

## Eurythmie.

Über Kunst sollte man nicht reden!

Aber Eurythmie neue Kunst. Formcuppraf;  
und Rhythmen -

Bewegungen des Einzelmenschen -  
Gruppen von Menschen im Raume }

Das ist weder mimische noch Tanzkunst,  
sondern eine Sprache -

Die Lautsprache = sie ist Ausdruck der  
Ateme und Hände = keine Fäße Betonung -

- aus dem Charakter:

Oberer Sinn = Gedanken nuancierung: Begehung.

Die Sprache ist zurückgelehnt auf das

reine Selbst: Wille und Gefühl ~

~: wird zu viel / Mitleid in der

Eurythmie vorgebracht: so wird sie

aufdringlich - zu viel Tanz: brutal. -

Der Tanz ist Wille, Leidenschaft =

Die Mimik ist Verstand - Klugheit =

Eurythmie ist Seele = Gemüt = Gefühl.

Die Bewegungen als solche in ihrem  
ästhetischen Eindruck. =

## Vorbemerkungen

Die *Neuaufgabe* des 1965 erschienenen Buches «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie» gibt Veranlassung zu diesem Heft. Damals konnten die beiden ersten Kurse, die Rudolf Steiner 1912 in Bottmingen/Basel und 1915 in Dornach gab, veröffentlicht werden mit einer Reihe von Ansprachen zu Eurythmie-Aufführungen und dazugehörigen Programmen. Die einzige Konferenz mit Rudolf Steiner im Stuttgarter Eurythmeum erschien zum ersten Male; auch Ausführungen von Marie Steiner, Lory Maier-Smits, Erna van Deventer-Wolfram, Tatiana Kisseleff, Elisabeth Dollfus und Hendrika Hollenbach. Das Erscheinen des Buches war schon 1962 zum fünfzigsten Jubiläum des ersten Kurses geplant.

Das rege Interesse für diese Anfänge der neuen Kunst hat nun die Frage hervorgerufen: *wie ist es zu diesem Buch gekommen?*

Zunächst lagen im Archiv der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung nur die Blätter mit den Zeichnungen der Formen und Angaben für die Laute von Rudolf Steiner vor, die er 1912 in Bottmingen/Basel Lory Smits aufgeschrieben hatte. – Ich kannte Frau Maier-Smits noch nicht persönlich. Erst im Januar 1962 bahnte sich diese Arbeit an. Das wurde nun eine sehr intensive Arbeitszeit, die sich über Jahre erstreckte, bis 1965 das Buch erscheinen konnte. Ich bat sie, zu beschreiben, wie und was Rudolf Steiner während der Unterweisungen gesprochen hat in Beziehung zu diesen Aufzeichnungen. Durch zahlreiche Gespräche und Besuche in Dornach und in Laufenburg entstanden dann die eindrucksvollen Schilderungen, in denen Rudolf Steiner so stark, fast real zu erleben ist. Als dann Frau Maier-Smits erkrankte und ihren siebzigsten Geburtstag in der Klinik in Arlesheim verleben mußte, arbeitete sie noch unermüdlich weiter an diesen Texten, ihren Formulierungen.

Die Arbeit an den Kursen hatte aber schon im Sommer 1961 begonnen und zwar mit Erna van Deventer-Wolfram. Es befanden sich im Archiv auch Arbeitsbücher von Marie Steiner, in welche sie jede Stunde des «Apollinischen Kurses» 1915 aufgezeichnet hatte. Da Erna van Deventer ebenfalls alles mitgeschrieben hatte mit den dazugehörenden Daten, verglichen wir eine Woche lang die Aufzeichnungen zu diesem Kursus. Später wurden diese wieder mit denen von Tatiana Kisseleff und Lory Maier-Smits geprüft.

Von Erna van Deventer-Wolframs «Erinnerungen» konnten wir aus Platzgründen manches nur in die «Ergänzungen» aufnehmen. Wir bringen daher hier nun diese wertvollen Schilderungen. Man kann gut nacherleben, wie die weiteren Formen und Angaben entstanden. Am wichtigsten jedoch sind die Photokopien der Blätter mit den neunzehn Gesten aus dem Jahre 1914, die Rudolf Steiner Frau Wolfram und ihrer Tochter Erna nach Leipzig schickte. Sie sind im Wortlaut etwas abweichend von denen aus Rudolf

Steiners Notizbuch, die bereits in der «Entstehung» veröffentlicht wurden.

Frau Kisseleff schrieb dazumal an ihrem eigenen Buch, das jetzt auch wieder erscheinen wird. So haben wir leider nur einen Aufsatz von ihr erhalten, aber außerdem sehr wertvolle Aufzeichnungen Rudolf Steiners aus ihrem Arbeitsbuch 1914, sowie die Zeichnung des Tierkreises mit den Lautangaben 1917. Am 14. März 1981 war ihr hundertster Geburtstag, dessen wir dankbar gedenken möchten.

Überraschenderweise fanden sich erst im Jahre 1968 stenographische Notizen von Rudolf Steiner für die ersten Eurythmie-Unterweisungen. Bei der Übertragung stellte sich eine Übereinstimmung mit den Angaben für den «Dionysischen Kurs» 1912 und zum Teil auch für die Hinzufügungen im Arbeitsheft von Tatiana Kisseleff 1914 heraus. Mit den erwähnten Blättern beginnt dieses Heft. Die ersten beiden Seiten werden im Original, die weiteren nur in der Übertragung gebracht.

Dann folgen drei Eurythmie-Ansprachen aus einer 1953 erschienenen, vergriffenen Publikation.

Heute sind nun alle, die an diesem Werk «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie» beteiligt waren, nicht mehr unter uns. Aber wohl nicht nur die Eurythmisten, auch viele andere Menschen werden ihnen in Dankbarkeit verbunden bleiben. Sie haben mitgeholfen, diese neue, heilende Kräfte in sich bergende Kunst unter die Menschen zu bringen.

Dornach, Frühjahr 1982

*Eva Froböse*

---

*Auf den folgenden Seiten:*

## RUDOLF STEINER

Notizen für die ersten eurythmischen Unterweisungen

Zehn Blätter mit stenographischen Aufzeichnungen,  
wiedergegeben nach den Originalen mit Übertragungen  
in Klartext

Cre kn 8 0 20 5  
A - Abwehr - (Schreck, das ist  $\sqrt{\quad}$ ) -

E - 2/2/2 -  $\sqrt{\quad}$  -

A - 2<sup>re</sup> 10<sup>te</sup> - re -

I - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> - [10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup>]

A<sup>u</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> - re -

O - re 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> - [10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup>]

U - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> - [10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup>] [10<sup>te</sup>]

A<sup>u</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> -

E<sup>i</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> -

E<sup>u</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> -

O<sup>u</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> -

U<sup>u</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> - 10<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> -

Vokale drücken immer etwas Innerliches aus

- A - Abwehr - (Schreck, der sich wehrt) -
- E - Überkreuzung - Ehrfurcht Furcht Ekel
- Ȧ - Hintereinander gestellte Beine - Hände -
- I - Jedes Strecken - [andeutend in sich erleben]
- Au̇ - Jede Berührung des eigenen Körpers -
- O - Jede zusammen sich fügende Rundung der Glieder -  
liebend Umfassen - [Bewunderung]
- U - Jedes Nach-oben-wenden - [Beide Hände // ausdrückend]  
[Staunen]
- Au̇ - Aufspringen oder Einstemmen der Glieder -
- Ei - Jede Bewegung des ganzen Leibes -
- Eu - Mit am Herzen liegenden Händen oder, den anderen  
meinend, auf ihn zeigen -
- Ö - Rundtanz und von einem Punkt in die Mitte springen -  
auch ein Ruck -
- Ü - Das einander Vorbeitenzen - Handrücken -

G: ml y r a j o -

g: . v e m p -

K: . v e m p +

h: . C o e m p -

L: . s e e p u j y [ v o d j ]

N: j u e p u e ~ - [ r o v u ]

P: k r o o v i d ~ - a u s e a v ~  
+ a h j z ~ n j -

a: z i j e m p .

R:

Evoc - r i s s a s i e :

e - i j

v - n s p u s ~ u l m

o - j u j ~

e - h v -

ev: d, h i a  
j u r o u g o u .

*G*: Reaktion auf ruhenden Einfluß -

*g*: Abwehrende Reaktion -

*K*: Abwehrende Reaktion <sup>stärker</sup> größer } mehr +

*H*: Abstoßende Reaktion -

*L*: Gewährwerden der freien Entfaltbarkeit [verwandt J]

*N*: Vorübergehendes Verbundensein - [wie etwas ergreifen]

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

*d*: Schmerzvolle Reaktion -

*R*:

*Evoc* - wir suchen uns und haben  
uns gefunden:

*e* - 1 Schritt

*u* - Arme ausstrecken und den  
anderen berühren

*o* - Sich entfalten

*e* - Zurücktreten

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

*U.* Empfinden - etwas wie in der Hand haben oder auch  
nur berühren -

*S* - Immer das gemeinsame Bewegen oder Formgeben mit  
einem Gegenstand -

*F* - Reaktion auf auffordernden Einfluß



*B* : Etwas in der Hand haben, das wieder auf den Leib  
zurückwirkt -

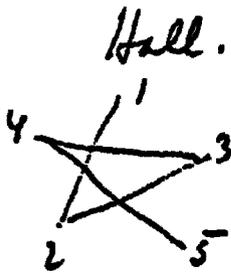
*M* : Sich fühlen (wie in der Luft) gewöhnliche Gehbe-  
wegung oder Auf- und Abbeugen der Hände - wie durch  
den Wind gehen - [wie die Luft zurückschieben]

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

*W* - Wie langes U, so tief, daß es keine Bewegung gibt -



"



8

Jede krumme Linie, sei es in der Stellung, sei es in der Bewegung

2 Kopf gerade aus: *Wille*



Jede Winkelbewegung und gerade Linie -



Kopf gesenkt - *Denken*



Gerade und krumm - Fühlen nach oben gewendetes Antlitz -

Form in der Ruhe wirkt ästhetisch - in der Bewegung wirkt hyg.

Wenn viele machen, wirkt es auf den Astralleib - allein auf den Ätherleib -

10 *2a*

Jede Form, die auf ihrem Rückweg alle Punkte des Hinwegs berührt -

8 8 8  
2

Eine Form, die auf dem Rückweg nur einen Punkt des Hinweges berührt.

Thi-

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.

Eine Spirale von Innen nach Außen

Ester Abschluß nicht zu sanfte Bewegung von innen nach Außen.

Zweiter Abschluß Fassen der Hände auf dem Rücken -

(Thy. paed. gegen egocismus bei vollblütigen  
Menschen) -



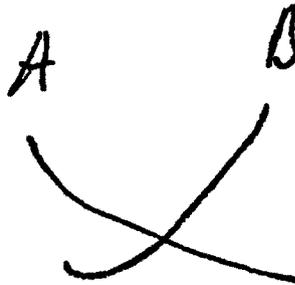
Erster Abschluß mit den in den Hüften gestemmtten Händen -



*Iu* auf dem Herzen gelegene Hände.

*hyg.* starke Befestigung des Ich für *blühendste Menschen*

*Ich und du  
Du und ich  
Ich und du  
Sind wir  
Du und ich  
Du und ich*



Gegen Neid und falschen Ehrgeiz

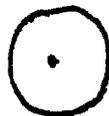
*Wir*

Alt-dionysische Übung - Freude am gemeinsamen Dasein

4 Schritte vor, 4 Schritte zurück.  
"Wir" sagen bei jedem ersten Schritt

*Se*

Verehrung der Gottheit



8 Dü-

888888

h. a. 

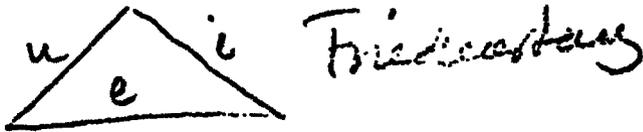
b.) Wie von jeglichen Punkten im Kreis zur Mitte hinführt

c. Die große Auff

Spitze von einem nach außen

Septa- mit Konsonanten -  
4mal d 4mal g 2mal k 2mal h 4mal l 4mal n  
4mal f

dann beide Hände auf Herz -



mit langem i und u gibt Kraft zur gemeinsamen Arbeit -

Ballen

Sich schwach fühlen gegenüber der Außenwelt - Gleichzeitig Zusammenraffen aller inneren Kräfte zur Verteidigung gegen die Außenwelt - Ballen empfindet man wie

Wemen

Spreizen

Sich stark fühlen, sich überheben über die Außenwelt - Wie Lachen empfunden -

~~Außen - menschlich~~

Gehen

(oder schon Entlasten des Fußes) Revoltieren gegen die Erde gegen die Geister der Form (luz.)

3 Momente - Wille als Impuls

Denken

Tat -

*Füße : Verhältnis zur Erde*

*Hände - Seelisch*

*Kopf - geistig*

*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, daß etwas so ist*

*links : ich fühle nicht, daß etwas so ist*

*Kopf gesenkt : ich begreife dich*

*Kopf nach oben gewendet - ich begreife mich*

*"Ich schaue auf" - sich niedersinken mit empfangenden Armen  
und sich wieder aufheben*

*"Die Wahrheit hat gesiegt" -*

*3 Arten von Sprüngen: <sup>#</sup> 0 innerhalb der Form -  
in den Mittelpunkt der Form. 1 2\*

*U - sich nach oben richten - 1\ 2*

*Äu - Das Wiederberühren des Bodens  
nach einem Sprung ist die  
Hauptsache -*

*Sprung immer eine Dissonanz -*

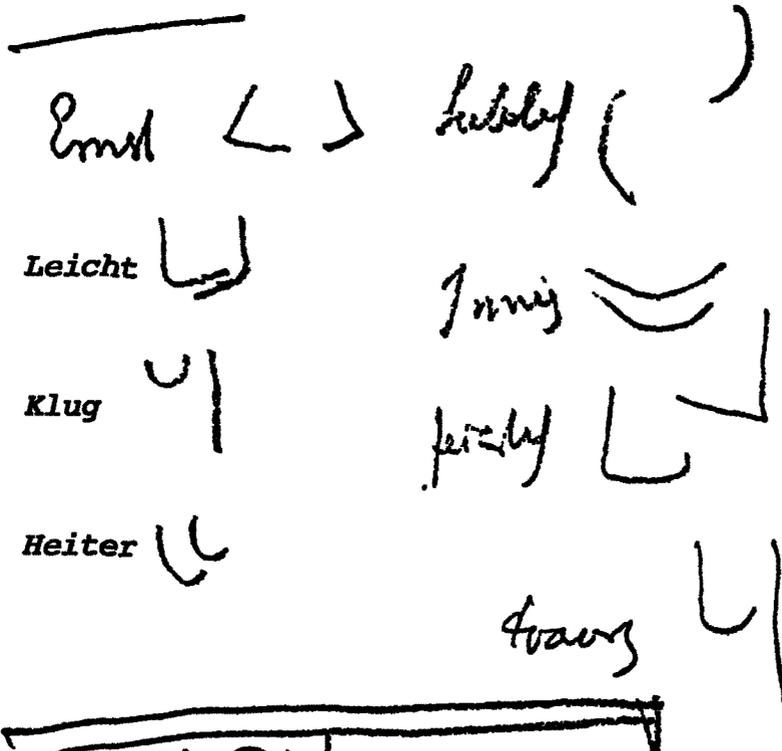
**Stabübung gegen Ungezogenheit**

7 Bewegung - 12 Bewegung Vorübung

**Spirale**

Qui - zur Ausbildung der Finger -

Gegensatz - 12 Bewegung - 1 - 7 Gegensatz



B M R W  
Lippen-R  
D N R L  
g. Ng. R. CH  
F. V. S. SCH.

## RUDOLF STEINER

### Drei Ansprachen zu eurythmischen Darstellungen

#### I

*Dornach, 15. August 1920*

Gestatten Sie, daß ich heute, wie sonst vor diesen Versuchen einer eurythmischen Darstellung, einige Worte voraussende. Es geschieht nicht, um etwa die Vorstellung zu erklären. Künstlerische Versuche, welche erst Erklärungen nötig hätten, wären ja keine solchen. Kunst spricht durchaus durch sich selbst, auch für den unmittelbaren Eindruck soll sie verständlich sein. Nun aber ist es bei dieser eurythmischen Kunst so, daß der Versuch gemacht wird, aus anderen Kunstquellen heraus als den bisher gewohnten, und durch eine andere Formensprache etwas zu schaffen. Über diese Quellen und über diese Formensprache sei es gestattet, einige Worte zu sagen, auch deshalb, weil der ganze Versuch der eurythmischen Kunst noch im Anfang ist und erst bei seiner weiteren Vervollkommnung das wird geben können, was in Wirklichkeit beabsichtigt ist.

Sie werden auf der Bühne Bewegungen sehen, die der Mensch ausführt durch seine Glieder; Bewegungen des ganzen Menschen, Bewegungen von Menschengruppen. Das alles ist nicht etwa durch eine Art von Pantomime oder Mimik zustande gekommen, sondern es beruht auf einem sorgfältigen Verfolgen desjenigen, was eigentlich im Menschen vor sich geht, wenn er durch die Lautsprache das Innere seiner Seele offenbart. Wie alles, was von diesem Dornacher Bau hier ausgehend sich vor die Welt hinstellen will, so ist auch diese eurythmische Kunst aus dem Goetheanismus herausgeschöpft, aus Goethescher Kunstanschauung, Goethescher künstlerischer Gesinnung.

*Goethe* hat ja, wenn ich das scheinbar Theoretische, was aber wahrhaftig nicht theoretisch gemeint ist, voranstellen darf, unternommen, aus der Gestalt eines Lebewesens das Wesen dieses Lebewesens zu erkennen. Nun, mehr als man heute schon glaubt, wird die menschliche Erkenntnis auf diesen Goetheschen Versuch einer wirklichen Durchdringung des Wesens des Lebendigen noch zurückkommen, sobald gewisse Vorurteile der heutigen Weltanschauung abgestreift sein werden, die sich gegenwärtig noch sehr stark geltend machen. Was Goethe in der so anschaulichen und tief bedeutsamen Abhandlung «Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären» im Jahre 1790 veröffentlicht hat, kann uns hier die Richtung weisen. Ich möchte davon nur erwähnen, daß Goethe bemüht ist, das einzelne Blatt in seiner oftmals einfachen, oftmals komplizierteren Form für die *ganze* Pflanze zu erklären, und wiederum die ganze Pflanze in ihrem inneren ideellen Wesen nur als ein komplizierteres Blatt. Goethe sieht die einzelne Pflanze gewissermaßen als eine Gemeinschaft von

Pflanzen an, die als Blätter auftreten, die Verwandlungen, Metamorphosen durchmachen – auch die Blütenblätter, Kelchgefäße, Staubgefäße und so weiter sind Metamorphosen des Blattes. Diese lebendige Anschauung der Umformung des einen Organismus in den anderen, dieses Anschauen des ganzen Lebewesens als eines komplizierteren Gebildes, das gewissermaßen schon ideenhaft in den einzelnen Organen vorgebildet ist, das ist es, was einmal das Rätsel des Lebendigen, wenn es weiter ausgebildet ist, lösen wird.

Was nun Goethe angewendet hat auf die Gestalt des Pflanzlichen, später auch ausgedehnt hat auf die Gestalt des Tierischen, soll hier – allerdings ins Künstlerische heraufgehoben – für die eurythmische Kunst verwendet werden. Vom Erkennen baut Goethe eine Brücke zum Können, zum künstlerischen Können. Und schön ist das Wort von Goethe, das eigentlich in jede künstlerische Gesinnung aufgenommen werden müßte: «Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst!»

Damit rückt Goethe das künstlerische Schaffen an wahres Erkennen, das nicht in Abstraktion, sondern im unmittelbaren Anschauen lebt, heran.

Nun versuchen wir hier dasjenige, was Goethe zunächst für die Gestaltung geschaut hat, auszudehnen auf das menschliche Betätigen. Sorgfältig wird studiert, welche künstlerischen Bewegungen der Kehlkopf und seine Nachbarorgane ausführen, wenn die Lautsprache zustande kommt. Nicht auf die feinen Vibrationen, die sich von dem Organ des Menschen auf die Luft übertragen und dann bis zum Gehörorgan des Hörenden fortschreiten, kommt es an, sondern auf die zugrunde liegenden *Bewegungstendenzen*, auf die dann diese Vibrationen gewissermaßen aufgefädelt sind. Wenn wir einen langen Pflanzenstiel anschauen, dem einzelne Blättchen aufgeheftet sind, wie zum Beispiel bei der unechten Akazie, so können wir Grundtendenzen verfolgen, die sich schon im Kehlkopf und seinen Nachbarorganen geltend machen, Grundtendenzen für die Schwingungen der Sprache. Diese Grundtendenzen werden, wenn ich das Goethesche Wort gebrauchen darf, durch sinnlich-übersinnliches Schauen erkannt. Und so wie sich Goethe vorstellt, daß die gesamte Pflanze nichts anderes ist als ein komplizierter ausgestaltetes einzelnes Blatt, so lassen wir den ganzen Menschen in seinen Bewegungen dasjenige ausführen, was sonst in der Region des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane ausgeführt wird. Wir verwandeln also die Lautsprache, bei der die inneren Bewegungstendenzen nicht der Aufmerksamkeit unterliegen, weil diese nur dem Laute hingegeben ist, in eine sichtbare Sprache: der ganze Mensch oder Menschengruppen stehen vor Ihnen auf der Bühne und führen diejenigen Bewegungen aus, die sonst unsichtbar ausgeführt werden, wenn die Lautsprache zustande kommt. Das, was der Lautsprache, ich möchte sagen, als ein Untersinnliches zugrunde liegt, das wird herausgeholt und der menschlichen Gestalt oder auch Menschengruppen als Bewegung aufgeprägt.

Man möchte wenigstens «aus einer Ecke heraus» darauf hinweisen, daß damit eine Möglichkeit geschaffen ist, manches, was jetzt gerade von schaffenden Künstlern sehr lebendig empfunden wird, zum Ausdruck zu bringen. Es lechzt ja heute ein großer Teil der künstlerisch Schaffenden nach neuen Ausdrucksformen: Impressionismus, Expressionismus, und wie die verschiedenen Wege heißen, die in der Kunst eingeschlagen werden. Auf der einen Seite sehen wir, daß der unmittelbare Eindruck, die Impression wiedergegeben werden soll, weil der heutige Mensch die Kraft verloren hat, in das innere Wesen der Dinge unterzutauchen, wie es die großen Künstler früherer Epochen noch konnten. So wird das, was übrigbleibt, gewissermaßen in der Impression festgehalten. Oder es kommt im Expressionismus das, was chaotisch aus dem Inneren aufsteigt, in einer Weise zum Ausdruck, die namentlich mehr philosophischen Naturen schwer verständlich erscheint. Aber das alles sind Wege, welche eigentlich darauf hinauslaufen, die alte Kunstfrage in einer neuen Form zu beantworten: Wie gelangt man dazu, Eindrücke künstlerisch festzuhalten, ohne daß dabei Gedanken eine Rolle spielen?

Abstrakte Gedanken sind es immer, welche die eigentliche Kunst töten. Die Kunst muß ohne die abstrakten Gedanken verlaufen. Hier in der Eurythmie haben wir die Möglichkeit, die abstrakten Gedanken auszuschalten. In der gewöhnlichen Lautsprache haben wir nicht diese Möglichkeit, denn sie dient dem Mitteilungsbedürfnis und ist zu sehr schon ins Konventionelle, in die Sphäre der Nützlichkeit herabgestiegen. Der Künstler muß versuchen, durch das unter der Sprache Liegende – auch ein eurythmisches Element übrigens – zu erreichen, was ihn befriedigen kann.

In der Eurythmie haben wir die Möglichkeit, außer dem einen Element, das in der Lautsprache vorhanden ist, den Gedanken vollständig auszuschalten und unmittelbar aus dem ganzen Menschen, aus dem Willen heraus die Bewegung abzuleiten. Wir haben also ein Unmittelbares vor uns, denn das Ausdrucksmittel ist der Mensch selber, kommt an dem Menschen selber zustande. Und weil der Mensch das Instrument dieser eurythmischen Kunst ist, und alles Seelische unmittelbar zu den Sinnen spricht, unmittelbar in die Bewegungen übergeht, wird eine Vereinigung des Expressionistischen mit dem Impressionistischen erzeugt. Die Impression ist gegeben, indem alles zum Sinn, zum Anschauen mit dem Auge spricht; das Expressionistische ist gegeben dadurch, daß das Innere des Menschen es ist, welches sich in diese Bewegungen hineinlebt. Dadurch ist alles Pantomimische, bloß Mimische vermieden, und man gelangt zu einer Gesetzmäßigkeit in den Bewegungen, welche zu vergleichen ist mit der inneren Verbindung des Melodiösen und des harmonischen Elementes in der Musik selber.

So kommt man dazu, dasjenige, was Sie auf der einen Seite als Rezitation, auf der anderen Seite als Musik hören werden, in diese sichtbare Sprache umzusetzen.

Diejenigen der verehrten Anwesenden, die schon öfter hier waren, werden sehen, daß wir uns in der letzten Zeit bemüht haben, weiterzukommen, insbesondere im Aufbau der Formen. Es ist jedoch alles durchaus noch im Werden. Wir sind selbst unsere strengsten Kritiker und wissen sehr gut, wieviel im einzelnen noch fehlt. Später wird es sich ja auch noch darum handeln, das dramatische Element ins Eurythmische umzusetzen. Daran arbeite ich schon lange; aber es hat sich bis jetzt noch kein Weg gezeigt, während im Lyrischen und im Humoristischen in der letzten Zeit schon in hohem Maß gelungene Darstellungen gebracht werden konnten. Nicht nur was inhaltsmäßig vorliegt, sondern das wirkliche Formale, also das, was der Dichter aus dem Inhalte gemacht hat, möchten wir in neuer Art in der Rhythmik der Bewegungen zum Ausdruck bringen. Das ist unser Ideal. Nicht die unmittelbare Empfindung wie beim Musikalischen, nicht eine Zufallsverbindung zwischen Gebärde und innerem seelischen Erlebnis soll zum Ausdruck kommen, sondern etwas so Gesetzmäßiges, wie es in der Lautsprache selbst vorliegt.

Das ist so einiges von dem, was ich Ihnen zu sagen habe mit Bezug auf die Gestaltung der eurythmischen Kunst. Sie werden sehen, daß in ihr das eigentlich Künstlerische, das unserer Zeit so sehr verloten gegangen ist, wiederum zur Geltung kommt. Unsere Zeit betrachtet an einem Gedicht oftmals den Inhalt, nicht das Wie des Aufbaues, des Taktes, des Rhythmus, auf die es eigentlich ankommt. Ich möchte immer wieder daran erinnern, daß *Schiller* bei den bedeutendsten seiner Gedichte zunächst nicht den wortwörtlichen Inhalt in der Seele hatte, sondern eine Art unbestimmter Melodie. Als Anlage trug er eine innere bewegte Musik in der Seele, dann ergaben sich erst die Worte. Wer nicht zu diesem eurythmischen Elemente durchdringen kann, der gelangt auch nicht zu einem Verständnis des eigentlich Künstlerischen in der Dichtung. Die Rezitation aber muß das eigentlich Künstlerische anstreben und nicht ihr Ideal darin sehen, den wortwörtlichen Inhalt besonders hervorzuheben, zu dämpfen und dergleichen, was man gegenwärtig als das Ideal des Rezitatorischen ansieht. Sondern das «Wie», das formelle Element, das Sich-Bewegen der Gedanken und Empfindungen, ganz abgesehen vom wortwörtlichen Inhalt, der mehr eine Leiter für das eigentlich Künstlerische ist und nicht dieses selbst, dieses «Wie» muß in der Rezitation zum Ausdruck kommen. Anders würde man die eurythmische Kunst mit der Rezitation gar nicht begleiten können. Heutige Rezitationskunst, so wie sie im allgemeinen praktiziert wird, ist etwas, was neben der Eurythmie nicht mehr gehen kann. Aber wenn man sehen wird, wie die Eurythmie, die nur in wirklich künstlerischem Sinne aufgefaßt werden kann, auch über die Schwesterkünste ein eigentlich künstlerisches Element auszustrahlen vermag, so wird sich gerade dadurch für unsere unkünstlerische Zeit eine Aussicht eröffnen, um wieder zu einem künstlerischen Empfinden zurückzukehren.

Dann hat diese Eurythmie, diese sichtbare Sprache, noch ein hygienisches Element, über das ich mich der Kürze der Zeit wegen heute nicht verbreiten

möchte. Ein anderes wesentliches Element ist das pädagogisch-didaktische, weswegen wir die Eurythmie als obligatorischen Lehrgegenstand in unserer Waldorfschule in Stuttgart eingeführt haben. Für den, der sehen will, zeigen sich auch schon die Ergebnisse.

Meine sehr verehrten Anwesenden, man schätzt mit einem gewissen Recht das Turnen, das in der neueren Menschheitsentwicklung aufgekommen ist. Aber Leute, die etwas tiefer sehen, wie zum Beispiel *Abderhalden*, haben schon ihre Bedenken dem Turnen gegenüber geäußert. Wer den Vorurteilen der heutigen Zeit nicht unterliegt, weiß, daß das Turnen, weil es vom Physiologischen, vom Leiblichen ausgeht, nur dieses Leibliche ausbilden kann, und daß das, was der Mensch der Gegenwart am dringendsten braucht, Initiative im Willen, Initiative in der Seele, nur dadurch heranzuzogen werden kann, daß beseeltes Turnen, eben die Eurythmie, neben dem bisherigen mehr auf das Körperliche gerichteten Turnen eingeführt wird. Bei diesem beseelten Turnen, wenn es in die Pädagogik einbezogen wird, wird in jeder Bewegung, die das Kind als Eurythmie ausführt, der ganze Mensch, nicht bloß der leibliche Teil, in Anspruch genommen. Das muß nach und nach berücksichtigt werden, gerade weil seelische Willensinitiative neben der Körperausbildung, die allein durch das Turnen erreicht werden kann, angestrebt werden muß.

So werden Sie heute auch neben dem Künstlerisch-Eurythmischen noch etwas von Kindern dargestellt sehen. Es ist das nur als eine Probe aufzufassen, wie Eurythmie in pädagogisch-didaktischer Weise auf das Kind wirken kann.

Bei alledem aber darf ich auch heute wieder um Ihre Nachsicht bitten aus dem Grunde, weil es ganz ernsthaft gemeint ist, daß wir selbst die strengsten Kritiker dieser unserer Anfänge in eurythmischer Kunst und eurythmischer Didaktik sind. Sie werden weiter ausgebildet werden müssen, vielleicht sogar durch andere, denn die Eurythmie bedarf einer langen Entwicklung wie andere Künste auch. Dann aber wird sie sich, das muß derjenige als Aussicht haben, der sich mit ihr ernstlich beschäftigt, in würdiger Weise neben die älteren Schwesterkünste, die längere Zeit gehabt haben, auf die Menschen zu wirken, hinstellen können.

## II

*Den Haag, 2. November 1922*

Verzeihen Sie, daß ich nicht in der Lage bin, die einleitenden Worte, die ich unserer Eurythmievorstellung vorangehen lassen möchte, in der Sprache dieses Landes zu sprechen. Aber da ich dieser Sprache nicht mächtig bin, so bitte ich Sie, diese Einleitung in der mir gewohnten Sprache entgegenzunehmen.

Es handelt sich bei unserer Eurythmie um den bewegten Menschen, um bewegte Menschengruppen, die Sie auf der Bühne hier sehen werden. Die Bewegungen, welche ausgeführt werden von den einzelnen Menschen oder von Menschengruppen, sind nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes Gebärden, sind keine pantomimische, keine mimische Kunst. Sie sind keine Bewegungskunst, sondern worum es sich handelt, ist eine wirkliche *sichtbare Sprache*. Ich spreche diese Worte nicht, um das Künstlerische der Vorstellung zu erklären. Kunst muß durch sich selber im unmittelbaren Eindrucke sprechen, sonst wäre sie eben unkünstlerisch, und jede Erklärung eines Kunstwerkes ist an sich ein unkünstlerisches Unternehmen. Aber gerade weil es sich hier um heute noch ungewohnte Kunstquellen handelt und um eine künstlerische Formensprache, die heute noch ebenso ungewohnt ist, so gestatten Sie, daß ich über diese künstlerischen Quellen und künstlerische Formensprache einige Worte vorausschicke.

In der gewöhnlichen menschlichen Lautsprache und im Gesange haben wir es mit etwas zu tun, was ganz gesetzmäßig aus den menschlichen Gesangs- und Sprachorganen heraus entwickelt wird. In der menschlichen Sprache fließen zusammen der Wille, der aus dem tiefsten Inneren des menschlichen Wesens heraus kommt, und der Gedanke, welcher sich aus dem Nervensystem auf eine sehr komplizierte Weise in die Sprachwerkzeuge ergießt, wir können sagen, mit dem Willen zusammentrifft, so daß das Gemüt oder Gefühl im Sprechen dasjenige zusammen bildet, was auf der einen Seite der Gedanke, auf der anderen Seite der Wille zum Ausdruck bringen will.

Nun, das Gedankenelement der Sprache, es ist eigentlich das, was dem Dichter, dem wirklichen Künstler am meisten Hindernisse und Hemmnisse bietet. Die Gedanken sind eigentlich ein unkünstlerisches Element. Der Gedanke kann aber studiert werden, und alles, was Sie hier in der eurythmischen Bewegungskunst sehen werden, beruht durchaus auf einem sorgfältigen Studium durch – wenn ich mich des Goetheschen Ausdrucks bedienen darf – «sinnlich-übersinnliches Schauen». Man kann nämlich studieren, welche Bewegungen der menschlichen Kehlkopf und seine Nachbarorgane ausführen, indem das Wort oder auch der Gesangston der Luft übergeben wird zum Hören. Man kommt da allmählich darauf, daß eigentlich auch das gewöhnliche Sprechen zustande kommt durch Umsetzung von Gebärden, aber nicht der gewöhnlichen Gebärden des Alltags, mit denen wir unsere Sprache nur begleiten, sondern der Gebärden, die während des Sprechens gar nicht zustande kommen, die aber in uns leben. Und das menschliche Hirn ist ein so kompliziertes Organ, daß es außerordentlich schwierig ist, zu sehen, wie sich darin für jeden Vokal, für jeden Konsonanten eigentlich eine gesetzmäßige Gebärde umsetzt, die der Mensch zurückhält, indem er spricht oder singt. Diese gesetzmäßige Gebärde wird durch einen komplizierten Umlagerungsapparat, Nervenapparat des Gehirns, zum Bilde gemacht. Und ein Abbild der Geste wird gewissermaßen dem Luftstrom anvertraut, der beim Singen oder beim Sprechen aus dem menschlichen

Organismus nach außen vibriert. Dasjenige also, was auf eine geheimnisvolle Weise in der menschlichen Natur beim Sprechen dem Luftstrom anvertraut wird, was der Mensch zurückhält im gewöhnlichen Sprechen, im gewöhnlichen Singen, das wird gerade herausgeholt durch die eurythmische Kunst; sodaß alles Vokalische, alles Konsonantische, die ganze Wortgestaltung, die Satzgestaltung nun vor Sie hintreten wird in den Bewegungen, welche die einzelnen menschlichen Glieder oder die Menschengruppen hier vor Ihnen ausführen.

Insbesondere werden es die menschlichen Arme und Hände sein, das Ausdrucksvollste am Menschen, das in dieser sichtbaren Sprache zu Ihnen redet. Man kann in der Eurythmie nicht etwa die einzelne Gebärde, die der Künstler ausführt, auf das Wort, auf den seelischen Inhalt beziehen; sondern ebenso wie es sich zum Beispiel im Musikalischen um die Aufeinanderfolge der Töne in der Melodie handelt, so auch hier bei unserer Eurythmie um die Aufeinanderfolge der Bewegungen. Es ist gewissermaßen eine Melodie der Bewegungen, auf die es wesentlich ankommt. Also es handelt sich nicht darum, die einzelnen Bewegungen zu interpretieren, sondern der Charakter der Bewegung selber in unmittelbarem Anschauen, in unmittelbarem künstlerischen Genießen muß jene Stimmung, jene Impression hervorrufen, die durch den Dichter oder den Tonkünstler zur Offenbarung kommen soll.

Wir haben im Laufe der Zeit versucht, das ganze Bühnenbild demjenigen anzupassen, was als eurythmische Kunst sich hier darbietet. Und so haben wir namentlich versucht, auch die Beleuchtungseffekte der Bühne so herzustellen, daß sie gewissermaßen im Bühnenbild die Fortsetzung dessen sind, was in der Eurythmie zur Darstellung kommt. Es handelt sich also nicht darum, einen Lichteffect auf den anderen unmittelbar abzustellen oder zu beziehen, sondern in der melodiosen, in der unmittelbaren harmonischen, künstlerischen Aufeinanderfolge der Lichteffecte dasjenige zu sehen, auf was es ankommt. Und so kann man durch diese Eurythmie im sichtbaren Gesange ein Musikalisches begleiten. Man kann ebenso eurythmisch sichtbar singen, wie man durch den Ton singen kann. Und man kann das in der Sprache künstlerisch Gestaltete des Dichters durch diese Eurythmie sichtbarlich zum Ausdruck bringen.

Dazu ist allerdings notwendig, daß gerade so, wie wenn zur Musik sichtbar gesungen wird, auch bei der Begleitung des Dichterischen durch die Eurythmie in der Rezitation, in der Deklamation zum Ausdruck kommt, was in der sichtbaren Sprache, der Eurythmie darinnen liegt. Denn beim wahren Dichter ist in der Sprachgestaltung, in der Art und Weise, wie er den Satz, wie er das Metrum, wie er das sonstige Künstlerische der Sprache handhabt, durchaus schon eine verborgene Eurythmie. Und indem die Deklamation, die Rezitation immer parallel gehen wird dem Dichterischen der Eurythmie, werden Sie zu berücksichtigen haben, daß hier beim Deklamieren und Rezitieren weniger auf das Wortwörtliche des Prosagehaltes der Dichtung Rücksicht genommen wird, als vielmehr auf die wirkliche künstlerische Ausgestaltung des Sprachlichen, auf das

Melodiöse, auf das Imaginativ-Bildhafte, das aber der wahre künstlerische Dichter in seiner Dichtung durchaus drinnen hat. Ein Zeitalter, das wiederum künstlerischer sein wird als das unstrige, wird auch wieder zu der guten Kunst der Deklamation und Rezitation zurückkehren, wird das, was in der Dichtung selbst ein musikalisches, ein plastisches, bildnerisches Element ist, herausarbeiten und nicht nur, wie es heute vielfach versucht wird, das Prosaische der Dichtung pointieren. Und hier soll die Rezitation und Deklamation durchaus parallel gehen in harmonischer Zusammenstimmung mit dem, was sichtbar auf der Bühne vor sich geht.

Nun, meine sehr verehrten Anwesenden, dadurch erreicht man eine höhere Stilisierung, als es in der gewöhnlichen bloß mimischen Kunst möglich ist. Und es wird Ihnen das ganz besonders dadurch entgegnet, daß heute zugleich eurythmisch und mimisch dargestellt wird die Szene aus dem zweiten Teile von Goethes «Faust»: Die Sorge und die drei grauen Weiber. Da werden Sie sehen, wie der Faust naturalistisch, so wie der Mensch sich eben in seinem gewöhnlichen Seelenleben ausdrückt, dargestellt wird. Das kann mimisch dargestellt werden. Dann aber treten dem Faust die drei grauen Weiber mit der Sorge entgegen. Sie sind eigentlich die Verkörperung übersinnlicher Mächte, übersinnlicher Kräfte, und nur dadurch anschaulich, daß man eben das Verhältnis, in das die einzelne menschliche Seele zur übersinnlichen, zur geistigen Welt kommen kann, zur Offenbarung bringt. In einem solchen Falle, wo das nur geistig Anschauliche, das geistig Erlebbare, nicht das Naturalistisch-Irdische, auf die Bühne kommen soll, zeigt sich die Eurythmie ganz besonders anwendbar. In der Szene, die wir heute aufführen, werden Sie auf der einen Seite den Faust selber dargestellt sehen wie sonst im naturalistischen Bühnenstil. Dagegen wird das, was die vier grauen Weiber, insbesondere die Sorge an Faust heranbringt, auf der Bühne eurythmisch dargestellt und parallel der eurythmischen Darstellung deklamiert werden.

So können wir sagen, daß insbesondere wenn wir eine höhere Stilisierung brauchen für dasjenige, was über den Naturalismus der Bühne hinausgeht, die eurythmische Kunst in ihrem rechten Lichte zu finden ist.

Heute wie sonst muß ich die verehrten Zuschauer um Nachsicht bitten. Denn wir wissen sehr gut und sind selbst unsere strengsten Kritiker: die Eurythmie ist erst im Anfange ihrer Entwicklung. Aber sie wird eine weitere Vervollkommnung erfahren. Denn wenn wir auch ganz genau wissen, daß wir erst im Anfange sind, so wissen wir auf der anderen Seite, welche unermesslichen Möglichkeiten der Vervollkommnung ihr gegeben sind. Denn die Eurythmie hat als Werkzeug den Menschen selber, nicht äußerliche künstliche Instrumente. Wenn wir aber den Menschen betrachten, so ist er ein Zusammenfluß aller Weltengeheimnisse, aller Weltengesetzmäßigkeiten. Der Mensch ist ein wirklicher Mikrokosmos. Und indem man den Menschen heranholt in der sichtbaren Sprache der Eurythmie und aus ihm herausholt, was die menschliche Seele be-

wegt, was den Geist erweckt, holt man eigentlich aus dem ganzen Menschen alle Weltengeheimnisse im Kleinen heraus. Und wenn *Goethe* einmal das schöne Wort geprägt hat über die Kunst: «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 zur Produktion des Kunstwerkes erhebt» – so kann man sagen: In der Eurythmie ist es so, daß nicht nur Ordnung, Harmonie, Maß und Bedeutung aus der Umwelt genommen werden, sondern aus dem Menschen selber, indem alle Weltengeheimnisse in ihm als in einem Mikrokosmos enthalten sind. Daher darf man das, was auf diese Weise zustande kommt, so ansehen, daß tatsächlich die ganze Welt in ihren intimsten Geheimnissen durch die menschlichen Bewegungen zu uns sprechen kann, daß dadurch das Seelische am reinsten, am tiefsten, am intimsten zur Offenbarung kommen kann. Und man darf gerade aus diesem Grunde, weil die Eurythmie sich des Menschen selber als Werkzeug bedient, hoffen, daß, auch wenn es heute eine noch etwas ungewohnte Kunst ist, sie immer mehr und mehr Interesse erwecken und in ihrer Entwicklung vervollkommenet werden wird, so daß sie sich einmal als ein vollberechtigte jüngere Kunst neben die älteren Schwesterkünste wird hinstellen können.

### III

*Dornach, 3. Februar 1924*

Gestatten Sie, daß ich, trotzdem es eigentlich nicht meiner Überzeugung entspricht, über Kunst im allgemeinen oder über besondere künstlerische Darstellungen erklärend zu sprechen, unserer eurythmischen Vorstellung einige Worte voraussende, nicht eben um zu erklären, sondern um eine Verständigung herbeizuführen über die heute noch ungewohnten künstlerischen Quellen, aus denen gerade Eurythmie geschöpft ist, und über die besondere Formensprache dieser Eurythmie.

Eurythmie werden Sie hier sehen als Ausdruck des in seinen eigenen Gliedern bewegten Menschen, oder als Bewegungen von Menschengruppen im Raume. Das sieht nun zunächst aus wie eine Kunst in Gesten, in Gebärden; allein das will Eurythmie nicht sein. Es sieht auch durch die Bewegung im Raume aus wie die Tanzkunst; allein auch Tanzkunst will Eurythmie nicht sein. Eurythmie will eine wirkliche *sichtbare Sprache* sein, die sich durch die besondere Behandlung, wie sonst auch die Sprache, zur Kunst erheben läßt, oder wie ein sichtbarer Gesang, der auftritt als Begleitung der Instrumentalmusik.

Wenn wir sprechen, so gießen wir dasjenige, was unsere Seele erlebt, in Laute, die sich zu Worten, zu Sätzen und so weiter formen, und die dichterisch-künstlerische Behandlung der Sprache gestaltet das wiederum aus zu dem Taktmäßigen, dem Rhythmischen, dem Bildhaft-Anschaulichen und so weiter. Wir brauchen uns nur zu vergegenwärtigen, wie jeder Laut in einer bestimmten Konfiguration, in einer bestimmten Gestaltung der ausgeatmeten Luft besteht. Die ausgeatmete Luft wird geformt durch die Gestaltung des Kehlkopfes und seiner Nachbarorgane, des Gaumens, der Zunge, der Lippen und so weiter.

Das, was da aus dem Menschen herauskommt, an den anderen Menschen herandrängt, sich metamorphosiert in die Lautsprache, hat seinen Ursprung im ganzen Menschen. Über diesen Ursprung hat man heute wenig Kenntnis. Aber eine winzige Erkenntnis ist doch da. Man weiß, daß beim normalen Menschen das Sprachzentrum des Gehirns, also das Organ, von dem die Antriebe zum Sprechen ausgehen, sich auf der linken Seite des Gehirns befindet. Jedoch nicht bei allen Menschen! Bei einigen wenigen befindet es sich auf der rechten Seite; das sind die Linkshänder. Daß die normalen Menschen, die Rechtshänder sind, das heißt gewisse Verrichtungen vorzugsweise mit der rechten Hand ausführen, ihr Sprachzentrum auf der linken Seite des Gehirns haben, besagt ja natürlich zunächst noch nichts. Erfährt man aber, daß die Linkshänder dieses Sprachzentrum auf der rechten Seite haben, so muß man einen Zusammenhang annehmen zwischen der Sprache und dem Bewegungsorganismus der Arme und Hände.

Bedenken wir doch, was in den ausdrucksvollsten Organen, in den Armen und Händen liegt! Das Seelenhafte in uns wirkt durchaus so, daß wir uns gedrängt fühlen, wenn wir sprechen, wenn wir besonders lebhaft werden, das Gesprochene mit Bewegungen zu begleiten, es gleich in die Arm- und Handbewegung zu gießen. Und wir lernen aus der besonderen Gestaltung der Arm- und Handbewegungen, aus dieser bewegten Sprache der Hände, die bei manchen Menschen sehr ausdrucksvoll sein können, den Menschen oft viel besser verstehen als in der Lautsprache, die insbesondere bei zivilisierten Sprachen auf der einen Seite etwas Konventionsmäßiges, auf der anderen Seite etwas von einem Ausdruck abstrakter Erkenntnis annimmt, so daß da das *Schillersche* Wortbuchstäblich gilt: «*Spricht* die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr». Wir gewöhnen uns in konventionelles oder auch in erkenntnismäßiges Feststellen der Sprache hinein, während wir uns, wenn wir irgend etwas durch eine Geste ausdrücken, viel individueller geben.

Ebenso nun wie durch die Armgeste, können wir auch durch Gesten anderer Körperteile etwas zum Ausdruck bringen. Allein alles, was da als Geste auftritt, verhält sich zu dem, was Eurythmie sein will, wie das Lallen eines Kindes zu der fertig ausgebildeten artikulierten Sprache. Und das kommt daher, daß für den, der in die Menschenwesenheit tiefer eindringt, das, was in die Lautsprache hineingeht – was schließlich eine Luftgebärde ist, denn durch diese

Luftgebärde werden die Laute vermittelt –, von dem abhängt, was eigentlich der ganze Mensch gebärdenhaft zum Ausdruck bringen will. Deshalb hat man hier ein winziges Stück von der Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen der Bewegungsmöglichkeit im menschlichen Körper und dem, was durch das Sprachzentrum die Lautsprache ist.

Gerade Anthroposophie kann aus der Erkenntnis dieses Zusammenhanges heraus weite Horizonte öffnen. Wenn wir ein Sprachliches vor uns haben, so haben wir darin zunächst dasjenige, was von der Betonung herrührt. Wir betonen ein Wort dann besonders stark, wenn wir nach dieser oder jener Richtung ausdrucksvoll sein wollen. Ein anderes Wort betonen wir weniger und wir gehen vom leise zum stark Betonten in verschiedenen Graden über. Das hängt weniger mit dem zusammen, was uns anregt, die Gebärde in Arme und Hände strömen zu lassen, als mit unserer ganzen menschlichen Persönlichkeit, insofern diese geht, und im Gehen so oder so auftritt. Wer einen Sinn hat für die Beobachtung solcher Dinge, weiß genau aus der Art und Weise, wie jemand auftritt – ob vorzugsweise mit dem Vorderfuß oder mit der Ferse –, wie der in seiner Lautsprache dies oder jenes betonen wird.

Im weiteren liegt in der Sprache dasjenige, was zum Beispiel durch die Grammatik zum Vorschein kommt, das Gedankenhafte. Das ist das unkünstlerischste Element in der Sprache. Wenn wir namentlich unserem Intellekt nach die Sprache formen, so wird das, wenn es gebärdenhaft ausgedrückt werden soll, vor allem durch Gebärden des Hauptes zum Ausdruck kommen. Wenn einer zum Beispiel ein langsamer Schlaumeier ist, der andeuten will, daß er auf seine Urteile Sorgfalt verwendet, so macht er diese Gebärden [nähere Bezeichnung fehlte], oder greift sich an die Nase. Das hängt mit dem Haupt zusammen.

Dagegen alles dasjenige, was dazwischenliegt zwischen dem Intellekt und dem Willen – denn das Betonen der Sprache kommt aus dem Willen –, dasjenige, was dazwischenliegt im Gefühl, und was der Dichter im Rhythmus und Reim, in die ganze Strophenbehandlung und so weiter gießt, das ist das eigentlich künstlerische Element der Sprache. Das kann natürlich unterstützt durch die übrigen Bewegungen des Menschen, vorzugsweise durch die Bewegung der Arme und Hände zum Ausdruck kommen. Und während der Tanz das Willenselement, das Mimische, das Intellektualistische betont, drückt sich im Eurythmischen das eigentliche Gefühlselement aus. Der Dichter empfindet es, wie die Seele nicht mehr mit in demjenigen ist, was in der Lautsprache zur Offenbarung kommt.

Man kann nun die Sprache wiederum zurücknehmen in die Gebärde. Im Kinde hat sich dasjenige, was es eigentlich in die Gebärde bringen will, unbewußt auf das Sprachorgan hin konzentriert. Wenn man nun das wiederum zurücknimmt in die Bewegungsmöglichkeit des menschlichen Organismus, dann bekommt man eine sichtbare Sprache heraus. Alle einzelnen Bewegungen bedeuten etwas wie ein einzelner Laut. Alle Bewegungszusammenhänge bedeuten

dasselbe wie die Lautzusammenhänge, die Satzzusammenhänge. Eurythmie ist tatsächlich eine sichtbare Sprache. Sie kann aber auch ein sichtbarer Gesang werden.

Als sichtbare Sprache wird sie hier begleitet von Rezitation und Deklamation. Dabei zeigt sich sogleich, wie eigentlich Eurythmie in der Behandlung eines Gedichtes zurückgeht zu dem eigentlich künstlerischen Inhalt des Gedichtes. Dafür hat man in unserer unkünstlerischen Epoche keinen rechten Sinn. Man pointiert heute gern den prosaischen Inhalt des Gedichtes. Aber auf den kommt es nicht an, sondern das Stilvolle, Höhere im Ausdruck ist dasjenige, was entweder durch das Musikalische oder auch durch das Plastisch-Anschauliche und Malerische der Sprache wirkt. Daher muß Rezitations- und Deklamationskunst wiederum zu dem Zustande zurückgeführt werden, wie sie bei *Goethe* war, der mit dem Taktstock in der Hand wie ein Kapellmeister selbst seine Jambendramen mit seinen Schauspielern einstudierte. Er tat das, weil er wußte: in der Sprachbehandlung, in dem Musikalischen, Imaginativ-Musikalischen der Sprache liegt das Wesentliche. Ein Gefühl wird dichterisch ganz anders ausgedrückt, wenn in der Rezitation der Takt oder der Rhythmus verändert wird, als wenn das bloß durch den Prosainhalt des Wortes zustande kommen soll. Daher muß die geheime Eurythmie, die schon in der Sprachbehandlung liegt, besonders dann zum Vorschein kommen, wenn die Eurythmie begleitet wird von Rezitations- und Deklamationskunst.

So ungewohnt wie die Eurythmie selber heute noch ist, so ungewohnt ist diese Rezitations- und Deklamationskunst, die mehr auf die Sprachbehandlung sieht als auf das Prosaische. Und man kann nur der Hoffnung sich hingeben, daß gerade an der Eurythmie auch wiederum richtig erkannt werde, wie Rezitations- und Deklamationskunst wirken muß. Aber eine Empfindung davon, wie Eurythmie eigentlich gemeint ist, kann man haben, wenn die Eurythmie ein sichtbarer Gesang wird in Begleitung der Instrumentalmusik. Wenn jemand singen und dazu dasselbe eurythmisieren würde, was der Gesanginhalt ist, so würden Sie sofort das Gefühl bekommen: Ja, wozu denn das eigentlich? Wer zum Gesange eurythmisieren wollte, versteht eigentlich das Wesen der Eurythmie nicht. Es wäre das so, wie wenn zu einem, der singt, noch ein zweiter dazu singen wollte, während es ein Sologesang ist! – Es kommt darauf an, zu empfinden, daß es sich hier bei der Eurythmie nicht um ein Tanzen zum Musikalischen handelt, sondern um einen sichtbaren Gesang. Und hat man einmal diesen Unterschied gefühlt zwischen einem Tanz und dem, was als Eurythmie hier zur Musik auftritt, dann hat man eigentlich das Wesen der Eurythmie sehr gut begriffen. Man kann das nämlich nur im Gefühl begreifen.

Nun werden Sie sagen: Da müßte man ja die Eurythmie erst studieren, um zu begreifen, was diese Bewegungen bedeuten. Das ist nicht notwendig, sondern es handelt sich bloß darum, daß Bewegungen und Bewegungsfolgen einen Eindruck machen, der künstlerisch wirkt. In unmittelbar künstlerischem An-

schauen muß Eurythmie wirken. Und sie wird schon so wirken, daß Sie beim Zuschauen, während ein Gedicht deklamiert wird, den Eindruck haben: das kann nur so eurythmisiert werden! Das kann nur auf eindeutige Weise eurythmisiert werden! Es ist auch bei der kleinsten Bewegung nichts Willkürliches. Es ist geradeso wie beim Sprechen, wo man auch nicht einen beliebigen Laut anstelle eines anderen gebrauchen kann. Wer zum Beispiel «Brot» sagen will, kann nicht «Brat» sagen. Ebenso kann in der Eurythmie keine andere Bewegung gemacht werden als die dem betreffenden Laute entsprechende.

So wird Eurythmie zu einer bewegten Plastik. Bei der Plastik wird man das Gefühl haben: sie drückt in der ruhenden Form die schweigende Seele aus, mit allem ihrem Schweigen. Aber die in sich kämpfende, redende Seele, die ist nur auszudrücken, wenn man den Menschen in seiner Gestalt selber in Bewegung bringt, so daß wirklich Eurythmie in dieser Beziehung eine bewegte Bildhauerei, Plastik ist.

Wir wissen sehr gut, denn wir sind selbst unsere strengsten Kritiker, meine sehr verehrten Anwesenden, daß wir mit der Eurythmie erst im Anfange stehen. Es werden da oder dort immer wieder eurythmische Vorstellungen von den mannigfaltigsten Seiten her vorgeführt, und sie werden insbesondere von denjenigen kritisiert, die sich für berufene Kritiker halten. Allein dasjenige, was an berechtigter Kritik unseres gegenwärtigen Anfanges der eurythmischen Kunst vorgebracht werden kann, das glauben wir selber noch immer am besten zu kennen. Wir wissen, daß die Eurythmie noch nicht vollkommen ist, aber wir haben zu gleicher Zeit in uns die Zuversicht, daß Eurythmie, wenn sie auch heute im Anfange ihres Wirkens ist, unbegrenzte Entwicklungsmöglichkeiten hat, schon deshalb, weil sie sich des vollkommensten Instrumentes bedient, das man nur haben kann für eine Kunst: des Menschen selber, und daher alle Weltengeheimnisse und Weltengesetze künstlerisch ausdrücken kann. Der Mensch ist eine kleine Welt, ein Mikrokosmos, der die Geheimnisse der großen Welt, des Makrokosmos, zum Ausdrucke bringen kann. Und weil sich die Eurythmie dieses vollkommensten Instrumentes bedient und immer bedienen wird, und weil immer mehr und mehr die Geheimnisse des bewegten Menschen erforscht und künstlerisch zur Offenbarung gebracht werden, deshalb wird die Eurythmie schon ihren Weg in der Welt machen. Es ist bei ihr so wie überall: aller Anfang ist schwer. Aber auch die heute noch ungewohnten künstlerischen Quellen und die noch ungewohnte künstlerische Formensprache, sie werden verstanden werden.

## MARIE STEINER

### I Einführung zu einer Eurythmie-Aufführung (Fragment) und II Über das Wesen der eurythmischen Kunst

#### I

Verzeihen Sie, wenn wir, um uns einzuführen, eine altmodisch gewordene Empfehlung wählen.

Innerhalb unserer materialistischen Kultur erscheint unsere junge Bewegungskunst, die Eurythmie, nicht viel anders als wie Schillers «Mädchen aus der Fremde» im Tal der Hirten; aber Hirten sind bekanntlich Menschen, die ein neues Empfinden haben für dasjenige, was aus geistigen Fernen zu ihnen herunterkommt. Die Vertreter der Presse werden sie doch sicher nicht unter sich dulden. Unsere Bewegungskunst spricht von Dingen, die heute nicht zunftfähig sind: von ätherischen Bildekräften, die den Körper gestalten, von geistigen Schöpferkräften, die auf dem Wege des seelischen Wirkens und Webens den Körper durchströmen und ihn veredelnd umgestalten. Diese Kräfte liegen auch in den Lauten, die unsere Sprache formen; sie liegen im Wort, das ja bekanntlich schon die Welt erschaffen hat, aber auch in Tönen und Kadenzen, in den Rhythmen und Melodien. Diesen Kräften können wir uns öffnen, deren Bewegungstendenzen nachbilden in den Gebärden des Körpers, vor allem in denjenigen der Arme. Sie führen zu einer Durchseelung und Durchgeistigung der Gestalt, und so zu einer neuen Ästhetik, die auf Gesundheit und Objektivität beruht. Subjektive Willkür ist hier ausgeschlossen. Die Persönlichkeit hat dieselbe Freiheit, die zum Beispiel ein Tonkünstler hat bei der Wiedergabe eines schon komponierten Musikstücks. Bewußte Sehkraft gebraucht das geschmeidig gewordene Instrument des Körpers zur Wiedergabe geistig-künstlerischer Werte. Ihren Ausgangspunkt hat die Eurythmie nicht im unmittelbaren Studium der Muskeln, sondern im Studium der Kräfte, die der Gestaltenbildung, der Physis überhaupt zu Grunde liegen. Die Kräfte, die zum Beispiel bewirken, daß der kindliche Körper sich aufrichten kann, leben später weiter in seinem Sprechvermögen.

Die Kenntnis solcher Gesetzmäßigkeiten lag dem zu Grunde, was die alten Orientalen und auch die Griechen als Bewegungskunst hatten. Heute versucht man solche Dinge nachzuahmen, ohne ihre Ursprungskräfte zu kennen. Zur Kenntnis solcher Ursprungskräfte führt die Eurythmie zurück. . .

## II\*

Rudolf Steiner gab uns die Eurythmie, damit unsere Seele bewußt ergreifen könne, was schon den nächst höheren Welten angehört, sich hineintastend in überirdische Regionen auf dem Wege der den Ätherströmungen nachgehenden Körperbewegungen. Dadurch wird unsere physische Körperlichkeit allmählich gelockert, kann sich erfüllen in dem Elemente der Luft und des Äthers, kann abhören, innerlich abtasten, was in der Luft geschieht durch den Ton, durch den Laut, und den in ihr wirkenden Bewußtseinsstrom damit verbinden durch das sichtbare Hinaussenden der gleichen Gebärde, die im Unsichtbaren wirkt. Diese Kunst – die Eurythmie – ist nicht Abbild von etwas Körperhaftem, wie es die bildenden Künste sind, nicht Ausdruck eines seelischen Erlebens wie der Tanz, wie selbst die aus dem kosmischen Erfühlen inspirierte und dann ins Seelische untertauchende Musik; sie ergreift auch nicht das flutende Zeitgeschehen oder das Innenleben wie die Dichtung. Sie ist Ausdruck eines unmittelbar Geistigen: der Sprache, – dieses göttlichen Vermächtnisses, das uns die Möglichkeit gegeben hat, die materielle Welt mit Geist zu durchdringen und uns auch die Möglichkeit geben wird, bewußt uns den feineren Elementen allmählich anzuvertrauen: der Luft, dem Licht und dem Äther. Der Ton und die Lautgebärde sind die Wege dazu. Schlüpft diese in den Laut hinein, dann entsteht das künstlerische Sprechen. Sie kann sich aber ein Abbild schaffen innerhalb der physischen Körperlichkeit: dann wandelt sich das, was den Lufthauch als ätherische Bildekraft durchdringt, als Formung der Schallwelle, in eine Formung der physischen Gebärde. Die Arme vor allem, die nicht den Boden greifen, sondern das Schicksal, sie sind in der Lage, diesen Gestaltungen des Lufthauchs nachzugehen. In ihrer Beweglichkeit liegt die Möglichkeit, den mannigfaltigen Reichtum der Sprache nachzubilden und so den Körper immer mehr zu durchgeistigen. Die so entstehende physische Bewegung deutet an, was in der ätherischen Welt sich gleichzeitig abspielt, metamorphosiert sich hundertfach und ist so in der Lage, den Reichtum der Welt in sich zu fassen, den die Sprache umfängt. Wie arm ist daneben rein persönliches Erleben.

Diese geistbefreiende Kunst ist schon an sich heilend. Sie gibt die Grundlage ab, von welcher aus man dann auch eine besondere Therapeutik ausbilden kann. Doch scheint da eine Gefahr zu lauern, und die Meinung scheint aufkommen zu wollen, man solle als Eurythmie-Schülerin das Erleben der Laute besonders stark in den Organen des Körpers entwickeln; es genüge nicht eine eurythmische Ausbildung, die dieses Ziel nicht an erster Stelle verfolge. – Es wäre der Tod der Kunst. Diese muß das hinter dem Sinnlichen verborgene Übersinnliche zum Ausdruck bringen; die Gebärde muß Andeutung bleiben,

\* Aus dem Vorwort zu dem Vortragszyklus von Rudolf Steiner «Ägyptische Mythen und Mysterien» (Leipzig 1908)

Wandlung, fließendes Leben, tragende, strebende, schwingende Kraft, – aber immer im Spiel der Energien die impulsierende Bewegung erfüllend, sie dem Raum, der Luft anvertrauend, – nicht organgebunden, nicht den Ausgangspunkt nehmend von etwas Körperlichem. Wenn dies eine Tendenz würde, die man vielleicht auch gar in die Behandlung der Sprache hineinbringen wollte, so wären wir glücklich wieder da angelangt, wo wir mit Hilfe Rudolf Steiners der Ertötung enttrinnen konnten, und seine Bemühung um uns wäre auch hier umsonst gewesen. Wir hätten den Brückenbogen zurückgeworfen, der uns auf die andere Seite hätte hinüberführen können. Statt unser Bewußtsein hinzulenken auf das, was in- und außerhalb des Körpers als Luftschwingung lebt, durch die wir dann das Licht erfassen können, den weltumspannenden Äther erfühlen, der auch unsere Muskeln kraftend durchfeuert, wären wir wieder gebannt an den Fels der Körperlichkeit.

Die Ägypter mußten lernen nach unten zu schauen; aus ihrem Wissen des Geistigen heraus, das auch organbildend gewirkt hat, die physische Welt allmählich erobern und sich zu diesem Zweck in die Materie versenken. Die Leichen wurden mumifiziert, damit das Seele und Körper zusammenhaltende Band sich auch nach dem Tode nicht lockere; dem Toten wurde irdische Speise dargebracht als Symbol seines Zusammenhanges mit der Erde. Wir müssen bewußt den andern Weg betreten, die Wende vollziehen, müssen uns entmumifizieren. Dadurch ist nicht gesagt, daß wir den physischen Organismus verachten. Im Gegenteil: Wenn uns die Organe zur Sprache kosmischer Geschehnisse werden, zu Enthüllungen von Göttertaten, so ist es gut, so erleben wir Großes. Aber auch unsere Kunstwerke und heiligen Schriften wollen wir in ihrer Größe erleben und nicht als Allegorien für organische Prozesse. Wie kosmisches Geschehen seinen Ausdruck in der Kunst finden kann, hat uns Rudolf Steiner in den Malereien der Kuppeln des verbrannten Goetheanum gezeigt. Und in den redenden Künsten hat er uns gezeigt, wie ein durch unendliches Elend dezimiertes Geschlecht von den Lebenskräften des Äthers her neue Vitalität entfalten kann. Dazu muß man aber die aus dem Geiste uns gegebene Kunst, die Eurythmie, in ihrem Elemente lassen, nicht etwa sie vertiefen wollen durch Versenkung in die physischen Organe. Damit wäre sie verflacht. Sie wäre in ihrer Entwicklung abgebrochen. Beobachten – ja, sich klarmachen, wie der Körper reagiert auf den tönenden Laut, den melodischen Klang – und das so Erlauschte dann durch die Gebärde hinüberführen in das nächstliegende Medium der Elemente, die ja auch unsere Physis durchdringen, erleben in Farbe, Licht, Harmonien und Lebensstrom. . . Dann haben wir eine Antwort zu geben auf den Schrei der Kreatur nach Erlösung.

## Eurythmie-Programm 1924

zu den folgenden Abbildungen

*Hannover, 6. Oktober 1924 / Barmen, 9. Oktober 1924*  
*Hamburg, 12. Oktober 1924 / Bremen, 14. Oktober 1924*  
*Kiel, 16. Oktober 1924 / Lübeck, 19. Oktober 1924*  
*Berlin, 26. Oktober 1924 / Kassel, 6. November 1924*

### PROGRAMM

<i>Larghetto</i> aus der 4. Violinsonate . . . . .	G. Fr. Händel
<i>Aus «Wegzebrung»</i> . . . . .	Albert Steffen
Die Seele fremd ...	
Fahrt bei Nacht ...	
<i>Davidsbündler Tanz</i> , Nr. 11 . . . . .	Robert Schumann
<i>Vernichtung oder Verjüngung</i> . . . . .	Robert Hamerling
<i>Präludium, Allegro</i> . . . . .	Pugnani-Kreisler
<i>Etude</i> , E-Dur, Op. 10, Nr. 3. . . . .	Fr. Chopin
<i>Herbst</i> . . . . .	Albert Steffen
<i>Allegro</i> aus der 2. Violinsonate, g-moll. . . . .	G. Tartini
<hr/>	
<i>Romanze</i> , F-Dur, Op. 118, Nr. 5 . . . . .	Johannes Brahms
<i>Der Gärtner</i> . . . . .	Eduard Mörike
<i>Schön Robtraut</i> . . . . .	Eduard Mörike
<i>Intermezzo</i> , es-moll, Op. 118, Nr. 6 . . . . .	Johannes Brahms
<i>Gavotte</i> aus der Suite, D-Dur. . . . .	J. S. Bach
<i>Allegretto</i> aus «Sechs leichte Variationen» . . . . .	L. van Beethoven
<i>Das Hubn</i> . . . . .	Christian Morgenstern
<i>Allegro</i> aus «Ein Faschingsschwank». . . . .	Robert Schumann
<i>Humoristisches Rondo</i> . . . . .	Max Schuurman

## Erna van Deventer: Erinnerungen

### *Jabresende 1913 und Jahresanfang 1914*

Als Rudolf Steiner Ende Dezember 1913 in Leipzig den Zyklus «Christus und die geistige Welt» hielt, hatten wir eine Eurythmie-Aufführung vorbereitet.

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 sprach Rudolf Steiner nach der Eurythmie über die Gedichte von Christian Morgenstern und betonte, daß diese besonders geeignet für die Eurythmie wären, 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 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 endigt 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 steigerndes äü 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 einsenken, stemmen Sie die Augenlider in die Augen, da fühlen Sie das Ausklingen von «läutet, läutet, läutet». – 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.

---

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 noch das Indische Mantram und ein Stück aus der Odyssee eingefügt.

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 Lauten 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 – frag 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 «Scandieren», 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. 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 Metallklang) *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.

## *Nach der Münchener Mysteryspielzeit von 1913*

Der Anfang der Eurythmie in den Jahren 1912–13, Lory Maier-Smits gegeben, hatte ihr und ihren ersten Schülern, die an diesem Aufbau teilnehmen durften, alles vermittelt, was eine Bewegungskunst in unserer Zeit als «Tanz zu leiblicher und seelischer Entwicklung» nötig hatte.

Nachdem wir im Herbst 1913 in München Eurythmie zum ersten Mal dargestellt hatten, gingen wir auseinander mit der Aufgabe, diese Eurythmie nun weiter in die Welt hinauszutragen, entsprechend unsern verschiedenen Schicksalen. Was war unsere Aufgabe? – Die damaligen Kreise um Rudolf Steiner mit dieser neuen Kunst bekannt zu machen: der *Kunst* des Wortes. Zu gleicher Zeit geschah in Dornach die Grundsteinlegung des ersten Goetheanums: das *Haus* des Wortes! Man darf wohl aus vielen Äußerungen von Rudolf Steiner annehmen, daß er in voller Bewußtheit den ersten Weltkrieg herankommen sah, der es mit sich brachte, daß die Menschheit die Getrenntheit in Völker und Nationen so tragisch erleben mußte.

Was tut nun Rudolf Steiner in jenem Jahr? – Er dient dem einigenden Menschheits-Worte auf zweierlei Weise. In Dornach beginnt der Goetheanumbau, an dem siebzehn Nationen arbeiten, die oft nicht einmal ihre Sprache kannten. Diese Menschen arbeiten zusammen am «Haus des Wortes». Und in der Eurythmie lehrt Rudolf Steiner uns auch die Bausteine eines jeden Wortes in jeder Sprache. Die Vokale und Konsonanten sind das wichtigste Element der Eurythmie. Auf die Fragen, wie sich die verschiedenen Sprachen zu demselben Begriff verhalten, antwortet Rudolf Steiner: «Von der Bibel bis zum Witzblatt in allen Sprachen gibt es keine anderen Laute als die zwölf Konsonanten und die sieben Vokale.» Nuancen in verschiedenem Klang gibt es, aber keine anderen Grundelemente der menschlichen Sprachfähigkeit.

Im Beginn des Jahres 1914 findet während der Generalversammlung in Berlin eine Eurythmieaufführung statt. Es werden Gedichte in deutscher, hebräischer, griechischer, lateinischer Sprache dargestellt und abschließend ein Mantram in Sanscrit, um zu zeigen, daß Eurythmie das Ausdrucksmittel für alle menschliche Sprache ist. Daß später noch russische, englische, französische, holländische Eurythmie hinzukamen, zeigt nur die Fortsetzung dieser im Jahre 1914 begonnenen Richtung.

Noch deutlicher wird der Zusammenhang des Goetheanumbaues mit der Eurythmie als ein menschenverbindendes Element, wenn man in dem Aufsatz von Rudolf Steiner «Das Goetheanum in seinen zehn Jahren» liest: «Wahrscheinlich hätte die Eurythmie nicht ohne die Arbeit am Bau gefunden werden können».

In diesem Zusammenhang muß man wohl die Entwicklung der Eurythmie im Jahre 1914 sehen: als einen letzten Wunsch, vor dem drohenden ersten Weltkrieg, das Menschenverbindende in der Sprache und deren sichtbaren Aus-

druck, der Eurythmie der Welt zu geben, so daß Menschen einander finden und verstehen können, weil in jedem Menschen das gleiche Geistige verankert ist. – Heißt es nicht in einem Wahrspruchworte: «Im Geiste sich finden, heißt Menschen verbinden!»?

Aber der Mensch muß sich im Zeitalter der Bewußtseinsseele wirklich im Geiste finden *lernen!* Und so führt Rudolf Steiner im Laufe des Jahres 1914 die Eurythmie zu ihrem geistigen Hintergrund: das heißt vom Mikrokosmos zum Makrokosmos.

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*. Er erklärt: Es sind dies Bewegungen, Gesten, «zwölf ruhende und sieben bewegte Gesten». – «Damit haben wir die Möglichkeit, uns vorzustellen, daß wir in der Eurythmie dasjenige erneuern, was in den uralten Mysterien Tempeltänze waren: die Nachahmung des Sternenreigens, die Nachahmung desjenigen, was durch Götter vom Himmel herunter zum Menschen gesprochen wurde.» (Laut-Eurythmiekurs 1924, Seite 189/190). Er beschreibt weiterhin (Seite 195), daß «ein Laut dann richtig eurythmisch dasteht, wenn er annähernd aus dieser Gebärde herauswächst und wiederum in diese Gebärde zurückkehren kann». 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.

\* Siehe die nachfolgenden Wiedergaben dieser Blätter, und in «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie» Hinweise: Seite 132.

Waffermann: beide Hände nach vorne;  
linke nach hinten; rechte  
nach oben. Finger der eingebogen

Filze: Stehen auf dem linken Fuß, rechte  
Fuß etwas gehoben; an den linken angelegt  
rechte Hand vertikal; linke im Winkel  
gebückt.

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

Stier: Kopf vom rechten Arm umspringen;  
linke Hand Kette bedeckend.

Zwillinge: Einwärts gekippte Füße; Hüft  
mit den Fingern verfliegende  
Arme.

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

Löwe: Es sind beide Arme nach vorne gezogen,  
etwas nach auswärts tief gestellt;  
alle Finger ausgespreizt.

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

Waage: Beide Arme nach vorne übereinandergelagert.

Scorpion: Arme entlang dem Körper; nur der  
<sup>linke</sup> ~~linke~~ abspizend. 

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

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

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  
gefallen, rühend.

Mercur: rechter Arm nach vorn im Kreise  
drehend; linker nach hinten  
gefallen, rühend.

Planet: die Unterarme übereinander gekreuzt



zuerst linker über rechten; abwechselnd  
damit rechter über linken.

Mars: Oberkörper mit vorgestrecktem  
Armen; (Finger umgebogen)  
auf und abbewegend.

Jupiter: rechte Hand im dem linken  
vorgestreckten Arm im Kreise  
drehend.

Saturn: die gebogenen Hände an der  
Stirne; ~~an~~ dann herabgleiten lassen  
bis zur Brusthöhe; wickeln an die  
Stirne.)

Dies verhindert der Ausbruch des ersten Weltkrieges. Verhindert wird auch der Vortragszyklus, den Rudolf Steiner bei den Spielen in München halten wollte. Dafür gibt er aber im Oktober 1914 in Dornach vier Vorträge über «Okkultes Lesen und okkultes Hören». In diesen Vorträgen sagt er auch (1. Vortrag am 3. Oktober), «daß gewissermaßen höchste Wahrheiten nicht in den Sturm hinein gesagt werden können.» 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 «Apolinischen Kurs», August 1915 im Weißen Saal des Goetheanum!

*Der 8. März 1915*

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 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 Frau Maier-Smits gegeben hatte. Selbst hatten wir sie 1913 ausgearbeitet mit «erregenden» und «beruhigenden» Konsonanten, so wie Lory Maier-Smits es beschrieben hat. Aber in der Zeit nach Kriegsbeginn, August 1914, waren wir Eurythmie-Lehrerinnen 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 Serpentinaen «Übungen aus den griechischen Mysterien» genannt hatte, auch «Sacrale Tänze», sah ich in ihnen etwas besonders Wichtiges. Im Laufe des Winters 1914/15 hatte ich Blätter voll Serpentinaen 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.

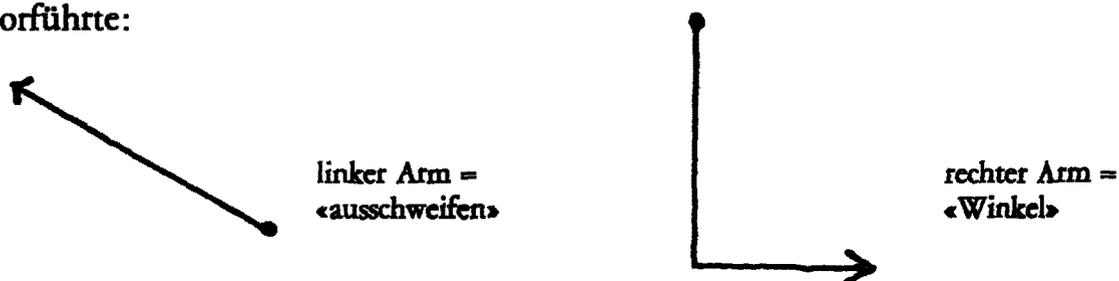
Nachdem Dr. Steiner nun meine «Serpentinaen-Versuche» auf dem Tisch ausgebreitet hatte, gab er einige prinzipielle Anweisungen. [Siehe in «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie», Seite 155/156.]

Einer der Schüler, der an jenem Tage anwesend war, erinnert sich noch, wie Dr. Steiner nach der Vorführung sein R korrigiert habe und mit fliegenden Rockschoßen 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  $\curvearrowright$  so zeichnen würde, fügte er hinzu: R  $\curvearrowleft$  so, zwei R übereinander, wenn man das R stark betonen wolle.

Am gleichen Tage gab er noch eine neue Art an, das Pater noster sinnvoll auszudrücken, so daß man «Gefühls- und Willensform in diesem Gebet verbinden müsse».

Eines der Herz-Stücke war auch die Übung für Denken, Fühlen und Wollen, welche A. Dubach-Donath sehr schön in ihrem Buch «Die Grundelemente der Eurythmie», Seite 113-115, 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. Man vergesse nie, daß Rudolf Steiner stets die Zeichnungen vom Zuschauer gesehen und angewandt haben wollte.

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 0 und 1 zu üben, das will sagen: Jede Kürze als 0 und jede Länge als 1. 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». [In «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie» Seite 156]

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».

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!

### *Zum «Apollinischen Kurs» 1915*

Unsere Eurythmie-Darbietungen, die wir schon vor 1915 gaben, die eigentlich viel zu hochgegriffen waren, zeigten andererseits doch Rudolf Steiner, was diese ersten Jahre der Eurythmie an Kräften entwickelt hatten, und daß es nun «an der Zeit war», uns weiterzuhelfen.

Aber wie kam es denn zu diesem neuen Eurythmie-Kurs? 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 Erna, schauen Sie, die Zöpfe dazu hat sie schon.» Die Betreffende trug nämlich seit Jahren, was man damals in Deutschland einen «Kranz» nannte. Großes Lachen im Kreise der Mitarbeitenden . . . Die andern drei Lehrerinnen bekamen andere Rollen. [Erna Wolfram – Gretchen, Elisabeth Dollfus – Magna Peccatrix, Lory Smits – Maria Aegyptiaca, Tattiana Kisseleff – Pater Seraphicus.] – Vom «Apollinischen Kurs» ahnte keine et-

\* [Zum ersten Mal: 20. September 1912, siehe in «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie».]

was! – So waren auf diese Weise die 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 Goetheanums, man durfte mitschnitzen an den Holzarbeiten, obschon keine der vier Eurythmistinnen eine künstlerische Vorbereitung zu solcher Arbeit hatte.

Man konnte erleben, wie die Kuppel im Bau gebildet wurde, wie Dr. Steiner oben auf dem Gerüst stand, selbst malte, korrigierte, dabei Raumesgesetze aufzeigend oder ihren Sinn lehrend. Alles dieses war schon eine unbewußte Schulung, von Raumesgesetzen im werdenden Bau etwas zu erfahren, der ein Bild kosmischer Gesetzmäßigkeiten war. Dieser vorangehende Monat war die beste Vorbereitung, um die Weisheit der menschlichen Sprache, wie auch des menschlichen Sprechens aufzunehmen. Und nachdem man so wochenlang miteinander gearbeitet hatte, hörte man eines Tages, daß Rudolf Steiner den vier Lehrerinnen einen Eurythmie-Kurs geben will im Weißen Saal des Goetheanums. Rudolf Steiner begann 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, so daß 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 bis in alle Arten und Eigenschaften der Worte eingeordnet wird in die Konstruktionen des Satzbaues. Rudolf Steiner prägt für die Raumformen der Wortarten den Namen «Sinnformen».

Schaut man sich nun den Verlauf des Kurses an, achtzehn Lektionen von oft ein bis zwei Stunden, die Rudolf Steiner gab, dann kann es scheinen, als ob sie in willkürlicher Folge neue Formen, Gedichte und Erklärungen bringen. Läßt man aber in Ruhe den Aufbau der Stunden an seiner Seele vorüberziehen, so findet man am Schluß die Form für das TIAOAIT. Ist dieses ganz zufällig? Oder kann man hierin doch eine bewußte Kulmination des ganzen «Apollinischen Kurses» sehen.

Eva Froböse

*Zu der Eurythmie-Konferenz am 30. März 1924  
und zu den Briefstellen von Elly Wilke*

Eine scheinbar zufällige Begegnung im Januar 1959 mit Elly Wilke und ihrer fast erblindeten Schwester ließ das Gespräch auf die *Konferenz* im Eurythmeum in Stuttgart am 30. März 1924 kommen. Im Archiv befanden sich nur wenige handschriftliche Notizen. Einige Dozenten hatten aber mitgeschrieben. Von diesen erhielten wir durch Elly Wilke eine Abschrift. So konnten beide Unterlagen ergänzt werden. Es war dann nur noch notwendig, alles mit Frau Alice Fels, der damaligen Leiterin des Eurythmeum, durchzugehen und prüfen zu lassen. – Eines Tages standen wir uns plötzlich in Arlesheim gegenüber. Auf ihre Frage, was ich täte, erzählte ich ihr von der Arbeit an der Eurythmie-Konferenz im Eurythmeum und bat sie, ihr diesen Text zeigen zu können. So ergab es sich, daß wir an zwei Nachmittagen gemeinsam alles durchgingen. Es war eine sehr schöne, fruchtbare Arbeit. Sie sagte, sie könne sich noch an alles genau erinnern. Nur eine Bitte hatte sie: sie wollte nicht in der Publikation erwähnt werden, was wir sehr bedauerten. Später aber änderte sie diesen Wunsch und sagte, in der zweiten Auflage könnten wir sie nennen. Das geschieht nun.

Elly Wilke starb leider schon im Jahre 1961 vor dem Erscheinen des Buches. Ihre Schwester schickte uns nach ihrem Tode aber interessante Briefabschriften von ihr aus der Dornacher Zeit: Herbst 1922/Frühjahr 1923. Sie geben viel von der Dornacher damaligen Atmosphäre wieder. Vor allem auf dem Gebiete der Toneurythmie. Als ausgebildete Musikerin spielte sie in den Proben Klavier und auch Orgel, und da sie aus Berlin kam, hatte sie dort ebenfalls Eurythmie angefangen zu studieren. Sehr interessant beschreibt sie ihr Üben an dem Prélude von Chopin (Regentropfen) und ihr Ringen um die Töne und mit der schweren Form, die Rudolf Steiner ihr gab. Unter der Copie der Form steht von ihrer Hand geschrieben: Freudiger Augenaufschlag nach oben mit innerer Anteilnahme. Nicht sich geplagt fühlen. – Sicher eine Aufmunterung von Rudolf Steiner.

Von Hendrika Hollenbach haben wir den ersten Teil eines Berichtes über die ersten Anfänge der Toneurythmie in «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie» veröffentlicht. Den zweiten Teil druckten wir in «Eurythmie, die Offenbarung der sprechenden Seele» ab. In diesem Heft erscheint nun der ganze Aufsatz.

## Hendrika Hollenbach Die ersten Anfänge der Toneurythmie\*

Es war 1919. In Dornach waren die Arbeiten am Bau, woran ich in bescheidenem Maße hatte teilnehmen dürfen, mehr oder weniger abgelaufen. Aber ich hatte gehört, daß Dr. Steiner sich dahin geäußert haben sollte, daß es gut wäre, wenn die Kinder zum Singen könnten zusammengenommen werden, und da ich auf diesem Gebiete Erfahrung hatte, reifte der Plan in mir, einen kleinen Singchor zu formen. Es schien mir, daß die toneurythmischen Bewegungen für die Stammtöne unseres Tonsystems, das einzige, was damals auf diesem Gebiete schon gegeben war, geeignet sein würden, Anfänglich-Theoretisches und auch kleine Gehörübungen interessant für die Kinder zu machen. Und so besprach ich den Plan mit Frau Dr. Steiner. Diese erklärte sich einverstanden und teilte den Mitgliedern, nach einem Vortrag, Tag und Ort für die Anfangsstunde mit. Es kamen acht oder zehn Kinder, und so fing eine musikalische Arbeit an, wovon ich dazumal wenig voraussehen konnte, daß sie zum Keim werden würde für die Entwicklung der Toneurythmie, zu einem selbständigen Kunstzweig neben der Lauteurythmie. Im Jahre 1915 hatte Dr. Steiner den damals in Dornach anwesenden vier Eurythmielehrerinnen viel neues Material gegeben, dazu auch Bewegungen für die Farben und für die Töne, und wir Dornacher lernten diese Bewegungen im 4. und 5. Eurythmiekurs, machten ein Gedichtchen, wo die Handbewegungen für die Farben angewendet wurden, und ein kleines Liedlein mit den Tonbewegungen; aber viel weiter ging die Sache nicht. Die Töne wurden nur stehend gemacht, mit kleinen Sprüngen bei den Tönen g-a-und h, so wie Dr. Steiner es angegeben hatte. Es waren einige Kompositionen entstanden, wo – nach Angaben von Dr. Steiner – auf dem letzten Wort jedes Satzes mehrere Töne kamen, die «gehüpft» werden mußten. So war die Musik für die Sirenen in «Faust» von L. van der Pals und die zu einem Gedicht aus der «Chymischen Hochzeit» von M. Schuurman entstanden, wo in der Aufführung nicht der gesungene Text, sondern nur die Tonreihen am Ende der Sätze stehend mitgemacht wurden. Ich fing nun an, mit den Kindern, außer dem Üben von etwas größeren Liedern, ganz kleine Liedlein über vier oder fünf Tönen in der Weise durchzunehmen, daß die eine Hälfte sang und die andere toneurythmisch die vorläufig nur in Sekunden sich bewegenden kleinen Melodien mitmachten; dann wurde die Sache umgekehrt: die Singenden hüpfen und die Hüpfenden sangen, und so kam allmählich ein natürliches und leichtes Mitgehen mit den Bewegungen zustande. Da das stehende Hüpfen nicht viel Platz einnahm, genügte uns dazu ein Musikzimmer, welches uns durch Frau Eckinger, deren beiden Kindern ich damals auch Klavierunterricht gab, zur Verfü-

\* Erstmals gedruckt im «Nachrichtenblatt»: «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht», 1948, Nr. 38.

gung gestellt wurde. Als Weihnachten herankam, fingen wir an, Weihnachtslieder zu üben, und in der Weihnachtszeit 1919 trat der inzwischen etwas vergrößerte Singchor zum ersten Male in der Schreinerei auf, allerdings nur singend. Im nächsten Jahr konnte ich dazu übergehen, größere Lieder durch die mehr fortgeschrittenen Kinder machen zu lassen. Und als wir ein dreistrophiges Lied in Dur so weit hatten, daß drei Kinder es hübsch im Dreieck hüpfen konnten, mit frei-gelaufenen Übergängen zwischen den drei Strophen, zu einem kleinen Zwischenspiel, das ich dazu geschrieben hatte, und ein Lied in Moll in etwas anderer Weise einstudiert war, bat ich Frau Dr. Steiner, sich die Sachen einmal anzusehen. Wir bereiteten alles vor auf der Bühne; der kleine Chor stand auf dem kleinen Podium vorne, und als Frau Doktor die Sachen sah, sagte sie zu unserem Erstaunen und zur Freude der Kinder: «Das nehmen wir Sonntag ins Programm.» Die Aufführung fand herzliche Aufnahme, jedermann freute sich, die Kinder etwas machen zu sehen, und nach der Aufführung sagte Frau Doktor zu mir: «Jetzt müssen meine Damen auch hüpfen lernen.» Sie schickte mir sechs von den damaligen Eurythmistinnen, und mit diesen und sechs von den begabtesten Kindern fing ich an, eine kleine Bach-Komposition einzuüben. Zum ersten Male waren wir von dem Gesanglichen abgegangen und machten die Kinder, vorne im Sechseck stehend, die Oberstimme des Klaviers und die Damen den Bass. Bei der Wiederholung des ersten Teiles wurde ein etwas komplizierterer Übergang gemacht, um Abwechslung zu haben, und der zweite Teil fing dann an anderer Stelle an. Als es aufgeführt wurde, mußte es wiederholt werden, und nun kamen auf der einen Seite Anfragen um Spezialunterricht in Toneurythmie, und auf der anderen Seite baten mich die Eurythmistinnen, jeden Tag von 10 bis 11 Uhr mit ihnen auf der Bühne zu üben. Da kam dann die Entwicklung erst recht in Gang; denn öfters, wenn Dr. Steiner durch die Schreinerei kam, hatten wir Gelegenheit, Fragen zu stellen. So hörten wir, daß wir die Töne durchaus auch im Gehen machen konnten. In Dur hüpfen wir nun die Töne g-a-h im Gehen; aber wie die anders gearteten Moll-Sprünglein im Gehen angedeutet werden könnten, war ein Problem. Als ich Dr. Steiner fragte, sagte er, man müsse dann anhalten in der Bewegung, und als ich nicht gleich verstand, wie er es meinte, ließ er es mich machen: Einen Schritt nach vorne, dann die Füße nebeneinanderstellen, wieder einen Schritt, und wieder Füße zusammenstellen usw., so daß bei der Reihe f-g-a-h-c eine starke Verzögerung, wie eine leichte Hemmung im Gehen, herauskam. Auch das Problem der abgeleiteten Töne wurde besprochen. Zunächst fragten wir, wie die durch Kreuze erhöhten Töne gemacht werden könnten, und er gab an, daß dann in der Tonstellung des Stammtones zwischen Ober- und Unterarm ein rechter Winkel geformt werden sollte. Wir übten dies in verschiedener Weise, in Dur und Moll, und fragten dann über die Beën. Zu unserem Erstaunen fand Dr. Steiner, daß kein Unterschied zwischen den enharmonischen Tönen gemacht zu werden brauchte, daß Ges z.B. einfach als Fis gemacht werden konnte.

Da wir aber gern Differenzierung in der Bewegung haben wollten, fragten wir, ob nicht durch weiche, nach innen gerundete Handhaltung in der entsprechenden Winkelstellung die Be $\ddot{u}$ n angegeben werden k $\ddot{o}$ nnten. Das bejahte Dr. Steiner. «Ja, so k $\ddot{o}$ nnen Sie es auch machen», sagte er. Später gab er an, da $\ddot{u}$ f ein Doppelkreuz, au $\ddot{u}$ er der Winkelstellung von Ober- und Unterarm noch ein rechter Winkel zwischen Hand und Unterarm gemacht werden k $\ddot{o}$ nnte. Wir wollten auch wissen, ob wir den oberen Dur- und unteren Molltonkreis auch in einer mittleren Zone in Schulterh $\ddot{o}$ he verlegen k $\ddot{o}$ nnten, wo dann in Dur die abgeleiteten T $\ddot{o}$ ne mit nach oben gerichtetem Unterarm, in Moll mit flachliegenden Winkelstellungen k $\ddot{o}$ nnten gemacht werden. Dies bejahte Dr. Steiner und f $\ddot{u}$ gte hinzu, da $\ddot{u}$ f wir es auch selbst nach hinten machen k $\ddot{o}$ nnten, wenn das m $\ddot{o}$ glich w $\ddot{a}$ re. Auf die richtigen Winkelstellungen schien es in allen diesen Bewegungen anzukommen. Hatte man diese erfa $\ddot{u}$ t, dann konnte man metamorphosieren und z.B. den Tonkreis in kleinerem Umfang mit Bewegungen nur mit dem Unterarm, mit Handgelenkwinkel f $\ddot{u}$ r die abgeleiteten T $\ddot{o}$ ne machen. Nun galt es, auf der einen Seite alle diese Sachen in Kursen zu unterrichten, was meine Aufgabe wurde, und auf der anderen Seite die geeigneten Sachen zu finden f $\ddot{u}$ r die B $\ddot{u}$ hne. Weihnachten 1920 hatten wir einen Teil der Hirtenmusik aus Bachs Weihnachtsoratorium aufgef $\ddot{u}$ hrt, wof $\ddot{u}$ r ich zum ersten Male Herrn Doktor um eine Form gebeten hatte. Ich erinnere mich, wie er mir eine ziemlich fr $\ddot{u}$ he Zeit angab, wo er kommen wollte, um sich die Sache anzuh $\ddot{o}$ ren. Die Musiker – es war f $\ddot{u}$ r Geige, Cello, Harmonium und Klavier – kamen frierend nach oben, denn es war sehr kalt, und als Dr. Steiner noch nicht gleich kam, fingen sie schon an zu meinen, es sei wohl ein Mi $\ddot{u}$ verst $\ddot{a}$ ndnis, und ich habe Herrn Doktor wahrscheinlich falsch verstanden. Dann aber kam Dr. Steiner, und ich mu $\ddot{u}$ te zu meiner Besch $\ddot{a}$ mung bemerken, da $\ddot{u}$ f kein Papier zum Zeichnen da war. Er aber ri $\ddot{u}$ f ein gro $\ddot{u}$ es St $\ddot{u}$ ck von dem groben grauen Papier, womit die B $\ddot{u}$ hne vorne verschalt war, ab und begann darauf zu zeichnen, so da $\ddot{u}$ f diese allererste Toneurythmieform ein ganz merkw $\ddot{u}$ rdiges Dokument wurde. Im n $\ddot{a}$ chsten Jahr galt es nun etwas zu suchen, womit das Moll-Gehen ge $\ddot{u}$ bt werden konnte; ich w $\ddot{a}$ hlte dazu den Trauermarsch von Mendelssohn, und da um dieselbe Zeit eine junge Eurythmistin mit anvertraute, da $\ddot{u}$ f sie gerne versuchen m $\ddot{o}$ chte, ein Solost $\ddot{u}$ ck in Toneurythmie einzustudieren, und mich bat, Dr. Steiner um eine Form zu bitten und es dann mit ihr im Glashaus einzu $\ddot{u}$ ben, ging ich mit der Bitte zu Herrn Doktor, sich die beiden Musikst $\ddot{u}$ cke anzuh $\ddot{o}$ ren. Er sagte zu und wollte gegen Abend im Bau sich die Sachen anh $\ddot{o}$ ren. Als sie vorgespielt waren, der Trauermarsch und «Schmetterling» von Grieg, sagte er, er w $\ddot{u}$ rde mir am n $\ddot{a}$ chsten Tag die Formen geben. Wie erstaunt war ich, als ich die Bl $\ddot{a}$ tter sah, denn f $\ddot{u}$ r den «Schmetterling» waren zwei verschiedene sehr sch $\ddot{o}$ ne Formen gezeichnet, wovon er aber sagte, die obere w $\ddot{a}$ re doch wohl die meist geeignete, und f $\ddot{u}$ r den Trauermarsch, den ich als Gruppe einstudieren wollte, hatte Herr Doktor au $\ddot{u}$ er der gro $\ddot{u}$ en Form unten am Blatt ganz klein die Form dreimal in-

einander gezeichnet, um anzudeuten, wie das mit drei oder mehr Menschen gemacht werden konnte. «Sie können dann so viele hereinstellen, wie Sie wollen», sagte er, und obschon er die Musik nur einmal am vorigen Abend hatte vorspielen hören, schien sie ihm ganz gegenwärtig zu sein, denn er ging liebevoll ein auf einiges, was ich noch über Einteilung fragte.

Inzwischen war aus der Kindergruppe eine richtige Toneurythmieklasse geworden, womit ich im Glashaus übte. Nachdem mehrere kleine Gruppensachen zur Aufführung gelangt waren, fing ich an, mit den begabtesten Kindern auch Solostücke einzuüben, die fast immer in der Schreinerei zur Aufführung kamen. Jetzt, 28 Jahre nach dem allerersten Auftreten, gehören einige der damaligen Kinder zu den besten Künstlern des Goetheanumensembles. – Die Bühneneurythmistinnen fingen an, sich allmählich an kompliziertere Sachen zu wagen, und jüngere Kräfte, die die nun systematisch eingerichteten Kurse oder auch Privatstunden durchgemacht hatten, konnten Frau Dr. Steiner vorgeführt werden, um allmählich zum Auftreten zu kommen oder als Lehrerinnen an anderen Orten das Gelernte weiterzugeben. Die Zahl der durch Herrn Doktor gegebenen Formen mehrte sich sehr, und oftmals gab er für Einzelstücke schon Angaben, die später im Toneurythmiekurs grundsätzlich behandelt wurden. Ein Schönes war es für mich, als Dr. Steiner mir etwas bestätigte, wonach ich lange gesucht hatte und was ich endlich meinte gefunden zu haben, nämlich den Zusammenhang zwischen Tönen, Toneurythmiewebungen und Planeten. Solange ich gesucht hatte mit Zugrundelegung unseres gegenwärtigen Planetensystems, hatte ich ihn nicht finden können, bis mir eines Tages plötzlich kam, daß es die kosmische Entwicklung war, womit ich die Töne zusammenstellen mußte. Da strahlte plötzlich neues Licht auf die Toneurythmiewebungen. Denn so wie in drei Stufen die Arme abwärts gehen in Dur, um bei f und g in einer mittleren Lage zu beharren, und dann wieder aufwärts zu gehen, so geht auch unsere Entwicklung durch Saturn, Sonne, Mond bis zur Erdenentwicklung, die in die Stadien der Mars- und Merkurentwicklung zerfällt. Die gleiche Armhaltung bei F und G stand plötzlich im neuen Lichte, und das Sicherheben über die Erdschwere durch die kleinen Sprünge bei g–a–h schien sinngemäß die Aufwärtsentwicklung zu geben, wo durch das wieder Nachoben-Gehen der Arme die Oktave erreicht wird, wie durch die Jupiter- und Venus-Entwicklung hindurch die Vulkanstufe, die Stufe des Geistesmenschen. Ursprünglich hatte Dr. Steiner auch angegeben, daß mit der Oktave man auf eine höhere Stufe würde springen müssen, was technisch nicht leicht durchführbar war. Diese Gesetzmäßigkeiten des Abstieges und Wiederaufstieges des Geistes, oder der Evolution und Involution der Materie in den Bewegungen der Töne in Dur und Moll gespielt zu sehen, war wie eine Erleuchtung, – und ich war innig befriedigt, als Herr Doktor, als ich zu ihm kam mit einem Blatt, wo ich Planeten und Tonzeichen mit kleinen Zeichnungen der Toneurythmiewebungen zusammengestellt hatte, es sich ansah und dann sagte: «Ja, das ist richtig.» Später habe

ich auch sehen gelernt wie, so wie in den diatonischen Skalen wir die Siebenheit der Planeten haben, wir in der Zwölfheit der chromatischen Skala die in einer Oktave zusammengedrückte Zwölfheit des Quintenzirkels haben, wovon Dr. Steiner uns sagte, daß sie mit der Zwölfheit des Tierkreises zusammenhängt. Nehmen wir hierzu, was uns in dem Toneurythmiekurs 1924 gegeben wurde, und vieles was in Musikvorträgen gesagt wurde, dann sehen wir, aus welch wunderbaren Tiefen unsere Toneurythmie geschöpft ist, und wie Welten von Empfindungen uns beglücken können, wenn wir sie in der richtigen Weise üben.

8. August 1948

### Elly Wilke: Briefauszüge 1922/23

*Dornach, 23. August 1922*

Hin und wieder hört man, der Doktor habe dies und jenes zur Toneurythmie gesagt. So hat mir R.V. einiges gesagt, und heute vormittag haben wir zwei Stunden, jeder für sich, Mozart und Chopin geübt, und ich habe versucht, solches Neue anzuwenden.

Neulich habe ich den Chopin einigen Damen vorgemacht, und die waren wirklich ganz überrascht, weil sie so etwas aus Berlin nicht erwartet haben. Nun versuche ich, ob man wirklich ohne Pose die Töne in verschiedenen Zonen machen kann. Da habe ich nun eine interessante Entdeckung gemacht. Bei einer Stelle, die zweifellos ganz in Moll geschrieben war, also zusammengezogen nach unten gemacht werden mußte, die hatte für mich doch so einen zarten Klang, daß ich mich entschloß, die ganze Geschichte nicht unten in der Willenssphäre zu machen, sondern sie, zwar zusammengezogen, aber in die geistige Sphäre hinaufrückte. Am Abend erfuhr ich, daß der Doktor gesagt habe, so etwas dürfe man tun, wenn solche Stellen ganz leise klingen. Je lauter sie sind, desto tiefer muß man sie machen.

Obgleich ich nun etwas entdeckt habe, was ich eigentlich nicht entdeckt habe, freue ich mich doch, denn ich sehe, daß ich doch auf dem rechten Weg bin.

*Dornach, den 2. September 1922*

In der Toneurythmie bin ich mein eigener Lehrer. O, wenn ich sagen könnte, was dieser Lehrer mir hier alles beibringt, ganz anders als der in Berlin. Ich habe nämlich manchmal in der kleinen Kuppel geübt. Da wächst man aber see-

lisch in die Bewegungen hinein! Ich empfinde mein ganzes Chopin-Präludium so, daß ich die Seelenerlebnisse durch die Töne sagen kann. Wenn ich nur ungefähr eine Bewegung mache da, wo ein Ton sitzt, dann bin ich schnell mit Lernen fertig. Aber ich mache nichts unbewußt, (relativ natürlich), ich verbinde nicht Töne willkürlich durch Bewegung der Arme, sondern ich frage mich: wie läßt dieser Ton zu, daß der nächste nach ihm, oder aus ihm erstehe? Und dann muß ich den Ton spüren, im Arm, im ganzen Körper. Ich erlebe das rechtwinklig Spitze des cis; ich erlebe das weiche, zu mir Gekehrte des b und jedes erzählt mir etwas von seiner Art. Und wenn dann beide Arme verschieden arbeiten, dann komme ich mitunter zu einem einzigartigen Gefühl vom plastischen Formgefühl der Töne! Aber es darf das nur selten sein, denn ich habe fast den Eindruck, als wäre das mehr eine Zukunft für die Toneurythmie. Nur stellenweise übe ich dies, (zweistimmig). Im Bau habe ich heute, wie schon öfter, wieder einmal rezitieren müssen zu Proben: Solowjeffs «Wieder weiße Glöckchen», das «Tischgebet» vom Doktor und so weiter, in der Musik braucht man mich.

*Dornach, 8. September 1922*

Ich habe mit Frau Doktor kaum gesprochen, aber ich habe mein Chopin-Präludium vorgemacht. Gestern hat der Doktor es sich im Bau angesehen und alle sonstigen Eurythmieleute, und er hat mir eine Form gegeben! Was das für mich bedeutet! O, ich kann es nicht fassen! Und die Form ist derartig groß, und vielgestaltig und kompliziert, daß alle, auch Frau Doktor, laut lachten, und einer meinte, dabei könne man ja verrückt werden. Aber der Doktor sagte ganz ruhig mit großer Liebe: «O nein, das kann man nicht.» Und als ich ihn dann noch etwas fragte, da beugte er sich von seinem Stuhl so gütig zu mir und sagte so voller Wärme nur: «Wie meinen Sie?» Wenn Du diese Formen einmal sehen würdest! Ich bin förmlich meditativ hineingekrochen und Frau Selling hat mir in rührender Weise durch Stunden hindurch geholfen.

Alle, auch Frau Doktor, bemitleiden mich! Wie ich je solches in den Kopf bekomme. Aber doch ist mir nichts natürlicher. Doch eine ungeheure Arbeit!

*Dornach, 17. September 1922*

Jetzt ist mein Platz auf der Orgel täglich von  $\frac{1}{2}$  11 bis  $\frac{1}{2}$  2 und von 5 bis – ja, heute ist es  $\frac{3}{4}$  9 (abends) gewesen. Dann kommt abends der Doktor. Heute hat er Fräulein Donath eine Form gegeben für ein Chopin-Nocturne. Ich saß und stand neben ihm außer noch anderen und verfolgte sehr aufmerksam seine Zeichnung. Und als er aufstand, wendete er sich zu mir und sagte: «Nun, haben Sie es verstanden?» Ich sagte: «Ich habe sehr genau aufgepaßt, und bin ganz enttäuscht! Denn immer wenn ich Ecken erwarte, kommen runde Linien und umgekehrt!» Da sagte er: «Na, dann haben Sie vielleicht doch nicht richtig auf-

gepaßt», Und ich: «Ja, ich dachte an die Form, die Sie mir für mein Chopin-Präludium gegeben haben, und da ist in der Musik ein ganz spitzer Teil und in der Form ist es immer so:  «Na», sagte er, «probieren Sie es nur, Sie werden es schon herausbekommen.» Und das sagte er lächelnd zweimal. Dann ging er. Da war's 8 Uhr. Um  $\frac{3}{4}$  9 kam er wieder, Frau Doktor abzuholen, und ich stand, etwas abseits, in der Stuhldreihe mitten drinnen. Da kommt er herein zu mir und sagt ganz ohne Einleitung: «Was Sie vorhin als eckig empfunden haben, das sind gar keine Ecken in der Musik!» Und dann sah er mich groß an und malte mit seinem Schirm auf einen aufgeklappten Sessel so:  Und ich schaute ihm lange in die Augen und griff an meine Stirn und sagte urplötzlich nach einer Weile Schweigen: «ach ja!» Aber das sind Ecken, empfand ich dann und er sagte: «Denken Sie einmal darüber nach, Sie werden's schon herausbekommen.» 

*Dornach, 17. September 1922*

. . . Ich habe Resi bei ihrer Mozart-Sonate viel geholfen und gespielt . . . und als in der Generalprobe der Doktor die Beleuchtung angegeben hatte, da hatte ich wirklich eine helle Freude an den Farben, weil ich mich selber oft danach fragte und nun genau das fand, was ich auch gewählt hätte. Und meine Freude merkte der Doktor und fragte mich: «Gefällt es Ihnen nicht, wie?» Und ich sagte: «O doch! Ich freue mich so, daß immer in C-Dur das Licht in der kleinen Kuppel brennt und bei F-Dur ein rotes dazu kommt.» Da sagte der Doktor: «Na, ist das nicht schön? Nicht wahr, das ist doch schön so.»

*Dornach, 25. September 1922*

Heute abend zur Generalprobe wurde die Szene aus dem zweiten Teil «Faust» gemacht, in der Faust erblindet. Dazu hat Stuten eine Musik geschrieben für Orgel, die ich spielen mußte . . . Fünf Minuten vor 5 Uhr gibt man sie mir und um  $\frac{1}{4}$  6 Uhr kommen Herr und Frau Doktor. Sämtliche Register habe ich allein bedient und es war einzig schön! Das erlebe ich hier so oft, daß ich in ganz kurzen Zeiträumen etwas beherrschen *muß*. Wie man da alle aktiven Kräfte aufruft, es ist fabelhaft! . . . Im Bau Orgel zu spielen, bedeutet für mich ein Erlebnis.

*Dornach, 1. Januar 1923*

Vom Goetheanum ist nichts, nichts, nichts übriggeblieben als eine Betonmauer . . .

Wir hatten um 5 Uhr eine Eurythmie-Vorstellung. Ich bin auch zweimal aufgetreten. Aber unglaublich schwer war meine Stimmung. Und so viele hatten

Angst, als wären sie zum ersten Mal auf der Bühne. Um 8 Uhr war Vortrag vom Doktor im Bau. O, der war so wunderbar! . . . 5 Minuten nach 10 hören wir in unserm Haus stürmischen Lärm und Feuertuten. Wir wußten sofort, das kommt vom Bau. Da kam schon dicker Qualm oben aus dem Südportal. Man rief nach Wasser, feuchten Tüchern und Minimax und wir rasten umher und holten Eimer und schleppten Wasser . . .

Ach, das ging bis  $\frac{3}{4}$  1 Uhr. Keiner dachte an Neujahr. Der Doktor stand mit weitaufgerissenen Augen und vollstem Bewußtsein . . . Leitern schleppten wir, die eine Bande mit Teer bestrichen hatte, Essig holen, Menschen wieder beleben, Matratzen tragen, Eurythmie-Kleider retten, Notbeleuchtung schaffen, Schreinerei, Bibliothek, Archiv, Bücherverkauf, alles wurde ausgeräumt . . . Da kam plötzlich ein Qualm, kein Mensch war mehr in der Nähe zu sehen, das elektrische Licht ging aus, die Flammen schlugen aus dem Dach und man schrie: «Im Nordportal brennt's auch!» Nach wenigen Minuten schlugen die Flammen aus der großen und aus der kleinen Kuppel. Die Fenster sprangen, mit Gedonner stürzte die Kuppel ein und die Säulen ragten gen Himmel.

Die Feuerwehr soll jemand unterwegs wieder zurückgeschickt haben *zu Beginn, es sei nicht mehr notwendig!*

. . . Jetzt brauchten wir nicht mehr zu helfen . . .

Die Flammen schlugen kerzengerade zum Himmel auf. Der ganze Bau brannte, prasselte, knatterte laut! Man sah, wie die Flammen an den Säulen auf- und niederzüngelten, eine Säule nach der andern stürzte, die Orgel, der Flügel. O, mir gab's einen Schlag aufs Herz. Der Doktor beobachtete aus der Ferne.

Jetzt ist es 3 Uhr nachmittags. So hoch wie der Betonunterbau ist, so hoch liegen die Trümmer, und immernoch brennt es. Durch die Fensteröffnungen sah man stundenlang die hellen Feuermassen. Am längsten hielten sich die beiden Mittelsäulen auf der Südseite und dann der Eingang auf der Westseite. Wie ein in Gold glühender Triumphbogen. Stumpfen davon schauen noch hervor.

Mir ist, als wäre ich 40 – 50 Jahre gealtert. Es ist ein teures, teures Opfer, das den Göttern gebracht werden mußte . . .

*Dornach, 21. Januar 1923*

Bei der Wiedergabe des Chopin habe ich vor allem darauf geachtet, daß ich immer bei der Wahrheit bleibe und keine ungewollten Bewegungen hineinbringe, die nicht reine Töne sind . . .

*Dornach, 5. Februar 1923*

Eben ist das Auto vom Doktor angekommen! Wir haben sie beide erwartet, mit Angst, denn sie sind aus Stuttgart auf einem Umweg gekommen mit *Stun-*

*den* Verspätung! Sie sind geradewegs in die Schreinerei gefahren. Und jetzt sitzt Frau Doktor schon in der Probe, nach dieser langen stuckrigen Fahrt. Es ist 6 Uhr, um 8 Uhr hält der Doktor schon seinen Vortrag.

*Dornach, 10. Februar 1923*

... Es war Generalprobe und der Doktor saß unten, und ich machte noch einmal den Chopin. Ich war in maßloser Verzweiflung! ... Und heute abend nach der Probe kommt Frau Doktor zu mir und fragt mich, ob ich nicht morgen dem Doktor das «Vöglein» von Grieg zeigen will, damit er mir eine Form gäbe.

*12. Februar 1923*

Ich habe den Chopin noch einmal gemacht. Und abends gab mir der Doktor wirklich eine entzückende Form für mein «Vöglein» und meinte, ich solle nur bei den «kleinen Tönen», die ich ganz neu aus mir geholt habe, nicht die Intervalle verwischen. Da sagte ich sofort: «Nein, Herr Doktor, das habe ich wohl im Auge, aber solche Töne sind noch zu neu, ich muß sie erst üben.» Und er sagte: «Ja, ja, Sie werden's schon herauskriegen!» – Am 23. – 25. geht die Eurythmie wieder nach Stuttgart, aber ich schon eher. Dann mache ich wieder den Chopin und eine Lauteurythmie-Sache von Steffen als Dämon mit der Seele (Donath) und dem Schützen (Senft).

*13. Februar 1923*

O, mein Chopin! ... Meine Seele hat diese Töne gesungen und zwar nicht mehr f-des-as, sondern sie sang eben richtig. Das gelbe Kleid mit dem roten Schleier und die wunderbare Beleuchtung, bei der manchmal der rote Schleier gespenstisch grell gegen das Gelb abstach und manchmal bei blauem Licht beide gemeinsam eine Farbe trugen, in der ich mit den Tönen wirklich wie in flutendem Licht herumschwamm. Der Doktor hat die Beleuchtung in mein eigenes Notenexemplar geschrieben. Manchmal leuchtet ein Gelb oben oder unten auf, aber ganz zum Schluß geht oben alles Licht fort und ich verschwinde mit dem letzten Ton, während nur unten etwas rot noch brennt. Das ist das Wunderbarste.

*Stuttgart, 2. März 1923*

Ich habe mit Frau Doktor gesprochen und ich gehe mit nach Berlin. Vorher mache ich hier alle Aufführungen mit. Die Bühne hier ist furchtbar klein, man tanzt den Leutev fast auf der Nase herum ... Der Doktor hält nächste Woche zwei Musikvorträge hier. Ist das nicht wunderbar?

Stuttgart, 3. März 1923

Heute und morgen abend sind zwei öffentliche Vorstellungen und ich mache das «Vöglein» und den Chopin. Dienstag und Mittwoch wieder, da mache ich den Dämon. Dasselbe Programm kommt in Berlin.

### *Nachtrag*

Am Tage nach der Konferenz in der Waldorfschule, in der meine Anstellung beschlossen wurde, kam Frl. Lämmert zu mir und begrüßte mich freudig als neue Kollegin. Sie meinte, jeder wäre besonders erfreut, weil ich nicht nur Eurythmiestunden geben würde, sondern auch zur Eurythmie improvisieren würde. Ich mußte erwidern, daß das leider nicht zuträfe mit dem Improvisieren, ich könne das nicht, wünschte zwar sehr, es zu verstehen, könne es aber wirklich nicht. Sie antwortete, ich solle mich nicht verstellen, Dr. Steiner habe gesagt, ich solle nicht nur Eurythmiestunden geben, sondern auch Improvisieren. Ich faßte den Entschluß, Dr. Steiner über diesen Irrtum aufzuklären. Aber es war mir nicht möglich, auch nur eine Minute mit ihm zu sprechen. Dann dachte ich, nun, vielleicht kennt Dr. Steiner mich besser als ich mich kenne und ich versuchte es. Auf sehr primitive Art drehte ich Akkorde um in allen Lagen, und wenn eine Stufe oft genug benutzt war, drehte ich die Akkorde in einer anderen in allen Lagen herum, bis ich eines Tages fand, daß eine über den Akkorden freischwebende Melodie, die sich nur in ihrem Verlauf nach den Harmonieen richten sollte, das eigentliche Um und Auf des Improvisierens ist. Und so habe ich denn das Improvisieren gelernt. Hatte also Dr. Steiner doch recht.

---

Ich möchte versuchen, meine Erinnerungen an Dr. Steiner wiederzugeben. Es war im Januar 1918. Da stand ich eines Abends an der Kasse des Klindworth-Scharwenka-Saales, um mir ein Billet für den Vortrag Dr. Steiners zu erstehen, im wahren Sinne des Wortes. Während des Wartens gingen viele Zuhörer an mir vorbei, denen ich allen sehr in die Augen schauen mußte. Sie erschienen mir anders als andere Menschen. Sie waren trotz des Alters «Lernende». Dann aber kam einer im Pelzmantel daher, der schien mir um ein Bedeutendes größer. Das lag aber nicht an seiner physischen Größe, die der der anderen Menschen gleich war. Etwas anderes war mit ihm: Wie ein Meer von tiefer Ruhe und Weisheit hüllte ihn dieses ein. Sein Blick auf Menschen im Vorübergehen war einer Tat gleich. Ich kannte Dr. Steiner nicht, hatte auch nicht viel gelesen von ihm. Ich brachte an jenem Abend nicht vielmehr mit als eine innere Leere und unendliche Sehnsucht. Als er an mir vorüberging und sein Blick auch mich

streifte, war es mir, als sei ich für einen Augenblick ein besserer Mensch gewesen. An diesem, was mich da blitzartig durchfuhr, wußte ich: Dieser Mensch eben war Dr. Steiner. Ich spreche dieses heute aus, weil ich inzwischen aus vielen Gesprächen mit Menschen heraushörte, daß die Gegenwart Dr. Steiners oftmals auslöste, daß durch seine Größe und Reinheit die Menschen, die mit ihm zu tun hatten, sich stärker fühlten dem Leben gegenüber. Für die, die es erkennen wollten, war Dr. Steiner doch ein Mensch, der gewaltiges Seelenlicht in seine Umgebung strahlte.

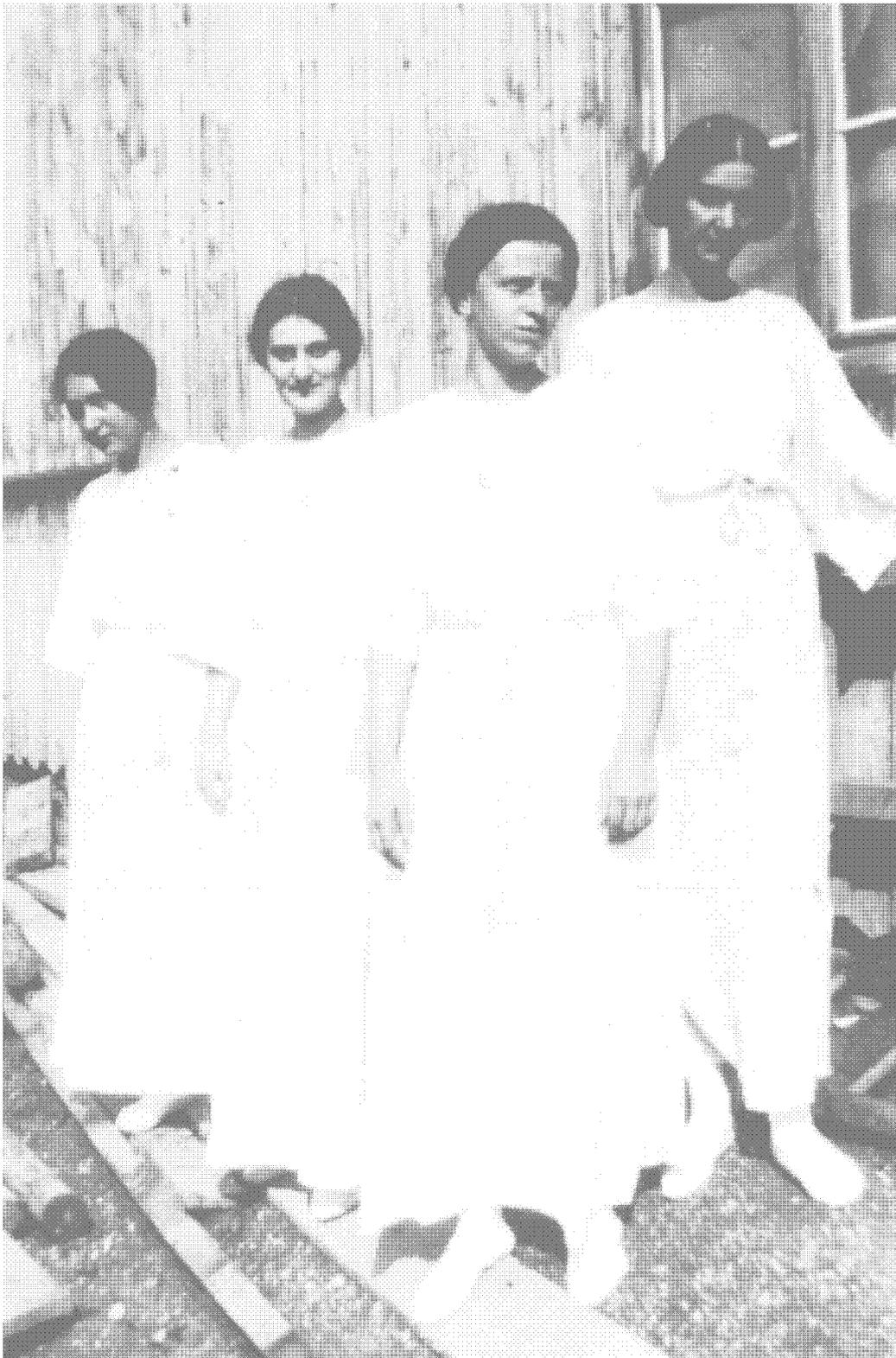
Dann kam der Vortrag. Ich habe alles vergessen, was ich an Worten gehört. Nur zweierlei ist haften geblieben. Eine Handbewegung, die auf den Fußboden zur rechten Seite deutete, während in der Stimme ein Tonfall lebte, der gar nicht etwa überzeugen wollte, in dem vielmehr eine Gelassenheit lebte, die mit Sternenruhe Weisheit offenbarte. Dr. Steiner sagte etwa: «Schauen Sie den Leichnam an. Wo ist denn das, was ihn vorher am Leben erhielt?» Weil seine Worte und Bewegungen so waren, daß alle Wesen über dem Menschenreich in Harmonie teil hatten daran, und weil er dadurch aussprach, was als Sehnsucht der ihm Zuhörenden im Saale lebte, so glaubte man, hineinzuschauen in jene Welten, von denen er sprach. Eines Beweises bedurfte es nicht. Die eigene Sehnsucht galt einer Erkenntnis der übersinnlichen Welt: er antwortete *aus* dieser Welt mit jedem seiner Worte.

Eine andere Erinnerung ist diese: Im Herbst und Winter 1922 war ich in Dornach, um mich in der Eurythmie dort weiterzubilden. Jede Generalprobe zu einer Eurythmie-Aufführung war für uns ein Fest. Denn dann erschien Dr. Steiner und schaute sich oft stundenlang an der Seite von Frau Dr. Steiner den Ablauf des Programms an. Er gab dann noch oftmals Anweisungen, wodurch manches Gedicht oder Tonstück durch scheinbar geringfügige Angaben, zu ganz neuer Gestaltung und neuem Leben erwachte.

Stuttgart, 26. Februar 1930 (unvollendet.)



Lory Smits, 1913



Dornach, August 1915, vor der Schreinerei  
V.l.n.r.: Elisabeth Dollfus, Lory Smits, Erna Wolfram, Tatiana Kisseleff



*Das Huhn*, von Christian Morgenstern

Aufgenommen in Berlin, 26 Oktober 1924. Emica Senft-Mohr, Ina Schuurman



*Humoristisches Rondo*, von Max Schurman

(Aufgenommen in Berlin, 26. Oktober 1924)

V.l.n.r.: Friedel Simons/Thomas, Ilse von Baravalle-Kimbäl, Marie Savitch, Ina Schuurman, Èmíca Senft/Mohr

BEITRÄGE ZUR RUDOLF STEINER GESAMTAUSGABE  
 VERÖFFENTLICHUNGEN AUS DEM ARCHIV  
 DER RUDOLF STEINER-NACHLASSVERWALTUNG, DORNACH

Heft Nr. 75/76 Ostern 1982

---

<i>Rudolf Steiner</i> : Eurythmie. Eintragung in ein Notizbuch, Januar 1924 (NB 516) (faksimiliert) . . . . .	1
<i>Eva Froböse</i> : Vorbemerkungen zu diesem Heft . . . . .	2
<i>Rudolf Steiner</i>	
Notizen für die ersten eurythmischen Unterweisungen, Stenographische Auf- zeichnungen (faksimiliert) und Übertragungen . . . . .	4
Drei Ansprachen zu eurythmischen Darstellungen: I. Dornach 15. August 1920; II. Den Haag 2. November 1922; III. Dornach 3. Februar 1924 . . .	16
<i>Marie Steiner</i> : I. Einführung zu einer Eurythmie-Aufführung (Fragment) und II. Über das Wesen der eurythmischen Kunst . . . . .	29
Eurythmie-Programm 1924, mit zwei Abbildungen . . . . .	32
<i>Erna van Deventer-Wolfram</i> : Erinnerungen 1913–1915. Jahresende 1913 und Jahresanfang 1914 / Nach der Münchener Mysterienspielzeit von 1913 . . .	33
<i>Rudolf Steiner</i> : Die neunzehn Gesten, Mai 1914 . . . . .	37
Zwölf ruhende und sieben bewegte Gesten im Zusammenhang mit dem Tier- kreis und den Planeten (faksimiliert)	
<i>Eva Froböse</i> : Zu der Eurythmie-Konferenz am 30. März 1924 und zu den Brief- stellen von Elly Wilke . . . . .	44
<i>Hendrika Hollenbach</i> : Die ersten Anfänge der Toneurythmie . . . . .	45
<i>Elly Wilke</i> : Briefauszüge 1922/23 . . . . .	49
<i>Abbildungen</i> :	
1. Lory Smits, 1913 . . . . .	nach 24
2. Dornach, August 1915, vor der Schreinerei: Elisabeth Dollfus, Lory Smits, Erna Wolfram, Tatiana Kisseleff . . . . .	vor 25
3. Eurythmie-Programm Berlin, 26. Oktober 1924: Humoristisches Rondo, von Max Schuurman . . . . .	nach 32
4. Aus demselben Programm: Das Huhn, von Christian Morgenstern . . .	vor 33

---

Impressum und Preise siehe 3. Umschlagseite – Die Zeichnung auf dem Umschlag wurde nach einer  
 Bleistiftskizze Rudolf Steiners leicht verkleinert reproduziert