

RUDOLF STEINER

*Über den Kursus «Sprachgestaltung und Dramatische
Darstellungskunst» am Goetheanum*

In der Bühnenkunst muß das innere Leben der Sprache wieder erwachen . . .

Im Bühnen-Worte muß lautlich der bewegte Mensch zur Offenbarung kommen. Dann nur wird eine *anschauliche* Verbindung der Gebärde, des Mimischen mit dem Gesprochenen vor dem Auge und Ohr des Zuschauers stehen. Und das Drama wird durch Worte und Geste des Schauspielers fließen können . . .

Man wird den Willen zu einer solchen Erfassung der Bühnenkunst nur aufbringen, wenn man von einer geistgemäßen Anschauung der menschlichen Wesenheit ausgehen kann. Denn eine solche wird in dem bewegtsprechenden Menschen das Weben des Geistig-Seelischen erkennen; und dieses kann dann für die Bühnendarstellung die rechte Grundstimmung abgeben. Menschen-Erkenntnis, Verwandlung der Menschen-Erkenntnis in praktische Gestaltung des Lautlich-Gebärdehaften: das ist die Grundlage der Bühnenkunst. Was *innerlich* mit dem ganzen Menschen *erlebt* wird, das sich Anvertrauen dem lautbegleiteten Gestus, dem gebärdebegleiteten Worte: das ist Schauspielkunst.

Nachrichtenblatt, 21. September 1924 *

* Veröffentlicht in «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung», GA 280, und in «Die Konstitution der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft und der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft», GA 260a.

Zu dem Aufsatz von Karl Julius Schröer

Es führt eine gerade Linie im Leben Rudolf Steiners von der ersten Theaterkritik über eine Aufführung von «*Gyges und sein Ring*», welche er in Wien 1889 schrieb, zu den «*Anregungen*», als welche er sie nur bezeichnet, die er dann 1924 in einer Überfülle in dem «*Kursus für Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*» in Dornach noch am Ende seines Lebens gegeben hat. Vorher, 1888, hielt er in Wien im Goethe-Verein auf Einladung seines Lehrers und Freundes, Professor Karl Julius Schröer, dessen Vorlesungen an der Technischen Hochschule er besuchte, den bahnbrechenden und für seine Kunstauffassung grundlegenden, bis heute unerreichten Vortrag über «*Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*». In den «*Gesammelten Aufsätzen zur Dramaturgie*» (Dornach GA 1960) kann man seine Arbeiten auf diesem Gebiete bis zu Beginn dieses Jahrhunderts verfolgen. Er schildert in seiner Selbstbiographie «*Mein Lebensgang*» (XXIX) eingehend, was für ihn die Schauspielkunst, die Kunst der Rezitation und Deklamation bedeutet haben, wie durch die Zusammenarbeit mit Marie von Sivers, Marie Steiner, es aber möglich wurde, «*in Kursen für Sprachgestaltung und dramatische Kunst für Erhebung dieses Gebietes zur wahren Kunst zu wirken*». Als ein Höhepunkt dieses Zusammenwirkens kann dann der Dramatische Kurs im September 1924 angesehen werden. Der die Beschreibung abschließende Satz wirft indessen noch ein besonderes Licht gerade auf dieses Arbeitsgebiet Rudolf Steiners. «*Ich durfte dieses hier anführen, um zu zeigen, wie gewisse Ideale sich durch mein ganzes Leben hindurch ihre Entfaltung suchen, weil doch viele Menschen in meiner Entwicklung Widersprechendes finden wollen.*»

Schröers völlig unbekannter Aufsatz gibt ein Bild, in welcher Weise noch am Ausklang des vorigen Jahrhunderts ein *Bewußtsein* von der Bedeutung der Schauspielkunst vorhanden war. Daß allerdings damals schon am Burgtheater in Wien, dieser hervorragenden Bühne, Dekadenz Tendenzen auftraten, zeigen die charakteristischen Bemerkungen Steiners in der erwähnten Kritik, wenn es heißt: «*Die Darstellung war im ganzen eine gute. Robert spielte den Gyges seelenvoll und leidenschaftlich; bis auf einige Stellen, in denen er sich überschrie, müssen wir seine Auffassung durchaus als zutreffend ansehen. Krastel spricht, wenn er in Rollen auftritt, zu denen ein großer, bedeutender Zug gehört, eigentlich nicht sehr gut. Das künstliche Pathos, das nur zu oft zu einem unnatürlichen Singen wird, befremdet. Sein Kandaules ist aber bis auf diesen Fehler eine bedeutende Leistung . . .*» Als Steiner dann in Berlin zum Herausgeber der «*Dramaturgischen Blätter*» bestimmt wird, weist er mit größerem Nachdruck auf die Gefahren hin, welche einer Vernachlässigung des sprachlichen Gebietes drohen. Er führt in dem oben genannten Kapitel an: «*Von der <Vortragskunst> sage ich: Mehr als auf irgend einem andern Gebiete ist auf diesem der Lernende ganz sich selber und dem Zufall überlassen . . . Bei der Gestalt, welche unser öffentliches Leben angenommen hat, kommt gegenwärtig fast jeder in die Lage, öfter öffentlich sprechen zu müssen . . . Die Erhebung der gewöhnlichen Rede zum Kunstwerk ist eine Seltenheit . . . Es fehlt uns fast ganz das Gefühl für die Schönheit des Sprechens und noch mehr für charakteristisches Sprechen . . . Niemandem wird man das Recht*

zugestehen, über einen Sänger zu schreiben, der keine Kenntnis des richtigen Singens hat . . . In bezug auf die Schauspielkunst stellt man weit geringere Anforderungen . . . Die Leute, die verstehen, ob ein Vers richtig gesprochen wird oder nicht, werden immer seltener . . . Man hält künstlerisches Sprechen heute vielfach für verfehlten Idealismus . . . Dazu hätte man nie kommen können, wenn man sich der künstlerischen Ausbildungsfähigkeit der Sprache besser bewußt wäre . . .» (März 1898). Wer, muß man heute fragen, hat außer ihm so klar schon den Verfall der Bühnenkunst erkannt, wenn die Pflege eines künstlerischen Sprechens weiterhin vernachlässigt wird, und auf die Wege aufmerksam gemacht, welche allein geeignet sind, «zur wahren Kunst» zurückzufinden?

Schröder (Preßburg 1825–1900 Wien), hat den Aufsatz in seinem Buch «Die Deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts in ihren bedeutenden Erscheinungen» veröffentlicht. Es waren dieses die Zusammenfassung seiner populären Vorlesungen im Rahmen der Technischen Hochschule. Der genannte Aufsatz ist der vierte in einer Folge, die den Titel trägt «Die Hebung der Schauspielkunst, eine Frage der Zeit». Die Ausführungen beginnen mit einer «Vorbemerkung», der sich das Kapitel «Eine Akademie der Schauspielkunst» anschließt. Dann folgt eine Art von Theaterkritik: «Fräulein Clara Ziegler als Jungfrau von Orléans», und es schließt die bedeutende Abhandlung mit einer Betrachtung über «Komödiant und Schauspieler». Es dürfte gerechtfertigt sein, einmal auch von dieser Seite aus auf Schröder hinzuweisen, ohne dessen kulturhistorische Bemühungen die von ihm aufgefundenen «Weihnachtspiele aus altem Volkstum» nicht in der Gegenwart jene große Rolle spielen könnten, wie sie durch die Aufführungen alljährlich weiterhin es stetsfort beweisen.

Karl Julius Schröer

Die Aufgabe der Schauspielkunst

Die Schauspielkunst wurde in neuerer Zeit oft Menschendarstellungskunst genannt. Ich weiß nicht ob mit dem Worte viel für den Begriff gewonnen wird. Die Historien-Malerei, die Bildhauerei stellen doch auch Menschen dar. Näher kommt dem Begriffe von dieser Kunst das griechische Wort *mimos*, woher unser Mime, was eigentlich Nachahmer bedeutet.

Die Schauspielkunst ist allerdings zunächst Nachahmungskunst. Der Mime stellt nicht sich selbst, sondern andere Persönlichkeiten, wie sie sich handelnd und sprechend darleben, nachahmend dar. Dazu gehört nun die Gabe der Beobachtung, die im Stande ist herauszufinden, wodurch eine Individualität sich kennzeichnet. Wenn dies mit geistigem Auge erkannt ist, wenn wir das Leben einer anderen Individualität erfaßt haben, müssen wir im Stande sein, uns diese Individualität in allen Lagen denken zu können, auch in solchen, in denen wir sie noch nicht gesehen. Wir müssen im Stande sein uns zu denken, was die betreffende Persönlichkeit in einem bestimmten Falle etwa sagen, wie sie sich benehmen würde. Diese Vorstellungskraft muß in uns so lebendig sein, daß wir die betreffende Persönlichkeit in Gebärde und Rede und in ihrem ganzen Wesen wiedergeben, daß wir sie zum Erkennen darstellen. – Wenn das der Fall ist, dann sind wir jene Persönlichkeit, für den Augenblick, selbst; es findet gewissermaßen eine Seelenwanderung statt. Wir haben die Seele einer andern Person in uns aufgenommen, sie mit der unseren absichtlich mit Bewußtsein vertauscht und des eigenen Wesens uns entäußert. – Die erste Anforderung, die wir an den Schauspieler zu stellen haben, ist demnach, daß er geistig befähigt und vielseitig ausgebildet und geschickt sei, andere Persönlichkeiten nachzuahmen. Diese Befähigung bildet zwar nur die erste Stufe zur Vollendung in seiner Kunst, es ist aber eine Stufe, die er nicht überspringen darf; man könnte auch sagen, daß es die Grundlage ist zu dem ganzen Gebäude seiner Kunst.

Weilen wir daher bei dieser ersten Stufe einen Augenblick und überschauen wir alles dasjenige erst nur flüchtig und im Umriss, was denn etwa zu erwägen sein dürfte für den werdenden Künstler, um seine Befähigung zur Nachahmung, die jedenfalls vorhanden sein muß, zu steigern, ja bis zur Meisterschaft zu erhöhen.

Er wird sich versuchen in Nachahmung des Menschen nach allen Richtungen hin, als da sind: die verschiedenen Altersstufen vom Kindlichen bis zum Greisenhaften, Nationalitäten zum Beispiel den Engländer, Franzosen, aber auch landschaftlich verschiedenen Typen zum Beispiel des deutschen Charakters, den Schwaben, den Berliner, den Oesterreicher.

Hier kommen wir an einen Punkt, wo durch methodisches Studium der Mundarten in bezug auf Ausbildung des Gehörs und der Sprachwerkzeuge mehr erreicht werden kann, als man gewöhnlich für möglich hält.

Er wird sich versuchen in Nachahmung von Charakteren; den Leichtsinnigen, den Heuchler, den Prahler, den Polterer, den Naiven, den Albernem, den Edlen, den Verwegenen darzustellen versuchen in allen Schattierungen. Er wird

endlich die Leidenschaft, Rührung, Gemütsbewegungen aller Art auf Grundlage eines bestimmten Charakters zur Darstellung bringen. Hier ragt aber die Kunst des Darstellers schon über das Gebiet der ersten, nachahmenden Stufe hinaus in ein höheres Bereich, wo erst die Darstellung zur Kunst wird und bei diesem Punkte wollen wir nun wieder einen Augenblick verweilen.

Wenn der Schauspieler die Stellung begreifen will, die seine Kunst heutzutage einnimmt, so wird er einen Blick werfen müssen in die Geschichte seiner Kunst. Er wird die Schauspielkunst der wandernden Komödianten vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zu Veltheims Truppe, die Heroen dieser Kunst in Deutschland, Veltheim, die Neuber, Eckhof, Schröder, Iffland, Fleck und so fort jeden einzeln kennen lernen müssen. Wird einen Blick werfen auf die Schauspielkunst bei den Griechen, Römern und romanischen Völkern und endlich sehen, wie sich dieselbe gestaltet hat, seitdem wir eine klassische Literatur besitzen, seit Lessing, Goethe, Schiller, seitdem wir Shakespeare durch die Übersetzung Schlegels den unseren nennen.

Seit Lessing erst hat die deutsche Schauspielkunst einen selbständigen Weg eingeschlagen und unsterbliche Erfolge errungen, seitdem hat sie die vollen Ehren errungen einer hohen Kunst, die den anderen Künsten würdig zur Seite steht. Seitdem ist sie aber auch nicht mehr auf Nachahmung der Wirklichkeit beschränkt; dies ist für sie eine Vorbildungsstufe geworden, durch die sie sich zu höheren Produktionen emporschwingt, nämlich zur schöpferischen Gestaltung und Verwirklichung dichterischer Ideale, wodurch sie erst zur Kunst wird in höherem Sinne. Als solche ist demnach die Schauspielkunst nicht mehr und nicht nur die Kunst der Nachahmung; die Nachahmung steht auf einer Linie mit der untergeordneten Kunst der Porträtmalerei; sie ist vielmehr die Kunst, Ideale der Dichtung im Geiste neu zu schaffen und darstellend zu verwirklichen.

In dieser Tätigkeit erst müssen wir der Schauspielkunst selbständige schöpferische Kraft zugestehen, also das, was wir von der Kunst verlangen. Solange dieselbe nicht über die Nachahmung der im täglichen Leben sich bietenden Alltäglichkeiten hinauskommt, hat sie nur nachzumachen und verhält sich rein reproduzierend; bei der Darstellung dichterischer Ideale stellt sie sich dem Dichter gleich. Sie hat, was der Dichter geträumt, geahnt hat, genau so wie er zu empfinden, ja lebendiger noch. Die Traumgestalten des Dichters müssen in dem Geiste des Schauspielers Fleisch und Blut bekommen, sie müssen vor seinem Geiste so deutlich lebendig werden in ihrem ganzen Wesen, daß er nun das, was er geistig geschaut, nachahmen kann. Und so gewaltig muß das Ideal in ihm lebendig geworden sein, daß er seine ganze Persönlichkeit gleichsam umschafft und in das Ideal verwandelt. Das Ideal muß aber Leben bekommen, so daß der Zuschauer von der Wahrheit der Darstellung überzeugt wird. Der Künstler muß daher wohl auf der Höhe des Dichters stehen, des Dichters schaffende Seele muß die seinige werden, überdies ist er aber außerdem noch mit Leib und Seele – nicht nur er selbst, nicht allein der zum Schöpfer, zum Dichter erhobene Künstler, sondern zugleich auch sein eigenes Geschöpf: das verwirklichte Ideal. Um nur ein Beispiel anzuführen von einer solchen

Kunstleistung, will ich ein Wort Ludwig Tiecks mitteilen über die Darstellung des Räuber Moor, durch den großen Schauspieler Joh. Friedr. Ferd. Fleck. Nachdem Tieck dessen Leistungen im ganzen besprochen, sagt er: «Aber der Triumph seiner Größe war, so groß er auch in vielem sein mochte, der Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination, erhielt durch ihre furchtbare Wahrheit, edle Erhabenheit; die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblick selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen und – entsetzte sich der Zuhörer über dies ungeheure Gefühl, das im Ton und Körper dieses Jünglings die ganze volle Kraft antraf, so erstarrte er, wenn, in der furchtbaren Rede an die Räuber nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derselbe Mensch raset, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche, sich knirschend aufrafft und noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nie gehört waren. Alles, was Hamlet von der Gewalt sagt, die ein Schauspieler, der selbst das Entsetzlichste erlebt hätte, über die Gemüter haben müßte, alle jene dort geschilderten Wirkungen, traten in dieser Szene wörtlich ein». Wir sehen hier ein merkwürdiges Beispiel der Verwirklichung, Fleischwerdung eines, vom Dichter nur schattenhaft empfundenen, Ideals: durch den Schauspieler. Dabei darf ich nicht unterlassen sogleich hinzuzusetzen, daß nicht solche Leistungen das Höchste und Preiswürdigste sind, was der Schauspieler anzustreben hat, indem der Räuber Moor doch nur ein kolossaler Jugendfehltritt Schillers war, den niemand so schnell, als er selbst verdammt hat: daß es ferner leichter ist, in übertriebenen Rollen, ja in schlechten Effektstücken, Erfolge zu erringen, als in wahrhaft schönen und erhabenen Dichterwerken zu genügen. Ich bediente mich dieses Beispiels nur, als eines deutlichen Zeugnisses für die nachschaffende Tätigkeit des Schauspielers neben dem Dichter.

Was hat nun der Künstler zu tun, um sich für diese höhere Stufe seiner Kunst auszubilden? Hat er alles was zur freien Beherrschung der eigenen Persönlichkeit gehört, körperliches Geschick, Ausbildung der Sprachwerkzeuge, die Gabe der Nachahmung, mannigfaltig entwickelt, so hat er nun durch Vertiefung in die Ideale der Menschheit aller Zeiten, durch Studium der Geschichte und Kunstgeschichte, jene Bildung, jenen Adel der Seele sich zu erwerben, der ihn befähigt, die Intentionen der höchsten Dichtungen zu würdigen und zu verwirklichen. Hierbei werden ihm namentlich Lessings Schriften, der Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, zwischen Schiller und Goethe, Schillers philosophische Schriften förderlich sein. Sie führen auf den Schauplatz der Gedanken der modernen Welt, sie geben ihm aber auch den Schlüssel in die Hand zur Erkenntnis der weltbefreienden Aufgabe, die Kunst zu lösen hat.

Die Lektüre der größten Erscheinungen der Weltliteratur muß seines Geistes Nahrung sein, an der er sich fortwährend erhebt und erneuert. Dabei kann ich die beherzigenswerte Regel nicht unausgesprochen lassen, die man besonders jungen Künstlern nicht genug dringend empfehlen kann: nichts

Schlechtes, auch nichts Unbedeutendes zu lesen, so lange es noch so viel des Guten, des Bedeutenden gibt, das man nicht gelesen hat! – Schlechte Lektüre verdirbt und fälscht die Phantasie und erzeugt karikierte unwahre Manieren, indem klassische Lektüre den ganzen Menschen läutert und veredelt und so auch die Persönlichkeit des Künstlers fähig macht, jene Naturlaute der Empfindung zu finden, die wir nur bei großen Schriftstellern rein antreffen, die durch ihre Wahrheit und ihren Adel die Herzen bezwingen.

Die Schauspielkunst hat etwas Bezauberndes, Hinreißendes für den Jünger, wobei – wir wollen dies nicht verkennen – die Neigung, mit seiner Persönlichkeit Beifall zu erringen, großen Anteil hat. Und gerade die Schauspielkunst ist diejenige Kunst, die eben durch das Gegenteil alles dessen, was man Eitelkeit nennt, erst groß wird, durch Selbstverleugnung. Selbstverleugnung hat der Schauspieler zu üben, erstens gegenüber dem Dichter. Er muß sich in ihn versenken, seine Absicht erraten und sich darauf beschränken, dieselbe zu verwirklichen. Unzähligemale wird er nötig haben Übergänge zu schaffen, die der Dichter nicht angedeutet, Lücken auszufüllen, nicht aber um sich geltend zu machen – der Zuschauer ahnt oft nicht was hierin der Künstler geleistet – sondern, nur um die Absicht der Dichtung deutlicher zu markieren.

Der Künstler hat aber auch Selbstverleugnung zu üben gegenüber den Mitspielenden. Seine Absicht muß sein: das Kunstwerk, die Dichtung als Ganzes zur Anschauung zu bringen, nicht sich selbst vorzudrängen, um etwa die Mitspielenden in Schatten zu stellen. – Ein wahrer Künstler muß der beste Kamerad der Mitspielenden sein!

Wer je teilgenommen hat im Chore, wenn ein klassisches Gesangstück einstudiert wurde, wer auf diese Art bei den zahllosen Proben, so recht vollständig, das Musikstück in sich aufgenommen hat, der wird begreifen, wie jeder Einzelne, der das Ganze empfindet, seine Partie, sie mag noch so bescheiden sein, nur dann gut singt, wenn er sie in ihrer Bedeutung zum Ganzen auffaßt. Wie lächerlich wäre es da, wenn ein schöner Tenor sich nicht enthalten könnte ein Fortissimo hören zu lassen, wo er ein Pianissimo hat, um seine Eitelkeit zu befriedigen! Er würde den wahrhaft Empfindenden mit seiner schönen Stimme nur verletzen.

Es ist aber eigen. Gerade wo die Schauspielkunst diese doppelte Selbstverleugnung übt, wo sie nichts sein will als das die Befehle der Dichtung ausübende Organ, wo ihre Künstler, frei von Eitelkeit, als hätten sie nichts getan, nur von dem Gedanken erfüllt sind, die Dichtung zur Geltung zu bringen, da wandelt uns die Hoheit dieser Kunst mit wunderbarem Zauber an, denn da erst, wo sie sich selbst unterzuordnen scheint, erscheint sie wahrhaft schöpferisch. Was wir im Lesen nicht empfinden, was kaum der Dichter selbst so klar erschaut, das Höchste was er nur «im Traume gesehen», sie stellt es lebendig vor uns hin.

Zur «Geschichte» des Dramatischen Kurses

Das Tote hat an der Menschheit so lange gearbeitet, daß wir es als unsere intensive Aufgabe betrachten müssen, das Lebendige hineinzubringen.

Rudolf Steiner, Sprachkurs 1922

Wer in diesem Sommer die Faustfestspiele im Goetheanum besucht hat, wird sich nicht vorstellen können, aus welch bescheidenen Anfängen heraus vor einem halben Jahrhundert sich die bühnenkünstlerische Arbeit entwickelt hat. Und doch ist es so. Es hat auch hier das Wort Rudolf Steiners Gültigkeit, welches er zu Beginn des Kurses aussprach, indem er darauf aufmerksam machte, daß man «in der anthroposophischen Bewegung nicht eine Tendenz hat, Reformgedanken zu haben, nicht die Tendenz hat, eine Idee in die Welt zu setzen, sondern man hat das Karma vor sich». Dieser ernste Hinweis wurde durch Lebensstatsachen erhärtet, denn die Sprachgestaltung, die Eurythmie haben sich nur dadurch innerhalb der anthroposophischen Bewegung entwickeln können, daß von allem Anfang an Marie Steiner dieses Gebiet der redenden Künste vertrat, dort ihre hohen Fähigkeiten entfaltete. Als eine reiche Frucht dieser jahrelangen Arbeit konnten daher auch die zahlreichen Zuhörer im Laufe der Septemberwochen 1924 eine ganze Reihe von eurythmischen Darbietungen erleben. Das Ensemble war gerade aus England von einer Tournée zurückgekehrt, und so wurden die Reiseprogramme gegeben und ernteten einen meist nicht endenwollenden Jubel, vor allem die Elfenszenen aus dem «Sommernachtstraum» in englischer Sprache. Da trat bereits vor Augen, was für eine Erneuerung der Bühnenkunst bereits geleistet worden war. Auf der anderen Seite hatte Rudolf Steiner gemeinsam mit Marie Steiner seit 1920 begonnen, in öffentlichen Vortragskursen die Grundlagen für ein Verständnis der Kunst der Rezitation und Deklamation zu schaffen. Auch hatte Marie Steiner seit dem Frühjahr 1919 Sprachkurse einrichten müssen, weil ein Interesse für dieses Gebiet der Anthroposophie sich zu zeigen begann. So war im allgemeinen betrachtet die Situation innerhalb der Anthroposophischen Gesellschaft zu Beginn des Dramatischen Kurses.

Es waren vor allem zwei Theatergruppen, welche die Anregungen aufgegriffen hatten, die von Dornach ausgegangen waren: Gottfried Haaß-Berkow mit seiner Truppe, der gerade in Gelsenkirchen ein Theater übernommen hatte, und Georg Kugelmann, der mit den «Neukünstlerischen Bühnenspielen» aus Norddeutschland kommend als eine Wandertruppe «bühnenmäßig in der Welt auftrat», wie Rudolf Steiner es für solche Bestrebungen charakterisierte, «mit der Anerkennung zunächst für sie selbst, daß von hier aus gewisse Anregungen ausgehen können». Haaß-Berkow hatte im Frühjahr 1921 während des zweiten Hochschulkurses am Goetheanum eine Reihe von Fragen mit seinen Mitarbeitern formuliert, die Rudolf Steiner beantwortete. Und Kugelmann nahm mit seiner Frau, der Schauspielerin Margarete Kugelmann-Köpcke, an dem im Sommer 1922 abgehaltenen Kursus für künstlerisches Sprechen in Dornach in der Villa Hansi

teil, arbeitete daraufhin mit seinen Schauspielern das Empfangene aus und führte schon im Sommer 1924 als Ergebnis die «Iphigenie» in Breslau auf und später auch während des Kurses in Dornach. Durch diese Aufführung wurde schließlich Rudolf Steiner veranlaßt, das Datum für die Abhaltung des Dramatischen Kurses im September festzusetzen. Zu gleicher Zeit entstand aber noch eine dritte Initiative, welche von Schauspielern ausging, die sich ebenfalls schicksalsmäßig, aber nicht innerhalb einer besonderen Gruppe, sondern am Theater selbst getroffen hatten und den Niedergang der Bühnenkunst – jeder in seiner Art – erlebten. Ohne in den Einzelheiten zu wissen, was in Dornach im Sommer 1922 und anschließend im Herbst in Stuttgart von Rudolf Steiner gegeben worden war, wandten auch sie sich an diesen um Rat und Hilfe. Die Kurse waren vornehmlich durch Fragen von Vertretern der Jugendbewegung in Wien während des West-Ost-Kongresses entstanden, aber Rudolf Steiner ging wohl auch aus dem Grunde auf ihre Fragen ein, weil von ihm in Aussicht genommen war, im Sommer 1923 seine vier Mysteriendramen im Goetheanum aufzuführen. Man durfte sich als Mitwirkender, wenn man glaubte dafür in Betracht zu kommen, melden. Auch hatte er bereits im Herbst 1922 die Einladungen in deutscher und englischer Sprache entworfen. Der Brand des Goetheanum in der Silvesternacht 1922/23 vernichtete auch diesen Plan. Und so hat Rudolf Steiner nie eine Aufführung seiner Dramen im Goetheanum erleben können. Er schuf nur noch das Außenmodell für den zweiten Bau.

Aber es muß noch auf ein zweites einschneidendes karmisches Geschehen im Leben Rudolf Steiners hingewiesen werden, das sich bald nach Beendigung des Kurses ereignete. Die letzte, neunzehnte Stunde war am Dienstag, den 23. September 1924. Als dann am Freitagabend, den 26., wie gewohnt, die Mitglieder zu den regelmäßig am Wochenende stattfindenden Vorträgen an die Tür der Schreinerei kamen, orientierte sie ein Anschlag, daß Rudolf Steiner durch Erkrankung verhindert war, den Vortrag halten zu können. Für diejenigen, welche nicht zur nächsten Umgebung Rudolf Steiners gehörten, wurde damit zum ersten Male von seiner Erkrankung gesprochen. Wohl erschien Rudolf Steiner oftmals zu Beginn der Kursstunde mittags um 12 Uhr erschöpft im Schreinereisaal, aber schon bald veränderte sich sein Aussehen. Zuweilen wirkte er sogar fast jugendlich. Was er aber am Ende des Kurses aussprach, beseelte seine weit über den Augenblick in die Zukunft reichenden bahnbrechenden und umwälzenden Darstellungen. «Ausgegangen ist wirklich dasjenige, was ich zu sagen versuchte, von einer ganz großen Achtung vor der schauspielerischen Kunst. Denn die schauspielerische Kunst, die nur bestehen kann, wenn der Mensch sich wirklich hingebungsvoll auf die Bühne stellt und seine Wesenheit in dem Wesen seiner Rolle aufgehen läßt, hat große Aufgaben, und sie kann heute noch so wirken, wenn auch nicht mehr, ich möchte sagen, in kultusmäßiger Art, wie es ehemals der Fall war, aber sie kann heute trotzdem noch so wirken, daß der Mensch durch die Schauspielkunst in geistige Höhen hinaufgetragen wird... Und so darf vielleicht in den spärlichen Anregungen, die ich in dieser Zeit geben konnte, eine Art Impuls gesehen werden, um aus dem unkünstlerischen Naturalismus in eine wirkliche, stilvoll auftretende, geistige Bühnenkunst hinüberzuführen. Das ist dasjenige, meine lieben Freunde, was mir vorgeschwebt hat, und was ich

natürlich erst erfüllt sehen könnte als dasjenige, was diese Vorträge wollten, wenn es mir nun von der Bühne durch diejenigen, welche mich verstanden haben, entgegnet wird. Damit möchte ich diese Vorträge, von denen ich schon sagen darf, daß ich sie mit einer wirklichen Liebe gehalten habe, weil ich die Sache mit Liebe und Achtung ansehe im Leben, schließen und sie zur Beherrschung denjenigen übergeben, welche in der Lage sind, ihnen verständnisvoll entgegenzukommen.» – Am Sonntag, den 28. September, hielt er dann noch eine letzte Ansprache.

Es war nun von weittragender Bedeutung, daß Marie Steiner am 29. September unmittelbar vor ihrer Abreise mit der Eurythmie zu einer seit geraumer Zeit festgelegten Deutschland-Tournée einige noch in Dornach anwesende Schauspieler, welche keine bindenden Verpflichtungen hatten, zum weiteren Verbleib in Dornach einlud, um mit diesen mit einer sprachlichen Arbeit zu beginnen. Dieser Arbeitsgemeinschaft gab sie im Einverständnis mit Rudolf Steiner den Namen «Thespiskarren». «Thespi», so sagte sie, «war der Erste, welcher aus den Mysterien das Theater in die Welt führte, und wir wollen versuchen, es wieder in das Mysterium zurückzuführen.» Damit war der Grundstein für eine Arbeit gelegt, die berufen sein sollte, die von Rudolf Steiner gegebenen Impulse zu verwirklichen.

Um aber das Bild zu vervollständigen, soll noch einmal auf den Sommer-Sprachkurs von 1922 hingewiesen werden. Hatte Haaß-Berkow aus seiner Arbeit heraus Rudolf Steiner spezielle Fragen vorgelegt und Antworten erhalten, die wir 1969 als Einführung in die dritte Auflage des Dramatischen Kurses veröffentlichten, so formulierte Georg Kugelmann nun neue Fragen auf Grund seiner Erfahrungen. Nachdem er die Entstehung seiner Truppe skizzierte, die von Rostock aus ihren Weg nahm, schrieb er in Dornach am 24. Juli 1922 folgendes:

«Mir haben sich nun noch die folgenden Fragen aufgedrängt:

1. Wie kann der Spielleiter bestimmte künstlerische Absichten verwirklichen, ohne dem freien Schaffenstrieb der einzelnen Darsteller Gewalt anzutun? Wie soll er bei der Ausführung seiner Absichten im einzelnen sich dem Darsteller verständlich machen? Soll er ihm die Worte vorsprechen, die Gebärden vormachen, dieselben selbst zu finden? Muß hier bei Darstellern verschiedenen Lebensalters, bei jugendlichen Personen anders verfahren werden als bei Erwachsenen?
2. Wie findet der Spielleiter für den Darsteller die das gesprochene Wort begleitende Gebärde?
3. Nach welchen Gesichtspunkten sind der Grundton der Bühnendekoration und die Farben der Kostüme auszuwählen, um Gebärde und Wort mit der gegenseitigen Wechselwirkung der Farben in Einklang zu bringen?
4. Welche Bedeutung hat musikalische Begleitung des gesprochenen Wortes und das Melodrama?

5. Kann durch Aufführung mittelalterlicher Spiele heute in zeitgemäßer Weise gewirkt werden? Gibt es überhaupt sonst zeitgemäße Bühnenstücke, die sich mit Anfängern bewältigen lassen und die solche Anfänger in der Schauspielkunst ein Stück weiterzubringen imstande sind, so daß man allmählich auch schwierigere Stoffe wird bewältigen können? →

Ein Vergleich wird bei einigen Fragen Berührungspunkte mit den von Haaß-Berkow gestellten finden, aber im wesentlichen betreffen diese Fragen schon Probleme der Regieführung selbst. Und so wurden auch Szenen aus den Mysteriendramen von Rudolf Steiner daraufhin durchgearbeitet und Szenen aus «Wilhelm Tell». Im Kurs selbst ging Rudolf Steiner praktisch auf die Fragen ein. – Die Schauspieler am Theater aber, die allmählich mit einander Fühlung bekamen, hatten es schwerer. Sie mußten tagtäglich spielen, ohne auch nur versuchen zu können, aus dem Rahmen des Gebräuchlichen sich zu befreien. Und so ließen ihre Erfahrungen den Plan reifen, ein eigenes Theater auf die Beine zu stellen. Rudolf Steiner hatte sich in Gesprächen von allem, was an Problematik am Theater vorhanden war, bis in alle Einzelheiten berichten lassen, nachdem der Schreiber dieser Skizze durch besondere Umstände im Herbst 1923 an das Schauspielhaus in Zürich verpflichtet wurde und dadurch von Rudolf Steiner bei seinen Besuchen in Zürich empfangen wurde, um von den hier nur angedeuteten Bestrebungen des kleinen Kreises der Bühnenkünstler zu berichten. Auch er hatte Rudolf Steiner, ohne von den Zielen, die Kugelmann und Haaß-Berkow verfolgten, im einzelnen zu wissen, aus Berlin am 17. Juli 1923 geschrieben und aus seinen Erfahrungen das folgende formuliert:

«So denke ich es mir: daß man eben von Grund auf sich klar werden muß, «was bedeutet diese Stellung» – «warum dieser Gang von rechts nach links» – «warum jener Auftritt von links hinten» usw. Und wenn ich gestalten will z. B. Ibsens «Epilog», dann ist es eben notwendig, dem Darsteller des Rubek am Anfang des Dramas genau sagen zu können, *wie* er dasitzen muß – und gleichzeitig innerlich zu fühlen, *warum* er nur so dasitzen muß und die Richtigkeit dieser (sagen wir) Regiebemerkung zu erkennen.»

Das alles stand im Hintergrund von Rudolf Steiners Worten zu Beginn des Kurses: «Ich sagte, der Kursus hat eine kleine Geschichte. Er ging davon aus, daß zu Frau Dr. Steiner und mir zunächst einzelne Persönlichkeiten kamen, welche das Bedürfnis hatten, aus ihrem Drinnenstehen im Bühnenmäßigen an die Anthroposophie heranzukommen in dem Glauben, daß, weil ja Anthroposophie heute dasjenige sein soll, das nach allen Seiten hin Anregungen gibt, nach der religiösen, der künstlerischen, wissenschaftlichen und so weiter – auch nach der künstlerisch-dramatischen Seite Anregungen gegeben werden sollen oder können. Das kann ja durchaus der Fall sein, denn es gingen die verschiedenen Kurse voraus, die Frau Dr. Steiner für Sprachgestaltung gegeben hat. Es ging jetzt auch ein Kursus von Frau Dr. Steiner über Sprachgestaltung voraus, dem ich dazumal [1922] schon einiges hinzufügen durfte, was sich auf die

Bühne selbst bezieht, der hier stattfand.» – Was suchten aber alle? Ein «geistiges» Theater! Wie aber ein solches zu verwirklichen wäre, war im Grunde genommen doch keinem so recht klar. Daß der *Laut* allein, daß tatsächlich durch eine *Laut*-Empfindung des Wortes ein Weg bis in die Geste hinein gefunden werden kann, tat sich erst allmählich immer mehr auf. Und die *Möglichkeiten* der Sprache in ihrer Gestaltung erweiterten sich in einem Maße, das vorher nicht zu erahnen war. Eine völlige innere Wandlung vollzog sich, hatte zu geschehen. Das war das Ergebnis. Und so mußte denn ganz von Anfang an gearbeitet werden, die Stimme zuerst gestellt werden, damit ein stilgemäßes Sprechen möglich wurde. Heute kann sich kaum jemand noch vorstellen, mit welchen Schwierigkeiten Marie Steiner bei jedem Einzelnen von uns zu kämpfen hatte, wie schwer es war, das so «Einfache», das sich da tagtäglich durch das unerreichbare Vorbild einem zeigte, zu begreifen. Und so mag auch damit nur gestreift werden, was auf allen Gebieten, wenn wirklich von den Grundlagen aus gearbeitet wird, sich in ähnlicher Weise zeigt. Nur das darf gesagt werden: wer glaubt, daß man die Grundlagen nicht benötigt, befindet sich in einem gewaltigen Irrtum. Gerade die Anfänge sind das Schwerste, und wer nicht immer wieder zu den Anfängen auch zurückkehren kann, weiß nicht, was an Entwicklungsmöglichkeiten im Menschen verborgen ruht.

In den Hinweisen zu der schon erwähnten dritten Auflage des Dramatischen Kurses haben wir bereits einiges aus der «Geschichte» des Kurses mitgeteilt, so daß das hier Ausgeführte eine Ergänzung zu dem dort Gesagten bildet. In diesem Heft ist nun zu den bereits vorhandenen Publikationen – siehe den Literaturhinweis auf Seite 73 – noch weiteres veröffentlicht, damit neue Anregungen erfolgen können, vor allem wenn man in den Notizbucheinträgen studiert, wie Rudolf Steiner fast Nacht für Nacht sich für diesen Kursus – aber auch für die anderen Kurse und Veranstaltungen damals im September 1924 – vorbereitete. Marie Steiner erzählte, wie sie meist erst spät abends erfuhr, was sie am kommenden Tag zu rezitieren hatte. So war dieses Leben. Und ein Abglanz von dieser Arbeit konnte dann in den darauf folgenden Jahrzehnten erlebt werden, wenn nach dem allzufrühen Tode Rudolf Steiners Marie Steiner in nie ermüdender Arbeit mit dem Schauspiel-Ensemble aufbaute, was als Goetheanum-Bühnenkunst über die Erde hin sich einen Ruf geschaffen hat. Wenn heute die Faustfestspiele nunmehr mit einem fast neuen Ensemble aufgeführt werden können oder die vier Mysteriendramen Rudolf Steiners, so sollte man sich bewußt sein, daß nichts hätte entstehen können auch bei den Neueinstudierungen, wenn nicht in *dieser* Weise eine Schulung aus der Sprache heraus sich ergeben hätte, die voll verwirklichte, was Lessing in Hamburg ersehnte, was Goethe nur in den Anfängen erkannte, aber erst durch Rudolf Steiner gegeben wurde und durch Marie Steiner Menschheitsgut ward.

Rudolf Steiner

Notizbucheintragungen und Wandtafelzeichnungen
zum «Kursus für Sprachgestaltung und dramatische Kunst»

Dornach, 5. bis 23. September 1924

Es gehörte zu dem Leben der von ihm zu Weihnachten 1923 neu begründeten Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft, daß Rudolf Steiner die Mitgliedschaft an allem, «was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht», hat teilnehmen lassen. Zu diesem Zwecke schuf er das Organ, welches diesen Titel trägt, als «Nachrichten für deren Mitglieder», um dadurch ein gemeinsames Bewußtsein für die Weltgesellschaft erzeugen zu können. Über alles – auch die von ihm eingerichteten «Versammlungen der ersten Klasse der Freien Hochschule» machten davon keine Ausnahme – wurde von ihm berichtet. Und so wurde auch die Mitgliedschaft durch drei aphoristisch gehaltene Aufsätze Rudolf Steiners über den «Kursus für Sprachgestaltung und dramatische Kunst» in Kenntnis gesetzt, aus denen wir zu Beginn dieses Heftes einiges abgedruckt haben. Damit hatte Rudolf Steiner eine neue, viel Kraft von ihm fordernde Aufgabe übernommen. – Es ist bekannt, daß er, wann nur immer es sich einrichten ließ, den Inhalt seiner Vorträge durch Schlagsätze, wie er sie im Gegensatz zu Schlagworten nannte, in Notizbüchern oder auf Notizzetteln sich aufschrieb. Im Vortrag selbst aber hatte es sich allmählich herausgebildet, daß er in zahlreichen, oft farbigen Zeichnungen auf der Wandtafel* festhielt, was von ihm in gedanklicher Form entwickelt werden mußte. Und so besitzen wir auch sowohl Notizbucheintragungen, als auch Wandtafelzeichnungen für die neunzehn Vorträge des genannten Kurses. Sie können das Studium – vertieft durch die erwähnten Aphorismen – wesentlich erweitern. Im Laufe von 22 Jahren haben wir in den Ausstellungen aus dem Archiv der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung wie auch in diesem Jahre Notizbucheintragungen oder auch Tafelzeichnungen gezeigt, so daß der Wunsch entstand, diese Originalaufzeichnungen Rudolf Steiners möglichst faksimiliert als Studienmaterial besitzen zu dürfen. Uns schien dieses Jahr, wo es im Herbst ein halbes Jahrhundert her sein wird, seitdem Rudolf Steiner die Vorträge hielt, der geeignete Zeitpunkt zu sein, um die genannten Aufzeichnungen in unseren «Beiträgen» gesammelt zu publizieren.

Die 26 Tafeln dieses Kurses erscheinen auch im Band XX der Reihe «Rudolf Steiner, Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk», farbig und schwarz/weiß, im Format 24×16 cm, zusammen mit den 2 Tafeln zum Band GA 281 «Die Kunst der Rezitation und Deklamation».

ERSTER TEIL
ÜBER DIE EIGENTLICHE SPRACHGESTALTUNG
Vortrag I - VII

ERSTER VORTRAG Dornach, 5. September 1924
Die Sprachgestaltung als Kunst

Läufen, Springen, Ringen, Discoswerfen
Speerwerfen

Läufen: es wird das Gliedmaßensystem
in den Dienst der Schwere gestellt -
mit der Schwere - innerhalb
ihrer Sphäre - ins Gleichgewicht
gebracht -

Springen,
Ringern: es wird die Schwere überwunden

Ringern: es wird die eigene Kraft -
in der Horizontalen - innerhalb
der Horizontalsphäre -
ins Gleichgewicht erprobt.

Discoswerfen: es wird mit Configuration
der Horizontalkraft die
Überwindung geübt.

Speerwerfen: mit dem Trieb gerechnet.

maxime → Dramatische
 Conversation
 Mensch: immetrisch Epik
 Recitation
 Declamation
 nach dem Lippen
 vocal.
 a u
 o
 om
 a om

Dram. Ges. S. 84. 24

Band Laufen
 Har Haar Springen
 Ringen
 Uhu A O U
 Bur Discuswerfen
 Bua Speerwerfen

Dram. Ges. S. 84. 24

ZWEITER VORTRAG Dornach, 6. September 1924
Die sechs Offenbarungen der Sprache

Knochenbildung ~ Tönen /

Knochen bilden im Ohr = # wie bewegen nicht;
wie werden bewegt /

Stimme = # wie ist der andere Teil — er ~~bildet~~
bewegt, und wird nicht bewegt —

Vogel = bringt seine Luftbewegung —

Kraftige werden der Muskel sind Muskel — Gefäß

Luftwege — Zunge, Gaumenknochen, Zäpfchen, Kieferknochen —

1) Mutmaßung : deuten
 2) bedächtig : am sich halten soll
 3) vorwärts treten der
 Sprache gegen Widerstände
 4) Partizipiale abfertigung : man hat gerade abgefertigt
 5) Synonymische Verkürzung : findet auch noch statt
 6) Einwirkung der Mundarten
 auf die Schrift : Einwirkung der Sprache vom Körper
 Körper

mit Tönen und Wörtern
 man spricht in vollkommener
 Sprechweise

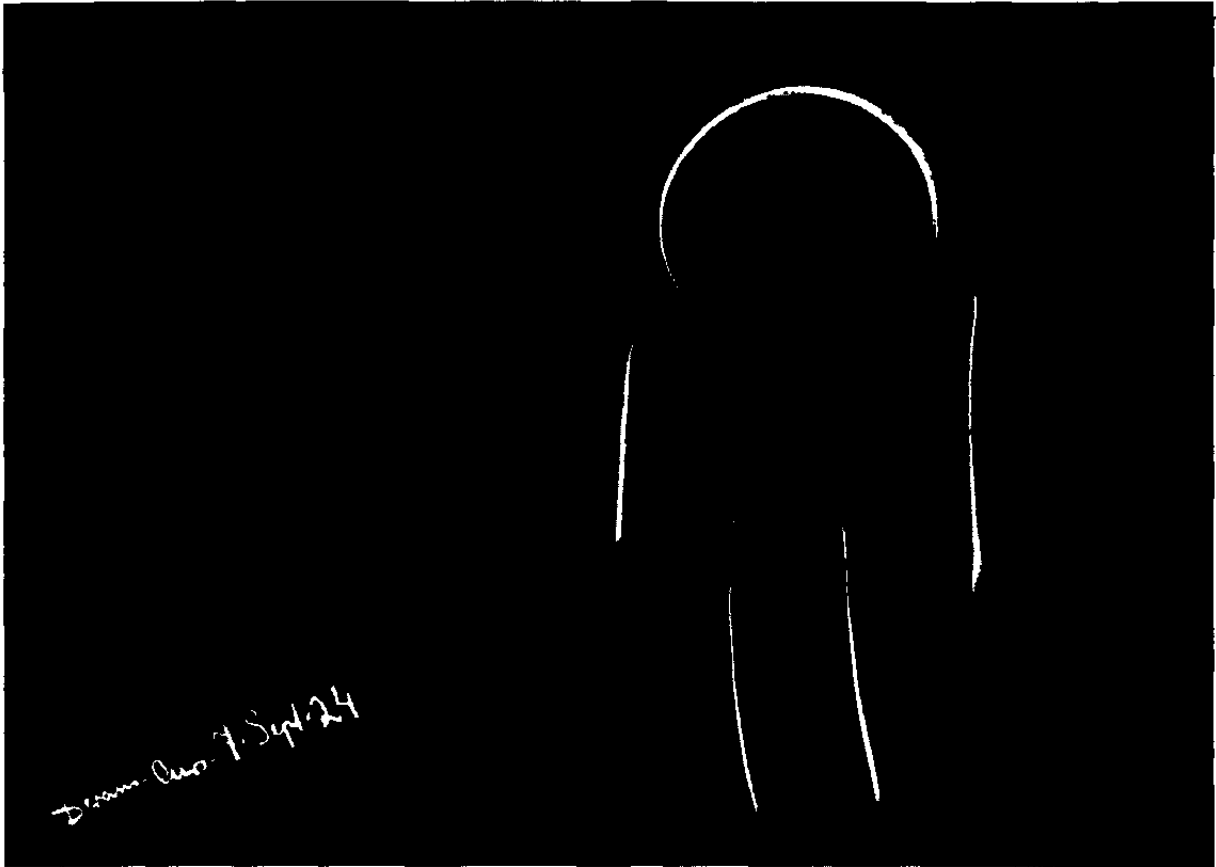
24

Lautstärkenunterschied : Stille, leise, langsam gezogen
 hart
 weich
 kurz abgepfiffen
 Blauschleier : b, ch, g, sch, s, f, w, Töne
 Sprachlaute : d, t, b, p, k, m, n, Schall
 Zitterlaut : r : Fühlen Armen Hände
 Wellenlaut : l : Für den Bösen Fallhorn

Im Sprechen ist die Aufmerksamkeitskraft in der Gehörde verpfändet
 24

DRITTER VORTRAG Dornach, 7. September 1924
Die Sprache als gestalteter Gestus

Prof. Es werden die Gedanken verfeinert -
Die sind nicht mehr die Urbilder des
Menschen - Der andere Mensch wird
nicht abgefaulen. - Erzählend -
Anapästisch ~ hinüberleiten auf dem
Kopfe. -



Dream. Aug. 7. Sept. 24

o o —	— oo — oo — oo	
Die beschränkt mich	oo — oo — oo —	
mit den Gabern		
Der Geschwister	— o — o — o	Dactylus Trochäus Profa
	o — o — o —	Profa Anapaest Iambus.

Dream. Aug. 7. IX 24

VIERTER VORTRAG Dornach, 8. September 1924
Wege zum Stil aus dem Sprachorganismus heraus

Weder Notizbucheintragungen noch Tafelzeichnungen

FÜNFTER VORTRAG Dornach, 9. September 1924
**Das Kunstgeheimnis des Meisters: Verteilung des Stoffes
durch die Form**

a c i / o ä ä ä a

A.) Aber ich will nicht dir Gale geben

B.) O schäl und stir mühevoll nir mit Milch
Nirr zu Milch

C.) Harle Starkle — aaa — Finger sind — ll — be warten
— aaa — Leuten schon — aaa — leht — ll —
in finden — llll

Handwritten scribbles

- 3 mal A
- 10 mal B
- 1 mal A B
- 10 mal C
- 10 mal A B C

Handwritten notes

und der Wanderer sieht von Dämmen
Denn die Freudenstunden milde
und er singet abschiedslieder
liebend hört ihm herüber
Tücher wenn in der Lüfte.

Ich komme nicht in tiefen Abendrot
und lichte säusel über mir die Reister.
Du spst mein Leben, wandst dich weit im Tale
Der Teppich rausen mit Profen flammet der tünster
Und drüber hebt si d' Sunni still in d' Höt.
Und luecht in d' Welt und sagt: Woos muss i se
in Allen Freie - Der Friede schenkt si dem
Ihrer Karren und si wird ermal mit wem
Dauf hat ermal Kitterer a Schmittler se

SECHSTER VORTRAG Dornach, 10. September 1924
Laut- und Wortempfindung im Gegensatz zu Sinn- und Ideenempfindung

SIEBENTER VORTRAG Dornach, 11. September 1924
Einige Illustrationen zur praktischen Sprachgestaltung

**Rudolf Steiner gibt als Beispiel für diese Illustration die erste Szene aus dem
Drama "Danton und Robespierre" von Robert Hamerling**

Weder eine Notizbucheintragung noch Tafelzeichnung

Verfehlen im Hören
Hören im Verfehlen

Kopf 2012

Band

off

Kopf

Dram. Kurs
10. Sept. 24

Es ruhet Gefahr
Es nahet Gefahr

Dram. Kurs
10. Sept. 24

ZWEITER TEIL
REGIE- UND BÜHNENKUNST
Vortrag VIII - XIV

ACHTER VORTRAG Dornach, 12. September 1924
Innere Anpassung an das bildhafte und plastisch gestaltete Sprachliche

Sprachgehaltung etc.:

- 1.) Kein unbefähigter Spieler
auf nütziges Verhalten nicht
begründet sein. -
- 2.) Intimes lassen lassen: von hinten nach
vorne gehen.

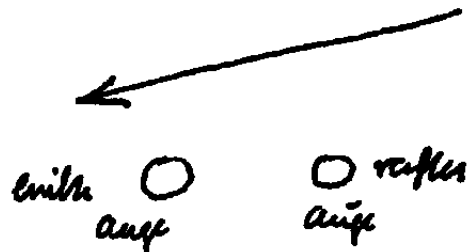
Naturalismus auf der Bühne wirkt
puppenhaft.

- 3.) Kleine Versammlung: nach rückwärts
gehen.

Naturalismus: Cigaretten anzünden etc.
das tut man, weil man nicht weiß,
was man wirklich tun soll.

4.) Szenische Anweisungen heutiger Dichter:

5.) Interesse will man erregen: von



6.) Man will verstanden sein:



7.) Bottschaft bringen:

der Bringer redet laut aus der
Entfernung bei freudiger Bottschaft-

der Bringer macht keine Gebärden,
bleibt ruhig und zögert mit der
Bottschaft.

Gebärde: Er hält den Kopf nach rückwärts; Hände vorne; ausgebreitete Finger (1) ausgezogene Finger (2).

8.) Auftrag geben:

Gebärde des Empfangenden: Er hält den Kopf nach vorne; ^{in der Luft stehen} hält mit den Händen an sich und ist ruhig.

Ohren nach unten

9.) Zufügen: ähnlich dem Vorigen. - : aber auf die Gebärden, die angegeben worden sind für schneidend - denkend voll: an sich fallend

Laufen: in Abwärtsrichtung: gehen in Verbindung mit Wissen des Zieles. -

Springen: " mod. gehen - schnell, langsam etc. bei schneidendem, kurz abgenommen } schnell gehen
 bei voll, langsam gefallenen: langsam
 Zuhörer: langsam gehend
 Zuhörer: langsam
 Zuhörer: langsam

Schnelldrehen:
 das Schnelldrehen
Schnelldrehen: das Schnelldrehen
Schnelldrehen: das Schnelldrehen

Zitternd: Heben der Knie.
 hart: Wesen; Zuhörer: macht Stich gründlich.

Thürsen: die Hand: und Atembewegungen.

Laufen: Gehen so, dass das Gehen dem
Wort orientiert.

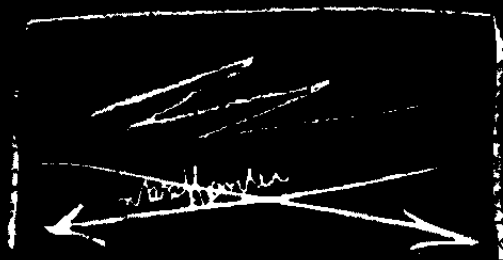
Springen: modifizierte Gehen in Anpassung
an den Charakter des Wortes.

Stimmen: Hand- und Armbewegungen.

Stimmwörter: Mimikenspiel

Stimmwörter: Sprechen

Dramat. Lesung
12. September



Interjektion

Dramat. Lesung
12. September

zählend : nach vorne Bogen machend.

hart:
Arbeitsweise : Handfläse abweisend : zu 1.

sacht:
Sympathie : auflassend = umfassend : zu 2

langsam gehen : Finger & Kellen : der

Keine abnehmen : Finger weglassen : wie 2.
Zuführende wie 1

→ Neben w, dass ein ander spricht. z /

Die Regiefrage :

|| Dadruf antwort =
|| mit Wert setzen

b) Gymnastische Übungen:

a-) Leuchten : Einüben des Gesangs.

~~a)~~ b-) Sprünge : des mod. Gesangs.

c.) Rühren : die Hand- und Armbewegungen

d.) Discuswerfen : des Mienen/Spil

e.) Speerwerfen : des Spreuzen.

an b. c. d. ohne Worte mit einem

→ Recitator. -

NEUNTER VORTRAG Dornach, 13. September 1924
Der Stil in der Gebärde

Apokalypse:

x
sanfter Wert = es wird
Trotzdem die Haut berührt
wird; es wird auffunder wenn
Kopf oder Schulter berührt wird.
die eigenen Fingers oder Hände auf
berühren lassen.

10) zurück
Heberhebung:

11) Heberhebung: den andern berühren. —

13. Sept. //

12) Profil = es stellt die Überlegenheit
über den andern dar.

13) Profil = es stellt die intellektuelle
Anerkennung dar.

14) En face = es stellt die gemüthliche
Anerkennung dar

o Wollen = Bewegung = und zwar

in irgend eine Weise von links

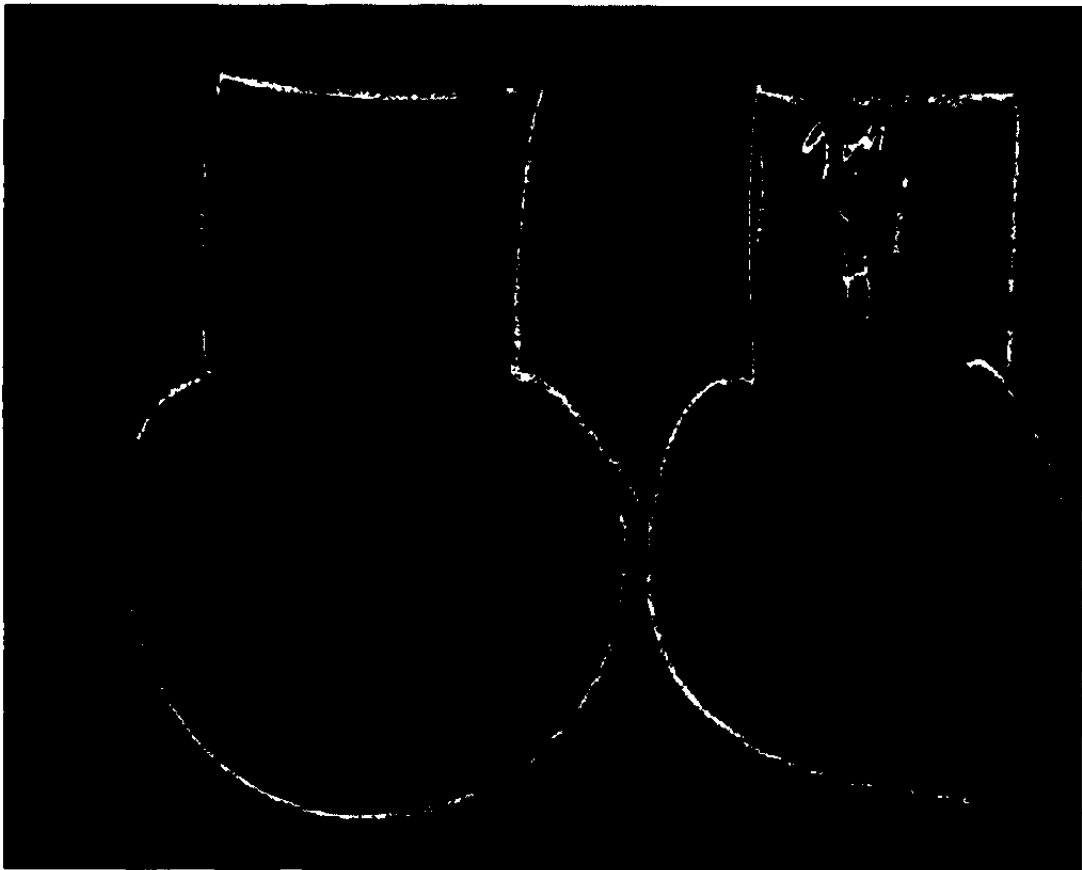
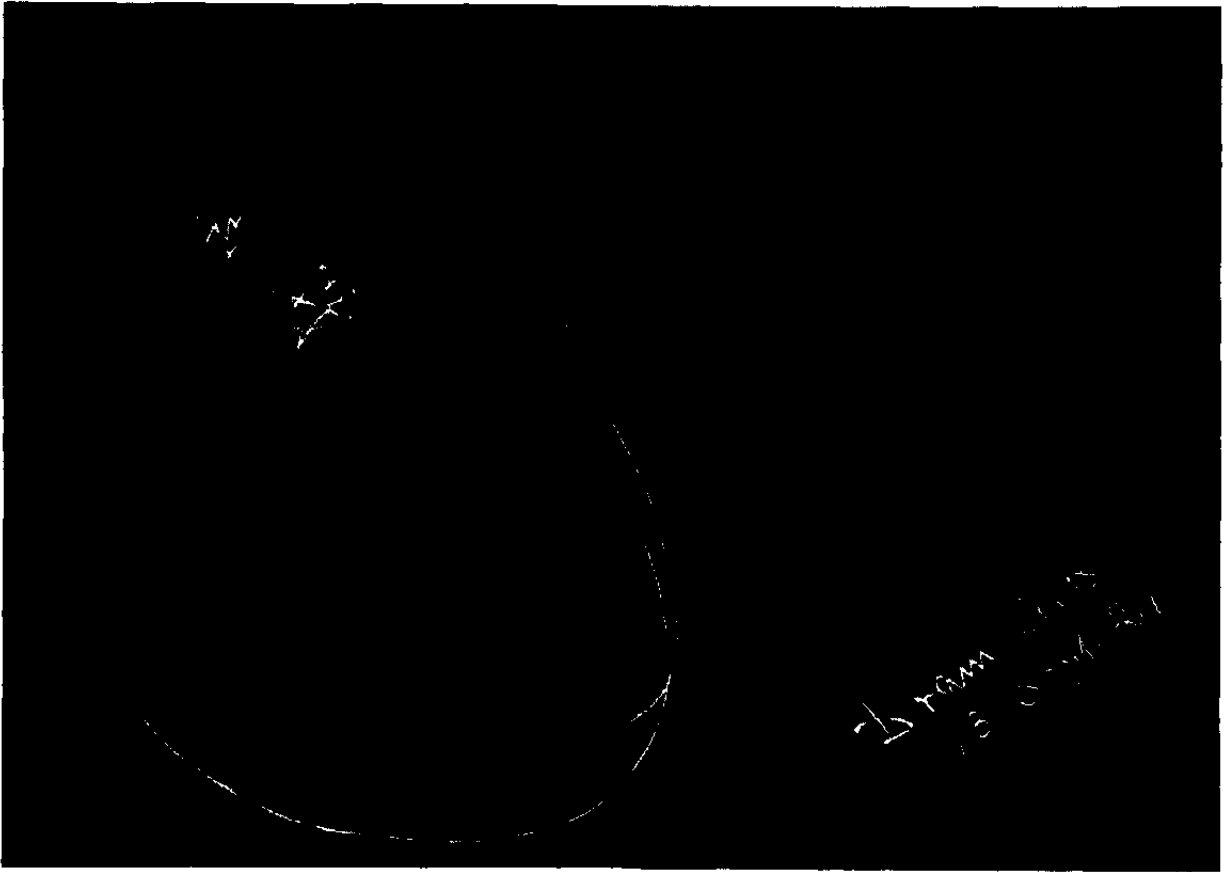
nach rechts = Wollen, in das man

hinwärt =

rechts nach links = abmessen,
Händerspitze bieten.

namentlich Kopf =

ZEHNTER VORTRAG Dornach, 14. September 1924
Der Mysteriencharakter der dramatischen Kunst



ELFTER VORTRAG Dornach, 15. September 1924
Gebärde und Mimik aus der Sprachgestaltung heraus

Sprachgebärde 15. Sept. =

Zorn = er macht auf der Spannung] dann
(Affekt)

Schreck, Gram, Angst erbitternd

heftige Affekte = Laufen

Atemmuskeln selbst = die Stimme muß
auf der ö - Stimmung gelesen werden]

Atemnot = (erregter Affekt) = mit
zu gefallenen Lippen

Blat werden = immer mit gespreizten Lippen

Stöhnen, Seufzen = dann werden Schmerzen
beser. -

Eine innere Gymnastik = für den man vertritt

metaphol. Stellen mit ersparten ^{mit besetzten} (Schrift, die
hervorhebt die entsprechenden Neufassung des
Unterleibes

phlegm Stellen = nicht gefallen als nicht besetzter
Kopf.

Weinen = abspünder flüssiges Erregungen =

→ merklich, warum wir weinen? = es ist die
Übergabe des Schmerzes ^{von} dem ~~dem~~ Auffertrieb =
an den Auffertrieb -

Weinen - saurer Geschmack - Erweiterung des
Mundspalte, - Schließen des

Nasenhöfen: wie bei

Nasenhöhle herausgezogen: ä -

arme Hände: groß klein = 0 - <
→ vorwärts rückwärts = ~~0~~ 0
weiter jetzt = b d =

Auge = Blick in für Aufmerksamkeit -
= fest fixierend (11)

geöffnete Auge - Ucherrapfuz - i

Erhöhen-geöffnetes Auge = u

Voraufleude

Blick zur Seite n

Niedergehle - unte : w

Erhöhen = oben - h

~~///~~

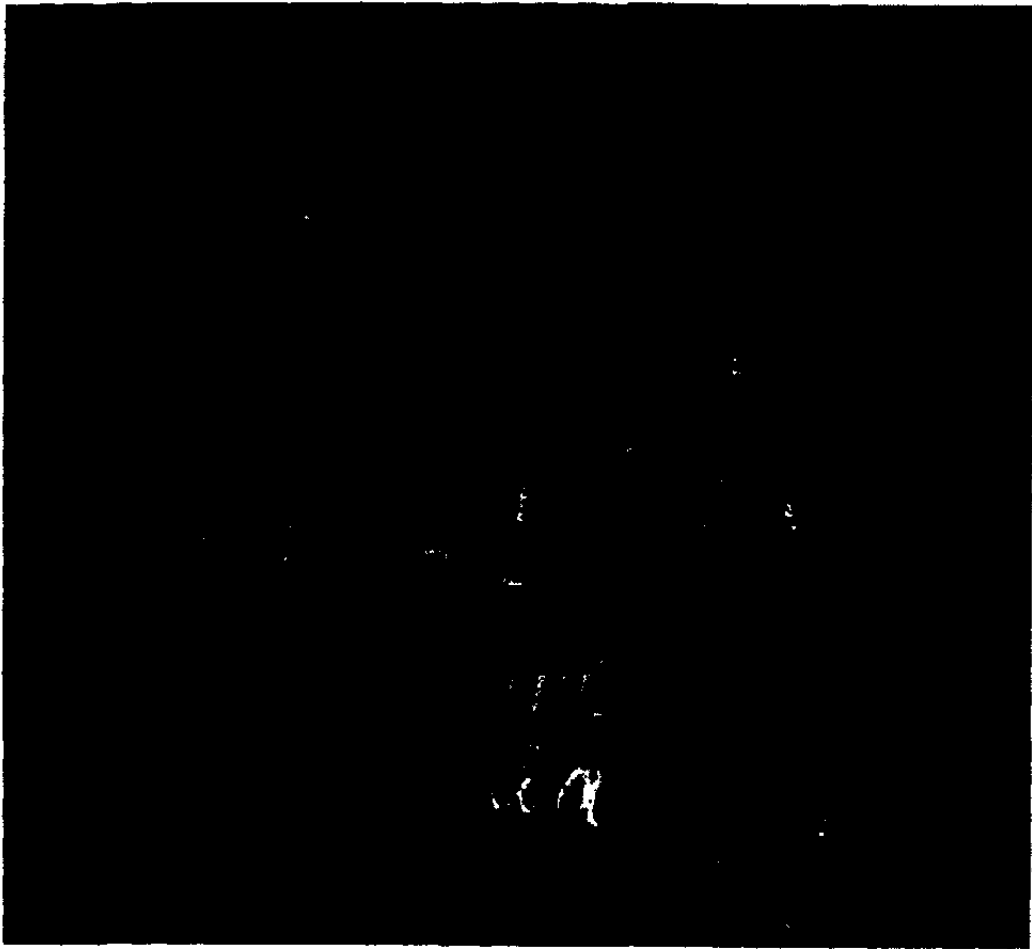
(11)

gespannter Blick =

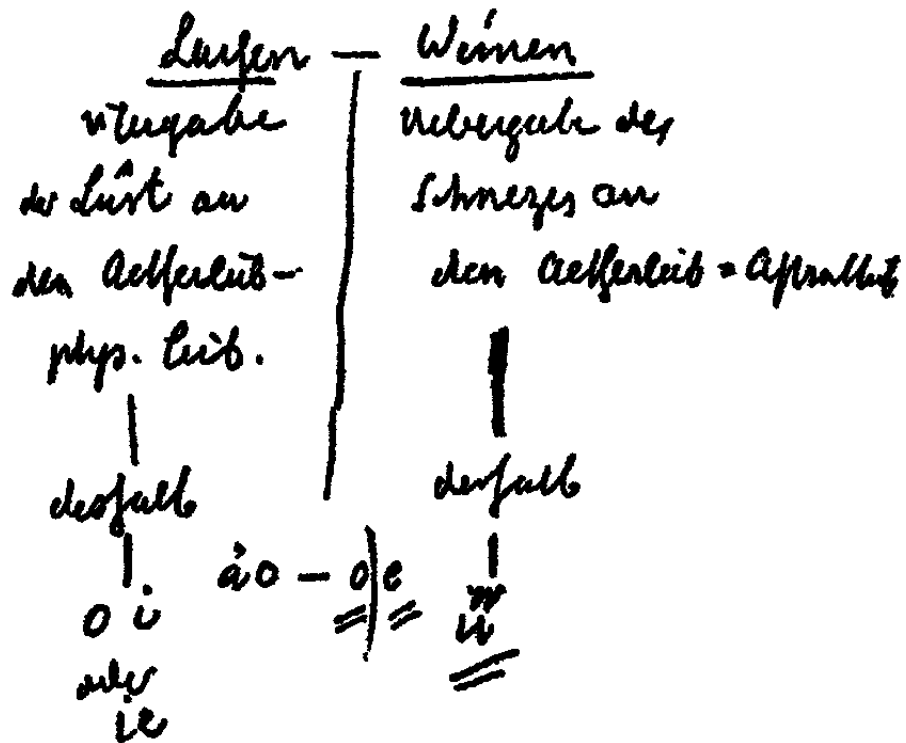
Nachdenken, Sorge, Gram; Kümmern all

dann Eurythmie - das Vorstellen

des nach Innen Fortschreitens -



Tiere = Stimme Gefühls ausdrücken =



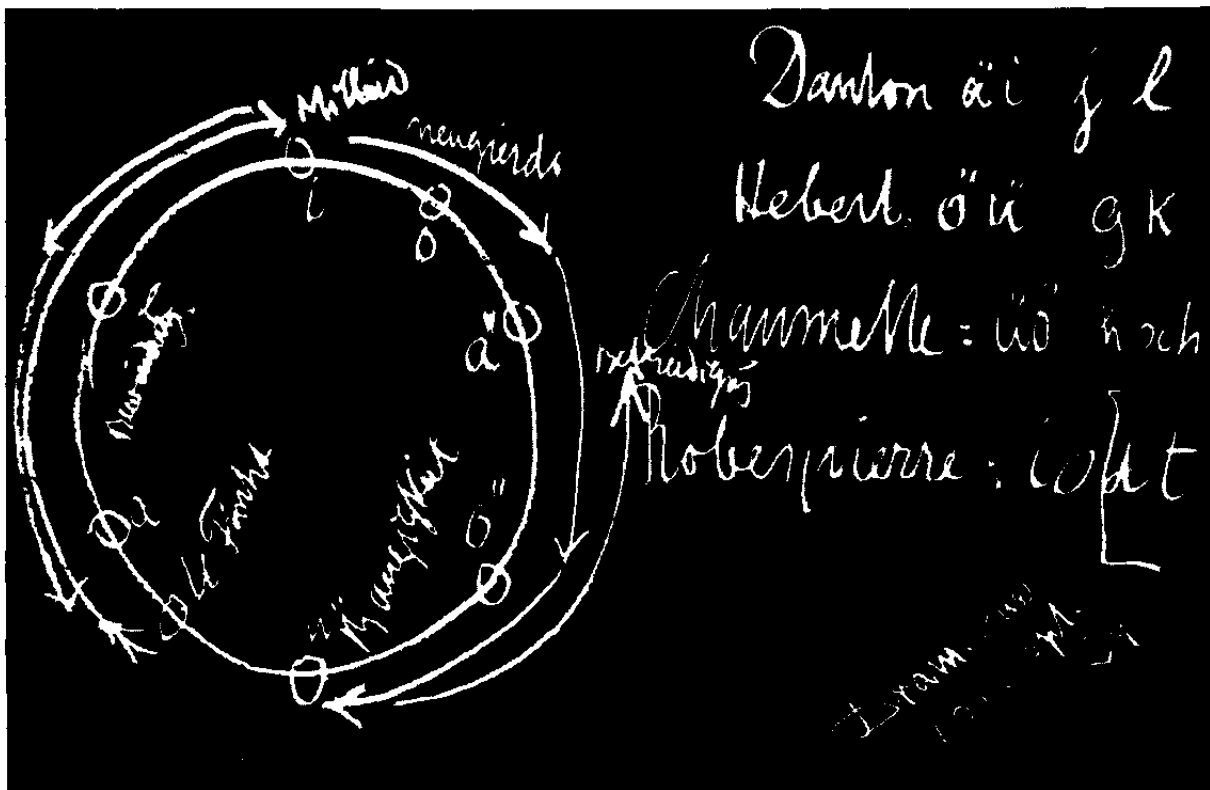
ZWÖLFTER VORTRAG Dornach, 16. September 1924
Künstlerische Dramatik — Stilisierte Stimmungen

Stimmung gegenüber dem Publ. —
Zieleröffn. nicht die Dichtung —
Diese muß wiedergeboren sein =

was geht? und „nicht geht“ —

DREIZEHNTER VORTRAG Dornach, 17. September 1924
Die Behandlung der Dichtung als Partitur
Konfiguration der Stückgestaltung

Die Eintragungen in das Notizbuch folgen später mit denen
zum 16. Vortrag



Furcht - Mitleid - Bewunderung : Transkript
Neugierde - Mangelhaftigkeit - Beständigkeit : Lautschrift

VIERZEHNTER VORTRAG Dornach, 18. September 1924
Das Dekorative auf der Bühne — Stilisierung in Farbe und Licht

Beim Trauerspiel — Führt Mitleid
Dem Lustspiel — Welt-Interesse Befriedigung -

Farben und Gefühle =

In die Farben stilisieren, führt in die Formen -

Lebenswirkung = das Innere

Farbenwirkung des Geräts = das Äussere =

**DRITTER TEIL
DIE SCHAUSPIELKUNST UND DIE ÜBRIGE MENSCHHEIT
Vortrag XV - XIX**

**FÜNFZEHNTER VORTRAG Dornach, 19. September 1924
Die Esoterik des Bühnendarstellers**

Der zur untenstehenden Tafel gehörige Text findet sich auf Seite 53 f.



SECHZEHNTER VORTRAG Dornach, 20. September 1924
Innerliche Handhabung des Dramatischen und Bühnenmäßigen
Schicksal, Charakter und Handlung

Sprengstoff = Ende 15. Jafst. —

Enclinator:
Ruedi — Greta — verführten Heiden-
sparen
Stallknecht Küche hüten
Mistfahren.

eigene fragen. geld verbrannt
zuwies weib. —
— kann Amtmann werden —
Lohn, wenn er Amtmann werde.
Diebereien helfen. —

/// Geld für eine Stoffzeit — Kleider.
8 Theilige gülden —
Stallknecht: Türffändler —

/// Knecht kein Türffändler. —

/// zurück: Geld habe er gelassen —
Greta Klap des Gevatterin
tumbler durch hülle geld straffe

// beim Türffändler -

// Läufer - Türffändlerwind
ausfällig -

Kaufmann trägt Sauf vor. -

Der Advokat solle die 8 quäden
erhalten - verw. -

Handlung Kniz. - Dialog // umspiel =

=
Pantalon - aus Venedig =

Advokaten - Bologna

Brighella } Bergamo. -
Harlekin }

Schnitzholz - Charakter
Handlung

Tragik =
langsam / auf Paß
langsam / ohne Paß
Huel

Lustspiel :

die Charaktere betont

die Handlung betont

das groteske Schauspiel betont. -

Grundkurs 17. Sept. 1924 =

1.) Dichtung Partitur =

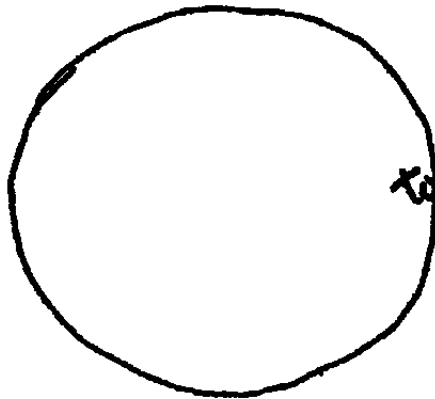
Kunstspiel
 Im Rollenspiel
 links rechts
 ist ~~was~~ was, wie
 was links
 links links
 lock links
 wie Öl so

2.) Charakteristik =

3.) Stücks gefallung = fünf Mittel.

id — u — ~~aa~~ aa

Neugierde ~~Berzigkeit~~ / Zufriedenheit



toll ~~misch~~
 glücklich
~~ist~~
~~Berzigkeit~~
 wichtig ~~stosst~~

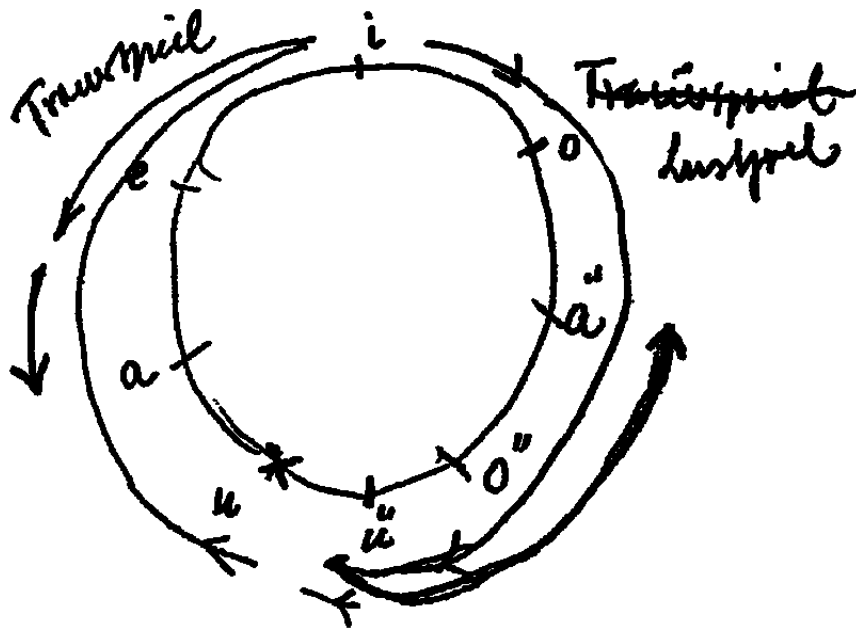
Tropik =

<p>18. 60</p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p>1080.24</p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p>2160</p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p>4320</p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p>59 20</p>	<p>Ach Fatum</p> <p>Du hast</p> <p>Stark über mich</p> <p>überfurcht</p> <p>nimm weg</p> <p>immer</p> <p>gib Kraft</p>
---	---

~~das ich nicht~~
 den Fall
 in dem Abgond
 herans aus der Spurengaldis. —

Führt — Mitleid — Bewunderung

uü — i — eo



Jetzt fühl ich
 Wie ^{imppria} am Klock = ~~ist~~ hier
 lockklock = h_h k_h h_h h_h
 völlig nicht
 wichtig
 bläst -

hinein in die Sprachgefuehle

Robert = io = ~~io~~ ^{o t} ~~io~~ ^{stork}
 Hebert = oü = ~~oü~~ ^{g K} = stork.
 Chaumette = uö = ~~uö~~ = h sch. - Blafen
 Danton = äi = ~~äi~~ ^{g j h} =

a = leitet zum Geding ^{wellt}
 e = löst weiset vom Ding mich
 i führt mich zu mir
 o braut mich mit Ding
 ä leitet das Ding in mich zittern
 ö wellt mich vor des Dings zittern
 ü nimmt mich in des Dings zittern
 u rotörhet mich in zittern -

Jetzt fühle ich
wie in mir
Liedlock-hü-
und lockläck-hü
völlig mir
witzig
bläst.

1) Situation
2) Charakter } 3. Handlung

Tragisches:

I Langsameres Tempo: Paufen
II Langsameres Tempo: ohne Paufen
III Tempo beschleunigt

20.11.14
25

Summieren äusserer



I. Da Charaktere betont.
II. Die Handlung betont.
III. Das Schicksal betont.

Liedlock-hü

Ach, Fatum
Da hast
stark nach
unfernt
nimm weg
den Fall

in den Abgrund

lockläck-hü

Sprachkurs 21. Sept.:

SIEBZEHNTER VORTRAG
Dornach, 21. September 1924
Das Durchfühlen des Lautlichen

Pythagoras fñhrt Jüngling auf Spondäiße
Tonweise von wilden tierischen Leidensaffen:

Spondäus - Dactylus:

Metrik entfñhrt die Seele zu den Göttern
der Vorzeit

Bildende Kunst entfñhrt den Menschen zu
den Göttern der Zukunft.

Heilend weil die Tätigkeit des Affenleibes
angenehm wird -

Tatkraftig / willensstark /

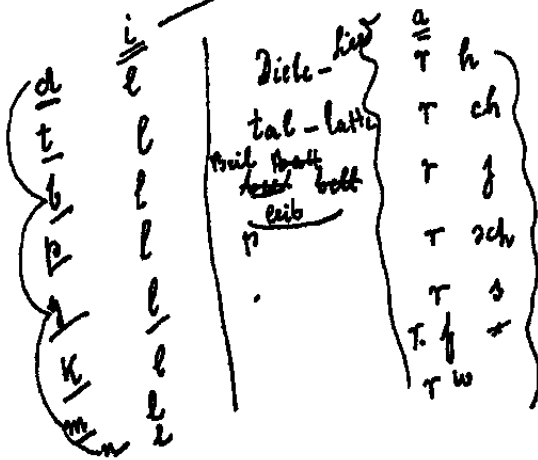
wilde Mueff: früher erlernte Sprache /

Breunen und Stige ~ Saufen

Sonne: Simon und Juda ~ erlebener

Ham - tierisch

Waltäter: Trost.



H A M {
1) das Anschließende
2) das Anschließende
3) Das Anschließende.

das Wafnehmen des Elementarritzen

- a) das Vorfertigen im Indifferen: Horstente
- b) das Verfertigen im Waffigen: l
- c) das Ergreifen im Luftigen: r
- d) das Configurieren des Ergreifens.

H u m h a m h ä m h i m keil
 (K) (W) (L) (F) (K)
 (K) (W) (L) (F) (K)
 (K) (W) (L) (F) (K)
 (K) (W) (L) (F) (K)

K i e l warm: es saurt
 K i e l Leer r e i c h e
 K a l t : es perlet r e i c h
 S c h i e f ~~schief~~
 K a t t e S c h l a n k
 B e i l r a s c h
 K e i b F e i s
W o n n e l e n r e i f

ACHTZEHNTER VORTRAG Dornach, 22. September 1924
Die Lautgestaltung als Offenbarung der menschlichen Gestalt
Die Atembehandlung

beide Lippen : m b p

Unterklippe Oberzähne : f v w

Zähne aufeinander : s c z

Zunge hinter den Oberzähnen : ^{l n d t}
~~g h r j q~~

Zungenwurzeln : g h r j q

Beispiel : n l d Zunge an Oberzähne drücken.

r Zuckerswasser in den Mund und gleiches lassen.

1) beide doppelt m b p

2) Hinterleiste } + w
ob. Lippenleiste }

3) Zahnreihen mit einander: } c z

4) Zunge wirkt früher den Kehrlippen (n) +

5) Kehrlippen: } n r } Qu

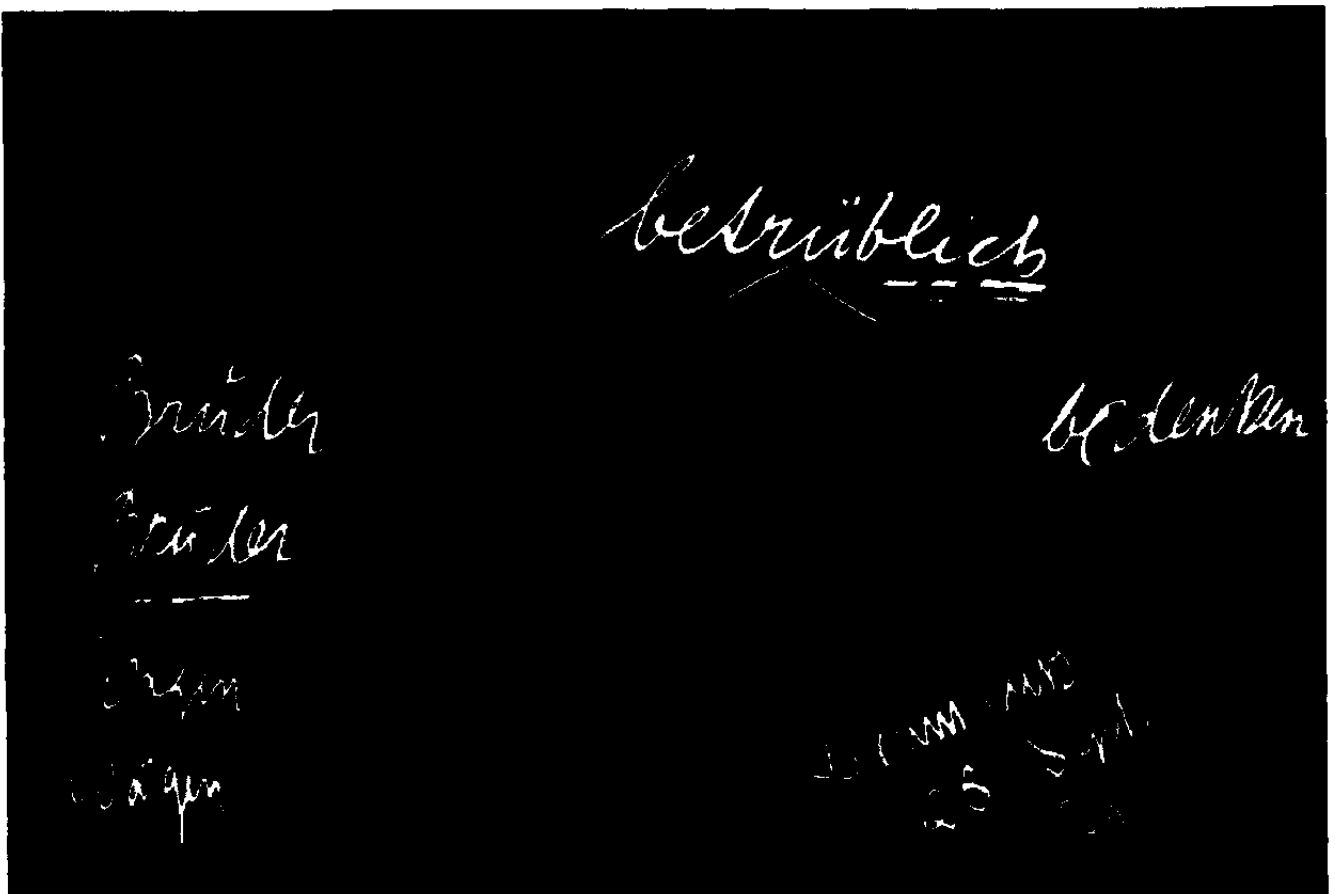
vor-Kerr-t

ge-harden-t

Kerrn Kehren

Joseph Christ
28. Sept. 1911

NEUNZEHNTER VORTRAG Dornach, 23. September 1924
Das Wort als Gestalter



Bemerkungen zu den Notizbucheintragungen und zu den Wandtafelzeichnungen

VI. Vortrag, 10. IX. 24, Wandtafel I: Kopf = testa
Tafel II: Siehe Buch, Seite 153/154

VIII. Vortrag, 12. IX. 24, Notizblatt
Zuhörer: langsam zurück / [unleserlich]
im Text kein Hinweis

X. Vortrag, 14. IX. 24, Wandtafel
Das Datum muß lauten: 14. Sept. 24

XII. Vortrag, 16. IX. 24, Wandtafel
Datum: 17. Sept. 24

XVIII. Vortrag, 20. IX. 24, Notizblatt bereits [unter: 17. Sept. 1924]
Die Angaben über die Vokale und Umlaute finden sich nur hier.

IV. Vortrag, 8. IX. 24, Wandtafel II
Die drei Verse von Fr. Th. Kugler, Ferdinand Freiligrath und Johann Peter Hebel sind dem Buch «Geschichte der deutschen Literatur. Ein Lehr- und Lesebuch für Schule und Haus» von *Karl Julius Schröer* entnommen. (Pest 1853.) In dem Buche befinden sich auch die beiden Faust-Szenen aus dem «Faust»-Fragment von Lessing, die Rudolf Steiner im IV. Vortrag des Kurses als besondere Beispiele vorträgt.

Zu den Vokal-Angaben am 20. IX. 1924

Die Aufzeichnungen im Notizbuch finden sich mehr gegen Ende des Kurses, wo Rudolf Steiner den Schauspieler auf die esoterische Seite seines Berufes aufmerksam macht. In einem solchen Zusammenhang stehen offensichtlich die fünf Vokale und die drei Umlaute, welche in dem Kursus organisch von a zu u entwickelt werden. – Bei der Übung Abracadabra – Seite 51 von «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung» – gibt aber Rudolf Steiner einen Hinweis, der zum Verständnis der Angaben dienen kann. Es heißt dort: «Ein in sich abgeschlossenes Lautgebilde hat man darin, in dem Abracadabra. A ist der Urlaut, den schon das Kind sprechen lernt. A ist der ganze Mensch. Es gibt nichts im menschlichen Organismus, was nicht erzittert beim a. Man kann es in der Spitze der kleinen Zehe fühlen; es ist das erste Totalgefühl, das das Kind hat. Dadurch war das a der Laut bei denen, die was verstanden haben vom ganzen Menschen.»

Rudolf Steiner zu der farbigen Tafelskizze

Dornach, 19. September 1924. Fünfzehnter Vortrag des Dramatischen Kurses

Die Esoterik des Bühnendarstellers

Sehen Sie, in dem Augenblicke, wo man das ganze Drama bis zu diesem Gesamteindruck bringt, wo einem das einzelne nur in Hand koloriert da ist, wo man das Ganze wie ein empfundenes Tableau überschaut, in diesem Augenblicke ist auch der günstigste Augenblick gekommen, um die Bühne in der richtigen Weise als Szene zu gestalten, so wie ich es gestern angedeutet habe. Sie werden immer patzen, wenn Sie die Bühnengestaltung wie ein Mosaik zusammensetzen von dem, was Sie bei der einen Szene und bei der anderen Szene empfinden. Sie werden die Bühnengestaltung als eine einheitliche bekommen, wenn Sie bis zu diesem empfindungsgemäßen Erleben des Dramas als eines Ganzen vorrücken, so daß Sie sich immer fragen können, nachdem Sie es als Ganzes empfinden: Wie ist es im Anfang, wie in der Mitte? – Aber das Ganze steht immer da.

Und dann erst, wenn Sie so weit gekommen sind, sind Sie überhaupt befähigt, ein Urteil darüber zu haben, wie weit Sie gehen können in der mit Rampenlicht durchprägten nächtlich ausgestaffierten Bühne, die aber natürlich den Tag erwecken muß in der Illusion, wenn es nötig ist, oder wie weit Sie gehen können in ganz primitiver Zugehörigkeit im äußeren Bühnenmäßigen zu dem, was die Menschen sprechen, oder inwieweit Sie einfach zur Darstellung in der freien Natur auch übergehen können. Aber alles bedingt einen besonderen Stil, den man nicht verstandesmäßig finden oder beschreiben kann, sondern den man in der Empfindung finden muß, indem man so weit vorrückt in der Auffassung des Dramatischen, wie ich es eben jetzt beschrieben habe. Da findet man nämlich folgendes. Hat man es damit zu tun, unsere gewöhnlichen Bühnenverhältnisse herzustellen, dann wird man, wenn man ein Gefühl dafür hat, jetzt das ganze Tableau empfinden. Da wird man die Empfindung haben: bei unseren gewöhnlichen Bühnenverhältnissen ist es nötig, soviel wie möglich dem zu folgen, was man als Gesamtableau empfindet. Unsere Bühne fordert gerade mit ihrer Beleuchtung, mit ihrer eingehenden Dekoration dieses Verfolgen des Weges bis zu dem traumhaften Überschauen des Gesamtableaus, des Gesamteindrucks. Denn je mehr auf der Bühne das Gesamtbild den Eindruck der halbgeträumten Phantasie macht, desto besser ist es für die abendbühnenmäßige Darstellung. Der Eindruck des Lebendigen, des Realistischen geht gerade hervor, wenn man der Bühne ansieht, daß ihr Bild aus in lebendige Phantasie umgegossenen Träumen entstanden ist.

Sie können aber nicht die äußere Natur so anschauen. Gehen wir zu dem

anderen Extrem. Beim im Freien Darstellen können Sie überhaupt kaum viel weiter gestalten, als daß Sie sich den günstigsten Platz aussuchen für irgendein Stück, und das tut man ja auch entsprechend, weil man natürlich die Theater irgendwo anbringen will; da sind Sie also ganz und gar dabei nicht frei, da muß man dasjenige hinnehmen, was da ist. Ist man aber imstande, es überhaupt dahin zu bringen, das Stück in dieser tableau-artigen Weise als Gesamtheit zu empfinden, und läßt man dann, indem man diese Empfindung festhält, auf dem Hintergrunde dasjenige erscheinen, was das Naturtableau ist – man muß ja etwas innerlich aktiv sein und einmal etwas zusammenschauen können –, so müßte man bis dahin kommen können, daß man meinetwillen hinten die reale Landschaft hat, weil man es nicht anders machen kann, und hier (es wird gezeichnet) die in der Natur immer scheußlich drinnen stehenden Zuschauer-sitze – ein Bühnenrondo oder so etwas – und dann im Hintergrunde sein eigenes, wie aus dem Traume gehobene Bild des Stückes. So wie ein Nebel deckt es das andere zu.

Wundern Sie sich nicht, daß ich die Sache so schildere, denn dasjenige, was künstlerisch gestaltet werden soll, muß aus dem Seelenleben hervorgehen. Es ist also kein Wunder, daß man bis auf das Seelenerleben zurückgehen muß. Man hat also wie eine Nebelbildform vor der Natur, die einem gegeben ist, dasjenige, was man da erlebt aus dem Stück heraus. Ja, dann wird man sehen, wenn man diese Vorstellung hat und sie energisch durchdenkt, dann wird gerade durch diese Vorstellung alles dahinten – Felsen, fern noch schneebedeckte Berge, von Wald bedeckter Abhang, Wiesen, all das, was da hinter diesem Nebel erscheint – stark wirken. Das wirkt inspirierend gerade für dasjenige, was man nun in diesem Falle als Maske – es kann eine geschminkte Maske oder eine wirkliche sein, die Griechen haben wirkliche gemacht, weil sie es als sehr naturhaft, als selbstverständlich empfunden haben –, was man als Maske an der einzelnen Person tun muß. Da wird man finden, daß in der Natur draußen einem die Natur von selber befiehlt, viel dezidierter zu kolorieren in der Sprachgestaltung als in der Intimität des Abendtheaters. Die einzelnen Schauspieler werden sich in ihrer Dezidiertheit, in ihrem dezidierten Kolorieren der Charaktere – sowohl in der Dezidiertheit der Situation wie des Charakters – viel mehr voneinander unterscheiden müssen als auf der Abendbühne.

Solche Dinge durchzuüben und durchzumachen sind nicht bloß wichtige Dinge für die einzelnen Darstellungen, so daß man sie dann herausbringt, sondern sie sind für die schauspielerische Ausbildung wichtig. Der ist eben erst ein guter Schauspieler, der solche Dinge im Leben durchgemacht hat, der empfunden hat, wie man in dem einzelnen Fall die Stimmen der einzelnen Partner setzen muß, und wie man sie im anderen Fall setzen muß, wenn man vor dem Naturtheater steht.

*

Bei einer Darstellung im Freien, bei der man mit der Ausstrahlung im Farbigem nicht rechnen kann, wird man eine viel koloriertere Sprachgestaltung und eine dem Innenerleben der Personen deutlicher sprechende Gewandung brauchen, als in dem künstlich hergestellten geschlossenen Bühnenbilde. Das kommt aber *nicht* in Betracht, wenn es sich um die Darstellung der freien Natur im geschlossenen Bühnenbilde handelt. Da gilt durchaus, was in bezug auf die Farbentönung hier gesagt worden ist.

So wird man für das Bühnenbild nach Stilisierung von Licht und Farbe streben. Dagegen wird die Stilisierung des Linienhaften, Formhaften, Plastischen *gemacht, maniert* erscheinen. Ein stilisierter Wald, eine stilisierte Architektur sind etwas Karikaturenhafte. Da wird der Übergang zur realistischen Darstellung notwendig sein. Da setzt sich, was sich im Drama aus der Natur im übrigen heraushebt, in diese hinein wieder fort.

Die farbige Reproduktion dieser Tafelzeichnung erscheint zusammen mit allen Tafeln des Kurses im Band XX der Reihe «Rudolf Steiner, Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk».

Zeittafel

Aristoteles: 384–322 v. Chr.

Poetik. Über das Wesen der Tragödie

Bemerkung des Herausgebers: Einige noch folgende Buchstaben lassen vermuten, daß sich weiter eine Darstellung der Jambendichtung und der Komödie anschließen sollte. (Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1934)

Lessing: 1729–1781

Hamburgische Dramaturgie 1767/68

Den 19. April 1768 = Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erklärt; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach, etwas anderes; aber doch, denke ich, nichts schlechteres.

«Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers hier tun würde.» Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätz darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besonderen Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei.

Goethe: 1749–1832

Annalen oder Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse von 1749 bis 1822

1803: Als ich mir nun für diese Zeit das Theaterwesen ziemlich aus dem Sinne geschlagen hatte, ward ich im Geiste mehr als jemals dahin zurückgeführt. Es meldeten sich, mit entschiedener Neigung für die Bühne, zwei junge Männer, die sich Wolff und Grüner nannten, von Augsburg kommend, jener bisher zum Handelsstande, dieser zum Militär zu rechnen. Nach einiger Prüfung fand ich bald, daß beide dem Theater zur besondern Zierde gereichen würden und daß bei unserer schon wohl bestellten Bühne ein paar frische Subjekte von diesem Wert sich schnell heranbilden würden. Ich beschloß, sie festzu-

halten, und weil ich eben Zeit hatte, auch einer heitern Ruhe genoß, begann ich mit ihnen gründliche Didaskalien, indem ich auch mir die Kunst aus ihren einfachsten Elementen entwickelte und an den Fortschritten beider Lehrlinge mich nach und nach emporstudierte, so daß ich selbst klarer über ein Geschäft ward, dem ich mich bisher instinktmäßig hingegeben hatte. Die Grammatik, die ich mir ausbildete, verfolgte ich nachher mit mehreren jungen Schauspielern; einiges davon ist schriftlich übrig geblieben. = Regeln für Schauspieler.

Rudolf Steiner: 1861–1925

1888 9. November: Vortrag im Goethe-Verein, Wien
Goethe als Vater einer neuen Ästhetik

1898 Dramaturgische Blätter. Von der Vortragskunst: No. 10 und 12.
Man hält künstlerisches Sprechen heute vielfach für verfehlten Idealismus. Dazu hätte es nie kommen können, wenn man sich der künstlerischen Ausbildungsfähigkeit der Sprache besser bewußt wäre.

Marie von Sivers, Marie Steiner: 1867–1948

1900 Begegnung mit Rudolf Steiner. – Er riet, die Arbeit an der Sprache durchaus nicht fallen zu lassen, im Gegenteil die erworbenen Erfahrungen auf diesem Gebiet zu verwenden, um das rhythmische und plastisch-malerische Element in der Sprache bewußt zu pflegen und dadurch auf die Kunst der Rezitation reformierend zu wirken. So entstand im Rahmen der Anfang des Jahrhunderts gegründeten «Anthroposophischen Gesellschaft» eine sich organisch entwickelnde Zusammenarbeit mit ihm. (Kurze Skizze meines Lebenslaufes.)

1907, 1909, 1910–1913

München: Sommerfestaufführungen.

Edouard Schuré: Das heilige Drama von Eleusis
(Demeter: Marie von Sivers)

Die Kinder des Lucifer
(Kleonis: Marie von Sivers)
Regie: Rudolf Steiner

Rudolf Steiner: Vier Mysteriendramen:
(Maria: Marie von Sivers)
Regie: Rudolf Steiner

- 1912 Bottmingen bei Basel, Herbst
Erster grundlegender Kursus für eine neue Bewegungskunst,
Eurythmie
- 1914 Dornach, Sommer
Marie Steiner übernimmt die Leitung der Eurythmie-Ausbildung
und die Eurythmie-Rezitation
- 1919 24. Februar, Zürich
Erste öffentliche Eurythmie-Aufführung
- 1920–1923 Rudolf Steiner: Die Kunst der Rezitation und Deklamation
Öffentliche Vortragskurse mit begleitender Rezitation von
Marie Steiner
- 1924 Dornach, 5.–23. September
Rudolf Steiner – Marie Steiner
Kursus für Sprachgestaltung und dramatische Kunst
16. September: Künstlerische Dramatik. Stilisierte Stimmungen:

Wenn wir so das ganze Stück durchgehen, das ganze Stück kolo-
rieren in den Empfindungen, was haben wir denn da? Wir gehen
von dem μ = Furcht aus; wir gehen weiter, kommen zu dem i .
Mit dem i erlebt sich das Mitleid. Wir sind in der Mitte des
Dramas. Wir sind genötigt, wieder zurückzugehen in den letzten
Akten, kommen, indem wir leise abwehren – das ist zuletzt zum
Bewahren desjenigen, was geschieht – zu dem α , was die letzte
Stimmung ist.

Damit haben wir aber, was schon *Aristoteles* andeutete – nicht
im Anklang an diese Laute, aber an sich –, in der Lautempfin-
dung auf der einen Seite gegeben den Gang: Furcht, Mitleid,
Bewunderung. Die Furcht im Hingang zum μ , Mitleid: i , Rück-
gang zur Bewunderung im α ; im α vor dem μ bleiben wir stehen.
Die Furcht ist nur ein klein wenig noch anklingend. . .

So handelt es sich darum, daß man vorschreitet in der Behand-
lung der Dichtung als Partitur erstens durch die Charakteristik,
zweitens durch das Wesenhafte der Stückgestaltung. [Vergl. die
Tafelzeichnung: Seite 37.]

Ergänzungen

zu «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung»

*und die von Marie Steiner gegebene Reihenfolge der Sprech-Übungen
von Rudolf Steiner*

In Dornach fand in der Villa Hansi vom 17. Juli bis 5. August 1922 ein Sprachgestaltungskurs statt. Aus dem Kreis der Jugendbewegung war Rudolf Steiner in Wien anlässlich des West-Ost-Kongresses um einen solchen gebeten worden. Die beiden folgenden Ergänzungen verdanken wir Marie Wundt, Dornach, welche an dem Kurs teilnahm und sich eine Nachschrift aus ihren Notizen angefertigt hat.

I. Zu Seite 64/65:

Das Kind lernt zuerst Lippenlaute: m, b, p, w. Dann den Zungenlaut: l [Wellenlaut] und den Stoßlaut n. Dann die Gaumenkonsonanten. [Hier konnte die Reihenfolge nicht festgehalten werden, da die Teilnehmerin nicht mitsteno-graphierte, sondern nur nachschrieb.] Zuletzt das Zittern in den Organen: r. Die Zahnlaute lernt das Kind sehr unregelmäßig und spät; im Zusammenhang mit dem Zahnen.

II. Zu Seite 74:

Zum Abschluß, 4. August, gab Rudolf Steiner noch vier Typen an: naiv, sentimental, Charakter, Held. [Diese haben sich noch als Rollenfach im modernen Theaterleben erhalten: die Naive und die Sentimentale; der Charakterspieler und der Held.] Als Beispiel führte Rudolf Steiner den Vers an:

Dort unten an dem fernen Nil,
dort saß ein kleines Krokodil.
Das Krokodil, um nichts sich schiert's,
doch, wenn es kälter wird, dann friert's.
Und wenn des Nachts es bläst der Wind,
dann weint es wie ein kleines Kind;
doch wenn es wärmer wird des Nachts,
dann lacht's!

Die jungen Zuhörer waren begeistert und genossen Rudolf Steiners Komik bei dieser verschiedenartigen meisterhaften Charakterisierungskunst der vier Typen.

Man kann auch wortlose Lautzusammenstellungen üben. Sprachgestaltend sich üben mit Absehen vom Inhalt. [Auf Seite 84 werden solche Übungen angegeben: krik, krak, kruk.] Ein selbstloses Sprechen muß das Rezitieren und Deklamieren werden. Man muß das Gefühl haben, daß man auf einem Instrument spielt. Man ist dreierlei zugleich: Instrument, Charakter, der dargestellt werden muß, und der Lenker, welcher das Instrument spielt. [In der Neuauf-

lage vom Kursus für «Sprachgestaltung und dramatische Kunst», 1969, wurde veröffentlicht, was Rudolf Steiner auf Fragen, die von Mitgliedern der Haaß-Berkow-Truppe während des zweiten Hochschulkurses in Dornach am 10. April 1921 gestellt wurden, antwortete. Dort gab Rudolf Steiner – Seite 19 – eine ähnliche Beschreibung wie oben, indem er die Auffassung des Wiener Burgtheaterschauspielers Joseph Lewinsky schilderte.]

Viel üben und durchprobieren. Man muß die Rolle so intus haben, daß sie selbstverständlich wirkt, bevor man vor das Publikum tritt.

[] = Bemerkungen des Herausgebers.

Reihenfolge der Sprech-Übungen Rudolf Steiners

Seit dem Erscheinen des Buches «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung» ist immer wieder von Lehrern und Schülern der Sprachgestaltung nach der Reihenfolge der Sprech-Übungen Rudolf Steiners gefragt worden, wie sie Marie Steiner zu Beginn der Arbeit mit den Schauspielern durchgearbeitet hat. 1954 wurden die Übungen in einer freieren Weise publiziert. Doch hat die Erfahrung gezeigt, daß der Aufbau, wie ihn Marie Steiner gab, als der gültige betrachtet wird, so daß wir ihn jetzt, wo nach 20 Jahren eine dritte Auflage des Buches nötig wird, bekannt geben. Zudem erfahren wir, daß die Übungen annähernd in dieser Form zum ersten Male bereits im Sommer 1924 in Breslau anlässlich eines Sprachkurses von Marie Steiner, über welchen Rudolf Steiner im Nachrichtenblatt der Anthroposophischen Gesellschaft – siehe im genannten Buch Seite 222 – berichtete, gegeben wurden. – Es versteht sich von selbst, daß bei Weitergabe dieser Übungen, die in ihrer Art einmalig sind, der Name des Autors genannt wird. Sämtliche von Rudolf Steiner geschaffenen Übungen sind urheberrechtlich geschützt.

Erste Artikulations-Übungen

- | | |
|----------------------|-------------------|
| 1. Daß er dir log | 4. Redlich-ratsam |
| 2. Nimm nicht Nonnen | 5. Protzig-preist |
| 3. Rate mir | |

Erste Atem-Übung

6. Erfüllung geht

Geläufigkeits-Übungen

- | | |
|--|---------------------------|
| 7. Lalle Lieder | 11. Klipp-plapp |
| 8. Pfiffig pfeifen
mit zwei Varianten | 12. Schlinge Schlange |
| 9. Ketzer petzten | 13. Nur renn' |
| 10. Zuwider zwingen zwar | 14. Marsch! Schmachsender |

Weitere Atem-Übung

15. In den unermeßlich weiten Räumen

Übung für Sinnabteilung

16. Nimm mir nicht
(Vorbereitung für kommende Dialoge)
17. 1. Dialog: Wahr ist's / Lerne doch / Nun ja: ich will's
18. 2. Dialog: Sahst du das Blaß / Nichts im Gesicht
19. Hast du doch dies Buch . .
Die gleichen Sätze mit einem Vorsatz

Stimmstell-Übungen

- | | |
|-------------------------|----------------------|
| 20. Lebendige Wesen | 24. Ei ist weißlich |
| 21. Wirklich findig | 25. Sturmwort rumort |
| 22. Die Liebestriebe | 26. Der Base Nase |
| 23. Breite weise Wiesen | 27. Rasen Masse |

Zum Schönsprechen

- | | |
|--------------------|-----------------|
| 28. Mäuse messen | 30. Bei biedern |
| 29. Lämmer leisten | 31. Komm kurzer |

Einteilung der Konsonanten

- | | |
|-------------------------|---------------------------------|
| 32. Bei meiner Waffe | 35. Und es waltet |
| 33. Ich ringe Groll | 36. Es soll erglitzernd klingen |
| 34. Ich ringe Großschaf | |

Übergang von der Lyrik zur Epik:

37. Wandrers Nachtlied von Goethe
38. Das Lied vom braven Mann
(Erste und zweite Strophe)

Für den epischen Stil

39. Tritt dort (Vorübung)
40. Hole Heinrich / Halt! Hebe
41. Uns ist in alten Mären, auch nach 52.
(Wiederholung der Dialoge)
42. (pfui) – Pfeife pfiffig
(Pfui) – Empfange empfindend
43. Weiche wehendem / Wuchtig wogt
44. Schwinge schwere Schwalbe
mit dem Beispiel: Nun wohne DU darin

Vokal-Übungen

45. a - e - i - o - u: Lalle im Oststurm
46. ä - ö - ü: Gä - nö - bü (uff)
47. Abracadabra
- } auch bereits nach 27.

Stoß- und Blaselaute

48. Ach, forsche rasch
49. Drück' die Dinge

Für Epik:

50. Otto Tat tot / Ein Ledergurt
Ein Neger / Fröhlich verlass' uns
51. Bei seiner Gartentüre
52. Es stand in alten Zeiten
(nur die ersten vier Verszeilen)
53. Du zweifelst
54. s = Sieh! Silberne
55. Rauschende Reden
56. Weiterhin Empfindungsgemäßes:
Grau Gries Granat
57. Schlüpfrig – schlemmen
Bim bam bum / Glas gleich glotzen

Für träge Sprachwerkzeuge

58. Hitzige, strahlige
59. Walle willig
Leise lispeln
Ist strauchelnder Stern
63. Weiße Helligkeit
64. Welche Bürde lebt . . (Auch zu 59)
Ganz kurze krumme . .
Krak - krik - kruk
Niemand übertrifft . .

Richtungs-Übungen

60. Du findest dich selbst
61. Sende aufwärts
62. Wäge dein Wollen

Die Übungen aus dem Dramatischen Kurs werden hier nicht aufgeführt. Doch sollte der Schüler, bevor er an die 1924 gegebenen Übungen herangeht, sich mit den vorstehenden Übungen bereits vertraut gemacht haben. – Im übrigen wird noch einmal betont, daß die Reihenfolge auf besonderen Wunsch zum Abdruck gelangt. Wie sich an einzelnen Punkten zeigt, ist die Reihenfolge nicht absolut zu nehmen, doch tritt der Aufbau klar in Erscheinung.

Zur Übersetzung der Mysteriendramen Rudolf Steiners in die schwedische Sprache

Fragen von Frau A. Wagner-Gunnarsson und schriftliche Antworten von Rudolf Steiner

Ist es wichtig, daß die Anzahl Silben in jeder entsprechenden Zeile dieselbe ist wie im Original?

Nicht die Silbenzahl ist wichtig, sondern nur der Rhythmus.

Oder kann man das ohne Schaden nach seiner Bequemlichkeit einrichten?

Nicht die Bequemlichkeit kann entscheiden, sondern die Anpassung an den Inhalt.

Liegt ein besonderer Sinn darin, daß der Rhythmus zuweilen geändert wird?

z.B.

• - | • - | • • - | •
• • - | • - | • - | •

Das ist nicht streng einzufahren.

Oder ist das um der Bequemlichkeit
willen?

Wenn der ~~die~~ Sprechende
von Sinnen und Rhythmus
einfacher das erreichen
werden kann,
so kann man
sagen, was man
angewöhnen muß, ist
jeder falls von der
Mitte des 2. Satzes
aus überall
5-fache Takte
wird und eine
2-fache einig
führt und dies
regelmäßig
dann weiter
gemacht.

Und soll also möglichst vermieden werden?

Oder die Änderungen im Original möglichst
innegehalten werden?

Liegt etwas daran, daß man die Wörter
möglichst ähnlich der deutschen wählt?

Das kann man wohl nicht,
wenn man den
wahren Sinn
haben will.

Oder daß man versucht dieselben Vokalen
als im deutsch beizubehalten?

wird wohl
nicht möglich
sein.

Chöre aus «Antigone»

Tragödie von Sophokles, übertragen von August Böckh*,
eingesetzt für den Goetheanum-Sprech-Chor von *Marie Steiner*

Das Wesen des künstlerischen
Empfindens ist das Einswerden
mit der Form, das Mitleben
mit der Form.

In den Formen finden wir
das Charakteristikum der Bewegung.

M. St.

I

Strahl der Sonne, du herrlichstes Licht,
das je dieses thebäischen Volkes
siebentorigen Mauern erschien,
du blickst endlich, des Tags goldne Wimper, herab,
über Dirkas Gewässern erschimmernd!
Jenen, der mit dem glänzenden Schild
kam von Argos, gewaltig bewehrt,
triebst du flüchtig in eilendem Lauf
fort mit rascherem Zügel;

den ins Land zur Befehdung berief,
durch den Bruderzwist grimmvoll entbrannt,
Polyneikes, dem Aar gleich im Flug,
von dem Fittich gedeckt des weißglänzenden Schnees,
mit der Rüstungen viel
und den roßschweifummähneten Helmen.

Jener, über den Häusern, hellkreischend,
unsre Tore umgähnend
mit mordlustigen Speeren ringsum,
er entfloh, eh' er unseres Bluts sich gesättigt,
ehe ragender Türme Umkränzung
faßt' Hephaistos' flammende Glut:
also brauste im Rücken umher
Kriegsgetümmel, verderblicher Kampf
ihm, dem feindlichen Drachen!

* Im Insel-Verlag, Leipzig. – August Böckh, Altphilologe, 1785–1867; seine Übersetzung fußt auf der allgemein bekannten Übersetzung von Johannes Jakob Christian Donner, auch Altphilologe, 1799–1875.

Eine Aufführung der Tragödie fand im Goetheanum nicht statt.

Denn Zeus haßt schwer großsprechender Zung'
übermütig Geprah!; und als er sie ersah,
wie in mächtigem Strom sie sich wälzten heran,
in des Goldes Geklirr und hochfahrenden Sinns,
wirft herab mit geschleudertem Strahl
er den Kühnen, der hindrängte schon
zu den Zinnen in jubelndem Siegesruf.

Und zur dröhnenden Erde geschmettert fiel er,
der in wildem Andrängen die Fackel geschwungen,
mit wahnsinniger Wut heranbrausend im Sturm.
Diesen traf solches Los;
andres teilt' andern zu, mächtig drängend im Kampf
der gewaltige Ares, der Siegesheld! . . .

II

Viel Gewaltsames lebt, aber nichts
kann gewaltsamer sein, als der Mensch.
Er durchquert in des Sturmwind's Gebraus
auch die dunkelsten Fluten des Meers,
schnell hinschwebend inmitten der Wogen
auf der rings ihn umbrandenden Bahn!
Er müht ab der erhabensten Götter
nie ermattende duldende Erde,
während Pflüge sich wenden von Jahr zu Jahr,
ihre Schollen durchfurchend.

Schneller Vögel hinfliegenden Schwarm
fängt mit List, sie umgarnend er ein,
und wildschweifendes Raubtier im Wald
und die wimmelnde Glanzbrut des Meers,
mit aus Schleifen geflochtenen Netzen
fängt er sie, der gewitzigte Mann.
Und mit List auch bezwingt er das kühn
steile Höhen erklimmende Tier.
Um den mähnigen Nacken des Rosses,
um den starken wildkämpfenden Stier
schirrt er um schwere Last eines Jochs.

Er ersann sich die Red' und erlernt
sich den luftigen Flug freien Denkens.
Er erwehrt sich des strömenden Regens
Und der Nacht und des Frostes Geschosse.

Allerfüllt hohen Rats ist er nie
ohne Rat für die kommenden Tage.
Nur dem Tode allein weiß er nie zu entfliehn,
doch der Seuchen Gefahr überwand er.

Und mit Weisheit und jeglicher Kunst
reich begabt mehr, als je er erhofft,
kommt auf Schlimmes er bald und auf Gutes.
Kränkt des Landes Gesetzbräuche schwer.
Auf den Höhen des Staats ist doch staatlos,
wem das Edle zu ferne ab wohnt.
Frohen Sinns mög' er nicht zu dem Herd
mir gelangen, auch nicht in den Rat,
weil mir frevlerisch scheint solches Tun.

III

O Eros, Allsieger im Kampfe,
o Eros, du reichen Besitztums Bezwingler,
der auf den zartholdesten Wangen du sanft übernachtetest,
du schweifst hinüber die weitesten Meere,
durch Felder und Hürden
und keiner kann dir entrinnen:
der Götter und lebenden Menschen nicht einer,
wen du ergreifst, der raset.

Auch edelste Geister hinreißest du jählings
zur Missetat hin, zu Verderben.
Jetzt Vaters und Sohnes Zwist hast du erreget.
Es siegt der den Wimpern der Braut sanft erstrahlende Liebreiz,
er, Eros, mitthronend im Rate der mächtigsten Rechte,
denn nimmer bezwungen noch herrschet, die Macht Aphrodites.

IV

Auch der Danae Leib mußte himmlisches Licht
sie, die hehre Gestalt, missen düster ummauert;
fesselnd barg sie der erzdichten Kerker Gruft,
von Geschlecht aber, Kind, war sie edel wie du.
Stets ja waltet die Allmacht des Schicksals um uns.
Heeres Macht nicht und Goldschätze nicht,
auch nicht Burgwälle schützen vor ihr,
noch die flutumbrandeten Schiffe.

Des Edonischen Volks heftig zürnender König,
Dryas Sohn, spottend laut voller höhrender Worte,
durch Dionysos Kraft engumgürtet vom Fels,
wild aufschäumend im Grimm, büßte schwer seinen Trotz.
Er empfand's, wie den Gott er mißachtet im Zorn,
trotzig wehrend den Götter ergriffenen Frauen,
wehrend auch jenem flammenden Scheine der Nacht:
Flöten – fröhliche Musen verscheuchend.

Wo des Bosperos Strand in dem thrakischen Land
an den Wassern des flutenden Doppelmeers
sah des Phineus' Gemahl wildaufplodernder Grimm,
sah die blutenden Mörderhände,
Stiefsöhnen raubend der Augen Licht –
jene Armen vergingen im Jammerleid
aus unseliger Mutter erzeugt, weihelos.

Jene aber entsprossen uraltem Geblüt
tief in glänzender Grotten Ferne,
Borea's Tochter, die Rosseschnelle,
jäh umbrauset vom Nordsturm des Vaters erwuchs sie –
Götterkind war sie, o Kind, doch sie auch ereilten
die gewaltigen Moiren, die Schicksalsmacht.

Schlußchor

Glücklich zu sein, tut vor allem zuerst
die Weisheit uns not, und die Scheu vor dem Göttlichen.
Es sollte sie keiner verschmäh; denn gewaltige Worte
hochmütigen Sinns, mit gewaltigem Schlag
schwer büßend zuletzt,
sie lehren im Alter die Weisheit.

Die Texte der «Antigone»-Chöre drucken wir hier ab, da immer wieder nach diesen gefragt wird.

Zum Hinscheiden von Dr. Ernst Weidmann

14. Oktober 1896 bis 5. Juli 1974

Der Name Ernst Weidmann ist aufs engste mit dem Aufbau der Rudolf Steiner Gesamtausgabe verbunden, und dies auf eine zweifache Weise: Einmal gehörte er dem Vorstand der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung an und trug insbesondere die Verantwortung für die wirtschaftliche Organisation der mit der Nachlaßverwaltung zusammenhängenden Einrichtungen. Zum anderen war er in hervorragender Weise an der Herausgabe des Vortragswerkes im Rahmen der Gesamtausgabe beteiligt.

Ein arbeitsreiches Leben, dessen Wirksamkeit sich auf mannigfache Gebiete erstreckte, hat mit dem Hinscheiden Ernst Weidmanns seinen Abschluß gefunden. Der gebürtige Berner widmete sich an der Universität seiner Heimatstadt dem Studium der Volkswirtschaft, das er mit der Promotion zum Dr. rer. pol. auf Grund einer Arbeit über Bilanzkunde abschloß. Nachdem er zunächst an der Berufsschule des Kaufmännischen Vereins Luzern Unterricht in Handelsfächern gegeben hatte, wirkte er seit 1923 als Hauptlehrer, seit 1940 als Prorektor an der Handelsschule des Kaufmännischen Vereins Zürich. 35 Jahre lang leitete er daneben das Fachorgan des Schweizerischen Kaufmännischen Vereins. Er ist ferner Verfasser eines Buches über Bilanzkunde und Bilanzrecht. Auch an der Leitung von Kursen für allgemeine kaufmännische Organisation und Absatztechnik war er maßgeblich beteiligt. Die Universität Zürich ernannte ihn zum Lehrbeauftragten für Lehrübungen der Handelslehramtskandidaten. Auf ihn geht auch die Gründung einer Freizeitorganisation der Handelsschule des Kaufmännischen Vereins zurück, die er bis 1963 persönlich leitete. In einem Nachruf des Schweizerischen Kaufmännischen Zentralblattes Nr. 29 vom 19. Juli 1974 werden seine Verdienste um die berufliche und allgemeine Bildung der Lehrlinge und Angestellten hervorgehoben. Es heißt sodann wörtlich: «Dr. Ernst Weidmann war ein begnadeter Lehrer, ein kultivierter und mit feinem Humor begabter Mann und Kollege. Sein großes Wissen, seine umfassende Bildung und seine aus tiefen Quellen erfließende Menschlichkeit befähigten ihn, andern viel zu geben.»

Man kann ermessen, was die Mitarbeit einer solchen Persönlichkeit für die Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung bedeuten mußte. In diese wurde er im Jahre 1943 durch Frau Marie Steiner berufen. Seine Sachkunde und weitreichende Voraussicht bewährten sich in der kaufmännischen und organisatorischen Leitung. Zu den Problemen, die sich in steigendem Maße in den vergangenen Jahren stellten, gehörten die Auswirkungen der Inflation, teilweise im Zusammenhang damit das Anwachsen der Saläre, Sozialausgaben und allgemeinen Unkosten, die Bewertung der Buchlager, Fragen der Auslieferung, insbesondere in Deutschland, und anderes mehr. Nach dem Tode unseres Freundes Dr. Paul Jenny fielen Dr. Weidmann zusätzlich Aufgaben juristischer und verwaltungsmäßiger Natur zu. Seine Sachkenntnis kam auch der Regelung der komplizierten Versicherungsangelegenheiten zugute.

Mit erstaunlicher Willenskraft überwand er die Folgen eines Unfalls, von

dem er sich nur langsam erholte. Auch in seinen letzten Lebensmonaten, als sich bereits ein zunehmender Verfall der physischen Kräfte abzeichnete, fehlte er auf keiner Arbeitssitzung. Noch am 9. Juni 1974, weniger als vier Wochen vor seinem Hinscheiden, erstattete er auf der Generalversammlung der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung wie alljährlich seinen Bericht über die Rechnung des vergangenen Jahres und leistete alsdann gehaltvolle Beiträge sowohl zu der hieran anschließenden wie auch zu der allgemeinen Aussprache. Bei solchen Gelegenheiten konnte auch einer seiner Wesenszüge, das selbslose Zurückstellen alles Subjektiven hinter die Sache, erlebt werden.

Seine tiefe Verbundenheit mit dem Werke Rudolf Steiners und seine unermüdliche Arbeitskraft fanden ihren sichtbaren Ausdruck in seiner Herausgabertätigkeit. Im Zeitraum von 1960 bis 1973 hat Ernst Weidmann als Herausgeber oder, in sechs Fällen, als Mitherausgeber 21 Vortragsbände der Gesamtausgabe bearbeitet. Davon entfallen auf die Rote Reihe der öffentlichen Vorträge fünf Bände, und zwar zwei mit den in den Winterhalbjahren 1908/09 und 1912/13 im Berliner Architektenhaus gehaltenen Vortragsreihen «Wo und wie findet man den Geist?» und «Ergebnisse der Geistesforschung»; die beiden in Zürich vor jungen Akademikern im Oktober 1917 und 1918 gehaltenen Vortragsreihen, die den Gesamttitel «Die Ergänzung heutiger Wissenschaften durch Anthroposophie» erhielten; die drei Dornacher Vorträge über «Die Philosophie des Thomas von Aquino»; schließlich die Stuttgarter Vorträge vom Jahre 1921 «Anthroposophie, ihre Erkenntniswurzeln und Lebensfrüchte». Seiner besonderen Beziehung zur Christosophie Rudolf Steiners entsprach es, daß er die Bearbeitung zweier Bände mit Einzelvorträgen aus dem Jahre 1908/09, «Die Beantwortung von Welt- und Lebensfragen durch Anthroposophie» und «Die tieferen Geheimnisse der Menschheitsgeschichte im Lichte der Evangelien», sowie diejenige des Bandes «Aus der Akasha-Forschung. Das fünfte Evangelium» übernahm. Die in diesen wie in anderen Bänden enthaltenen Weihnachts- und Ostervorträge wurden von ihm auch als Sonderbroschüren besorgt. An Vorträgen vor Mitgliedern der Anthroposophischen Gesellschaft redigierte er ferner die Zyklen «Okkultes Lesen und Hören», Dornach 1914; «Notwendigkeit und Freiheit im Weltgeschehen und im menschlichen Handeln», Berlin 1916; «Mysterienwahrheiten und Weihnachtsimpulse. Alte Mythen und ihre Bedeutung», Dornach 1917/18; «Menschenerkenntnis als Heilfaktor für den sozialen Organismus», Dornach und Bern 1920; vier Vorträge des Bandes «Die Brücke zwischen der Weltgeistigkeit und dem Physischen des Menschen. Die Suche nach der neuen Isis, der göttlichen Sophia», Dornach 1920; ebenfalls vier Vorträge des Sammelbandes «Nordische und mitteleuropäische Geistimpulse. Das Fest der Erscheinung Christi», Dornach 1921; vierzehn an verschiedenen Orten gehaltene Einzelvorträge des Jahres 1922 unter dem Titel «Alte und neue Einweihungsmethoden»; «Philosophie, Kosmologie und Religion» (Französischer Kurs), Dornach 1922; «Die Grundimpulse des weltgeschichtlichen Werdens der Menschheit», Dornach 1922; «Geistige Wirkenskräfte im Zusammenleben von alter und junger Generation – Pädagogischer Jugendkurs», Stuttgart 1922. Beteiligt war Ernst Weidmann endlich an der Herausgabe der drei Vortragsbände «Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen

und des Menschen zur Sternenwelt. Die geistige Kommunion der Menschheit», Dornach 1922, «Der Jahreskreislauf als Atmungsvorgang der Erde und die großen Festeszeiten. Die Anthroposophie und das menschliche Gemüt. Das Miterleben des Jahreslaufs in vier kosmischen Imaginationen. Die Michael-Imagination», Dornach, Wien, Stuttgart 1923, sowie «Das Osterfest als ein Stück Mysteriengeschichte der Menschheit», Dornach 1924. Seine letzte Arbeit, deretwegen er noch am 10. Juni 1974, also einen Tag nach der erwähnten Generalversammlung, Besprechungen im Archiv führte, war die Vorbereitung einer Neuherausgabe des vergriffenen Bandes «Aus der Akasha-Forschung. Das fünfte Evangelium».

Wertvoll war auch Ernst Weidmanns fortlaufende Mitarbeit an den «Beiträgen zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe», die Michaeli 1961, zunächst unter dem Titel ««Nachrichten der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung», an das einstige von Werner Teichert (1900–1955) geschaffene Organ der Nachlaßverwaltung anknüpften. Gleich in Nr. 6, dem ersten Heft der neuen Folge, erschien seine Besprechung der beiden von ihm herausgegebenen Architektenhausvorträge. Im Lauf der Jahre stellte er eine ganze Reihe solcher Beiträge zur Verfügung; sie sind in den Heften Nr. 8, 11, 15, 16, 19, 20, 22 und 45 erschienen. In seiner letzten, Ostern 1974 veröffentlichten Besprechung, die sich auf die Zürcher vor jungen Akademikern gehaltenen Vorträge bezog, würdigte er das Verdienst und die Arbeit von Roman Boos (1889–1952) anlässlich des Zustandekommens und der Erstausgabe der vier Vorträge vom Oktober 1917 («Anthroposophie und akademische Wissenschaften», Zürich 1950). Aufklärend ist sein Aufsatz in Heft 12 «Warum ist eine große Gesamtausgabe auf Schenkungsgelder angewiesen?». Legt er doch hierin in konzentrierter Form dar, wie es gegen die ursprüngliche Absicht der Nachlaßverwaltung zur Gründung eines eigenen Verlages kam und gegen welche Widerstände die Gesamtausgabe der Werke Rudolf Steiners aufgebaut werden mußte.

Seinem inneren Erleben hat Ernst Weidmann in einer Gedichtsammlung, die 1943 unter dem Titel «Wandlung» erschien, künstlerischen Ausdruck gegeben. Namentlich die einleitenden Gedichte, voran die unter der Überschrift «Erweckung» Rudolf Steiner gewidmeten Verse, geben Zeugnis von der Schicksalsentscheidung, welche die Begegnung mit der Geisteswissenschaft für ihn herbeiführte. In dem Gedicht «Menschliche Berufung» heißt es:

So du offen, wird es auch die Welt,
will in dir erkennen sich und klären;
deine Stimme tut ihr Leben kund.

Menschengeist, der sich dem All gesellt,
läßt aus Dunkelheiten Licht gebären,
denn er wird zu aller Dinge Mund.

Andere Gedichte beziehen sich auf das zeitgeschichtliche Geschehen. Hier wird keiner Anklage Raum gegeben, sondern der reinen Menschlichkeit.

In den tief empfundenen Versen «Die Kriegsschuldigen» wird ausgesprochen, daß ein *jeder* die Schuld an dem mörderischen Geschehen des modernen Krieges im eigenen Inneren suchen solle:

Wir alle sind es, die zu schwach gefühlt,
wie weit dem Hasse wir das Herz erschlossen,
wie trüb der Tag in ödem Streit zerflossen,
wie selten fremdes Fieber wir gekühlt.

Wir alle sind es, die noch kaum erkannt,
daß wir den Kampf in uns zu fechten haben:
ein jeder Sieg wird hier den Bruder laben,
und keiner wird vernichtet und verbannt.

Diese Strophen gemahnen an das Wort Rudolf Steiners: «Man hat den äußeren Krieg, weil die Menschen den inneren Kriegsschauplatz fürchten.»

Mehrmals berührt Weidmann in seiner Lyrik auch das Todesproblem. Die Beziehung der Lebenden zu den Toten behandelt das Gedicht «Die größere Gemeinschaft»:

Hier grenzt die Wand, die uns von Toten trennt;
nicht dringt von drüben warmer Pulse Schlagen,
doch spürst du suchendes Herüberfragen
aus jenem Land, das jeder dunkel kennt.

Erschließe dich und schärfe deinen Sinn,
zu teilen willig fremde Pein und Plagen.
So du sie trägst, verwandeln sich die Klagen:
Ein Blumenflor blüht köstlichen Gewinn.

O nimm ihn auf, den ewigen Gesang
der Geister. Achte gern ihr sanftes Tasten.
Ihr liebes-innig schwebendes Belasten
heilt deinen Lauf, wenn es dich ganz durchdrang.

Nun hat sich Ernst Weidmann selber jener größeren Gemeinschaft zugesellt, um sich für neue Aufgaben zu rüsten. Als Schüler Rudolf Steiners bedeutete auch der Tod für ihn nur eine Wandlung.

Wolfram Groddeck

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

Heft 47/48 Michaeli 1974

(Nachdruck 1991)

Rudolf Steiner: Über den Kursus «Sprachgestaltung und Dramatische Darstellungskunst» am Goetheanum	1
Zu dem Aufsatz von Karl Julius Schröer	2
Karl Julius Schröer: Die Aufgabe der Schauspielkunst	4
Zur «Geschichte» des Dramatischen Kurses	8
Notizbucheintragungen und Wandtafelzeichnungen zum «Kursus für Sprachgestaltung und dramatische Kunst», faksimiliert . . .	13
Rudolf Steiner zu der farbigen Tafelskizze	53
Zeittafel	56
Ergänzungen zu «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung» und die von Marie Steiner gegebene Reihenfolge der Sprech-Übungen von Rudolf Steiner	59
Zur Übersetzung von Rudolf Steiners Mysteriendramen, faksimiliert . . .	63
Chöre aus «Antigone» von Sophokles, eingerichtet für den Goetheanum- Sprech-Chor von Marie Steiner	65
Wolfram Groddeck: Zum Hinscheiden von Dr. Ernst Weidmann	69

Zusammenstellung und begleitende Texte: Edwin Froböse

Die Zeichnung auf dem Umschlag wurde nach einer Bleistiftskizze Rudolf Steiners leicht verkleinert reproduziert.

Herausgeber: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Rudolf Steiner-Halde, CH-4143 Dornach. – *Redaktion:* Walter Kugler. – *Administration:* Rudolf Steiner Verlag, Haus Duldeck, CH-4143 Dornach. *Konten:* Postcheckkonto Basel 40-13768-1. Für Deutschland: Postcheckkonto Karlsruhe 70196-757; Commerzbank Stuttgart, BLZ 600 400 71, Konto-Nr. 5574 967. *Druck:* Zbinden Druck, Basel. *Erscheinungsweise:* zweimal jährlich, im Frühjahr und Herbst (ab Nr. 101/1988). *Preise:* im Abonnement jährlich Fr. 28.–/DM 32.– + Porto; Einzelhefte Fr. 16.–/DM 18.– + Porto. – Früher erschienene Hefte: Einzelheft Fr. 8.–/DM 9.–, Doppelheft Fr. 16.–/DM 18.– + Porto. *Zahlungen bitte erst nach Erhalt der Rechnung.*