner an vier Lehrerinnen einen Eurythmiekurs geben will im Weißen Saal des Goetheanum. Rudolf Steiner beginnt diesen Kurs mit den Worten: «Wir haben bis jetzt in der Eurythmie eigentlich mehr buchstabiert, nun wollen wir aber hinzufügen, was die Sache verinnerlicht, wir wollen in der Eurythmie vom Abbilden des Wortes zum Abbilden des Sinnes übergehen, sodass jedem einzelnen Wort sein Sinn in einer bestimmten Form gegeben wird.» Hier kommt nun das ordnende Element, das apollinische Element herein, in dem die ganze Syntax nun bis in alle Arten und Eigenschaften der Worte eingeordnet wird in die Konstruktionen des Satzbaus. Keine der vier Lehrerinnen hatte bisher jemals an die Möglichkeit einer sinnerfüllten Grammatik gedacht. Rudolf Steiner selbst war es, der für die Raumformen der Wortarten den Namen «Sinnformen» prägte. So wenig vorbereitet waren die jungen Menschen auf ein so genaues Formulieren der Wortarten - man hatte sie ja einmal auf dem Lyzeum gelernt und schnell danach als «trocken und langweilig» vergessen —, dass man beinah erschrak, als Dr. Steiner unerwartet anfang über Kopulae, Präpositionen, Interjektionen zu sprechen. Sodass es schon begreiflich ist, dass eine der Lehrerinnen zum Beispiel am selben Abend sich von einem der Waldorflehrer, Dr. T., der zufällig in Dornach war, all die lateinischen Namen in ihr Heft schreiben ließ und sie dann schnell auswendig lernte ...

sie stehen heute noch in dem alten Heft von 1915!

Schaut man sich nun in großem Überblick den Verlauf des Kurses an, es waren ja achtzehn Stunden von oft ein bis zwei Stunden, die Rudolf Steiner gab, dann kann es scheinen, als ob in willkürlicher Reihe die verschiedenen Stunden jeweils neue Formen, Gedichte und Erklärungen bringen. Lässt man nun aber diese Reihenfolge auf sein Gemüt wirken und betrachtet andererseits in Ruhe den Aufbau der Stunden und lässt die Bilder an seiner Seele vorüberziehen mit der Frage: Warum gab Dr. Steiner erst die Wortformen, dann Stimmungsaufakte, «heiter und elegisch», zwischendrin scheinbar unmotiviert die Toneurythmie, danach die kosmischen Auftakte - warum? Und lässt man sich weiterführen zu den sehr streng formulierten Rhythmen, geht dann ins Geometrische hinein, dann begegnet man ungefähr in der Mitte des Kurses dem mikrokosmischen Wort auf den drei Podien und findet nach der Anwendung dieser Gesetze die Szene aus dem Mysteriendrama, bis man zum Schluss die allermerkwürdigste Form des Tiaoait findet - ist dieser Gang zufällig? Oder kann man auch hierin eine bewusste Kulmination finden?

Alles was künstlerisch ist, kann man natürlich von verschiedenen Gesichtspunkten anschauen, und wer im Jahre 1963 und später diesen Kursus auf sich wirken lässt, wird etwas anderes daran erleben als derjenige, der 1915 dabei war und zu gleicher Zeit das Entstehen des Baues selbst miterlebte. Die Tatsache besteht aber, dass Rudolf Steiner viele Male das Goetheanum «das Haus des Wortes» genannt hat - einerseits, und andererseits, dass die Gestalt des Menschen die mikrokosmische Spiegelung des Makrokosmos ist und dass man wiederum im Kopf des Menschen einschließlich der Sprachorgane einen Menschen im Menschen finden könne. Man bedenke weiterhin, dass Rudolf Steiner, als er damals das «Tiaoait» gab, wörtlich sagte: «diese Bewegungen im Tiaoait sind diese Laute» und Tiaoait ist anzuwenden für kosmische Gedichte, wobei in die Formen die apollinischen Gesetze des Textes hineinzufügen sind. Und nun lege man nebeneinander die Zeichnung des Tiaoait [...] und [...] daneben lege man [...] den [...] Grundriss des Goetheanum [...], des «Hauses des Wortes».

Ist nun dieses Tiaoait nicht vielleicht doch als eine Kulmination des ganzen Apollinischen Kurses zu sehen? Wer lange Jahre um und mit Rudolf Steiner hat arbeiten dürfen, weiß, dass es bei ihm bei wichtigen Anordnungen keinen Zufall gibt, sowie auch in seinen Vortragszyklen nie der erste Vortrag oder fünfte an Stelle des letzten stehen könnte.

Im Jahre 1915 haben die damals so jungen Menschen gewiss kein Bewusstsein von der sinnvollen Anordnung des Aufbaus dieses Kurses gehabt. Es wurde nur mitgeteilt und erlebt, dass diese Kunst aus den griechischen Mysterien stammt und dass es nun, 1915, an der Zeit wäre, das apollinische Element, das in Sprache und menschlicher Bewegungsmöglichkeit lebt, in seiner Gesetzmäßigkeit kennen zu lernen. Rudolf Steiner nannte es «vom Buchstabieren in der Eurythmie zum Abbilden des Sinnes der Worte kommen»: «[...] «das Wort umfasste einmal in einer ursprünglichen menschlichen Anschauung den ganzen Menschen als ätherische Schöpfung». Rudolf Steiner beginnt den Kurs mit den Gesetzmäßigkeiten, die den Worten innewohnen - er schließt mit der kosmischen Form, in welcher die Bewegungen in die kosmischen Formen hineingewoben werden. Wird es einer neuen Generation von Eurythmie-Ausübenden gelingen, in Gedanken zur Klarheit zu bringen, was uns als Bilder des Goetheanums einerseits und der menschlichen Gestalt andererseits Erlebnis wurde? Es könnte für die Zukunft der Eurythmie ein Wegweiser sein, die letzte Strophe des Gedichtes: «Es leuchtet die Sonne» - damals in 1915 den Übenden gegeben: «Es ahnet des Geistes erbrennendes Dursten / In Welten die Wesen, / In Wesen die Welten.»

Im August dieses Jahres (1915) gab dann Rudolf Steiner den ersten Eurythmielehrerinnen täglich eine eurythmische Unterweisung. Diese Stunden, die im weißen Südsaal des verbrannten Goetheanum stattfanden und an denen außer Marie Steiner nur acht Persönlichkeiten teilnahmen, brachten eine solch unerschöpfliche Fülle neuer Angaben und Aufgaben, dass damit die Eurythmie in eine neue Phase ihrer Entwicklung trat. Es war dies gerade drei Jahre nach dem geschilderten ersten Versuch während der Münchner Festspielzeit.

Der umfassende Bereich des Sprachlichen und Poetischen, die ganze dichterische Formenwelt wurden nunmehr auf den menschlichen Bewegungsorganismus und die bewegte Raumarchitektonik und, von verschiedenen Gesichtspunkten aus, auf mannigfach abgestufte Bewegungs-Chöre und -Gruppen übertragen.

Der Strophenbau einer Dichtung (wie die achtzeilige Stanze, die Terzine), die Reimstellungen, die Assonanz, die Alliteration, das Sonett, das Ritornell, das Ghazel fanden ihr sichtbares Abbild in bewegten Raumformen. Während zunächst das Typische einer Form, der kristallisierte Strophenbau sozusagen, in der Bildhaftigkeit des Raumes sich spiegelte, ging Rudolf Steiner allmählich dazu über, die seelische Innerlichkeit, die sich in der Form zum Ausdruck bringt, zu gestalten, wie einen dreigliedrigen Gedichttypus, der mit einer Frage an das Schicksal oder einer Naturerscheinung beginnt, dann zu einer Verinnerlichung, die auch lautlos zwischen den Strophen stattfinden kann, führt, um in einer elegischen, tragischen oder befreienden Lösung zu enden, wodurch sich die jeweilige eurythmische Form wandelt, die sich wie ein Gewand der Dichtung anzuschmiegen hat. In einer noch späteren Phase der Eurythmie wurde das Einmalige, das sie von innen formende, seelisch-bewegliche Element einer Dichtung, gleichsam die eigene Lebens- und Bewegungsmelodie einer Strophe, durch die Raumbewegung wiedergegeben. Indem die Laute und Rhythmen, die Formen und die Farbigkeit eines Gedichtes durch menschliche Gestalten in den Raum gestellt werden, wird jenes gleichsam ein lebendiges, anschauliches Wesen, aber nur, wenn es selbst ein lebendiges, sprachlich verdichtetes Geistgebilde, wirklich ein «Gedicht» ist. Dafür bildet die Eurythmie ein strenges Kriterium.

Auch für nicht unmittelbar lautlich Ausgesprochenes: für Stimmungen der Freude, des Leides, für Spannung und Erwartung, Lösung und Erfüllung, für Liebe und Hass, Sehnsucht und Erkenntnis sowie für alles Sprachliche, das nur durch die Betonung und Nuancierung des Sprechens angedeutet wird, wie die mitteilende, fragende oder rufartige Färbung eines Satzes, für Vergangenes und Zukünftiges, wurde nun durch Differenzierung des Lautlichen und durch Gebärden des Oberkörpers, des Kopfes, der Hände, der Füße ein sichtbarer Ausdruck geschaffen.

Der ganze Mensch sowie jedes einzelne Glied der menschlichen Gestalt wurde dadurch befähigt, künstlerisches Ausdrucksmittel für eine Bewegungssprache zu werden, in der jede feinste Nuance des Sprachlichen ein adäquates, sichtbares Gegenbild erhielt.

Der Mensch lernte sich als Instrument erleben, durch das sich die Welt ausspricht.

So konnte man üben, das Strecken und Beugen der eigenen Glieder als ein aurisches Aufhellen und Verdunkeln zu erleben und diese auf die Helligkeitsgrade einer Dichtung zu übertragen. Unterstützt wird diese Empfindung, indem man durch einen Stab oder einen blühenden Zweig, den man bei ausgestrecktem Arm in der Hand hält, das Erlebnis des Aufhellens intensiviert oder durch das Inder-Hand-Tragen einer Knospe, im abgebogenen Arm, das Erlebnis des Verdunkelns verstärkt (Merkur- und Marsmotiv; Rudolf Steiner sagte, als er

diese Übung mitten in der Dunkelheit des Krieges gab, dass jedes Erlebnis der Freude die aurischen Hüllen des Menschen aufhelle und dass alle auf Erden erlebte Freude einstmals auf dem Jupiter Licht werde). Das Farbige erhielt sein eigentliches Bewegungskorrelat im durchseelten Spiel der Hände und des Handgelenkes.

Um empfänglich zu werden für die nuancierte Farbigkeit einer Dichtung, sei es gut, darauf zu achten, wie sich die von einem Menschen ausstrahlenden Lebensstimmungen, oder eine Stadt, ein Raum, den man betritt, farbig erfühlen und erleben lassen.

Auf das Erwecken und Beleben innerlicher Fähigkeiten zielten die Unterweisungen ab; niemals auf ein abstraktes, mechanisches oder nur technisches Üben. Eine geistgetragene durchseelte Technik, die nicht Selbstzweck ist, sondern fortdauernd innerlich belebt werden kann, wurde so ermöglicht. Rudolf Steiner gab bei jeder einzelnen Übung die sinnlich-sittliche und pädagogische Wirkung an, und wo dies in Betracht kam, wies er auch auf die physiologische Wirkung hin. Da die eurythmischen Übungen auf der Erkenntnis der totalen Menschenwesenheit und ihres Zusammenhanges mit dem Weltall beruhen, stellen sie in ihrer Gesamtheit einen harmonisierenden Gegenpol zu den Schädigungen des heutigen Zivilisationslebens dar. Mit gutem Grund konnte daher Rudolf Steiner sagen, dass alle Folgen des Taylorsystems für die Arbeiterschaft ausgeglichen würden, wenn die Arbeiter täglich eine Stunde Eurythmie üben könnten.

Bei einer der Raumformen, die er zum Schluss dieser Stunden gab, fügte er hinzu, dass Kinder und junge Menschen, welche diese genügend lange üben würden, für ihr ganzes Leben vor verworrenem Denken geschützt blieben. Diese bewegte Form baut die Laute TIAO so im Raum auf, dass sie ein reich und klar gegliedertes Kreuz bilden und wie eine harmonisierende Musik den Übenden durchklären und durchströmen. In das alte Mysterienwort TAO erstrahlt das I, der Laut des ichhaften, verinnerlichten Selbstbewusstseins.

Damals gab Rudolf Steiner auch die erste toneurythmische Unterweisung, indem er Gesten für die Dur- und Mollskala, wobei schon das Intervallische berücksichtigt wurde, angab und auf einen spiralig-ansteigenden Aufbau hinwies, der es ermöglichen würde, die verschiedenen Oktaven räumlich ansteigend sichtbar zu machen.

Im Zusammenhang mit der eurythmischen Aufführung des siebten Bildes der Pforte der Einweihung, wozu er eine Aufteilung des Sprachlichen in verschiedene Bewegungschöre nach lautlichen Gesichtspunkten und den drei Zonen - entsprechend der dreigliedrigen Menschengestalt - angab, sagte Rudolf Steiner, dass man auf diese Art auch Chöre anderer dramatischer Dichtungen, wie in der Braut von Messina, darstellen könne.

Ein Wesentliches, das nun zu den bisherigen Bewegungsformen hinzukam, war das apollinische Formelement, welches an der Wortbildung und dem Satzbau der deutschen Sprache entwickelt wurde, an dem, was man mit einem für den heutigen Menschen so trocken und prosaisch klingenden Wort, «Grammatik und Syntax» nennt.

Die Worte dionysisch und apollinisch wurden jetzt im Sinne Nietzsches gebraucht. Rudolf Steiner schrieb auch in Mein Lebensgang, dass Nietzsche vom Geist-Anschauen in mythischer Form ausging. Apollo und Dionysos waren Geistgestalten, die er erlebte. Der Ablauf der menschlichen Geistgeschichte erschien ihm wie ein Zusammenwirken oder auch wie ein Kampf zwischen Apollo und Dionysos.

Das Abstrakt-Gewordene wurde bildhaft-anschaulich, wenn Rudolf Steiner etwa sagte, der umfassende Satz müsse durch größere Raum- und Gebärdengestaltung die ihm untergeordneten umfassen, «wie die Henne die Küchlein».

Die innere Bewegung, die im Verbalen, im Substantivischen, in Binde- und Verhältnisworten erstarrt ist, wurde befreit und in sichtbare Raumbewegungen gebracht. Diese Wortbewegungen können künstlerisches Ausdrucksmittel für den Eurythmisten werden, wie es die Farbe für den Maler, der Ton für den Musiker ist. Nicht der verstehe ein Gedicht, der es nur den Worten und Sätzen der Sprache nach verstehe, sondern erst der, welcher es mit dem «durchseelten Gleichgewichtssinn» und «dem durchseelten Bewegungssinn» wahrnehme. Die heute völlig amusisch gewordene Grammatik wurde so dem Reiche der Musen zurückgegeben, aus dem sie im Laufe der Jahrhunderte immer mehr verbannt worden war, bis sie zuletzt zu einer säuerlich dreinblickenden, bebrillten Gouvernante geworden ist.

Durch die eurythmische Formenwelt kann die Grammatik wieder geistig-seelische Fülle und Schönheit erhalten und durch das Anfluten und Abklingen, das Beschleunigen und Verzögern der Bewegungen von einem musikalisch-poetischen Element durchdrungen werden. [...]

Der Kurs des Sommers 1915 gipfelte in den damals für die Eurythmie geschriebenen Gedichten «Zwölf Stimmungen» und «Planetentanz», die im rhythmischen Aufbau, der Lautgestaltung und der Form unmittelbare sprachliche Abbilder kosmischer Urbildlichkeiten darstellen. Der strengen Architektonik des Strophenbaues ist musikalisch jeweils eineanschwellende und abklingende Bewegung eingefügt (wie ja das Wort «Stimmung» schon auf musikalische Verhältnisse hindeutet). Ein Anschwellen und Abklingen durchklingt in einer die ganze Dichtung umfassenden Kurve das erste Gedicht; während den «Planetentanz» eine viermalige innerliche Bewegungswelle von Liebe durch Sehnsucht zu Ruf - Erfüllung durchdringt, die in Fragen und Antworten als ein geheimnisreiches poetisches Zwiegespräch zwischen Mensch und Welt hin- und herspielt. Die Sternensprüche jeder einzelnen Zeile tönen durch die zwölf Strophen in eine machtvolle Himmelssymphonie zusammen. - Das konnte zum Erlebnis werden, als Rudolf Steiner die «Zwölf Stimmungen» zum ersten Mal vorlas im weißen Südsaal des Goetheanum, dessen mit Ahorn- und Birkenholz getäfelte Wände und Decke einen einzigartigen akustischen Resonanzboden bildeten; die zarte Frühlings-Werde-Stimmung des Beginns: «Erstehe, o Lichtesschein» steigerte sich allmählich zum mächtigen Crescendo-Höhepunkt der «Löwenstrophe», um dann in die verinnerlichte Ruhe der «Jungfrau» unterzutauchen, die sich in der Natur ausbreitet, wenn das sprießende, sprossende, betäubendschwirrende Leben der Hochsommerzeit in die Ruhe atmende, befriedete Herbststimmung umschlägt, in der die Menschenseele sich selbst wiederfindet, nachdem sie sich im Sommer an die Umwelt hingegen. «Die Welten erschau, Seele!» [...]

Da jede Zeile des Gedichtes «Zwölf Stimmungen» eine konkrete Weltsituation darstellt - im Zusammenklingen eines Planeten mit einem Fixstern-Wort - und die Strophen in ihrer Gesamtheit eine Sternensprache, die alle möglichen Konstellationen, die sich in menschlichen Lebenssituationen projizieren, enthält, wird begreiflich, was Rudolf Steiner damals hinzufügte: man könne auch Biografien durch dieses Gedicht darstellen, indem man etwa je nach den vorwiegend erfolgreichen oder tragischen Lebensschicksalen eines Menschen im Löwen oder im Skorpion beginne. [...]

Die Darstellung der beiden Sternengedichte wurde eingerahmt durch den sogenannten «Kosmischen Auftakt», dessen zunächst in sich kreisende und dann spiralig-weiterwellende Bewegungsformen einer im kosmischen Äther häufig vorkommenden Ätherwelle entsprechen, wie überhaupt die Formen der damals gegebenen eurythmischen Auftakte, die Leopold van der Pals komponiert hat und die ein Gedicht einleiten sollten, «wie die Ouvertüre einer Oper», vielfach Formen des kosmischen Äthers nachgebildet seien. Die polare Verbindung von Ruhe und Bewegung, in der sich eine Weltgesetzmäßigkeit abspiegelt und die sich am

Sternenhimmel in dem Verhältnis von ruhendem Tierkreis zu den Wandelsternen offenbart, findet ihr Abbild in den eurythmischen Formen dieser Periode, wo sich fast durchwegs neben bewegten Gestalten stehende «Fixpunkte» befinden.

So war die Bewegungskunst wieder ein Abglanz des Sternenreigens geworden, wie es die kultischen Tänze einstmals waren [...].

Während der nächsten Jahre wurde das Neu-Empfangene verarbeitet, und an dieser Arbeit entfalteten sich sowohl die eurythmische Kunst wie die eurythmischen Künstler. [...]

Auch in diesen Jahren war es Marie Steiner, die in Dornach und während des monatelangen Aufenthaltes der folgenden drei Kriegswinter in Berlin mit den werdenden Künstlerinnen arbeitete und dadurch sowie durch ihre Rezitation bei den Übungen und den Aufführungen, die außer in Dornach nun auch in Berlin und München in kleinem Kreise stattfanden, es ermöglichte, dass mit dem Eintreten des Waffenstillstandes die eurythmische Kunst so weit war, ihre ersten Schritte in das äußere Leben und die große Öffentlichkeit wagen zu können. Damit begann wiederum eine neue Phase ihres Werdens.

Aus: Lucian: «Über die Pantomimik»

Lyeinas: [...] 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, sodass 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 Kreter 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 Behändigkeit 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 - [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 genomene 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 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 getanzt, die einzeln auftreten und dabei in der Tat eine Kette darstellen. Es eröffnet ihn ein Jüngling mit kühnen, kraftvollen Artitüden, die er später einmal in der Schlacht anwenden wird; in zierlichen, züchtigen Stellungen folgt das Mädchen, ein Muster des weiblichen Tanzes, sodass diese Kette aus Männlichkeit und Sittsamkeit geflochten wird. Ebenso sind ihre Gymnopädien ein Tanzfest.

Was Homer von Ariadne und dem Tanzplatze, den ihr Dädalus 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 «Tanzende 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 indem 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 einführten, 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 Athiope 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.

Billiger Weise 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 Arcs, aufführen. [...]

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 Tyrrhener, 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 scheinst 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 Sikkinnis, 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 daher reitet 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 her deklamiert 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.

[...] 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 aufgesperrtem 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.

[...] Gegenwärtig ist es für mich die Hauptsache, die Tanzkunst, wie sie jetzt ist, zu preisen, und zu zeigen, wie viel Ergötzendes und Nützliches sie enthält und zu welcher Bezüglichkeit sie vor nicht gar langer Zeit, erst unter der Regierung Augusts, sich erhoben hat. Jene ersten Anfänge waren nur sozusagen die Wurzeln und die Grundlagen der Tanzkunst; ihre Blüte und gereifte Frucht, die nun zur höchsten Ausbildung gediehen ist, behandelt meine jetzige Rede mit Übergehung der Thermyastris, des Kranichtanzes usw., mit denen die heutige Pantomimik nichts mehr zu schaffen hat. Aus eben diesem Grunde und nicht aus Unwissenheit sage ich auch nichts von jener phrygischen Art des Tanzes mit ihrer ausgelassenen Trunkenheit bei Gelagen, wo oftmals Bauerntölpel in ermüdenden Sprüngen tanzen, die noch heute auf dem Lande üblich ist. Auch Plato in seinen Gesetzen lobte manche Arten des Tanzes wegen des Vergnügens und Nutzens, den sie gewähren, andere verwirft er entschieden, jene schätzt und bewundert er in hohem Grade, die unanständigen verbannt er.

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 Hantierung 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. Ebensogut gehört in ihr Bereich die Malerei und Plastik, deren Proportionen und Ebenmaß in der Form sie vorzüglich nachahmt, so daß 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 Perikies 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.

Aus: Albert Czerwinski: «Brevier der Tanzkunst»

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, d.h. 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 Mitschwestern: 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 che 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 Iyrischen (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 Ruheder 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 innehatten. 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 Zeitvertreibs 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.

Erste Unterhaltung: Der Tanz im Altertum

Altägyptische Tänze - Die Tänze der Juden - Altgriechische Tanzkunst - Die Tanzkunst beider Römern

Was aber könnte wohl unbilliger sein, als wenn man um der schlechten Tänzer willen die Tanzkunst selbst verdammen wollte? Lucian

Das Gefallen an dem, was unter den verschiedenartigsten Modifikationen «Tanz» genannt wurde, ist uralte 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 Veranlassungen, 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 Gebrauch. 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 Grabesgrube Amenophs 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. Der altägyptische Tanz drückt daher in seinen verschiedenen Modalitäten nicht eine bloße wilde und ungebundene Freude, wie bei den Tänzen der meisten unkultivierten Völkerschaften, 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.



Ägyptische Tänze und Tanzstellungen

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 Pirowette, 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 brachten. 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 3924; 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,

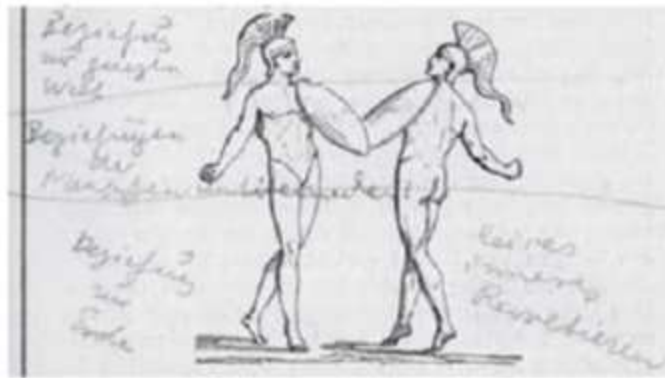
dem römischen Kaiser Augustus, verbindlich zu zeigen, diese Aufführungen im römischen Geschmack auch von römischen Künstlern ausführen.

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 Cordax Ähnlichkeit gehabt habe, er widerspricht sich aber, indem er ausdrücklich sagt, dass die Dichter der hierzu gebräuchlichen Tanzlieder es nicht gestatteten, 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 Hebrä 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 Pol-
lux' 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 charakte-
ristischem Ausdruck, der so weit getrieben wurde, dass man das Zähneknirschen des ver-
wundeten Tieres durch eigentümlichen Trompetenschall nachzuahmen suchte. Thiersch
(Pindar. Ein.) 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 Erfinder berühmter Tänze, und der große Dichter Aeschylos
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 ge-
nannt 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 theatra-
lische 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 Tanz-
kunst beschäftigten. Sophokles war ein berühmter Tänzer und Reigenführer, der schon als
Knabe nach der Schlacht bei Salamis, nach einigen nackt, nach anderen aber bekleidet,
um die Trophäen getanzt haben soll; Eminondas 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 Unanstän-
diges für einen Mann in seinen Jahren darin zu finden, ihn auch fleißig übte.



Korybantentanz nach einem griech. 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 Ariealtgriechisch 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 Kniee fiel und wieder aufstand; und alles dieses tat er nach dem Takte einer Flöte. Als der Mysier sah, dass die Gesandten der Paphlagonier dieses anstauten, so beredete er einen Arkadier, der eine Tänzerin hatte, dieselbe, auf das Prächtigste 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 schwangen die Schwerter. Zuletzt hieb einer auf den andern zu, sodass alle glaubten, er habe ihn totgeschlagen. 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 Pen-thea 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 Hals-schnur 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 XVII. 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 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.

In seiner eigentlichen Kunstform scheint der Tanz aber durchaus anständig und sittig gewesen zu sein, denn auch der arglos heitere Anakreon verschmähte es nicht, in hohem Alter, den Silenus nachahmend, zu tanzen, und selbst der strenge Plutarch erlaubt ohne Einspruch beim Gastmahle den Tanz des Satyrs. Longus versinnlicht uns einen bacchischen oder satyrischen Tanz in folgender Schilderung: Der Greise einer, berühmt im Tanze, küsste die Chloe und Daphnis, und diese nunmehr standen rasch auf und tanzten die Mythe des Lamon. Den Pan stellte Daphnis dar, Chloe aber die Syrinx. Jener war in seinem ganzen Wesen liebend und zärtlich überredend, diese jedoch zeigte nur spöttisch lächelnde Mienen vernachlässigender Geringschätzung und suchte endlich zu entfliehen. Er verfolgte sie und lief dabei, den tierischen Fuß nachahmend, auf der äußersten Zehenspitze; sie aber malte nun in ihren Gebärden die Erschöpfung von rascher Flucht. Endlich schien sie sich in Moor und Wald verborgen zu haben, als Daphnis rufend einherlief, die Flöte nahm und, stets vergeblich umherschuhend, derselben schmachttende Klagetöne der zärtlichsten Sehnsucht entlockte.

Die häufig aufgeworfene Frage, ob den Griechen das pantomimische Ballett als selbstständiges Kunstwerk bekannt gewesen sei, ist oft verneint worden. Cahusac und Dubos sagen darüber nichts Bestimmtes, und einige andere gelehrte Kunstkenner behaupten, dass unter Ballett eine neue, von den Schautänzen der Alten wesentlich verschiedene Kunstgattung sei. Wir müssen indessen dieser Annahme durchaus widersprechen. Schon Wieland nennt in seinen bekannten Anmerkungen zum Lucian die von Xenophon beschriebene Hochzeit des Bacchus geradezu ein pantomimisches Ballett, und wir können ihm hierin in jeder Beziehung nur beistimmen.

Festlich geschmückt sitzt Ariadne, ihres hohen Gemahls harrend, auf einem Throne, als die bacchischen Flöten ertönen, und der Gott erscheint. Hohe, selige Freude malt sich in den Zügen der Braut, sie möchte aufstehen und dem Geliebten entgegenfliegen, doch die jungfräuliche Scheu hält sie auf ihrem Sitze gefesselt. Tanzend naht sich, von allen bewundert, der Gott der verschämten Braut, die endlich, von seligen Gefühlen besiegt, seine zärtlichen Liebkosungen erwidert. Jetzt zieht Bacchus sie sanft empor, und das süß beredteste Pas des deux beginnt. Man glaubt zu hören, wie Bacchus die holde Braut fragt, ob sie ihn liebe, und sie mit Beteuerungen und Schwüren darauf antwortet. - sehr anziehend beschreibt Lucius Apulejus eine zu Korinth aufgeführte Pantomime in einer Weise, dass sie mit unserem heutigen großen Ballett die größte Ähnlichkeit zeigt.



Bacchuszug

Ein hoher Berg von Holz war errichtet, der den berühmten, von Homer besungenen Ida vorstellte. Gesträuche und wirkliche Bäume bedeckten die Seiten desselben, und von dem Gipfel rann ein klarer künstlicher Bach, an dessen Ufer einige Ziegen weideten. Ein Jüngling machte den Paris, mit einem köstlichen, von den Schultern herabfließenden phrygischen Gewande angetan und mit einer goldenen Binde geschmückt. Nun trat ein schöner Knabe auf, dem ein kurzer Mantel um die linke Schultur hing. Blondes Haar, aus dem zwei goldene und durch ein goldenes Band vereinigte Fittiche hervorschimmerten, krönte seinen Scheitel und wallte leicht auf den Nacken hernieder. Der geflügelte Schlangenstab, den er trug, bezeichnete ihn als Merkur. Tanzend schwebte er herbei, überreichte dem Paris den Apfel und deutete ihm durch Gebärden den Willen Jupiters an, worauf er sich behende zurückzog und wieder verschwand. Darauf erschien ein Mädchen von hoher Gestalt, die Göttin Juno vorstellend. Sie trug ein Szepter in der Hand und ein weißes Diadem umwand ihre Stirn. Dieser folgte eine andere, in der man sogleich die Minerva erkannte. Sie hatte einen schimmernden, mit einem Ölweig umkränzten Helm auf, führte einen Schild und schwang eine Lanze, wie die Göttin, wenn sie im Kampfe erscheint. Eine dritte folgte diesen beiden. Unnennbare Grazie war über ihr ganzes Wesen verbreitet, und die Farbe der Liebe blühte auf ihrem Antlitz. Es war Venus, aber die jungfräuliche Venus, wie sie dem Meere entstieg ist. Ihre zauberische Schönheit ward noch erhöht durch ein Gewand, mit dem die Zephyre zu spielen schienen. Ihre Hülle war weiß, um dadurch anzudeuten, dass sie vom Himmel abstamme, und ihr Schleier grün, weil sie dem Meere entsprossen. Jede dieser drei Mädchen hatte ein eigenes Gefolge. Mit der Juno kamen Kastor und Pollux, dargestellt von zwei Schauspielern, welche runde Helme trugen, oben mit funkelnden Sternen geziert. Unter lieblichem Getön der Flöten schritt Juno mit ruhiger Majestät einher und versprach dem Hirten mit ungezwungener, geziemender Gebärde die Herrschaft über ganz Asien, wofern er ihr den Preis der Schönheit zuerkenne. Minerva im Waffenschmuck begleiteten ihre gewöhnlichen Gefährten in den Schlachten, Schrecken und Furcht, tanzend mit entbößten Schwertern. Ein Pfeifer, der hinter ihnen herging, spielte einen kriegerischen Marsch und ermunterte oder mäßigte ihren leicht bewegten Tanz abwechselnd, bald durch hohe schmetternde, bald durch gedämpfte pathetische Töne. Die Göttin mit unruhigem Haupte, drohendem Blicke, raschem gebeugtem Gang, gab den Paris durch eine lebhafte Gebärdensprache zu verstehen: wofern er sie den Sieg der Schönheit davontragen lasse, wolle sie ihn durch Tapferkeit und durch erfochtene Kriegstrophäen berühmt machen. Venus war von einem ganzen Gefolge fröhlicher Amoretten umge-

ben. Süßlächelnd stand sie mit dem ihr eigenen Liebreiz mitten unter denselben, zum allgemeinen Entzücken der Zuschauer. Man hätte die runden zarten Knaben allesamt halten mögen für wahre Liebesgötter, aus Himmel oder Meer geflattert, so sehr entsprachen sie ihrer Rolle durch ihre kleinen Pfeile und überhaupt durch ihre niedliche Leibesgestalt. Sie trugen der Göttin flammende Fackeln vor, als ginge sie zu einem Hochzeitsmahle. Auch die holden Grazien in jungfräulicher Schöne, und die reizenden Horen umgaben die Göttin. Schalkhaft warfen sie dieselbe mit Sträußen und Blumen und schwebten künstlichem Reigen einher, nachdem sie also mit den Erstlingen des Lenzes der Göttin der Schönheit gehuldigt. Jetzt flüsterten die viellöcherigen Flöten süße lydische Weisen. Jegliches Herz wallte vor Vergnügen, denn nun begann, lieblicher denn alle Musik, Venus selbst sich zu bewegen. Langsam erhob sich ihr Fuß, es schmiegte anmutig sich ihr Körper mit Sanft auf die Seite gebogenem Haupte, jede reizende Gebärde in Harmonie mit dem weichen Getöse der Flöten. Bald lächelte Huld und Milde auf ihrer Stirn, bald schreckte drohender Ernst; zuweilen schien sie gleichsam nur mit den Augen zu tanzen. Als sie vor den Richter trat, schien die Bewegung ihrer Arme demselben zu verheißen, dass, wenn er ihr vor den übrigen Göttinnen den Vorzug gebe, sie ihm eine Gattin zuführen würde, die an Schönheit ihresgleichen nicht auf Erden fände und ihr ganz und gar ähnlich sein sollte. Allsofort reichte ihr mit Freuden der phrygische Jüngling den goldenen Apfel zum Zeichen des Sieges. Nachdem nun Paris das Urteil gesprochen, traten Juno und Minerva unzufrieden und zornig von der Bühne ab. Eine jede drückte auf eine eigentümliche Art ihren Unwillen über ihre Verschmähung durch Gebärden aus; Venus aber legte ihre Freude über den erhaltenen Sieg durch einen heiteren Schlusstanzen mit ihrem ganzen Gefolge an den Tag.

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 ebenso 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 Festjubiläum 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.



Tanzende Gruppe. Nach einem Vasengemälde

Obgleich nun der "Tanz in Rom bei religiösen Darstellungen, feierlichen Aufzügen und später sogar zur Unterhaltung der Gäste bei Gastmählern verwandt wurde, so betrachtete man ihn doch nie, wie in Griechenland, als einen notwendigen Teil guter Erziehung. Selbst in der Zeit, als sich der Geschmack an "Tänzen und theatralischen Belustigungen bei den Römern immer allgemeiner verbreitete, und griechische Tänze und musikalische Aufführungen die stehende Begleitung einer vornehmen Tafel waren, hörte man nicht auf, dieselben bei allen Gelegenheiten in Schrift und Wort zu bekämpfen. Scipio Aemilianus schildert in einer seiner Reden mit lebhaftem Unwillen eine Tanzschule, in der damals über fünfhundert Knaben und Mädchen, die Hefe des Volkes und Kinder von Männern in Amt und Würden durch einander, von einem Ballettmeister Anweisung erhielten zu wenig ehrbaren Kastagnettentänzen, zu entsprechenden Gesängen und zum Gebrauch der verrufenen griechischen Saiteninstrumente. Aber trotz der Abneigung, die fast alle berühmten Schriftsteller und Staatsmänner gegen den Tanz an den Tag legten, stieg derselbe doch immer mehr im Ansehen der Vornehmen, denn nicht nur Tänzerinnen von Profession waren es, die bei Tafel und sonst auf Bestellung ihre Künste produzierten, sondern auch hochgestellten Damen und selbst Konsularen wird es vorgehalten, dass sie im kleinen Zirkel sich mit Tanzvorstellungen belustigten. Nach Einführung der sogenannten «griechischen Spiele», bei denen für das römische Publikum Tanz und Musik die Hauptsache gewesen zu sein scheint, mag es in Rom kaum ein einträglicheres Gewerbe gegeben haben als das des Schauspielers und der Tänzerin ersten Ranges. Roscius, der gefeierte Zeitgenosse des Cicero, hat seine Jahreseinnahme auf 600.000 Sesterzen (129.000 Mk.) und die Tänzerin Dionysia die ihrige auf 200.000 Sesterzen (42.000 Mk.) angeschlagen.

Den höchsten Grad ihrer Vollendung erreichte die Tanzkunst bei den Römern in den drei ersten Jahrhunderten unter den Kaisern. Tänzer, Schauspieler und Musiker waren in Überfluss vorhanden, und niemals waren die theatralischen Aufführungen häufiger als in dieser Periode. Nach Ammians Bericht befanden sich in Rom allein dreitausend fremde Tänzerinnen, welche für so notwendig gehalten wurden, dass sie in Rom bleiben durften, als man aus Furcht vor einer Teuerung alle fremden Philosophen, Redner und öffentlichen Lehrer verbannte.

Nach Livius wurde der theatralische Tanz, sowie überhaupt szenische Vorstellungen, im dreihundertsiebenundachtzigsten Jahre nach Erbauung Roms bei den Römern eingeführt, und zwar, wie er sagt, um die Götter zu versöhnen, da eine schreckliche Pest viele Menschen

hinwegraffte, und alle übrigen Spiele, die den Göttern zu Ehren angestellt waren, nichts helfen wollten. Man ließ etrusische Tänzer und Pfeifer kommen, die die Tanzkunst in Rom einführen mussten, Auch die von den Etruriern ihnen als eine religiöse Festlichkeit zugeführte Kunst der Pantomime wurde bei den Römern zur Vollkommenheit gebracht, wie wir aus dem Enthusiasmus ersehen, mit dem das Volk dafür eingenommen war, und wie das Urteil der alten Schriftsteller beweist, die alle darin übereinstimmen, dass sowohl im Tragischen als Komischen diese Darstellungen mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit ausgeführt wurden. Ihre höchste Ausbildung erhielten diese zu den Zeiten des Augustus, wo sie sich durch die Mimen Pylades und Bathyllus zu einer besonderen Kunstgattung erhoben.

Darstellungen der im Altertum so viel gepriesenen kunstvollen mimischen Tänze befinden sich unter den in Pompeji aufgefundenen Wandmalereien. Es sind dieses jene berühmten Tänzerinnen, welche dem Hause delle danzatrici in Pompeji den Namen gegeben haben, und die zu dem Vorzüglichsten gehören, was die Malerei in den verschütteten Städten geleistet hat. Man hat für diese wundervollen Gestalten auf mythologischem Gebiete Erklärungen gesucht und einzelne derselben als Bacchantinnen gedeutet; nach neueren Forschungen aber sind es dramatische Tänzerinnen, die bei den Griechen und Römern, namentlich in der Zeit des Kaiserreichs, bekanntlich mit den verdienstvollsten Staatsmännern die Ehre teilten, als Statuen oder in Gemälden auf die Nachwelt zu kommen.

Als Marie Taglioni im Jahre 1842 Palladios antikes Theater in Vicenzabesuchte und von der sie begleitenden Gesellschaft von Herren und Damen gefragt wurde, ob sie wohl durch die Tat ein Verständnis von dem antiken Tanze zu geben vermöchte, kam sie dieser Aufforderung ohne Weiteres nach und wusste sich sogleich mit der Umgebung in Harmonie zu setzen. Sie nahm das Kleid auf beiden Seiten mit den Händen zusammen und hob es ein wenig in die Höhe, wodurch sie sofort an die bekannte antike Statue einer Tänzerin erinnerte. Sie bildete keinen stumpfen Winkel mit den Beinen, stand nicht auf einer Zehe, wirbelte nicht sinnverwirrend um die eigene Achse, blieb aber beinahe immer auf demselben Flecke, während die Füße ebenmäßig liebliche Bewegungen machten und das Köpfchen sich herüber und hinüber neigte, als horchte sie den Melodien der Euterpe-Pfeife, und die Falten ihres Gewandes schmiegen sich sanft und nachgiebig um ihre Glieder, wie gewebte Musik. Theodor Mundt hätte damals seinen berühmt gewordenen Ausspruch: «Die Taglioni tanzt Goethe», füglich in «sie tanzt Sappho, Anakreon und Catull» umändern können.

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.

Kirchentänze - Verfall der Tanzkunst - Wiederbelebung derselben durch die Italiener - Neuere italienische Tänze

Sahet ihr wohl je die menschliche Natur lebendiger als im selbenvollen Tanz?

Wirkt eine der sogenannten schönen Künste lebhafter als diese auf das Herz der Jugend?
Herder

Unter den vielen Gebräuchen, die nach Einführung der christlichen Religion aus dem Heidentum in die neue Kirche übergingen, wurden auch die heidnischen Aufzüge, Masken und Tänze in die Feierlichkeiten der christlichen Feste herübergenommen, und sie assimilierten sich diesen allmählich dergestalt, dass ihr Ursprung nach und nach vergessen wurde. In eigentümlicher Deutung einiger Aussprüche des Apostels Paulus wurde das Tanzen beim Gottesdienst für erlaubt erklärt, durch Gregorius Thaumaturgos eingeführt, und besonders, nachdem die Christenverfolgungen aufgehört hatten, alle Freuden- und Friedens-Feste damit verherrlicht, während es bei anderen Gelegenheiten, z.B. bei den Hochzeiten der Christen, verboten war. Der Chor war in den alten christlichen Tempeln, wie noch heute in einigen der ältesten Kirchen Roms zu sehen ist, eine Art von erhabenem Theater, das zu den Festtänzen diente, und worauf die Priester an jedem hohen Festtag und später sogar alle Sonntage die heiligen Tänze aufführten. Die alten Bischöfe wurden eben als Anführer der heiligen Reigen «Præsules» genannt, welches nach Scalinger ursprünglich nichts anderes bedeutet als einen Vortänzer, der den übrigen Clericis mit seinem Beispiele voranging. Theodosius meldet von den ersten Christen zu Antiochia, dass sie in der Kirche und bei den Gräbern der Märtyrer tanzten, und alle Zeugnisse aus jenen Tagen stimmen darin überein, dass jedes Fest seine besonderen Hymnen und Tänze hatte. Die eifrigsten und tugendhaftesten Christen versammelten sich des Nachts vor den Kirchentüren in den Vigilien hoher Feste, sangen Lieder und tanzten. Selbst die Kirchenväter erteilten dem Tanz in ihren Schriften die größten Lobsprüche. Er wurde in seiner Erhabenheit sogar den Engeln als feierliche Handlung zugeschrieben, von denen der heilige Basilius sagt, dass er deren vornehmste Beschäftigung im Himmel sei, worauf er seine Leser ermuntert, ihnen hierin nachzuahmen.

Vielleicht, dass auch die Nachfolger der Apostel und die ersten Bischöfe den Tanz deshalb so begünstigten, weil sie wussten, dass die Heiden auf ihre gottesdienstlichen Tänze so viel hielten und sich ihrer beim Übertritt in die neue Kirche kaum entwöhnen konnten. Dazu kam noch, dass durch ein wunderbares Zusammentreffen mehrere christliche Feste mit denen der Heiden zusammenfielen. So das Weihnachtsfest mit den Saturnalien und anderen römischen Festen, bei denen ein allgemeiner Freudentaumel und vielfach lärmende Vergnügungen stattfanden, die dann auch viele Christen verleitet haben mögen, daran teilzunehmen. So führte man ohne Bedenken den Tanz beim Gottesdienste auch in der neuen Kirche ein, um die jugendlichen Neubekehrten den Verlust des Tanzes nicht allzu schmerzlich empfinden zu lassen.

Indessen bleiben diese christlichen Tänze nicht lange Beweise religiösen Eifers. Da dieselben am häufigsten des Nachts angestellt wurden, so gaben sie Anlass zur Ausübung der ärgsten Ausschweifungen und Laster. Dass diese nicht gering gewesen sein müssen, beweist das nunmehrige Verbot derselben vonseiten der Kirche. Doch umsonst boten jetzt die Kir-

chenväter ihre ganze Beredsamkeit auf, um vor solchen abgöttischen Lustbarkeiten zu warnen; der Unfug dauerte in dem Grade fort, dass er die Aufmerksamkeit der Kirchenversammlungen auf sich zog, unter denen ein Konzilienbeschluss vom Jahre 692 insofern wichtig ist, als er zeigt, welcher Art die Überreste der heidnischen Festvergönungen waren, die sich damals noch erhalten hatten. Es wird den Christen die Feier der Kalenden (des Neujahrs), der Brumalien, der Vota und des Festes, das am ersten März endet (Überbleibsel der Dionysien, die zu Ehren des Weingottes im Fröhlinge gehalten wurden und zum Entstehen der christlichen Karnevalsbelustigungen Anlass gaben), verboten. Namentlich werden darin die öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Tänze und Feierlichkeiten zu Ehren der falschen Götter usw. erwähnt. Die entfesselte Luft füllte die Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen, und mehrfach musste das Tanzen in den Kirchen ausdrücklich verboten werden. Die Päpste Gregor III. und Zacharias II., Letzterer im Jahre 744, gaben Dekrete dagegen heraus, und viele Kirchenlehrer und Bischöfe eiferten in ihren Schriften gegen die Tänze als schändliche Ruchlosigkeiten. Man erinnerte sich allmählich, dass die Tanzkunst im Grunde doch allzuschr an das alte Heidentum mahne, sowohl an den Tempeldienst der römischen wie der germanischen und keltischen Völker, deren Götter in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube später eine wundersame Tanzsucht zuschrieb. Überhaupt ward der böse Feind schließlich als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, in dessen frevelhafter Gemeinschaft man sich die Hexen und Hexenmeister ihre nächtlichen Reigen tanzend dachte. Der Tanz ist verflucht, sagt ein bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem töten ließ. «Wenn du tanzen siehst», fügt der fromme Sänger hinzu, «so denke an das blutige Haupt des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!»

Ebenso geschmacklos und roh wie die Kirchentänze war im Mittelalter der weltliche Tanz. Indessen erschienen bei den Tänzen der Alten die Geschlechter vollständig getrennt, und es tanzten entweder Männer allein und Frauen allein, oder beide zusammen, aber jedes Geschlecht für sich. Die Vereinigung beider Geschlechter beim Tanz gehört erst dem Mittelalter an, welches an die Stelle der religiösen Bedeutung des Tanzes ein anderes Prinzip, die Liebe, setzte. Dieser Grundzug der neueren Tänze ist es, welcher den charakteristischen Unterschied zwischen dem antiken und dem romantischen Tanze bildet.

In Italien war es, wo der Tanz nach den Zeiten des Verfalls, etwa gegen Ende des 15. Jahrhunderts, wieder aufgenommen, weiter ausgebildet und gewissen Regeln unterworfen wurde. Bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Herzogs Galeazzo Sforza von Mailand mit Isabella von Arragonien im Jahre 1489 brachte Bergonzo de Botta zuerst ein großartiges, mit Deklamation und Gesang verbundenes Ballett zur Aufführung, das damals als etwas Neues nicht nur in Italien, sondern auch an allen übrigen Höfen Europas Bewunderung und Nachahmung fand. Der Ursprung des neueren Balletts sowie die Wiederbelebung der höheren Tanzkunst überhaupt datiert von dieser abenteuerlichen Komposition, in der Götter und Helden, historische Personen, wie Thamyris und Judith, römische Schatten und lombardische Flüsse auf das Bunteste durcheinanderwogen.

Die Tanzkunst trat mit der im 15. Jahrhundert von Italien ausgehenden Regeneration in Kunst und Wissenschaft in ein neues Stadium ihrer Entwicklung. Sie wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts hierin nicht gestört, sodass sie sich bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit herauszubilden begann, der, wäre er nicht durch den politischen Verfall Italiens gehemmt worden, ihr vielleicht mit größerem Recht die Priorität über die Volkstänze der anderen Nationen gesichert hätte, als später die französische Tanzkunst eine solche errang.

Die prachtliebenden kleinen italienischen Höfe förderten nebst den Bestrebungen und Künste des Friedens auch die Ausbildung der Tanzkunst mit Vorliebe. Bei den häufig vorkommenden glänzenden Festen mit immer neuen Tänzen zu prunken, war ebenso gewöhnlich, wie keine Gelegenheit zu versäumen, um sich in der Entfaltung großer Pracht verschwenderisch zu zeigen. Berühmt sind in dieser Hinsicht die Familienfeste im Mediceischen Hause in Florenz, bei welchen häufig mehr als fünfzig junge Damen der vornehmsten Geschlechter feierliche Tänze aufführten. Auf einem Hochzeitsbankett in dieser erlauchten Familie wurde, nachdem das Gastmahl zu Ende, bis um die erste Stunde nach Mitternacht getanzt. Die Masse der Lichter und Fackeln war so groß, dass die Nacht dem Tage an Helle gleichkam. Zweiundsiebenzig junge Damen führten Tanzdivertissements auf, je zu zwölf, in verschiedenen Trachten, die einen italienisch, die andern deutsch, und zwar zum Schall der Tamburins und anderer Musik.

Auch im Vatikan wurde der Tanz gepflegt, und Lucrezia Borgia, die schöne Tochter Papst Alexanders VI., erheiterte nicht selten ihren Vater durch ihre Kunst und Anmut im zierlichen Tanze. Noch auf ihrer Hochzeit mit Alfonso von Este, nachmaligem Herzog von Ferrara, stieg sie wiederholt von der Tribüne herab und tanzte römische und spanische Tänze unter Begleitung der Tamburins.

Die Italiener nahmen im 16. Jahrhundert sowohl als theoretische Schriftsteller wie als praktische Lehrer das ganze Abendland in die Schule, für alle edleren Leibesübungen wie für den höheren geselligen Anstand. Schon frühe gab es bei ihnen besondere Tanzmeister, von denen Caroso und Negri auch als Schriftsteller über ihre Kunst berühmt sind. Zahlreiche Kupfer in ihren Werken zeigen Tanzstellungen und Tanzgruppen, ja sie illustrieren, wie man den Hut halten soll (nicht mit der Öffnung nach auswärts), wie der Mantel zu falten ist, damit er beim Tanz nicht hinderlich sei, wie man sich der sitzenden Dame bei der Aufforderung zum Tanze zu nähern hat. Fremd und seltsam würden uns jene Tänze anmuten, die mit ganz kleinen Schrittchen und Sprüngen und unter häufiger Anwendung von Reverenzen und Continenzen, bei denen man sich voreinander brüstete, ausgeführt wurden.

Man vermied so viel als möglich jede heftige Bewegung und tanzte mit ganz kleinen, etwa 15 cm langen Schrittchen, bei denen man natürlich auch nur wenig von der Stelle kam. Galt es doch bei den höfischen Frauen als eines der obersten Gesetze des Anstandes, möglichst langsam und mit ganz kleinen Schritten zu gehen, um dadurch anzudeuten, dass nicht eine geschäftliche Nötigung, sondern lediglich die freie Laune einer Dame zu dem plebejischen Akt des Gehens treiben dürfe.

Da diese Tänze sich sehr wohl mit jeder Würde und mit allen Wohlanstandsgesetzen vertrugen, so war es nichts Ungewöhnliches, dass selbst geistliche Würdenträger bei den zu Ehren vornehmer Personen veranstalteten Bällen zugegen waren. Als Ludwig XII. in Mailand einen Ball gab, erschienen die Kardinäle von St. Severin und Narbonne als Tänzer auf demselben. Der Vortänzer der größten geistlichen Tänzergesellschaft war aber der Kardinal Hercules von Mantua, welcher einen im Jahre 1562 dem spanischen Könige Philipp II. zu Trient gegebenen Ball eröffnete, auf welchem alle hohe und höchste Geistlichkeit des großen Tridentinischen Konziliums, Kardinäle und Bischöfe, Äbte und Prälaten, mit Würde und Hoheit tanzten.

Ohne uns hier näher auf die alte italienische Schule und ihre bis zur Peinlichkeit minutiösen Regeln und Tanzschritte einzulassen, wollen wir hier nur einige Namen damals üblicher Tänze nennen, nämlich die Giga, die Gagliarda und den Passamezzo, die beiden ersten von

fröhlichem Charakter, der Letztere aber von langsamer Bewegung und so genannt, weil dabei halb (mezzo) so viel Pas (passi) gebraucht wurden, als in der Gagliarda, auf die wir weiterhin ausführlich zurückkommen. Obgleich uns die beiden Tänzer Chirampinus und Chiappinus über die sizilianischen, römischen und venetianischen Tänze förmliche Kataloge hinterlassen haben, es also keineswegs an Stoff zu einer vollständigen Geschichte der italienischen Tanzkunst mangelt, so wollen wir uns hier doch damit begnügen, nur diejenigen Tänze zu beschreiben, die auch im Auslande Ansehen und Berühmtheit erlangt haben.

Der Tarantismus. Schon früh, und zwar in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, also um dieselbe Zeit, in der in Deutschland der St.-Veits-Tanz um sich griff, finden wir in Italien den Glauben an den Biss einer giftigen Spinne (Lycosa, Wolfsspinne) verbreitet, der einen Paroxysmus erzeugen sollte, in welchem der Kranke zum Tanz gezwungen werde. Unter dem Namen Tarantismus verbreitete sich diese Krankheit über die Grenzen von Apulien und wurde bald in Italien allgemein, und im 17. Jahrhundert, als in Deutschland die Raserei des Veitstanzes längst erloschen war, erreichte der Tarantismus in Italien seine größte Höhe. Es waren nicht nur die Eingeborenen dieses Landes, die von dieser Krankheit ergriffen wurden, auch Fremde aller Farben und jeder Herkunft, Neger, Zigeuner, Spanier und Albanesen sah man von ihr befallen. Nur die Musik soll den Kranken Hilfe gebracht haben, und zwar eine eigene Art derselben, die auf die Italiener einen sehr tiefen Eindruck gemacht haben muss, da sie noch gegenwärtig, nachdem die Krankheit und der Glaube daran längst verschwunden ist, die Tarantella als eine eigentümliche Tanzmusik mit immer rascher werdendem Zeitmaß beibehalten haben. Es gab sechs verschiedene Arten von Tarantellen, die je nach der Äußerung der Krankheit in Anwendung gebracht wurden. Die Namen derselben sind bekannt, leider lässt sich aber über die Musik keine weitere Auskunft geben, da nur kleine Bruchstücke von Liedern und sehr wenige Tarantellen aufbewahrt sind, die aus dem Anfang des 17. oder höchstens dem Ende des 16. Jahrhunderts herrühren.