

RUDOLF STEINER

KLEINODIENKUNST
ALS GOETHEANISTISCHE
FORMENSPRACHE

Die Entwürfe Rudolf Steiners
und deren Ausführungen durch Bertha Meyer-Jacobs
und andere Goldschmiede

RUDOLF STEINER VERLAG DORNACH / SCHWEIZ

Herausgegeben von der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

Die Herausgabe besorgte Justina Schachenmann-Teichert

1. Auflage, Gesamtausgabe Dornach 1984

Bibliographie-Nr. K 51

Die Originale der in dieser Ausgabe wiedergegebenen Entwürfe von Rudolf Steiner befinden sich im Archiv der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz (Inventar-Nrn. 51.1 bis 51.90). Alle Zeichnungen und Schmuckstücke sind in Originalgröße wiedergegeben

Abbildungsnachweis

1.1, 4.1, 9.1, 17.1, 22.1, 23.1, 25.1, 56, 57, 58, 68.1, 72, 76: Aufnahmen aus dem Archiv der Rudolf Steiner-Schule für Kleinodienkunst, Dornach

10.1, 10.2, 12.1, 24.1, 46, 46a, 62, 69, 70, 77, 78, 79: alte Gelegenheitsfotos

Alle anderen Fotos: Manfred Schachenmann, Elektronik und Filmtechnik, Binningen

Alle Rechte bei der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

© 1984 by Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

Druck: Konkordia Druck GmbH, Bühl / Bindearbeit: Spinner GmbH, Ottersweier

Schwarz/Weiß-Lithos: Bader Repro AG, Münchenstein / Farblithos: Interrepro AG, Münchenstein

Printed in Germany / ISBN 3-7274-3650-6

Inhalt

- 7 Zur Einführung (Justina Schachenmann-Teichert)
- 15 Die Entwürfe Rudolf Steiners und deren Ausführungen durch Bertha Meyer-Jacobs und andere Goldschmiede
- 81 Entwürfe von Bertha Meyer-Jacobs mit Korrekturen von Rudolf Steiner
- 91 Arbeiten von Bertha Meyer-Jacobs nach eigenen Entwürfen
- 96 Über Edelsteine, mit Angaben Rudolf Steiners
- 103 Briefe (1915 bis 1927) im Zusammenhang mit der damaligen Kleinodienarbeit
- 117 Zum therapeutischen Emblem. Ergänzendes zum Emblem auf Seite 49.
(Gisbert Husemann)
- 119 Ankündigung der Rudolf Steiner-Schule für Eurythmie, für Sprachgestaltung und Kleinodienkunst, Hamburg 1927
- 121 Die Siegel der vier Mysteriendramen Rudolf Steiners mit den Ausführungen von Bertha Meyer-Jacobs
- 133 In Memoriam Bertha Meyer-Jacobs (Marie Steiner)
- 136 Kleinodienkunst nach Hinweisen und Entwürfen von Rudolf Steiner (Bertha Meyer-Jacobs)
- 167 Die sieben Planetensiegel Rudolf Steiners (mit Erläuterungen von Justina Schachenmann-Teichert)
- 203 Chronologie der Entwürfe Rudolf Steiners
- 205 Namenregister mit biographischen Angaben
- 212 Literaturverzeichnis

Zur Einführung

Rudolf Steiner, der seine Kunstschöpfungen ebenso wie seine Wissenschaft vom Geiste als weitergebildeten Goetheanismus verstand und darum den Bau in Dornach als das sichtbare Wahrzeichen der anthroposophischen Sache «Goetheanum» nannte, suchte in allen seinen künstlerischen Bestrebungen das Wort Goethes zu verwirklichen, daß der Stil «auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis» ruht, «auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen» (Goethe, Schriften zur Kunst. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil).

Wie auf den verschiedensten Kunstgebieten Rudolf Steiner neuschöpferisch oder anregend gewirkt hat, wurde von Marie Steiner-von Sivers, die dies als seine langjährigste Mitarbeiterin am unmittelbarsten miterlebt hatte, in ihrem Aufsatz «Rudolf Steiner und die Künste» in «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht. Nachrichten für deren Mitglieder» 1927, überarbeitete Fassung 1936, siehe Marie Steiner, «Gesammelte Schriften» II, anschaulich zusammengefaßt. Da wird sein dramatisch-poetisches Schaffen, seine Anregungen für die Kunst der Sprachgestaltung und die neue Bewegungskunst Eurythmie geschildert und insbesondere sein Wirken als bildender Künstler. Darüber schreibt sie:

Für sein Können in der *Architektur* sprechen, neben dem auf dem Hügel von Dornach ragenden Goetheanum, die noch vorhandenen Entwürfe, Modelle und Photographien des verbrannten ersten Goetheanum; auch die technisch-mathematischen Berechnungen zur Lösung des Problems der Doppelkuppel, welchem die Ingenieure nicht gewachsen waren; die Nebenbauten stehen noch da, Form und Zweck zu einem organischen Ganzen verbindend, wie das Heizhaus, das Atelier für die Glasfenster, mehrere Villen. Von seinem Können als *Bildhauer* legen beredtes Zeugnis ab die drei von ihm selbst in Holz gemeißelten Monumentalfiguren des Menschheitsrepräsentanten und seiner Widersacher. Sie hatte das Feuer der Brandnacht verschont, da sie noch unvollendet im provisorischen Atelier der Schreinerei standen: mit ihnen der aus einer wunderbaren Inspiration heraus geschaffene Kopf eines interessiert zuschauenden Elementarwesens von überirdischer Schönheit und Klugheit; er entstand, als das innere Gleichgewicht der Komposition eine Belastung der Gruppe oben links verlangte. Mehrere kleine Arbeiten Rudolf Steiners in Plastilin, die in Gips gegossen wurden, sind noch vorhanden: so die Gestaltungen der drei Kabiren, die

geschaffen wurden anlässlich einer eurythmischen Darstellung der Szenen im Ägäischen Meer in der «Klassischen Walpurgisnacht»; dann die Reliefbildnisse mehrerer verstorbener Freunde, die Zeugnis ablegen von seinem liebevollen Ablauschen seelenvoller Menschlichkeit. Er schuf eine neue *Kunst der Plastik* im Beton: Heizkörper, Treppen, Treppengeländer und ähnliches entstanden aus der ihnen eigenen Wesensbedingtheit und Zweckmäßigkeit, so daß sogar diesem ungewöhnlichen Material warmes Leben eingehaucht wurde. Auch das Schreiner- und Schlosser-Handwerk belebte sich unter Rudolf Steiners Anleitung zu neuer Schönheit und Kraftdurchsetzung: die Schlösser, Schlüssel, Türgriffe erhielten wieder den gewichtigen Sinn des ihnen innewohnenden Gedankens; den Möbeln sah man die Tragfähigkeit an, das Einladende ohne Weichlichkeit, vornehme Geschlossenheit und doch Verbundenheit mit der Umgebung.

Dann die *Malerei*. Die leuchtende Kraft der Kuppeln des ersten Goetheanum ist den Flammen zum Opfer gefallen, aber ihr Andenken lebt in den Herzen vieler strebender Künstler und ringt nach Auferstehung. Das Durchscheinende dieser Kuppelgemälde, ihre Leuchtkraft wurde aus selbstverfertigten Farben erzielt, nach Rudolf Steiners Angaben, durch Zerreibung von Pflanzenstoffen und deren spätere Verarbeitung im eigenen chemischen Laboratorium. Die Entwürfe und Skizzen zu den Deckengemälden waren sein Werk; die Maler arbeiteten unter seiner Anleitung; aber die Künstler, denen die Arbeit in der kleineren Kuppel zugewiesen war, wuschen ihre schon fertigen Werke wieder aus und baten Rudolf Steiner, selbst das ersehnte Vorbild auf die Decke zu malen. Es konnte geschehen, denn die durch die Kriegsjahre verursachte größere Gebundenheit an einen Ort machte es ihm möglich, diese Arbeit zu vollbringen. Auch sie ist ein Opfer des Feuers geworden, doch als unvergeßliches Erleben hineingesenkt in die Herzen der Schüler.

Aber nicht nur eine Leuchtkraft des Farbstoffes, wie sie in diesem Grade noch nicht dagewesen ist, hat Rudolf Steiner bewirken können, er hat in seinen Glasfenstern mit Hilfe einer ganz neuen Technik durch die ungebrochene, im Material gegebene Grundfarbe hindurch die feinsten Schattierungen hervorgezaubert, *Glasgemälde* schaffend, die den Einweihungsweg des Menschen in seinen verschiedenen Stationen im Bilde festhalten.

Wie die nicht nur für die Eurythmie-Ausübenden so wesentlichen, sondern auch für jeden künstlerisch Interessierten anregenden Eurythmiefiguren entstanden sind, wird wie folgt berichtet:

Die früh verstorbene Bildhauerin Edith Maryon, die das Glück gehabt hat, unter Leitung Dr. Steiners an der Gruppe des Menschheitsrepräsentanten arbeiten zu können, mühte sich vergebens, in plastischen Rundfiguren die eurythmischen Bewegungen lebensvoll wiederzugeben. Es wollte in dieser Art doch nichts Rechtes daraus werden, da die Bewegung nicht fließend genug war. Lange suchte man nach der bestmöglichen Art, eurythmische Momentwirkungen im Bilde festzuhalten. Die photographischen Aufnahmen konnten nur schwer einen Begriff von dieser Kunst vermitteln, da die Bewegung, die das Wesentliche daran ist, erstarrte. Nun versuchte man in der Reliefplastik über das Figurale hinüber bis zur Bewegung zu dringen, – aber noch immer dominierte die Gestalt als solche und ließ das Flutende in den Lautgebärden und Linien zurücktreten. Da ging Rudolf Steiner selbst an diese Aufgabe heran und schuf jene flach in Holz geschnittenen, übermalten Figuren, die in ihren drei Farben Bewegung, Gefühl und Charakter festhalten. Der Kopf ist nur in Andeutung wiedergegeben; in unendlicher Mannigfaltigkeit dagegen Armgebärden, Fußstellungen, Linien der stilisierten Gestalt. Auch mit dieser Schöpfung löste Rudolf Steiner ein Problem, vor dem die andern ratlos gestanden hatten.*

* Siehe «Entwürfe zu den Eurythmiefiguren», GA 363.

Wie es dazu kam, daß in das weitverzweigte bildnerische Wirken Rudolf Steiners auch die Kleinodienkunst einbezogen wurde, schildert Marie Steiner folgendermaßen:

Den *Mysteriendramen Rudolf Steiners* verdankt das Goetheanum seine Entstehung. Sie sind Tempelkunst. Wohl deshalb hat man gern die zwei Hochschulbauten, die aus ihrer Kraft heraus gestaltet wurden, Tempel genannt. Rudolf Steiner selbst wehrte dies ab. Es war ein Menschheitsbau, den er im Sinne hatte, ein Haus des Wortes, das der Wissenschaft des Geistes dienen sollte. Und wenn auch zunächst das Wort der Mysteriendramen dem verstandesgemäß Denkenden nicht gleich voll durchsichtig ist, weil es geistiges Erleben wiedergibt, nicht Theorien, weil es als reales Erleben nicht gleich mit dem Gehirndenken erfaßt werden kann, so spricht es doch zu den Menschen durch die durchdringende Kraft geistiger Realität. Diese Dramen sind zukunfts bildend und können auf ihre Anerkennung warten. Ihr Geistgehalt wirkt in der Stille weiter.

Jedes seiner vier Mysteriendramen faßte Rudolf Steiner in eine Signatur zusammen. Vier Siegelzeichnungen geben in ihrem Linienspiel den geistigen Inhalt der Dramen wieder: den fortschreitenden Weg vom Ich zum Ich. Man könnte auch im Goetheschen Sinne sagen: sie sind die geschauten, wahrgenommene Idee dessen, was sich später in Wort und Handlung zur Dichtung metamorphosieren soll. Und sie haben inspirierend gewirkt, insbesondere auf eine in Metallen arbeitende junge Kunstgewerblerin. Sie schöpfte aus ihnen die Kraft – indem sie zunächst diese Siegel in den ihnen entsprechenden Metallen ausarbeitete –, neue Impulse der einst so blühenden, jetzt schon erstarrten Kleinodienkunst zu geben. Indem sie sich mit dem Leben dieser Formen erfüllte, wurde sie unter der persönlichen Leitung Dr. Steiners, zur Künstlerin, deren unermüdliche, geschickte Hand alle für die Fassung von Edelsteinen gezeichneten Formen ausführte. Die Begeisterung, mit der sie das Metall goß, sich in die flüssige Glut des Goldes vertiefte, an den Flächen hämmerte, die Kanten sorgfältig prüfte, immer wieder ihre Arbeit der Kritik Dr. Steiners unterwerfend, hatte etwas in hohem Maße anregend Ernstes und Schaffenskräftiges. So entstand die neue Kleinodienkunst.

Ernst Lehrs berichtet in seinem Buch «Erlebte Erwartung», S. 165 (Stuttgart 1979) aus einem Gespräch anlässlich des pädagogischen Jugendkurses im Oktober 1922 in Stuttgart: «Von einigen nach der Bedeutung des von ihm angeregten Kleinodienstiles gefragt, ließ Rudolf Steiner sich Frau Dr. Steiners Anhänger reichen, ließ uns ihn näher betrachten und sagte, ein Edelstein sei etwas Wesenhaftes, das einer Behausung bedürfe. In diesem Sinne seien alle seine Entwürfe gemeint; der Stein brauche sein Haus.»

Die sich dieser Aufgabe widmende Künstlerin, Bertha Meyer, spätere Meyer-Jacobs, wurde am 4. März 1878 in Schöningen, Braunschweig geboren. Ihr Vater war dort als Bautechniker tätig, siedelte aber mit seiner Familie bald nach Sagehorn, 10 km östlich von Bremen über. Dort verbrachte Bertha Meyer ihre Kindheit und Jugend. Schon früh fühlte sie sich zur Kunst hingezogen, was in eine Ausbildung als Malerin mündete. Als sie einmal eine Aufführung von Richard Wagners «Ring der Nibelungen» erlebte, wurde sie so tief ergriffen, daß schon wie eine Vorahnung dessen, was schließlich ihre eigentliche Lebensaufgabe wurde, in ihr der Wunsch aufleuchtete: Für solche Menschen möchte ich Ringe machen!

Eine neue Ausrichtung ihres Lebens war damit veranlagt worden. Bestätigt wurde dies dadurch, daß sie bei einem alten Meister des Goldschmiedehandwerks zur Ausbildung angenommen wurde, was in der damaligen Zeit für ein Mädchen noch ganz ungewöhnlich war. Später vervollkommnete sie ihr Können in Paris in der Ziselier- und Treibtechnik. Damit hatte sie sich die äußeren Voraussetzungen erarbeitet, die der Verwirklichung von Rudolf Steiners Entwürfen entgegenkamen.

Im Jahre 1907 nahm sie, veranlaßt durch ihre Eltern, die der von Rudolf Steiner aufgebauten und geleiteten deutschen Sektion der Theosophischen, später Anthroposophischen Gesellschaft angehörten, am internationalen theosophischen Kongreß in München teil. Der Veranstaltungsraum war durch Rudolf Steiner auf völlig neue Weise ausgestaltet worden. Auf den mit rotem Stoff verkleideten Wänden waren sieben auf Bretter gemalte Säulen mit neuen Kapitälformen und dazwischen die sieben apokalyptischen Siegel als Rundgemälde angebracht. Im Programmheft waren für die vier Kongreßtage dem Tagesprogramm lineare Siegelzeichnungen beigegeben: die sogenannten Planetensiegel, da jeder Wochentag zu einem der sieben Planeten in Beziehung steht. Das sechste und siebente Planetensiegel entstand 1911 für das Zweighaus in Stuttgart.* Bertha Meyer-Jacobs arbeitete später alle sieben Siegel in Metall.

Das Miterleben des Münchner Kongresses im Jahre 1907 veranlaßte Bertha Meyer-Jacobs, an den Veranstaltungen der Theosophischen beziehungsweise Anthroposophischen Gesellschaft weiterhin teilzunehmen. Das führte dazu, daß sie bei den Uraufführungen von Rudolf Steiners Mysteriendramen während der Sommerfestspielwochen der Jahre 1910 bis 1913 in München darstellerisch mitwirkte. In dieser Zeit der praktischen Mitarbeit unter Rudolf Steiner erwuchs in ihr die Frage, die für ihre weitere Tätigkeit entscheidend wurde: es war die Frage an Rudolf Steiner, ob die Siegel-Vignetten auf den Einbänden der vier Mysteriendramen auch in Metall gearbeitet werden könnten. Da seine Antwort nicht nur bejahend ausfiel, sondern er sie sogar aufforderte, dies zu tun, wurde ihr nun Beruf, wozu sie berufen war und worauf sie sich bis dahin vorbereitet hatte.

Von dieser Zeit bis zum Tode Rudolf Steiners 1925 erhielt sie in unregelmäßiger Folge immer wieder Zeichnungen mit Angaben über deren Ausarbeitung, die Art der zu verwendenden Steine oder Hinweise zu den jeweils anderen Gegebenheiten. Ganz speziell gefördert wurde diese in der anthroposophischen Bewegung neue Kunstrichtung durch Marie Steiner, die immer tatkräftig die neuen Impulse Rudolf Steiners aufnahm und deren Werdegang helfend begleitete, und durch viele Arbeiten, die Frau Geheimrat Röchling in Auftrag geben konnte. Dann traten auch immer mehr andere Freunde aus den Zusammenhängen der anthroposophischen Arbeit an Rudolf Steiner mit der Bitte um einen Entwurf heran. So entstand alles aus dem unmittelbaren Geschehen, war Leben und Aufbau.

Nach dem Tode Rudolf Steiners fand während der Ostertagung 1927 am Goetheanum eine große Kunstausstellung statt, in der erstmalig eine größere Anzahl von Schmuckstücken, die von Bertha Meyer-Jacobs nach Entwürfen Rudolf Steiners angefertigt waren, gezeigt werden konnten. Dem regen Interesse folgte auf Anregung Marie Steiners im Herbst 1927 die Begründung der Rudolf Steiner-Schule für Eurythmie, für Sprachgestaltung und Kleinodienkunst in Hamburg (Ankündigung der Schule siehe S. 119). Diejenigen der ersten Schüler, die später eigene Werkstätten begründeten, waren Anneliese Grefe-Walk in Den Haag (Holland), Frau Geißler, Frau Rabeler mit ihrem Sohn in Berlin, Wilhelm Mohr und Mala Wilhelmi in Stuttgart (Deutschland), und Karl Mohr in Dornach (Schweiz). Sie führten und gaben weiter, was veranlagt worden war.

1929 regte Marie Steiner an, die Schule von Hamburg nach Dornach zu verlegen und stellte die notwendigen Räume zur Verfügung. Der Umzug erfolgte 1930. Den Neubeginn konnte Bertha Meyer-Jacobs kaum mehr entscheidend mitgestalten. Ein jahrelanges Leiden verschlimmerte sich rasch. Sie starb am 8. Dezember 1930 erst zweiundfünfzigjährig.

* * *

* Siehe «Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongreß Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen», GA 284.

Bertha Meyer-Jacobs entwickelte sich zu einer Mitarbeiterin Rudolf Steiners, die sich in das Neue seiner Entwürfe frei von eigenen festen Vorstellungsformen hineinleben konnte und dieses nachzuvollziehen vermochte. Selbstlosigkeit im Entgegennehmen, das Gegebene in den eigenen Willen aufnehmen und gestalten, während des Gestaltens stets hinhorchen auf das, was *es* will, das war ihr gegeben. Das bedeutet nicht Auslöschung der Ichkraft, im Gegenteil: wirkliche Selbstlosigkeit schafft aus Liebe zum und aus dem höheren Prinzip Innenraum, damit *es* werden kann.

Für die meisten Entwürfe war die Treib- beziehungsweise Ziselier-Technik gefordert, die in der allgemeinen Goldschmiede-Ausbildung und -Technik ein Randdasein fristet. Aber gerade sie ist die materialgerechteste Bearbeitungsweise für Metall. Nur Metall kann man im Unterschied zum Beispiel von Holz oder Stein schmieden, dehnen, treiben und auf diese Weise formend gestalten. In die Vorderseite des Materials wird dabei hineingearbeitet, was vertieft werden, und in die Rückseite wird vertieft, was schließlich vorne erhöht erscheinen soll. Aus solch wechsel-seitigem, immer differenzierteren Ausarbeiten entsteht die Form. Durch Rudolf Steiners Entwürfe war eine neue Qualität des Ausdrucks gefordert. Nie sind es Linien oder Wülste, die auf einer das Ganze zusammenhaltenden Unterlage sich befinden, etwa wie Ornamente, die auf einen Träger aufgelötet werden. Form und Untergrund haben keine getrennte Funktion. Sie sind ein Ausdruck, eine Sprache, so wie ein Wellenkamm und ein Wellental nicht getrennt erlebt werden können, da sie *eine* Wahrnehmung, *ein* Geschehen sind.

Die Treibarbeit fordert ein formbareres Material als die Montier-Technik. Daher sind die meisten getriebenen Arbeiten aus 900/1000 Gold beziehungsweise 925/1000 Silber hergestellt, die montierten Ketten hingegen aus 750/1000 oder 585/1000 Gold beziehungsweise 800/1000 Silber.

Unter Montiertechnik versteht man, daß der Draht oder das Blech, in die durch den Entwurf zum Beispiel eines Ringes erforderliche Form zugesägt, gebogen und gefeilt wird, bis die exakten Einzelteile vorliegen, die dann in der richtigen Position zueinander zusammen gelötet werden. Eventuelles Nachfeilen, Feinschleifen und Polieren gehört zum Fertigungsvorgang. Ketten werden ausschließlich montiert. Die Verkaderung (Verstärkung der Ränder), das Auflöten von Broschierungen, Steinfassungen und anderes an getriebenen Arbeiten geschieht ebenfalls durch Montieren. Das künstlerische Anliegen muß nach den charakteristischen Eigenschaften des Arbeitsmaterials fragen. Ebenso bestimmt dieses künstlerische Anliegen, welche Technik ihm am meisten entgegenkommt und zu dienen hat.

Die Gußtechnik wird in diesen Zusammenhängen kaum angewendet. Gegenüber der Treibtechnik, in der die Formen nachempfindend und immer wieder nachformend entstehen können, wird in der Gußtechnik in artfremdem Material wie Wachs, Blei, Zinn u. a. ein Modell hergestellt. Nach dem Guß kann der Gegenstand wohl noch nachgeformt, aber nicht mehr im eigentlichen Sinne entstehen wie beim Treiben. Und da die Technik auch Anteil am künstlerischen Ausdruck hat, kann der Guß hier nur eingeschränkt Verwendung finden.

Edle Steine werden gefaßt. Durch den Schleifer wird ihnen die Form gegeben, die ihren physikalischen Eigenschaften am optimalsten Rechnung trägt, ihre Farbe, ihren Glanz, ihre Lichtbrechung und Reflexion zur Geltung bringt. Beim Entwerfen kann die Ausdrucksvielfalt des zu fassenden Steines in die Form einfließen. Sie wird für einen sprühenden Rubin anders sein als für den verhaltenen rosa Schein eines Rosenquarz; der edle sonnige Glanz eines Topas möchte seine Umgebung wiederum anders formen als das unergründlich Anmutende eines Amethyst. Mit der Wahl des Steines durch den Besteller des Kleinods ist dem Goldschmied die Aufgabe gestellt: im Entwurf die Sprache des Steines, die Art des Metalls,

die Funktion des Gegenstandes, und den speziellen Empfänger zu berücksichtigen. Diese Voraussetzungen ermöglichen das Schaffen von individuellem Schmuck, ja des Kunstwerks.

* * *

In dem vorliegenden Band werden erstmals alle erhalten gebliebenen Kleinodienentwürfe Rudolf Steiners mit den dazugehörigen Ausführungen veröffentlicht. Die Skizzen und Gegenstände sind im Maßstab 1 : 1 wiedergegeben.

Der Sorgfalt von Bertha Meyer-Jacobs ist es zu verdanken, daß die Entwürfe Rudolf Steiners fast vollständig erhalten geblieben sind. Leider ist die Chronologie nicht ganz genau feststellbar, deshalb konnte in der Gruppierung darauf keine Rücksicht genommen werden. Die einzelnen Stücke wurden von Bertha Meyer-Jacobs nicht immer in der Reihenfolge gearbeitet, in der sie die Entwürfe erhielt. Die Inarbeitnahme richtete sich oft nach der Suche nach dem richtigen Stein, während des Krieges auch nach der Beschaffungsmöglichkeit von Gold oder Silber, nach den kriegsbedingten Lebensumständen, oder ganz einfach nach Schwierigkeiten in der künstlerischen Umsetzung in Metall. Die ab Seite 110 wiedergegebenen Briefe an Lilian Büchenbacher geben davon ein beredtes Zeugnis.

Von einigen Entwürfen sind mehrere Ausführungen abgebildet. Es soll damit auch anschaulich werden, wie ein Entwurf von Bertha Meyer-Jacobs ausgeführt wurde und wie andere ihn verstanden, beziehungsweise wie sich auch die «Handschrift» des Goldschmieds in der Art der Ausführung darstellt.

Die Schmuckstücke und Gegenstände wurden nicht als Kleinodien allgemeiner Art, sondern sie wurden für bestimmte Menschen hergestellt. Aus diesem Grunde wurde der Name der jeweiligen Persönlichkeit vermerkt; biographische Angaben finden sich im Namenregister am Schluß des Bandes.

Es ist überliefert, daß Rudolf Steiner auch schon vor der Kleinodienarbeit von Bertha Meyer-Jacobs Entwürfe machte, die von anderen Goldschmieden ausgeführt wurden. Diese Skizzen sind nicht erhalten geblieben. Das durch die konventionelle Arbeit geprägte Verständnis der Ausarbeitung ist an der Arbeit Nr. 28 zu sehen. Die Skizzen Rudolf Steiners dazu hätten ermöglicht zu vergleichen, wie sich einerseits diese Goldschmiede, dann Bertha Meyer-Jacobs und allmählich ihre Schüler mit dem Neuen verbanden. Diesen Weg zu gehen war keineswegs leicht. Die wiedergegebenen Entwürfe von Bertha Meyer-Jacobs mit Korrekturen Rudolf Steiners zeugen deutlich, wie sie mit der Formenfindung rang. Gerade die Korrekturen Rudolf Steiners machen dies anschaulich.

Einigen Entwürfen Rudolf Steiners sind Zahlverhältnisse oder Symbole einverwoben. Sie stammen zum Teil aus den esoterischen Zusammenhängen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Es steht hier das Symbol als selbständiges Element, ist weder schön noch unschön, es ist Gesetz. Es ist Zeichen und Aufforderung, sich erkennend seinem Ursprung zuzuwenden. Wird es in der Meditation Leben, dann wird es dorthin verlebendigt, woher es stammt.

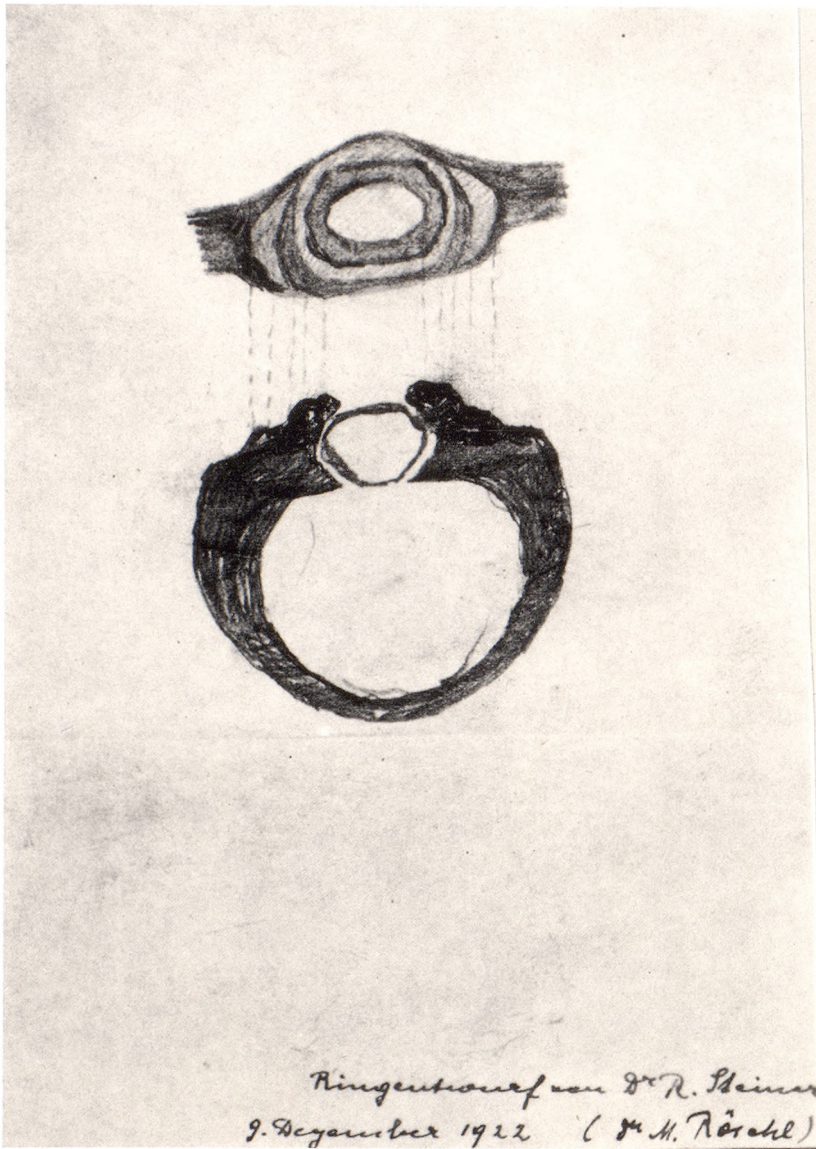
Bertha Meyer-Jacobs, deren historisch-sachlicher Ausgangspunkt für die Kleinodienarbeit ihre Beschäftigung mit den Formen der Mysteriendramen-Siegel Rudolf Steiners gewesen ist, war der Überzeugung, daß die Arbeit an diesen Siegeln eine sehr geeignete Grundlage für die Entwicklung des Formempfindens der Schüler abgeben könne. Darum war auch ihr im Jahre 1929 von Marie Steiner herausgegebenes Buch «Kleinodienkunst nach Hinweisen und Entwürfen von Rudolf Steiner, mitgeteilt und ausgearbeitet durch Bertha Meyer-Jacobs» den Dramen-Siegeln gewidmet. Der vorgesehene zweite Teil kam infolge ihres frühen Todes nicht mehr zustande. Er sollte die Planetensiegel umfassen. Da die Aus-

einandersetzung Bertha Meyer-Jacobs' mit der Formensprache der Dramen-Siegel Grundsätzliches behandelt, gehört sie zum Ganzen der Richtlinien Rudolf Steiners für eine Kleinodienkunst und wurde deshalb auch hier als Text für das Kapitel «Mysteriendramen-Siegel» abgedruckt.

* * *

Um die Ausführungen der Entwürfe vollständig dokumentieren zu können, haben viele Freunde entgegenkommenderweise beigetragen. Eine ganze Anzahl der Kleinodien mußten zum Teil unter erschwerten Umständen von weither mitgebracht werden, damit sie fotografiert werden konnten. Schriftliche Überlieferungen wurden zugänglich gemacht und Kenntnisse aus der damaligen Zeit mitgeteilt. Allen Helfern sei hier dafür ganz besonders gedankt.

J. Sch.-T.



6

6 Ring, Gold, Ceylon-Saphir, 9. 12. 1922
 für Maria Röschl-Lehrs
 Ausführung von Bertha Meyer-Jacobs

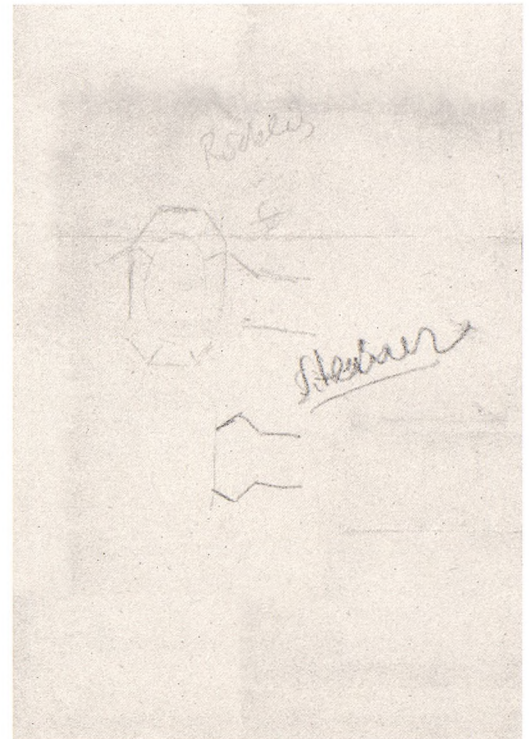


6

- 7 Ring, Gold
- 7.1 hellvioletter Amethyst, für Marie Steiner
Ausführung von Bertha Meyer-Jacobs
- 7.2 Palmeira-Citrin, für Helene Röchling
Ausführung von Bertha Meyer-Jacobs
- Auf dem Entwurf sind zwei Varianten des
seitlichen Schienenansatzes gezeichnet
und von Rudolf Steiner mit «Röchling»
(7a) und «Steiner» (7b) bezeichnet.
- 7b Beim Ring Marie Steiners wurde auf ihren
Wunsch der breitere Schienenansatz weg-
gelassen, damit der Ring nicht zu breit
werde.

7a

7b

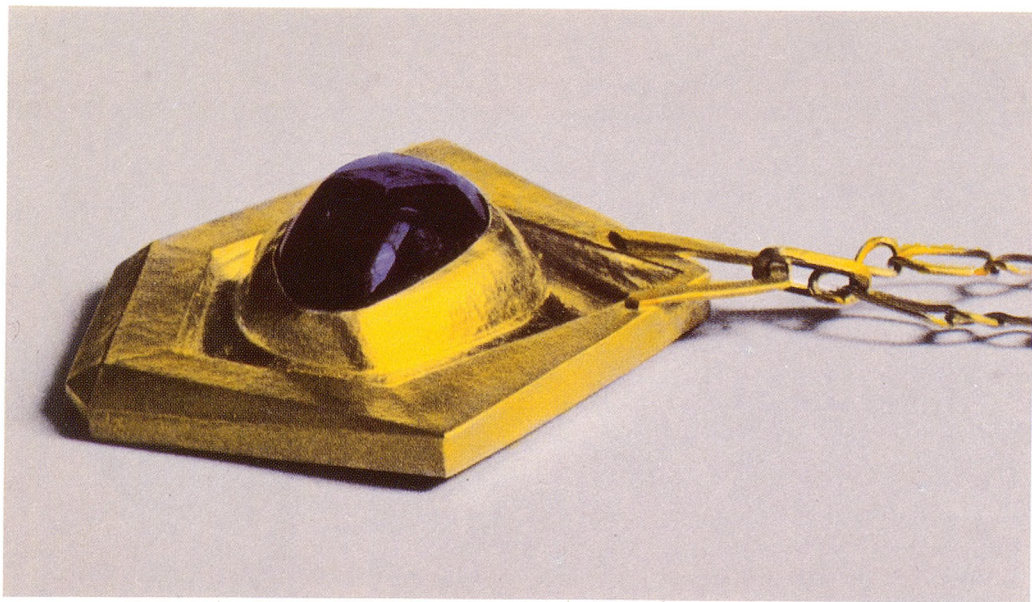
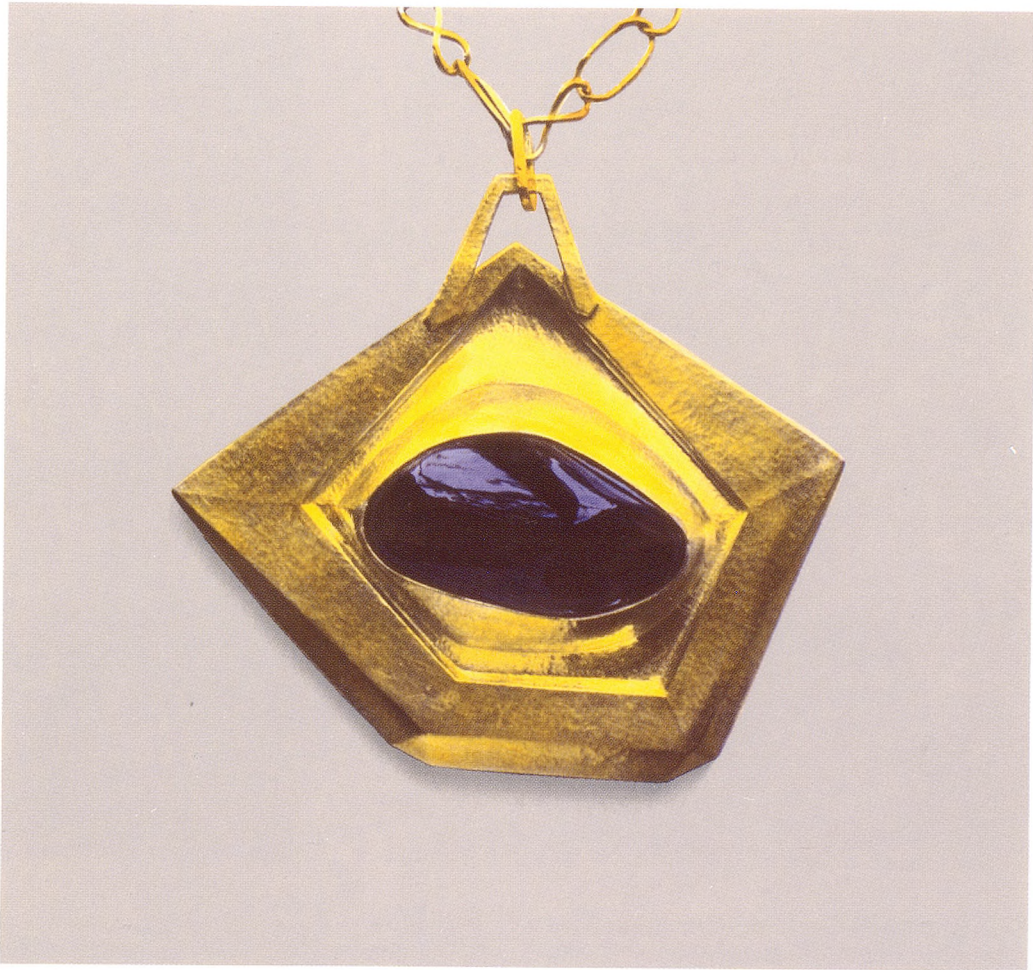


7.1



7.2





- 46 Anhänger, Gold, dunkler Amethyst, für Lilian Büchenbacher-Hamilton 8. 11. 1921
Ausführung von Wilhelm Mohr. – Rudolf Steiner meinte, als er den Stein sah, daß das
ganze ein bißchen groß werde; Frau Büchenbacher könne das aber tragen.
- 46a Anhänger mit Beschreibung rechts oben: «A // // // // Stein, a Erhöhung, b nach außen zu
sich vertiefend, c eben und horizontal, d nach unten gehend eben»
- 46b Längsschnitt, daneben: «von oben»
- 46c Querschnitt, daneben: «von der Seite gesehen»