

Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste

Michaeli 2008

VORWORT

Liebe Kolleginnen und Kollegen!

Was wäre das Goetheanum ohne künstlerische Tätigkeiten? Kann man sich das überhaupt vorstellen? Es ist wichtig, dass wir uns diese Frage stellen, damit wir uns ein erneutes, bewusstes Verhältnis zum Kunstimpuls Rudolf Steiners erwerben. Dieser Fragestellung hat sich in Zusammenhang mit der notwendigen Renovation der grossen Bühne auch das Hochschulkollegium am Goetheanum gewidmet. Viele Fragen sind bewegt worden. So auch, ob die geschnittzte, plastische Gruppe «Der Menschheitsrepräsentant» auf der Bühne zum Stehen kommen soll, wie es im ersten Goetheanum vorgesehen war. Man sollte denken, dass diese Frage längstens bearbeitet und abgeschlossen ist. Das ist aber nicht der Fall.

In Verbindung mit dem Ausbau des Grossen Saales vor zehn Jahren war die Frage bereits da und jetzt kam sie erneut auf. Das Hochschulkollegium hat sich wieder viel Zeit genommen, um in Ruhe verschiedene Gesichtspunkte zu erarbeiten. Menschen, die früher am Goetheanum als Künstler tätig waren, sind in den Prozess miteinbezogen worden. So konnte diese Frage der Ausgangspunkt für eine Besinnung auf die Grundlage unserer künstlerischen Tätigkeit, oder Tätigkeit überhaupt hier am Goetheanum sein. Durch die Gespräche wurde uns deutlich, dass es gegenwärtig auf eine Verstärkung dessen ankommt, was in der plastischen Gruppe zum Ausdruck kommt, dass sie selbst aber nicht auf der Bühne stehen soll.

Die Fragestellung ist keine lokale, ans Goetheanum in Dornach gebundene. Es geht alle an, die sich mit dem geistigen Goetheanum verbunden fühlen, weil es eine Frage um die innere Ausrichtung unserer Arbeit für die Zukunft ist. Es ist ein Geisteskampf, der sich deutlich ausspricht, hinein bis in Stellenkürzungen und erschwerte Arbeitsbedingungen. Und trotzdem wählen junge Menschen den Weg, sich mit der Eurythmie und der Sprache zu verbinden.

Gerade ist das diesjährige 4.-Jahrestreffen der Eurythmieabschlusskurse zu Ende gegangen. Eine Ernsthaftigkeit in der Arbeit, eine offene Wahrnehmung des anderen und eine eurythmisch substanzielle Arbeit war deutlich zu spüren. *Wir wollen mit den Angaben so arbeiten lernen, dass sie uns den Weg in die Zukunft zeigen.* So würde ich zusammenfassend die Stimmung und die innere Haltung der Studenten zum Ausdruck bringen. Ich sehe diese Haltung als eine innere Notwendigkeit an, um damit den Geisteskampf um das lebendig gestaltete Wort aus den Quellen der Anthroposophie fruchtbar bestehen zu können. Diese Worte dürfen für alle Arbeitsbereiche innerhalb der Sektion sprechen.

Mit herzlichen Grüssen,
Dornach, im Juli 2008

Margrethe Solstad

INHALTSVERZEICHNIS

Aktuelles

Zur Situation der Sprachschule am Goetheanum	4
Thomas Parr – neuer Geschäftsführer der Goetheanum-Bühne Dornach	4
Vorankündigung – Veranstaltungen der Sektion	5
- Eurythmie	
- Sprache	
- Musik	
- Figurespiel	

Inhaltliche Beiträge

Zur Seelengeste «Ehrfurcht» (Beth Usher)	9
«Das Wesentlichste in der eurythmischen Bewegung» Anregungen zur Beschäfti- gung mit der Gestaltung der Pausen, Teil II, (Daniel Marston)	10
Was fordert der Zeitgeist von den Künsten der Gegenwart? (Werner Barfod)	15
Von der Raum-orientierten zur Zeit-orientierten Bewegung (Ursula Zimmermann)	18
Sprache (Hans-Jürgen Gorenflo)	24
Klassik und Romantik als musikalische Stile (Julian Clarke) ...	39
Die Bedeutung des Puppenspiels in der Therapie bei Kindern mit seelischen Problemen (Gabriele Pohl)	45

Berichte

Musik ausgedrückt in Bewegung durch die Grundlagen der Toneurythmie – Silke Sponheuers Eurythmie-Choreographie-Examens- Aufführung für ihren Master in Musik (Liz Smith)	50
Auf dem Weg zu einer neuen Eurythmie-Ausbildung (David-Michael/Glenda Monasch) ..	53
Zwei Berichte zur ersten Weltheileurythmie-Tagung (Heike Houben, Erika Leiste)	54
Eurythmieausbildung in Spanien (Elisa Betancor)	58
Sprachförderung durch elementare Eurythmie im Kindergarten? (Sabine Deimann)	59
Stabübergabe (Sylvia Bardt)	62
Zwei Rückblicke auf die Licht-Eurythmie- Tagung mit Thomas Sutter im Threefold Auditorium, Spring Valley, New York, 8. bis 10. Mai 2008 (Maria Ver Eecke, Elizabeth Linda Gardner Lombardi)	63
Abschlusstreffen der Eurythmie- Ausbildungen 2008 (Johannes Starke)	110
Aphoristisches aus dem Workshop zum 1. Satz der Dvorak Sinfonie «Aus der neuen Welt» mit Dorothea Mier im Sommer 2008 (Katharina Gleser)	66
Arbeitstreffen der Sprachgestalter mit Dr. Heinz Zimmermann an Himmelfahrt 2008 in Karlsruhe (Ulrike Hans, Dominique Zeylmans van Emmichoven)	67

Sprachgestaltung und Drama /	
Theaterpädagogik Fachaus-	
bildung im Klassenlehrerstudium	
am Institut für Waldorf-Pädagogik,	
Witten (Hans-Ulrich Ender)	69
Improvisationstheater	
lädt Märchenautor ein	
(Sebastian Jüngel)	71
Komponistentreffen II am Goetheanum,	
26. und 27. April 2008	
(Dr. Wolfram Graf)	73
Die 2. Tagung über authentische	
Stimmung, USA, 8. bis 11. Mai 2008	
(Laura Langford Schnur)	74
Das integrative Orchester – ein	
Bericht über Entstehung und	
Voraussetzungen dieses Projektes	
(Danielle Volkart)	76
Mut zum leisen Ton	
(Verena Zacher Züsli)	79

Nachrufe

Frank Michael Beyer	
(Michael Kurtz)	81
Maria Jenny-Schuster	
(Wilfried Hammacher,	
Ea Koster-Jenny)	82

Ankündigungen

- Eurythmie	89
- Sprache	95
- Musik	97
- Figurenspiel	98

Veröffentlichung

Werner Barfod – Planetengebärden	
und Menschenwesen	101

Verschiedenes

Gespräch mit Maria Jenny zu Fragen	
im Zusammenhang mit der	
Toneurythmiearbeit mit Rudolf	
Steiner (Stefan Hasler, Päivi	
Lappalainen, Ea Koster-Jenny)	102
Abschlusstreffen der Eurythmie-	
Ausbildungen 2008	
(Johannes Starke)	110

AKTUELLES FORUM

Pause für die Bühnenausbildung

Neue Möglichkeiten prüfen

Seit 80 Jahren gibt es die Schule für Sprachgestaltung und dramatische Darstellungskunst am Goetheanum. Etwa 450 Menschen sind in dieser Zeit dort ausgebildet worden. Sie waren oder sind unter anderem als Schauspieler, Lehrer, Berater oder Trainer tätig. Die Schule ist Teil der Goetheanum-Bühne und wurde in den letzten Jahren von Catherine Ann Schmid geleitet.

Die Bühnenleitung hat beschlossen, die Ausbildung ab Sommer 2008 in der Weise nicht weiterzuführen. Es tritt eine Pause ein, die dazu benutzt wird, verschiedene Ausbildungsmöglichkeiten am Goetheanum zu untersuchen. Mit den Studenten, die sich im Moment in Ausbildung befinden, werden Gespräche über ihren weiteren Ausbildungsgang geführt.

*Paul Mackay, Margrethe Solstad,
Torsten Blanke*

*Erstveröffentlichung: «Das Goetheanum»,
Nr. 17, 25. April 2008*

Thomas Parr (46) – neuer Geschäftsführer der Goetheanum-Bühne Dornach

Liebe Freunde,
im Juni 2008 bin ich als Geschäftsführer in die Bühnenleitung der Goetheanum-Bühne berufen worden. Gerne möchte ich Ihnen auf diesem Weg kurz einige biographische Koordinaten übermitteln.

Seit 25 Jahren arbeite ich intensiv mit und am Theater und durfte in den vergangenen Jahren, durchaus ganz theatertypisch, vie-

lerorts und in unterschiedlichsten Aufgabenfeldern Erfahrungen sammeln.

Als gebürtiger Nürnberger – und Waldorfschüler – studierte ich in Erlangen Theater- und Musikwissenschaften und erhielt 1990 vom «Rudolf-Steiner-Fond für wissenschaftliche Forschung» ein Promotionsstipendium für meine Dissertation «Eurythmie – Rudolf Steiners Bühnenkunst» (erschieden im Verlag am Goetheanum, 1992).

Ich arbeitete in den folgenden 14 Jahren im Süden wie im Norden der Republik als Dramaturg, Pressesprecher, Marketingdirektor und künstlerischer Festivalleiter, unter anderem engagiert an den Staats- und Stadttheatern in Nürnberg, Lübeck, Erlangen und Hof. Ich war Geschäftsführer des niedersächsischen Hundertwasser-Musicalunternehmens in Uelzen, Lehrbeauftragter für Eventmanagement und Eventmarketing an der International School for Management in Dortmund und zuletzt Leiter für Marketing und Kommunikation am Staatstheater Braunschweig.

Neben diesen Kernaufgaben im Bereich Theatermanagement war ich auch immer künstlerisch tätig, als aktiver Musiker (Gitarist), wie auch als Regisseur. Ich inszenierte die deutschsprachige Uraufführung der Kammeroper «Damals» von Wolfgang Fortner und Samuel Beckett, die Uraufführung der Oper «Headline: Orpheus» von Jens Josef und auf der EXPO 2000 in Hannover die Uraufführung von «7ieben Sinne – 7ieben Türme».

Seit vielen Jahren bin ich der Anthroposophie tief verbunden: von 1982-1992 als aktiver Mitarbeiter in der Anthroposophischen Gesellschaft, Zweig Nürnberg, und im Seminar für Geisteswissenschaft, Nürnberg; von 1987-1989 als Mitglied im Hochschulkollegium der Jugendsektion am Goetheanum unter Jörgen Smit und in den vergangenen

Jahren im Vorstand der Freien Waldorfschule Lübeck. Verheiratet mit der Heilpraktikerin Katharina Parr, haben wir drei gemeinsame, fast erwachsene Kinder.

Ich freue mich nun sehr, nach vielen Jahren der «grossen Theaterfahrt» wieder in Dornach arbeiten zu dürfen und grüsse allerherzlichst, Ihr

Dr. Thomas Parr
Goetheanum-Bühnenleitung
Geschäftsführer
tel: +41 (0)61 706 42 55
fax: +41 (0)61 706 42 51
thomas.parr@goetheanum.ch
www.goetheanum-buehne.ch

Vorankündigung – Veranstaltungen der Sektion

Der Sommer 2009 wird ganz im Zeichen der Eurythmie, Sprache und Musik stehen.

Bitte merken Sie schon jetzt die folgenden Daten in ihrem Kalender vor.

Vom 16.-18. Juli sind alle Eurythmisten und Sprachgestalter herzlich zu einer Facharbeitstagung für Eurythmie und Sprache am Goetheanum eingeladen. Es ist dringend notwendig, dass diese beiden Bereiche wieder verstärkt zusammenarbeiten und dazu soll diese Tagung dienen und impulsieren.

Das Programm befindet sich derzeit in Vorbereitung. Es soll sowohl sprachlich wie eurythmisch getrennt, wie auch gemeinsam gearbeitet werden. Am Vormittag und Nachmittag sind Übeinheiten vorgesehen und am Abend werden wir an Werkstattaufführungen teilnehmen können. Um sowohl an grossen Gruppenformen Rudolf Steiners zu arbeiten als auch in eine innere Bewegung und Differenzierung zu kommen, möchten wir thematisch die kosmischen Chöre von Fercher von Steinwand und die 12 Stimmungen von Rudolf Steiner ins Zentrum stellen. Wir hoffen, dass in diesem

Zusammenhang ein schwungvoller Sprechchor entsteht!

Wir würden sehr begrüssen, wenn im Laufe des Jahres verschiedene Gruppierungen an den kosmischen Chören arbeiteten, seien es Schüler, Studenten der Eurythmiegruppen und das Erarbeitete an dieser Arbeitstagung zur Aufführung bringen könnten.

In direktem Anschluss an die Fachtagung wird vom 19.–24. Juli eine öffentliche Eurythmie-Sommertagung stattfinden. Grosse symphonische Werke, Zwölf Stimmungen und Das Lied von der Initiation von Rudolf Steiner, Das Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie von J. W. von Goethe werden u.a. zur Aufführung gebracht werden.

Diejenigen, die Kinder mitbringen wollen, können sich über einen Kinderzirkus und die angebotene Kinderbetreuung freuen.

Für beide Tagungen werden im Laufe dieses Herbstes detaillierte Programme erscheinen.

Sprache

«In der künstlerischen Gestaltung der Sprache kommt das gesunde Zusammenwirken und Sich-Harmonisieren von Leib, Seele und Geist zur Offenbarung. Der Leib zeigt, ob er sich den Geist in rechter Art einzugliedern vermag; die Seele offenbart, ob der Geist in ihr auf wahre Art lebt; und der Geist stellt sich in unmittelbarer physischer Wirkung anschaulich dar. Die an Sprachkursen teilnehmenden Persönlichkeiten erleben so die Offenbarung der Anthroposophie an der Betätigung des Menschen ganz unmittelbar. Es darf als eine Erprobung der Anthroposophie angesehen werden, daß sie in der Lage ist, die Sprachkunst in ihrer vollen Bedeutung wiederaufleben zu lassen, die doch durch den Materialismus in der Weltanschauung in eine hilflose Lage gebracht worden ist.» (Rudolf Steiner «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung», S. 13)

Medizinische Sektion am Goetheanum zusammen mit der Sektion für Redende und musizierende Künste

Arbeitstage zur Therapeutischen Sprachgestaltung am Goetheanum vom 23. – 26. Oktober 2008 für Sprachgestalter, Ärzte und Therapeuten

Zum Verständnis der Wirkprinzipien der Therapeutischen Sprachgestaltung – Dionysische und apollinische Grundkräfte

Wir wollen auch 2008 weiter an der Brücke zwischen den künstlerischen Mitteln der Sprachgestaltung und den medizinisch-organischen Grundlagen arbeiten.

Vorträge von Dr. Hans Paul Fiechter (Das Apollinische und das Dionysische als sprachtherapeutische Wirkprinzipien); Dr. med. Christian Schopper (Dionysisches und Apollinisches in der menschlichen Konstitution und in der therapeutischen Beziehung); Dietrich von Bonin/Barbara Denjean von Stryk (Der kleine Mensch im großen Menschen – drei therapeutische Übungen Rudolf Steiners als Modell); Dr. Serge Maintier (Die «Luftlautströmungsformen» der Sprache im Atem: morphodynamisch-akustische Untersuchungen); Dr. med. Michaela Glöckler (Der Sprechatem als Quelle von Gesundheit)

Arbeitsgruppen: Apollinisch-Dionysisches in der Kunst und in der Therapie; Theatertherapie, Fragen zur Übersetzung der Sprachübungen, Echolalie in der Heilpädagogik, Coaching für pädagogisch-therapeutische Sprachgestaltung und Klassenspiele, Kindersprache, Sprachgestaltung nach J.W. Ernst

Dazu Sprechchorarbeit, Bothmergymnastik, Rezitationsabend und Arbeit an Berufsfragen.

*Anmeldung: Medizinische Sektion am Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1
Tel: +41-61-706 42 93, Fax: +41-61-706 42 91
roland.tuescher@medsektion-goetheanum.ch*

Musik

Michael Kurtz, CH-Dornach

Die Forschungsarbeit «Eurythmie und Leier» geht weiter, am 5. und 6. Dezember (nicht am 6./7. wie im letzten Rundbrief berichtet) werden abends in der Schreinerei zwei Aufführungen mit verschiedenen Eurythmiegruppierungen sein, während des Tages am 6. finden Workshops zum Austausch in der Halde statt.

Diesmal steht die Leier im Zentrum der jährlichen Musikertagung (13.-15. März). Neben Beiträgen von Martin Tobiasen (Zum Wesen und zur Geschichte der Leier), Christian Giersch (Die Leier im Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts), Nobuko Izumoto (Die Leier in Japan) u.a. werden verschiedene Leierbauer aus ihrer Arbeit berichten (u.a. John Billing, Horand Gärtner, Gundolf Kühn, Horst Nieder). Dazu gibt es viel Musik: in verschiedenen Formationen, Solo, Duo, Quartett bis zum Orchester wird die Leier, zum Teil mit anderen Instrumenten, erklingen (John Billing, Wolfgang Friebe, Martin Tobiasen und eine Flötistin, Susanne Heinz und Nobuko Izumoto, Leierquartett Christian Giersch, Leierorchester München, Leitung Susanne Heinz). Sonst wird Musik von Josef Matthias Hauer mit einer kleinen Einführung auf dem Klavier und auf der Leier zu hören sein (Johannes Greiner), und Lothar Reubke wird einen Beitrag über das Tonwesen geben. Wir hoffen auf zahlreichen Besuch.

Zwei lebende Komponisten – die in London lebenden Russin Elena Firsova und Wolfram Graf aus dem bayrischen Hof – sind zum 6. Komponistensymposion an die Alanus Hochschule nach Alfter eingeladen. Aufgeführt werden Klavierwerke und Vokalzyklen. Vielleicht kommt es darüber hinaus zu Eurythmieaufführungen.

Zu zwei Gedenktagen sind noch Veranstaltungen geplant: Im kommenden Jahr ist Josef Matthias Hauer 50. Todestag – dazu

war es bisher noch nicht möglich einen Termin zu finden. Das Gleiche gilt für den 100. Geburtstag des Komponisten Hans Georg Burghardt (1909-1993). Dazu wird Hartmut Haupt (Jena), wahrscheinlich im Herbst 2009, Gedenkworte sprechen und ein Orgelkonzert spielen.

Ansonsten wird die begonnene Arbeit fortgesetzt: im Mai findet das 3. Komponistentreffen am Goetheanum statt (wir sind dort recht international – beim ersten Mal waren vertreten: Argentinien, China, Deutschland, Frankreich, Neuseeland, Norwegen und die Schweiz), im Juni das 3. Treffen der Lehrenden der Schule der Stimmenthüllung.

Hinweisen möchte ich noch auf Eric Speelmans verdienstvolle Arbeit in Schoorl /Niederlande. Dort findet am 23.-25. Oktober die 4. Arbeitstagung zu Rudolf Steiners Musikimpuls statt

Beraterkreis Figurenspiel innerhalb der Sektion

Hiermit möchten wir von unserer Arbeit in der Sektion für Redende und Musizieren der Künste berichten.

Mit der Januar-Wochenendarbeit 2008 vollzog sich ein Einschnitt in unserer Sektionsarbeit. Nach sieben Jahren Sektionsleitung übergab Werner Barfod die Leitung nun an Margrethe Solstad, die seit Herbst 2007 mit ihrem Mann Trond Solstad (im Sekretariat der Sektion) am Goetheanum tätig ist.

Gleichzeitig beendete auch Dagmar Horstmann ihre Tätigkeit als Mitarbeiterin im Bereich Figurenspiel in der Sektion, um sich intensiver ihrer Figurenspieltätigkeit widmen zu können.

Dadurch haben wir uns im Beraterkreis entschlossen, die Aufgabenbereiche aufzuteilen:

- *Carmen Acconcia*: Ansprechpartnerin für die anthroposophischen Figurenspieler in Italien.
- *Silvia und Christoph Bosshard*: Ansprechpartner für allgemeine Anfragen zum Figurenspiel und Kontakt zur «Unima Suisse».
- *Mathias Ganz, Monika Lüthi*: konkrete Tagungsorganisation Januar-Wochenendarbeit.
- *Margret Gansauge und Gabriele Pohl*: Internationale Kontaktpflege zu Bühnen und Interessierten.
- *Dagmar Horstmann*: Internetpflege der Figurenspielseite innerhalb der Sektion.
- *Monika Lüthi*: Kurse/Weiterbildungen.
- *Stefan Libardi*: Kontaktpflege zu Figurenspielern in Österreich.
- *Trond Solstad*: allgemeine Tagungsorganisation, Adresspflege, «Stützpunkt» für alle Anfragen.

Wir treffen uns ca. 3 x jährlich am Goetheanum mit der Sektionsleitung zu ausführlichen Besprechungen in Bezug auf die Planung der Januar-Treffen, der öffentlichen Tagungen und bearbeiten inhaltlich Figurenspiel- und Menschenkunde-Fragestellungen in pädagogischer, therapeutischer, und künstlerischer Hinsicht. Berichte aus der eigenen aktuellen Arbeitssituation und der Wahrnehmung des Figurenspiels in der Öffentlichkeit runden diese Treffen ab.

Unsere Arbeit in der Sektion ist davon abhängig, dass wir Wünsche, Ideen, Anregungen und auch Sorgen mitteilen als Grundlage zukünftiger Planungen und Ausrichtungen. Daher freuen wir uns auf jeden Kontakt und Austausch mit Ihnen. Auch für die Empfehlung von weiteren interessierten internationalen Figurenspielern für die Januar-Wochenendarbeit, wie auch für die öffentlichen Tagungen am Goetheanum sind wir dankbar. Die nächsten öffentlichen Figurenspieltage am Goetheanum planen wir in zwei oder drei Jahren.

Auf der Internetseite der Sektion möchten wir auf Ihre Bühnen und Termine hinweisen und freuen uns auf alle Informationen von Ihnen.

*Sie erreichen uns über Trond Solstad
Sektion für Redende und Musizierende Künste
Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1
Tel. +41-61-706 43 59, srmk@goetheanum.ch*

*oder
Carmen Acconcia:
carmen@acconcia.com*

*Silvia und Christoph Bosshard:
www.tokkel-buehne.ch*

*Monika Lüthi, Mathias Ganz:
puppenspiel@goetheanum.ch*

*Margret Gansauge, Gabriele Pohl:
www.mondschaft.net*

*Dagmar Horstmann:
dagmar.horstmann@goetheanum.ch*

*Markus Kühnemann:
s.kuehnemann@bluewin.ch*

*Stefan Libardi:
www.ohrensessel.at*

INHALTLICHE BEITRÄGE

Zur Seelengeste «Ehrfurcht»

Beth Usher, U.S.A.-Austin

Rosemaria Bock hatte in ihrem Artikel «Eurythmie und Tradition» in der Frühlingsausgabe des «RundbriefesNewsletter» nach der Originalangabe Rudolf Steiners zur Seelengeste «Ehrfurcht» gefragt. Untenstehend eine Quelle, in der Rudolf Steiner diese Gebärde erwähnt, (auf Englisch mit der freundlichen Genehmigung des Übersetzers, Doug Miller). Der deutsche Originalvortrag vom 4. April 1916 in Berlin findet sich in GA 167: «Gegenwärtiges und Vergangenes im Menschengeste»:

In dieser Zeit, in dem vierten nachatlantischen Zeitraum, sind nun jene Symbole entstanden, welche die Grundlagen bilden für die betreffenden okkulten Bruderschaften. Die Grundlage bilden gewisse Symbole deshalb, weil sie etwas waren für den vierten nachatlantischen Zeitraum, das man lebendig empfunden hat, das man lebendig an sich selber hat wissen können. Ich will Ihnen in der Goetheschen Übertragung den Gedanken der Symbolik etwas klarer machen. Goethe versuchte in seiner Art, die Symbolik für das äußere Leben fruchtbar zu machen, indem er sich sagte: Man kann dadurch, daß man in die Symbolik sich einlebt, viel haben, man kann wirklich dadurch seinen inneren Menschen weiterbringen. – Daher will er – Sie können das in seinem «Wilhelm Meister» nachlesen –, daß die Erziehung so geleitet werde, daß der Mensch in einer gewissen Symbolik aufwachse. Goethe will, daß der Mensch etwas lerne, was eigentlich alle Menschen lernen sollten statt manchen Firlefanzes, den sie in den heutigen Gymnasien lernen, er will, daß die Menschen in einer gewissen Symbolik aufwachsen. Er will, daß sie da vor allen Dingen in den Symbolen das lernen, was er nennt die «vier Ehrfurchten» des Menschen: die Ehrfurcht vor der geistigen Welt; die Ehrfurcht vor der physischen Welt; die Ehrfurcht vor jeglicher Seele; und die Ehrfurcht, die dann erst sich aufbauen kann auf diesen drei Ehrfurchten: vor sich selber. Die letztere würden ja die meisten heutigen aufgeklärten Menschen zur Not gleich von Anfang an verstehen, nicht wahr; aber nach Goethes Anschauung soll diese Ehrfurcht, welche diejenige ist, die, ich möchte sagen, mit den größten Gefahren verknüpft ist, erst auf Grundlage der drei anderen Ehrfurchten sich aufbauen.

Wie will Goethe, daß zunächst die Ehrfurcht vor dem Geistigen, das oben ist, in den Menschen sich einwächst? Er will, daß die Menschen eine gewisse Gebärde lernen: gekreuzte Arme über der Brust, den Blick nach oben gewendet. Und in dieser Stellung sollen sie sich aneignen Ehrfurcht vor dem, was als Geistiges auf den Menschen Einfluß haben könne. In einem gewissen noch sehr jugendlichen Lebensalter soll man, so meint Goethe, diese Gebärde verbinden mit dem Aneignen des Gefühles, der Ehrfurcht vor dem, was oben ist. Warum hat das eine gewisse Bedeutung? Das hat eine gewisse Bedeutung, weil, wenn der Mensch wirklich Ehrfurcht vor dem Geistigen empfindet, er gar nicht anders kann, als dieses Gefühl der Ehrfurcht vor dem Geistigen bekunden. Und wenn er selbst seine Hände hinten auf dem Rücken zusammenlegte als physische Hände, es würden die Ätherhände sich vorne kreuzen, und sein Blick, wenn er ihn auch noch so sehr nach abwärts wendete als physischen Blick, sein Blick würde sich mit den Ätheraugen nach oben wenden. Dies ist die natürliche Gebärde für Ätheraugen: nach oben gewendet, und für Ätherhände: nach vorne sich kreuzend, die der Ätherleib wirklich ausführt, wenn diese Ehrfurcht vor dem Geistigen vorhanden ist, es

geht gar nicht anders, das ist eine Selbstverständlichkeit, daß der Ätherleib diese Gebärde annimmt. Im vierten nachatlantischen Zeitraum wußten dies die Leute, weil sie die Bewegungen des Ätherleibes an sich verspürten, und wenn man ihnen sagte, sie sollten das machen, dann sagte man ihnen nichts anderes, als: sie sollen rege machen in sich ein wenig die physische Gebärde, damit sie fühlen, wahrnehmen können die Äthergebärde.

So wollte Goethe ein Hineinwachsen in das geistige Leben. Er wußte, daß das eine Bedeutung hat: Diejenigen Gebärden, die mit den unmittelbaren Äußerungen der Seele verbunden sind, wirklich durchzuleben. Ebenso wollte er, daß der Mensch, wenn er die Ehrfurcht vor dem Leiblichen, vor allem Irdischen sich aneignet, die Hände hinten am Rücken kreuzt und den Blick nach unten wendet. Das sollte er sich an zweiter Stelle aneignen. Zum dritten verhält sich die Sache so: Die ausgebreiteten Hände mit dem nach links und rechts gewendeten Blicke sollten ihm die Ehrfurcht vor jeder gleichgearteten Seele beibringen. Und dann kann er sich dasjenige aneignen, was Ehrfurcht vor der eigenen Seele sein kann.

Dieses unmittelbare Wissen davon, daß diese Gebärden, wenn sie richtig sind, nicht etwas Willkürliches sind, sondern daß sie zusammenhängen mit der geistigen Organisation des Menschen, ist seit dem vierzehnten Jahrhundert den Menschen weitgehend verloren gegangen. Was folgt daraus? Daraus folgt, daß man vorher den Menschen, denen man derartige und auch kompliziertere Gebärden beibrachte, nur das beibrachte, was sie leicht zu innerem Leben erwecken konnten. Nachher, also in unserer fünften nachatlantischen Zeit, handelt es sich darum, daß man solche einfachen Gebärden, wie sie Goethe will, gerade jugendlicheren Personen sehr gut beibringen könnte, wenn man den entsprechenden Unterricht gibt. Und das will auch Goethe.

«Das Wesentlichste in der eurythmischen Bewegung» Anregungen zur Beschäftigung mit der Gestaltung der Pausen, Teil II

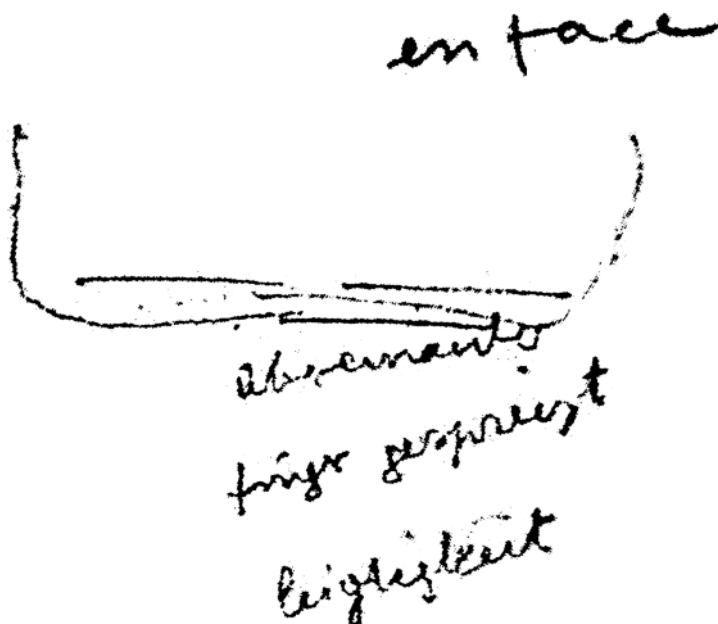
Daniel Marston, CH-Dornach

Im ersten Teil dieses Artikels (siehe Rundbrief Ostern 2008) wurde ausführlich aus dem 6. Vortrag des Toneurythmie-Kurses zitiert, wo Rudolf Steiner in vielfältigster Art auf die Wichtigkeit des «Dazwischen» in der Eurythmie hinweist. Diese Ausführungen Steiners umschreiben die Angabe, dass die künstlerische Gestaltung jeder (auch so kleinen) Pause, sowohl in der Laut-eurythmie wie in der Toneurythmie, durch ein «in der Form Zurückgehen» zu geschehen sei. «Und dann werden Sie eben die Möglichkeit finden, gerade das Wesentlichste in der eurythmischen Bewegung in der Pause zu suchen, werden vielleicht auch immer mehr und mehr in die Pause hineinbringen...eben die Pause ganz besonders durch Bewegung betonen...» Im folgenden 2. Teil wird auf die Pause als Pausen-Stellung und auf die Pausengestaltung im pädagogisch-therapeutischen Bereich geschaut.

Die Pause als Stellung (Seelengeste):

Die Pause finden wir auch in der Kunst-eurythmie dort, wo nicht im Raume bewegt sondern nur gestanden wird, und auch in Momenten wenn die Arme nicht im Gestalten tätig sind sondern ruhend. Dafür gab es schon in den ersten Stunden der Eurythmie Entwicklung, am vierten Tag des Bottminger Kurses, 19. September 1912, die Angabe für eine spezielle Arm-Stel-

lung, «Leichtigkeit», oder «jede Verlegenheit im Tanz.» Rudolf Steiner hat für diese Seelengeste die folgende Skizze gezeichnet:



© Rudolf Steiner-Archiv, Dornach

Beim ersten Blick scheint diese Stellung eine sehr strenge zu sein. Wenn man aber die von Rudolf Steiner hinzu gefügten Worte – und zwar nacheinander – als Wegweiser für die praktische Ausführung der Stellung nimmt, kommt man bald zum Wesentlichen dieser Geste. Will ich eine wirkliche Leichtigkeit erleben und zum Ausdruck bringen, kann ich die Arme nicht «vier-eckig» und eng aneinandergelegt halten. Die gewünschte Leichte entsteht nicht. Steiner schreibt zuerst hinzu – eigentlich *fast obendrauf* auf der Linie für die Unterarme, als ob er eine Abhilfe sofort geben will: «auseinander». Wenn ich diesem Hinweis folge und meine zuerst streng gehaltenen Arme etwas löse, etwas «auseinander» bringe, komme ich spürbar in eine «leichtere» Stimmung hinein. Wenn ich dann dem zweiten Hinweis folge («Finger gespreizt») und meine Finger vorsichtig und sehr bewusst ein wenig spreize, komme ich deutlich zur Erfahrung der «Leichtigkeit».

Dass die Seelengeste «Leichtigkeit» auch als Pause- oder Ruhe-Stellung gemeint war, wird aus der Schilderung von Lori Maier-Smits deutlich:

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

rakteristische Bewegung für Terpsichore als Muse der Tanzkunst gefunden werden musste, da war es eben auch diese Stellung, die am meisten befriedigte.» (Lori Maier-Smits, S. 30)

Wenn man heute Eurythmie Aufführungen besucht, oder die Eurythmie in Üb- oder Laienstunden erlebt, ist diese Seelengeste sehr selten zu sehen bzw. zu erleben. Es scheint das Bewusstsein für diese Stellung, wie auch für die Bedeutung der Pausen-Schwünge in der Kunsteurythmie, über die Jahre weitestgehend in Vergessenheit geraten zu sein. Was früher selbstverständlich war, fehlt jetzt – und, wie das so oft im täglichen Leben ist, ein Fehlendes wird oft nicht so leicht bemerkt, sondern eher eine Zeitlang aus dem Bewusstsein herausfallen.

Während einer Übstunde mit Elena Zuccoli Ende der 1980er Jahre, konnten die Teilnehmer für einen Moment wach werden dafür, dass etwas in diesem Sinne «abwesend» war als Frau Zuccoli das Üben plötzlich unterbrach: «Was macht Ihr mit den Armen!?» rief sie. Wir hatten Dur und Moll-Schritte mit ihr geübt und unsere Arme, wie es schon üblich geworden war, hingen unbeteiligt, ungestaltet, herunter. «Doktor wollte,» sagte sie mit Nachdruck, «dass wir die Arme immer in der Ruhe-Stellung halten sollten wenn sie nicht gebraucht wurden. Das war ihm ganz wichtig!»

Eine andere Begebenheit aus der Anfangszeit der Eurythmie wirft ein Licht auf die zentrale Wichtigkeit dieser Ruhe-Stellung, aber indirekt. Frau Zuccoli erzählte, wie Rudolf Steiner, während des Lauteurythmie-Kurses 1924, Frau Baravalle bat, ein schönes «A» vorzuführen. Als sie ein strahlendes «A» unten geformt und langsam nach oben geführt hatte, sagte er: «Ich wollte, dass Sie uns ein A zeigen; bitte, zeigen Sie uns ein schönes A.» Frau Baravalle war recht verunsichert nach diesen Worten, wie alle andere Kursteilnehmer auch, setzte aber wieder an und wiederholte die Geste wie beim ersten Mal. Als sie fertig war, sprach Rudolf Steiner wieder in aller Ruhe: «Ich wollte, dass Sie uns ein A zeigen; bitte, zeigen Sie uns ein A.» Nun waren alle Anwesende erst recht konsterniert (Frau Zuccoli betonte immer, wie sehr gerade die Frau Baravalle von den anderen Kolleginnen damals bewundert war für die Schönheit ihrer Bewegungen). Frau Baravalle wiederholte die Geste. Dann erst – nach dieser dreimaligen Aufforderung, ein «schönes A» zu gestalten – sagte Rudolf Steiner, wie wichtig es sei, ein eurythmisches A immer vom Herzen aus anzufangen.

Was hat diese Begebenheit mit dem Thema der «Pausen-Stellung» zu tun? Aus der plastischen Schilderung von Frau Zuccoli war es deutlich, dass die Geste *von unten* angefangen wurde. Also, die Arme von Frau Baravalle waren nicht in der mittleren Lage, der schon jahrelang geübten Ruhe-Stellung, sondern im unteren Bereich – und daher wahrscheinlich nicht in einer bewusst ergriffenen eurythmischen Gestaltung. Wenn die Arme in «Leichtigkeit» ruhen, sind die Hände *immer* ganz in der Nähe vom Herzen!

Aus den Worten einer anderen Eurythmistin der ersten Stunde, Elisabeth Baumann, kann gespürt werden warum dieser Stellung eine solche Wichtigkeit beigemessen wurde. Als sie die Ausführung der heileurythmischen Vokal-Übungen schildert, schreibt sie ausführlich über diese Pausen-Stellung:

«Diese Pausen zwischen jeder Bewegung sind ausserordentlich bedeutungsvoll. Die Laut-Bewegungen selbst sollen ja mit der grössten Intensität gefühlt und ausgeführt werden. Dann aber werden die Arme bewusst aus der Lautstellung herausgelöst, so dass die Ruhestellung ein Ausdruck der erreichten Gelöstheit und Entspannung wird: eine Art neutrales Moment wird dadurch eingeschaltet. Diese Ruhestellung wurde von R. Steiner schon lange vor der Heileurythmie innerhalb der Kunsteurythmie gegeben als Ausdruck für Pause, Leichtigkeit und Entspannung. Sie ist, wenn sie richtig ausgeführt wird, ein harmonisches Ruhen innerhalb der rhythmischen Organisation.»

«...der wichtige Moment der Pause, so wie zwischen zwei vollbewussten Tagesabläufen die

Nacht mit dem Schlaf eingeschaltet ist. Durch diese rhythmische Wiederholung von Bewegung und Ruhe wird das Ich zu erhöhter Tätigkeit aufgerufen.»

«...Indem wir uns zwischen zwei Lautbewegungen als aktiven Bewegungsmenschen ausschalten, sozusagen physisch eine Leere herstellen, geben wir den ätherischen Bewegungskräften die Möglichkeit, eine erhöhte Tätigkeit zu entfalten, die uns zwar unbewusst bleibt, aber deshalb gerade ihre Wirksamkeit nach innen, d.h. bis ins Organische erstrecken kann. Durch das öftere Wiederholen von Bewegung und Ruhestellung wird das von R. Steiner «Nach-innen-Reflektieren» Genannte bewirkt.»

Zur Ruhehaltung während der Vokal-Beinbewegung: «Dieses letztere wird meiner Erfahrung nach viel zu wenig berücksichtigt und durchgeführt. Dadurch, dass der mittlere Mensch in der Ruhestellung sich ganz abschliesst, kann der Mensch vollbewusst mit seinem Willen Beine und Füße ergreifen, was ja den meisten Menschen grosse Schwierigkeiten bereitet... Wir schalten die Arme mit ihrem starken Bewegungserleben aus und können die ganzen Kräfte den Beinen zukommen lassen.»

(aus: Elisabeth Baumann, *Aus der Praxis der Heileurythmie*, S. 15 – 17)

Wer Heileurythmie-Kurse mit Frau Trude Thetter aus Wien erlebt hat, wird ihre würdige, aufrechte Haltung und die Pausen-Stellung der Arme, wie sie das pflegte, immer in schönster Erinnerung haben.

Mit dieser Schilderung aus dem Gebiet der Heileurythmie haben wir den Bereich des Therapeutischen vor uns, wo die Pausen-Stellung der Arme und vor allem die Pausen-Gestaltung am Ende einer Stunde von allergrösster Bedeutung sind. Was passiert in der Pause am Ende einer Heileurythmie-Behandlung? Warum ist dieser Moment – des «Nichts» – so wichtig einzuhalten?

Die Heileurythmie-Stunde ist zu Ende und «der Patient» setzt sich hin oder legt sich hin um eine Zeitlang auszuruhen. Im Liegen sollte der Patient sogar möglichst ein wenig einschlafen. Warum? Aus den Schilderungen der Patienten selber bekommt man manchmal erstaunlich bildhafte Schilderungen von dem was in diesen Schlusspausen passiert, als Resultate im Leiblichen und Seelischen von dem was gezielt geübt wurde – aber die Erlebnisse kommen nur *wenn genügend lange geruht wird*. (Wenn Patienten wirklich erfasst haben, wie wichtig die Pause ist, werden sie selber merken können, wann genügend geruht wurde).

Dass in dieser Ruhepause etwas von grösster Wichtigkeit passiert – vielleicht kann hier auch von einem «Wesentlichsten» gesprochen werden – findet Bestätigung in verschiedenen Ausführungen Rudolf Steiners, zum Beispiel mit den folgenden Worten aus dem pädagogischen Bereich:

«Wenn Sie das Kind eurythmisieren lassen, so kommt es in Bewegung, und durch den Verlauf dieser Bewegung strömt das Geistige, das in den Gliedern ist, aus den Organen nach oben. Es ist eine Erlösung des geistigen, wenn ich das Kind eurythmisieren oder singen lasse. Das Geistige, von dem die Glieder strotzen, wird heraußerlöst. Das ist der reale Vorgang. Es ist also ein wirkliches Herausholen des Geistigen aus dem Kinde was ich dabei vollbringe. Und das hat nun wiederum zur Folge, dass, wenn das Kind aufhört, solche Übungen zu machen, das Geistige darauf wartet, um Verwendung zu finden... das Geistige wartet auch ... darauf, sich zu befestigen. Ich habe das Kind wirklich vergeistigt, indem ich es turnen, eurythmisieren oder singen lasse. Das Kind ist ein ganz anderes Wesen geworden; es hat viel mehr Geistiges in sich. Das will sich aber befestigen; das will beim Kinde bleiben; das dürfen wir nicht ableiten. Und da gibt es das einfachste Mittel: Wir bringen das Kind kurze Zeit, nachdem es eurythmisiert, geturnt oder gesungen hat, ein wenig zur Ruhe. Wir lassen die ganze Gruppe

nun ein wenig ausruhen und versuchen diese Ruhe, wenn es auch nur ein Paar Minuten sein sollten, aufrechtzuerhalten. Je älter die Kinder sind, desto mehr ist das notwendig. Das sollten wir auch berücksichtigen, sonst ist am nächsten Tag doch nicht dasjenige vorhanden, was wir eigentlich brauchen.»

(Rudolf Steiner, «Ergänzungskurs», Stuttgart 1921, 4. Vortrag, S. 59)

An vielen Stellen spricht Rudolf Steiner über das was die Eurythmie als ganz Neues, als «Originäres» in die Welt hineinbringt, zum Beispiel dadurch, dass jede Eurythmie-Geste eine bedeutende Verschiebung in dem Wesensgliedergefüge des Menschen bewirkt (siehe zum Beispiel seine Ausführungen in der Stuttgarter Konferenz vom 30. April 1924 bei Lori Maier-Smits auf Seite 141-142). Ein grosses Forschungsfeld öffnet sich hier für die Zukunft, zum Beispiel den Unterschied zu suchen zwischen dem was durch die künstlerische oder pädagogische Eurythmie bewirkt wird im Vergleich zu dem was in der Heileurythmie geschieht.

Was kann vom Forschenden erlebt werden?

Da diese Ausführungen als Anregung zum Selber-Ausprobieren gedacht sind, sei zum Schluss auf zwei Erfahrungen hingewiesen, die Teilnehmer eines «Pausen»-Kurses während der Welt-Heileurythmie-Tagung 2008 schilderten:

Der Schlaf als Pause: Beim Üben des «Zurückgehens in der Form» als Pausen-Schwung (in einer Sarabande von Händel) fragte eine Teilnehmerin, ob sie etwas mitteilen dürfte. Sie hatte plötzlich gemerkt, mit Erstaunen, dass ihr Bewusstsein während dem «Zurückgehen» genau das gleiche sei als wenn sie aufwachen würde nach einem sehr kurzen Mittagsschlaf – erfrischt von einem Minutenschlaf, war sie wieder voll «da» in der Welt des Wachseins, bereit für neue Taten.

Die «Leichtigkeit» oder Pausen-Stellung als Therapie? Ein Teilnehmer erzählte: beim Üben der Stellung für Leichtigkeit – als die Geste richtig begann, eine echte Leichtigkeit zu sein – spürte er deutlich wie die chronischen Schmerzen, die er jahrelang im Rücken und in den Beinen erdulden musste, weniger und weniger wurden und fast verschwanden. Kein Wunder war *er* derjenige im Kurs in den vier Nachmittagen, der am konsequentesten diese Ruhe-Stellung übte!

Als Rudolf Steiner im Heileurythmie-Kurs anfängt, die ersten spezifisch heileurythmischen Übungen zu zeigen, flicht er einen kurzen Satz über die Leichtigkeit ein. Er sagt:

«Es hat eine gewisse Bedeutung, Leichtigkeit gerade in den Gliedmassen sich anzueignen, denn das gibt Leichtigkeit auch in Bezug auf das Seelenleben.» (Heileurythmie-Kurs, 1. Vortrag, S. 24, direkt nach dem Satz über Denken mit dem kleinen Finger, grosser Zehe; zwischen Jambisch-Trochäischem und IAO).

Ein grosser Teil aller Krankheitszustände heute hängt doch damit zusammen, dass Menschen dazu neigen, *in die Schwere zu fallen!*

Zum Abschluss noch ein Wort zu der Wichtigkeit der Pausen-Schwünge in der Kunst-Eurythmie, nämlich für die *Zuschauer* bei Eurythmie-Aufführungen. Wenn auf der Bühne in vielfältigster Art Pausen-Schwünge ausgeführt werden, ist das eine Wohltat für die Menschen im Publikum. Die Leichtigkeit, die da vorgelebt wird in jedem Moment wo die Eurythmisten selber «zurück ins Geistige» gehen, überträgt sich auf die Zuschauenden – und erfrischt sie! Wenn überall in Zukunft die Pausen-Gestaltung in der Kunst-Eurythmie bewusst gepflegt wird, werden wir ganz andere Kunst-Ereignisse auf unseren Bühnen erleben – und die Zuschauer bis in ihrer seelischen und *auch körperlichen* Befinden davon profitieren dürfen!

Möge das Üben der Pausen in allen möglichen Formen zu erfreulichen Entdeckungen führen!

Was fordert der Zeitgeist von den Künsten der Gegenwart?

*Dargestellt an der Umbruchsituation der Eurythmie zur Jahrtausendwende
Jeder Kulturimpuls braucht nach 70 Jahren einen neuen Impuls*

Werner Barfod, CH-Dornach

(Vortrag gehalten in der Sektionstagung für Bildende Künste am 22. Mai 2008)

Es gehört zu den kosmischen Gesetzmässigkeiten eines kulturstiftenden Impulses, dass dieser nach 70 Jahren neu ergriffen werden will, wenn er sich nicht auflösen soll. Rudolf Steiners Kunstimpuls tritt 1907 erstmalig an die Öffentlichkeit. Die Eurythmie wurde von Rudolf Steiner 1911/12 inauguriert und bis 1924/25 begleitet. Er war erstaunt über die schnelle Entwicklung der Eurythmie als Kunst, die durch den intensiven Einsatz von Marie Steiner erreicht wurde.

Nach 70 Jahren, also in der Zeit zwischen 1982 und 1992 wäre ein erneutes Ergreifen des eurythmischen Kunstimpulses erforderlich gewesen. In diesem Jahrzehnt aber erfuhr die Eurythmie als Kunst gerade eine Kulmination. In vielen Ländern und in grossen Theatern fanden beachtliche und beachtete Aufführungen statt. Der Eindruck entstand eines Durchbruchs in das allgemeine Kulturleben. Somit war eine Notwendigkeit einer Erneuerung an der Erscheinung der Eurythmie nicht wahrzunehmen.

Sie war aus einem hohen spirituellen Impuls entstanden und in ihrer wesentlichen Substanz durch direktes Umsetzen und nachahmendes Lernen ergriffen worden. Die dritte Generation erfasste noch die Grundlagen, aber nicht mehr in dem Ausmass die geistige Substanz des Anfangs. Durch diese Tatsache der unbewussten Nachahmungs-Erfahrung konnte die Substanz in der künstlerischen Ausübung nicht weiter gereicht werden. Die ursprünglich traditionelle Kraft lief in den 90-er Jahren langsam aus. Die Erscheinungsformen deckten nicht mehr den Ursprungsimpuls. Die mitgebrachten Kontexte trugen nicht mehr.

Das schicksalserfüllte 20. Jahrhundert wirkt gravierend in allen Künsten nach einer kraftvollen Aufbruchstimmung zu Beginn. Der frühe Tod Rudolf Steiners wirkt sich auf den gesamten Kunstimpuls und natürlich die Anthroposophische Gesellschaft aus, die Zeit des Verbots und der Entzweiung, der Neubeginn in der Mitte des Jahrhunderts, bis zur Blüte in den achtziger Jahren und der schnelle Umbruch im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

Der Zeitpunkt, Phänome und Folgeerscheinungen in Zivilisation und Kultur

Der Umbruch in der Eurythmie wird deutlich, wenn wir sowohl auf die innere Situation als auch auf die kulturell-zivilisatorische Situation schauen. Nach *innen* zeigt sich ein Generationswechsel der Eurythmie-Verantwortlichen in Kunst und Ausbildung. Es entsteht unter den Jüngeren ein Bedürfnis einer gleichberechtigten Anerkennung der Eurythmie in der Kunstwelt. Bis zur Jahrtausendwende entwickeln sich unzählige künstlerische Initiativen mit Neuerungsimpulsen. In vielen Darbietungen zeigt sich die Schwächung der Ausstrahlung eurythmischer Substanz. Hier und da wird ein Überdruß bemerkbar, den eurythmischen Grundlagen und Gesetzmässigkeiten weiterhin Genüge zu tun.

Zu gleicher Zeit aber wird an den Anleihen bei den Nachbarkünsten Unprofessionalität und der Verlust eines eurythmischen Raumes erlebt. Es können andererseits die vertrauten Kunstmittel nicht mehr substantiell erfüllt werden, es schwindet das Vertrauen in die Eurythmie-Aufführungen und auch in die Ausbildungen, die Studentenzahlen nehmen rapide ab. 2001 ist die Krisis bei den Eurythmisten auf dem Höhepunkt. Man erlebt, dass die Kunstmittel der

Eurythmie benutzt werden, ohne die Grundlagenebene der Kunst zu wollen. Selbstverständlich gibt es in einer solchen Umbruchzeit alle Erscheinungsformen gleichzeitig.

Nach *ausser* verändert sich das kulturelle Zeitbild grundlegend mit dem Fall des Eisernen Vorhangs im Oktober 1989. Eine im Osten Europas gebannte Dämonie wälzt sich über einen unvorbereiteten Westen. Sehr bald stürzt sich auch eine Flut westlichen Kulturabfalls in den Osten. Mit dem Zusammenbruch des westlichen Feindbildes des Kalten Krieges gerät die gesamte europäische Lebenshaltung ins Wanken. Über die Freude der Einheit Deutschlands und langsam Europas mit Solidarität und Hilfe für den Osten, wird dieser Teil meist übersehen, war und ist bis heute aber noch wirksam. Auf allen Lebensfeldern macht sich Unsicherheit breit. Die Schwierigkeit, sich für einen Beruf zu entscheiden, die «last minute»-Mentalität in allen sozialen Zusammenhängen, eine Verpflichtung zu übernehmen, sich verbinden mit einem Zusammenhang wie z.B. die Anthroposophische Gesellschaft, einem Kollegium, einer Arbeitstagung –, zu einem Kurs sich rechtzeitig anzumelden und vieles mehr, das gehört auf einmal zum selbstverständlichen Verhalten. Ebenso die «no nonsense»-Devise macht sich breit: möglichst kurze Lernzeit, schnell einen neuen Beruf ergreifen, in dem mehr Geld zu verdienen ist, damit man viel und oft Ferien machen kann, das Leben geniessen; – denn wer weiss, was morgen ist! Die Prioritäten verschieben sich vom notwendigen Beruf und dem Privatleben mit besonders viel Freizeit weg von Einsätzen ohne Bezahlung. Von denen lebt aber jede anthroposophische und künstlerische Initiative. Das Jahrhundert des Individualismus ist auf seinem Höhepunkt, Überschusskräfte schwinden. Die Zusammenarbeit erschwert sich zusehends.

Zwei Beispiele: In unserer Eurythmie-Ausbildung hatten wir 1982 ein Proseminar eingerichtet mit Landwirtschaftsarbeit und Kulturgeschichte des Menschen etc. zwischen Februar/März bis zum Sommer. Die Kurse waren ausgebucht bis 1990 im Herbst vorher. 1991 war noch mit Mühe ein Kurs durchzuführen, 1992 mussten wir aus Mangel an Anmeldungen damit stoppen und konnten nur wieder direkt mit der Grundausbildung im September beginnen.

Für die Tournee des Eurythmie-Ensembles brauchten wir immer freiwillige Organisationshelfer vor Ort, um die praktisch-technischen lokalen Vorbereitungen für eine Aufführung zu besorgen. Das ging immer sehr gut, wurde ab 1990 schwierig und 1991/92 mussten wir dann einen reisenden Impressario verpflichten, um die Aufführungen noch durchführen zu können. Mit dem Jahr wurde das schwieriger – finanziell, wie auch mit dem Besucherstrom.

In den 90er Jahren eskaliert das elektronische Zeitalter beginnend mit dem Faxgerät über den Computer mit E-Mail-Sendungen, dann Internet, dem Mobile-Telefon zu immer isolierterem und schnellerem Arbeitstempo. Für die Kunst schwindet der Atem im immer rasanteren Globalisierungsprozess. Die Finanzsituationen weltweit geraten ins Wanken bis hin zum 11. September 2001, der WTC-Katastrophe in New York mit der Folge von Kriegen und ununterbrochenem Terror in der Welt, wie den zunehmenden Naturkatastrophen.

Was sind die Zeitgeistforderungen?

Was erwartet heute eine junge Generation von der Kunst, vom künstlerischen Beruf? Wie können Ausbilder und Verantwortliche die Erwartungen erfüllen?

Die junge Generation erwartet substantiell Echtes, das mit den Erfahrungen an der «Schwelle zur geistigen Welt» übereinstimmt, sie erwarten Ausbildungen, in denen sie selbstständig zu den Quellen der Kunst geführt werden und dass sie mit einem künstlerischen Beruf den Zeitforderungen gewachsen sind.

Das heisst für die Verantwortlichen, die Grundlagen der Kunst hinsichtlich einer Ästhetik,

einer anthroposophischen Menschenkunde, neu durchzuarbeiten und die Erfahrungen in zeitgemässen Lehr- und Lernformen den Studierenden zur Fähigkeit angedeihen lassen. Die Berufsziele müssen sich qualitativ in die heutigen Zeitforderungen hereinstellen und verschiedene Kompetenzen vermitteln, die die Persönlichkeit formen, im Sozialen befähigt tätig zu werden, unternehmerische Fähigkeiten sich anzueignen, um für differenzierte Lebenssituationen ausgerüstet zu sein. Reflektive Fähigkeiten werden selbstverständlich erwartet, was im künstlerisch-eurythmischen-Bewegen mit einem «führend Wahrnehmen» als kontinuierliche Achtsamkeit bzw. Aufmerksamkeit zum Organ werden muss.

Heute Ausbilder, Unterrichtender, professioneller Künstler zu sein, stellt viele Anforderungen über die Fachkompetenz hinaus. Auch der Umgang mit dem anthroposophischen Schulungsweg, die Umsetzung der Grundlagen der Kunst in einem Verhältnis zu spirituellen Zeitfragen zu handhaben, will auf eine neue Art und Weise zeitgemäss ergriffen werden.

Wandlung der Ästhetik im 20. Jahrhundert

Die ästhetischen Grundfragen haben sich im letzten Jahrhundert gewandelt: vom «Schönen Schein» hin zur «Wahrheit im Schein» und schliesslich zur Frage, wie das «Erscheinende erscheint». Das taucht in den 90er Jahren auf und weist auf das Ich und seine Aufmerksamkeit, eine Kultur der Achtsamkeit.

Wir haben die Auflösung der Formen durchgemacht, den Sprachverlust, und wir sind auch unseres ätherischen Umraumes verlustig geworden. Die junge Generation erwartet spirituelle Antworten, Wege, die zu spirituellem Gestalten führen, hierin zeigt sich die positive Seite des «lichten Zeitalters»! Nun bleibt zu hoffen, dass sie Stätten finden, in denen ihnen das begegnet. Durch Vertiefung und menschenkundlich erweiterte eurythmische Grundlagen können zeitgemässe Grenzerfahrungen gestaltet werden. Wir stehen immer vor der Frage: wie gestalte ich, dass es geistig wahr ist im Verhältnis zur Lage der Gegenwart?

Da uns die Kontexte nicht mehr tragen, stehen wir an einer Weggabelung:

Will ich mich ausdrücken durch die Kunst oder suche ich den Ausdruck in der Vertiefung und Erweiterung meiner Kunstmittel!?

Will ich neue eigene Kunstmittel von zeitgenössischen Künsten integrieren oder durch Vertiefung eurythmischer Kunstmittel aus dem Verhältnis zum Umkreis gestalten!? Substanz auf anderen Ebenen zu suchen gehört zur Zeitforderung. Zu neuem Wahrnehmen gehört ein moralisches Erleben des Erscheinenden. Die *Sache* muss durchwirken «zwischen» dem Hörbaren, «hinter» dem Gesprochenen.

Einige Beispiele eurythmischer Grundelemente

Grundlage für Rudolf Steiners Schulungsweg und künstlerische Gestaltung ist die Beherrschung des Ich-Atems, wobei Zentrum und Umkreis immer zusammen wirken. Für jede künstlerische Gestaltung ist die ergriffene Gleichzeitigkeit dieses Verhältnisses Grundlage ausdrucksvoller Aussage.

In der Eurythmie ist die beseelte Bewegung Grundlage. Die Seele mit ihren Gliedern: Denken – Fühlen – Wollen – ergreift den Leib als Instrument differenziert. Das Tor für die führende Seele ist auf der Höhe der Schlüsselbein-Brustbein-Verknüpfung im Rücken. Hier treten Ich und Seele ein und aus im Sprechen und Zuhören, im Aufwachen und Einschlafen, im Geburtsmoment und im Todesaugenblick. Der Wille, durch den alle Bewegungen koordiniert erscheinen, greift durch das Sonnengeflecht ein, das Denken als Intention liegt hinter der Stirn.

Die Urgebärde Ballen und Spreizen weist auf viele Ebenen, wie differenziert diese Gebärde geführt werden kann:

1. als Beugen und Strecken der Muskelwahrnehmung
2. als atmende Gebärde im Verhältnis zur Welt, wie Tag und Nacht
3. als seelischer Ausdruck im sich Erheben über die Welt und im sich Schwachfühlen gegenüber der Welt
4. als Gleichzeitigkeit von Ballen und Spreizen.

Für die Gestaltung jedes eurythmischen Lautes braucht es diese Gleichzeitigkeit!

Beispiel: der Laut «B»

- der aufrechte Mensch in der Gestalt (gelb) –
- die umhüllende Armgebärde (blau) atmend im Dialog mit der gelbstrahlenden Gestalt –
- der Entschluss, die Schutzhülle zu bilden (rot)

Das ist also:

1. Spreizen, gestreckt in der Gestalt
2. Ballen, rundend in der Gebärde
3. Befestigung der Intention in der B-Geste

Diese wenigen Beispiele mögen für die schriftliche Form der Darstellung genügen.

Es gilt in allem, in neuer Weise Raum zu schaffen für die Zwischenräume des Geistigen, was immer schon Anliegen der eurythmischen Gestaltung war.

Weiterhin gilt es, die Zeitforderung des Zeitgeistes als Wandlung zu erfassen, Vertrautes neu zu hinterfragen, in Bewegung zu bringen auf der Grundlage erfasster eurythmischer Gesetzmässigkeit.

Im Bemühen, neu zu gestalten zwischen dem Klingenden und hinter dem Gesprochenen erscheint eine ichgeführte eurythmische Gestaltung, in der der Künstler der Dienende ist für eine neue Wortkunst.

Ebenso erschienen in: Stil, Goetheanistisches Bilden und Bauen, Heft 2, Johanni 2008/2009

Von der Raum-orientierten zur Zeit-orientierten Bewegung

Welcher Beitrag erschliesst sich für die Eurythmie durch den Aspekt der inneren Zeit und des doppelten Zeitenstroms?

Ursula Zimmermann, CH-Dornach

Die Eurythmie ist offensichtlich und doch geheimnisvoll mit dem Ätherischen verbunden. Alle ihre Elemente, so macht Rudolf Steiner deutlich, sind dem Ätherleib abgelesen. Der Ausübende selbst muss sich in seiner Bewegung gemäss den Gesetzmässigkeiten des Ätherischen verhalten lernen. Das Ätherische entzieht sich aber dem normalen Gegenstandsbewusstsein. Es ist geistiger Natur.

Wie ist es dennoch möglich, in den Bereich einer eigenen Wahrnehmung und damit bewussten Erfahrung zu kommen, sodass die Orientierung im Ätherischen in die selbständige Handhabung des Ausübenden gestellt ist?

Die anthroposophisch orientierte Erkenntnisbemühung geht so vor, dass einerseits eine gediegene geisteswissenschaftliche Auffassung erarbeitet werden kann (denken), welche andererseits durch die praktische Umsetzung (tun) in den Bereich der Selbstwahrnehmung

geführt und so individualisiert wird. Der Ausführende kommt zu einer Überzeugung, welche durch die eigene Erfahrung abgedeckt ist.

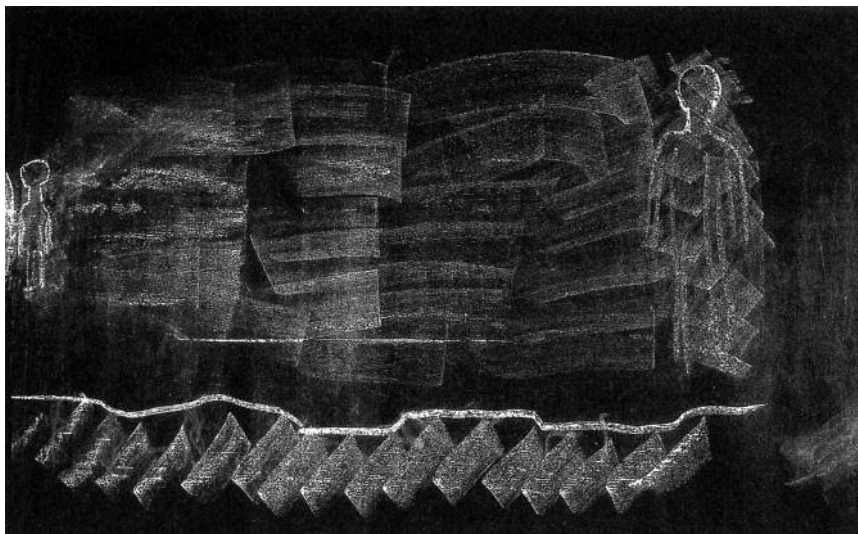
«Wer sich zum Gesetz macht, das Tun am Denken, das Denken am Tun zu prüfen, der kann nicht irren, und irrt er, so wird er sich bald auf den rechten Weg zurückfinden» (Goethe, Wilhelm Meister, 2. Buch, 9. Kapitel).

Die nun folgenden Ausführungen sind Ergebnisse eines solchen Weges.

Der Ätherleib ist ein Kräftezusammenhang, der immer als Ganzheit von Peripherie und Zentrum zu denken ist. Die ätherischen Kräfte wirken vom Umkreis her in den Stoffzusammenhang, den sie beleben. Sie sind geistig und wirken im Stoff. Wendet sich der Kräftezusammenhang kosmischen Lebens dem *Leib* des Menschen zu, erscheint er als in sich geschlossener lebentragender Organismus, der aber nie ohne den Anschluss an den kosmischen Gesamtzusammenhang gedacht und trotz der Zuordnung zu dem einen physischen Leib nie wie dieser von seiner Umgebung abgetrennt vorgestellt werden darf. – Wendet sich der Kräftezusammenhang kosmischen Lebens der *Seele* zu, erscheint die andere Seite des Ätherleibs, der von Rudolf Steiner auch Doppelleib genannt wird. Er ist Lebensgrundlage, Werdeprinzip der Seele, erscheint als allgemeinmenschliche Befähigung, geistig-seelisch Erfahrenes als Gedankenleben, als Sprache, als Gesang zu gestalten. Qualitativ erschliessen sich die Kräfte als Wärme, Licht, «Klang», «Leben».

Rudolf Steiner nennt den Ätherleib einen Zeitorganismus. Er kann *«als einheitliche, in der Zeit fortlaufende Wesenheit, als eine in sich geschlossene Realität von einem Zeitpunkte bis zu einem anderen Zeitpunkte betrachtet werden»*. (GA 319) *Er ist immer als Ganzes da.»* (GA 234)

Er ist die Ganzheit von jeweiliger sinnlicher Erscheinungsform und geistigem Kräftepoten-



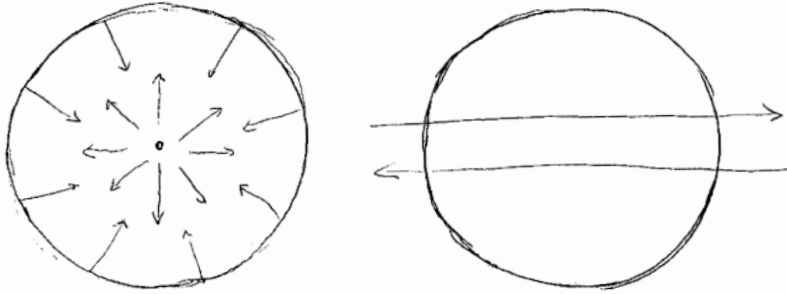
Tafelzeichnung R. Steiner vom 15.4.1923, GA 84

© Rudolf Steiner-Archiv, Dornach

tial. Um dem Ätherleib als Zeitenleib gerecht zu werden, sind wir aufgefordert, uns einen neuen Zeitbegriff anzueigenen, den der «inneren Zeit».

Versetzen wir uns in ein Flugzeug kurz vor der Landung in Rom. Das Flugzeug ist nicht Rom, Rom nicht das Flugzeug. Wenn nichts Unvorhergesehenes eintritt, kann genau berechnet werden, wieviel Zeit noch vergeht bis zur Landung. Diese Zeit ist räumliche Zeit. Sie wird dem griechischen Gott Chronos zugeordnet. Sie ist blosser Funktion des Raumes.

Betrachten wir hingegen das zeitliche Verhältnis zwischen einer Eichel und dem Eichbaum, so wissen wir *die Eiche in der Eichel* enthalten – als Potential. In der ausgewachsenen Eiche finden wir – oh Wunder – die Eichel wieder! Fasst man das «Dazwischen» ins Auge, so ist ein unsichtbarer Zusammenhang zu erkennen, der als Ganzheit da ist, und in der Zeit an den sich verändernden Erscheinungsformen fassbar wird. Dieses «Dazwischen» ist kräfteerfüllt. Ein weiteres kommt hinzu: Während die Kräfte der Eichel sich in die Stofflichkeit der wachsenden Eiche «ausleben», befreit ein entgegengesetzt wirkendes Zeitliches die stoffgebundenen Kräfte, sodass im Eichbaum die Eichel mit dem nichtstofflichen Potential wieder erscheint.



Dieser prozessuale Zeitvorgang hat zwei Merkmale: Er umfasst die Ganzheit von sinnlicher Erscheinungsform und nichtsinnlicher Gesamtgestalt und wird in einem doppelten, entgegengesetzt bewegenden Verlauf wirksam. Es ist «innere Zeit», ein Zeitorganismus, Träger des Lebenden, Werdenden in Natur und Seele.

In der Selbstbeobachtung ist nachvollziehbar, was forschende Denker wie Rudolf Steiner oder Novalis sagen:

«In unserem Seelenleben stecken Sie aber, wenn Sie auch nur abstrakte Gedanken haben, in dem Zeitenleib drinnen.» (R. Steiner, GA 82)

*Ein Raumerfüllungsindividuum ist
ein Körper.
Ein Zeiterfüllungsindividuum eine
Seele.
Jenes macht Raum, dieses Zeit.
(Novalis «Fragmente»)*

Die Griechen haben diese Zeitauffassung mit dem Gott *Kairos* verbunden. Er ist da, wo der Vergangenheits- und der Zukunftsstrom aufeinander treffen, wo das Geistig-Ewige im Zeitlichen, im schöpferischen Augenblick erscheint. Die Zeit ist «erfüllt».

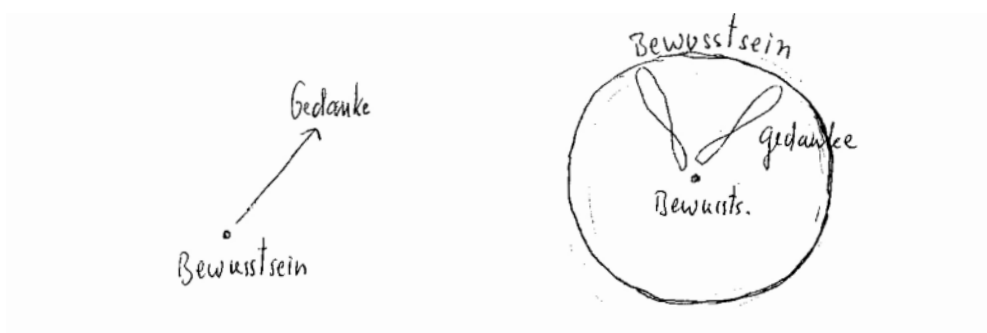


Nun werden wir durch Rudolf Steiner darauf aufmerksam gemacht, dass dieses andere Verhältnis zur Zeit uns an die Wahrnehmung des Ätherischen heranführt.

«Es ist so, wie wenn man in der Tat, wenn man den Ätherleib zu fühlen beginnt wie im Strome der Zeit sich schwimmen fühlt.» (GA 145, 4. Vortrag)

«Immer deutlicher tritt das Gefühl hervor: dass die Geistesheit, die aus einem selber stammt, abgelöst werden muss von der Weisheit, die wie durch eine Art Hingabe an einen aus der Zukunft entgegenfliessenden Strom erworben wird. Sich erfüllt fühlen von Gedanken, im Gegensatz zu dem, was man früher getan hat, da man gelebt hat in dem Bewusstsein, man mache die Gedanken, das bezeugt den Fortschritt.» (GA 145, 5. Vortrag)

Die gewöhnliche Selbstwahrnehmung sagt uns, dass *wir* den Gedanken hervorbringen. Jetzt wird der Gedanke durch sich selbst gegenwärtig in der Gesetzmässigkeit dieser inneren Zeit. Das Bewusstsein ist ein anderes. Man erfährt es als gesteigerte Aufmerksamkeit, welche einen inneren Raum schafft, in welchem der Gedanke in mir lebt und ich in ihm.



Durch einen «Ruck», durch «Erhebung» vollzieht sich die Erweiterung des Bewusstseins in die Peripherie und wird zum «Raum», in welchem der Gedanke so lebt, dass, solange das Bewusstsein in dieser Aufmerksamkeit verankert bleibt, die Seele in Hingabe in der Geistesgegenwart mit ihm verbunden ist.

Der doppelte Zeitenstrom in der Ganzheit von Zentrum und Peripherie ist also die Wirklichkeitsebene, welche aufgesucht werden muss, um bewusste Erfahrungen im Lebendigen zu machen.

Die ganze Eurythmie baut auf die Wahrnehmungsschulung im Bereich des Lebendigen auf. Sie setzt aber beim Willen an, denn sie ist Bewegung.

Sie fordert von uns, uns gemäss der Gesetzmässigkeit des Ätherischen zu bewegen, also gemäss der inneren Zeit. Die Bewegung muss vom raumorientierten Charakter zum zeitorientierten umgestellt werden, denn nur so kann sie unmittelbar Sprache und Musik werden. Der Willensvorgang wird dabei anders erfahren, da er nicht auf den Leib beschränkt bleibt, sondern sich auf die Ganzheit von Zentrum und Peripherie erstreckt, also vorstösst in einen «Raum», der nur durch die geistige Aktivität des Eurythmisierenden erscheint.

Es gibt eine eurythmische Bewegungsangabe Rudolf Steiners, welche alle Elemente dieser Umstellung unmittelbar zur Anschauung bringt: Im 2. Vortrag des Toneurythmiekurses wird das Septimenerlebnis geschildert: «Es wird sich darum handeln, dass sie aus sich herauskommen...» Gebärde: Armstrecken, Hand schüttelnd drehen, schlenkern.» Im dritten Vortrag fährt Rudolf Steiner fort: «Erst Septim-Bildung, dann: den Arm wieder stillhalten, aber vorwärts zuschreiten so, dass dieser Arm an der Stelle bleibt, wo er ist, und Sie also mit dem Körper dem Arm nachschreiten. Dazu müssen Sie den Arm im Gehen beugen. Der Arm, beziehungsweise die Hand muss an der Stelle bleiben, wo sie ist, indem Sie vorwärtsschreiten.» (zurückgehende Septim)

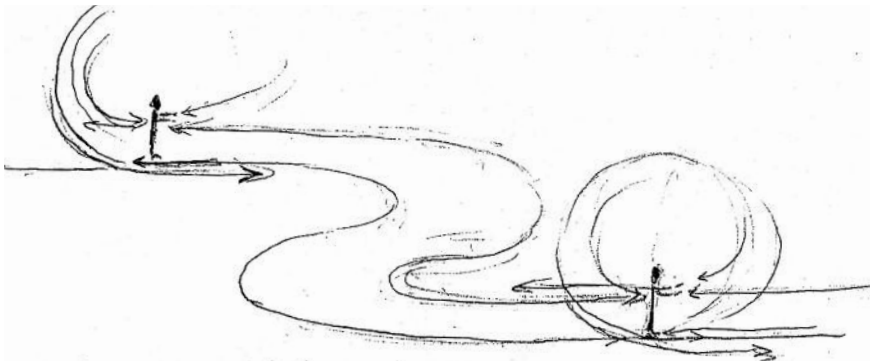


Hereingehen in die
ausgestreckte Hand



das "richtige"
Gleichgewicht

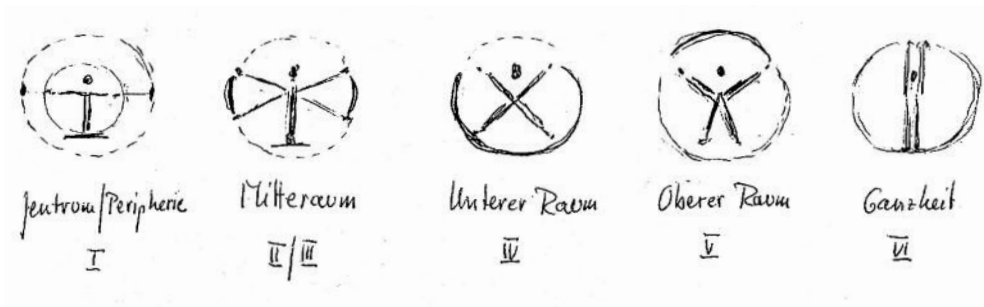
Die Ausführung dieser Bewegungsangabe verändert das ganze Verhältnis des Ausübenden zum Raum: Die Statik verändert sich dahingehend, dass das Gewicht von der Ferse zum Ballen des Fusses hin verlagert wird. Das Gleichgewicht geht vom stabilen zum labilen über. Die Mitte der Gestalt wird «erhoben» und man empfindet sie offen und exponiert im Vergleich zur Befindlichkeit beim normalen Stehen und Gehen. Die Aufmerksamkeit wechselt vom fokussierenden Blick zum umkreis-orientierten «hörenden» Wahrnehmen. Man ist gleichgewichtsmässig in einer Position, welche die Schwere aufhebt, die Mitte-Wahrnehmung steigert und man erfährt sich an den Umkreis angeschlossen. Was durch das labile Gleichgewicht an Stabilität im äusseren Raum aufgegeben wurde, wird im Bewegen als *strömend-tragende Kraft vom Umkreis her* erlebt: innere Zeit wird fassbar als musikalisch-sprachlicher Fluss.



strömende, vom Umkreis getragene, im Doppelstrom das Gleichgewicht
gestaltende Bewegung der Eurythmiesierenden im äusseren Raum.

In dieser Gleichgewichtslage wird der schwerelose Mensch befreit und es können die musikalischen und sprachlichen Innenerlebnisse als Kräftevorgang in der «inneren Zeit» ichhaft gestaltet werden. Das Bewusstsein lebt in der ätherischen Qualität der Bewegung. Der Willensvorgang selbst aber ist ein inkarnierender, weil alle Gestaltung durch die Leiblichkeit hindurchgeführt wird, aber eben über diese hinaus den ganzen Umkreis erfassen kann.

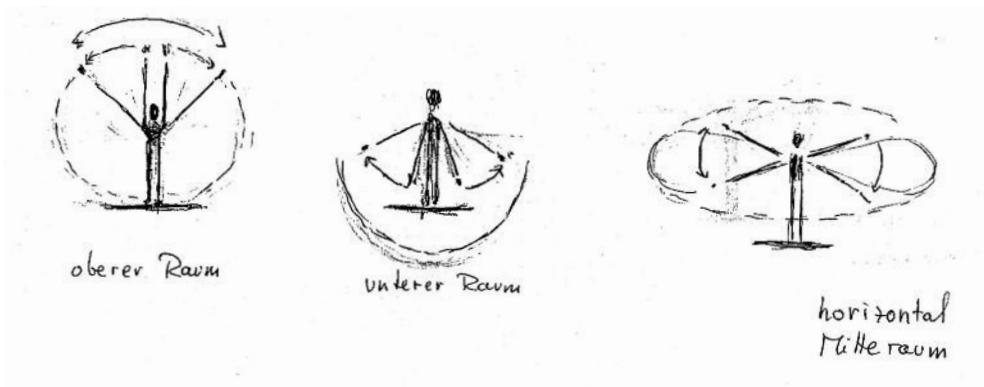
Dieser Anschluss an den Umkreis wird auch durch die Einstimm-Übung «Ich denke die Rede» eindrücklich vorbereitet.



Indem man fühlt, dass man sich in das schon hinter einem anwesende Urbild stellt, wird auch der hintere Raum geöffnet, welchem für die ätherische Tätigkeit grosse Bedeutung zukommt.

Das Bewusstsein muss dabei ganz eins werden mit dem, was ausgeführt wird. Es darf nicht vorstellend bleiben, sondern muss lernen, nur in der erweiterten Wahrnehmung zu leben.

An den Umkreis angeschlossen, beginnt ein reiches Entdecken. Das «Dazwischen» fängt an, sich qualitativ auszusprechen. Die folgenden Beispiele sollen veranschaulichen, worum es sich handelt.



Lasse ich die Arme durch Lösen der Mitte (!) langsam nach unten gleiten und verfolge mit grösster Aufmerksamkeit die nicht-räumliche Bewegung zwischen den Händen, so komme ich zu ganz anderen Erfahrungen als wenn ich dasselbe von unten her mache. Wieder anders wird die Mittezone erlebt. Wieder Neues ergibt sich im Vorwärtsströmen, anderes im Rückwärtsströmen. Immer aber ist ein kräfteerfüllter Umraum da.

Der Ausführende nimmt sich in seinem Umkreis und in seinem Zentrum, seiner physischen Leiblichkeit, wahr. Die Mitte wird freier «Erlebnisträger». Sie gestaltet das Innenerlebnis von Sprache und Musik in dieser Gesamtsphäre. Sie gestaltet es als Gleichgewichtsvorgang und ist zugleich wollend und wahrnehmend tätig.

Jeder grosse Musiker oder Dirigent ist das, was er ist nicht durch äussere Technik, sondern durch das Vermögen, mit seinem Bewusstsein in der Zukunft, in der Ganzheit zu sein und drin zu sein im inneren Zeitvorgang, im Dazwischen, im flow. Das Bewusstsein lebt im Willensvorgang der ihm entgegenströmenden Zukunft, welche in ihrer ätherischen Substantialität erfahren und geistesgegenwärtig gestaltet wird.

Es ist ein Erlebnis, zu verfolgen, wie Rudolf Steiner in den aufbauenden Übungen der Eurythmie den Lernenden Schritt für Schritt in die Bewusstseinsseelen-Erfahrung der inne-

ren Zeitwirklichkeit im Doppelstrom hineinführt. Der dreiteilige Schritt, die Gruppenübung Engel/Erzengel, der Grosse Stern, die Planetenachten, alle Auftakte, dionysische und apollinische Formen, «Es keimen der Seele Wünsche», die Angabe viel im Anapäst zu üben oder den Laut in der Ausführung als «Gespenst» sich entgegenkommend zu fühlen, wollen dieses Erwachen im Ätherischen fördern. Am eindrucklichsten aber ist es wohl, wenn Rudolf Steiner die unverrückbare Ordnung des Tierkreises in den doppelten Zeitenstrom stellt, um die Imagination des auf das Ich gestellten, werdenden, sich entwickelnden Menschen aufzubauen: Er stellt dem Vergangenheitsstrom, der vom Löwen über den Skorpion zum Wassermann führt, den entgegengesetzt verlaufenden Willensstrom gegenüber, der vom Löwen über den Stier in den Wassermann einmündet. Im praktischen Tun und Anschauen dieser Wege können sie zu einer kraftvollen spirituellen Übung werden.

Sich so einerseits denkend andererseits im Tun Klarheit zu verschaffen über die Bedeutung des Ätherischen in der Eurythmie unter dem Gesichtspunkt des doppelten Zeitenstroms und seiner praktischen Handhabung, ist die Grundlage der *Kairos-Forschung*. Im Rahmen des Erweiterten Forum an der Akademie für Eurythmische Kunst in Aesch absolvieren zur Zeit zwei Studenten ihr letztes Ausbildungsjahr in Eurythmie. Sie und viele andere Eurythmisten und eurythmisch Suchende sind an diesem Weg beteiligt. Zu ihnen zählen auch Ausbilder und Studenten am Kairos-Training in Südafrika. Im Herbst 2008 beginnt ein Kurs, welcher mit und durch die Eurythmie eine Wahrnehmungsschulung im Bereich des Lebendigen zum Ziel hat.

Für interessierte Eurythmist/innen und fortgeschrittene Laien wird während der Eurythmie-Sommertagung 2009 am Goetheanum (19. - 25. Juli 2009) ein Kurs angeboten werden zum Thema «Eurythmisches Suchen und Entdecken im doppelten Zeitenstrom».

Der Beitrag, der durch den Aspekt des doppelten Zeitenstroms für die Eurythmie erschlossen werden kann, ist es, die Grundlagetechnik der eurythmischen Bewegung selbst klar zu erkennen, um dann im Handhaben der eurythmischen Elemente an die geistigen Erfahrungen von Sprache und Musik heranzukommen.

Sprache

Hans-Jürgen Gorenflo, DE-Stutensee

Sprechen gehört zum Alltäglichen. Wir bewegen uns alle wie selbstverständlich in der Sprache, wir benutzen sie als Medium. Dabei liegt die Aufmerksamkeit vor allem auf dem Gesagten, auf dem gedanklichen Gehalt, dem Inhalt. Dem Wie, wie wir etwas sagen, schenken wir häufig schon weniger Aufmerksamkeit. Und die weiteren Untergründe der Sprache, ihre Farbigkeit und Lebendigkeit, ihre plastische Kraft, der Klang der Stimme, der Sprachfluss, die ganze bezaubernde Kraft, die sie entfalten kann, das alles sind Elemente, die mehr oder weniger im Unbewussten bleiben.

Als Sprachgestalter und jemand, der selber schreibt, komme ich von der künstlerischen Seite an die Sprache heran und befasse mich seit vielen Jahren gerade mit diesen ihren Untergründen. Fragen, die auf das Wesen der Sprache gehen, gehören zu meiner täglichen Beschäftigung. Wie transportiert die Sprache einen Gehalt? Wie kommt ein Bild zustande, eine Gebärde? Wie ist die Sprache entstanden, wie hat sie sich entwickelt? Welche Bedeutung hat sie für uns? Welchen Anteil an der Entwicklung der Menschheit?

Nach und nach haben sich Antworten ergeben, und ich möchte mit diesem Aufsatz versuchen, einiges aus meinen Erfahrungen und Erkenntnissen zu vermitteln. Vieles wird dabei im Vagen bleiben, weil wir in sehr alte Zeiten zurückgehen müssen. Mich führte dabei die Sprache selbst, und durch mein Erkenntnisleben konnte ich die verschiedenen Stufen der Sprachbildung identifizieren mit den entsprechenden Stufen der Bewusstseinsentwicklung.

Die grundsätzliche Schwierigkeit der Leser wird die sein, die nachfolgenden Gehalte mit dem Verstand aufnehmen zu wollen. Das geht nicht. Gerade bei den wesentlichen Gehalten müssen diese Leser scheitern. Der Schlüssel zum Verständnis liegt vielmehr im Erleben der Sprache. Man muss die Bilder, ihre Gebärden, und vor allem die einzelnen Laute selbst *erleben* lernen, dann fängt die Sprache selbst an, ihre Geheimnisse zu enthüllen und ihre Kraft und Schönheit nach und nach zu offenbaren. Ich musste zuerst eine langjährige Schulung des Lauterlebens durchlaufen, um zu der nachfolgenden Anschauung über das Wesen der Sprache zu gelangen.

Eine erste, einfache Betrachtung kann ihre Bedeutung ahnen lassen:

- Sie durchdringt, ja sie gestaltet alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, von der einfachsten Regung im Kreis der Familie bis hin zum größten Ereignis.
- Die Zivilisation ruht auf ihr. Erst durch die Sprache können wir uns gegenseitig austauschen und befruchten. Erst durch sie konnten Erfahrungen und Erkenntnisse gesammelt und weitergereicht werden, die dann im Strom der unzähligen Generationen den reichen und vielfältigen Boden gaben, auf dem die Kulturen gewachsen sind.
- Aber sie geht noch tiefer. Denn auch unser Innenleben, insbesondere das Denken, läuft in weiten Teilen in Sprache ab. Sowohl unsere Vorstellungen als auch unsere Begriffe werden bereits beim Auftauchen sprachlich gefasst.
- Deshalb gibt sie auch den Boden für unsere Identität.
- Und schließlich: welche Bedeutung hat nicht das Sprechenlernen des kleinen Kindes für dessen gesamte seelisch-geistige Konstitution!

Also wir sehen: die Kräfte der Sprache greifen tief und sind unzertrennlich verbunden mit der Entwicklung der Menschheit. Ohne Sprache kein menschliches Bewusstsein! Sprache ist kulturschaffend im tiefsten Sinn. Wie macht sie das? Wodurch?

Tasten wir uns heran. Was mache ich, wenn ich spreche? Nun, ich brauche zunächst einen Gehalt, den ich äußern will. Ich suche die passenden Worte, setze sie in den richtigen Bezug und äußere sie mit Hilfe des Atems und der Sprachorgane. Jetzt ist der Gehalt draußen, und kann seine Wirkung zeitigen. Sprache besteht also zunächst aus einem Reservoir an Worten und deren Bezügen. Die Worte bilden ab, was da ist, draußen oder in mir. Sie decken im Wesentlichen den menschlichen Horizont ab. Dabei hätte jedes Wort seine eigene kleine Geschichte zu erzählen.

Der heutige Umgang mit den Worten ist dadurch gekennzeichnet, dass wir ihre *Bedeutung* abfangen. Von klein auf wird uns in unser Gedächtnis eingeprägt, was die Worte bedeuten. Die Aufmerksamkeit wird auf den Sinn, den gedanklichen Gehalt der Sprache gerichtet. Das ist die heutige Kopfsprache. Die äußerste Oberfläche der Sprache.

Wie kommt aber die Bedeutung in das Wort hinein? Oder wodurch kommt sie aus dem Wort heraus? Hier wird es schon schwieriger. Da die Sprache organisch gewachsen ist, können wir das am besten aus ihrem Entwicklungsgang heraus verstehen. Lassen wir diese Frage also erst einmal stehen, gehen wir weiter zurück und hoffen, dass sich die Antwort später ergeben wird. Schauen wir uns einmal die *Grundelemente* der Sprache an: die Laute einerseits und den Sprachfluss oder die Rhythmen andererseits. Indem die Silben sich miteinander verbin-

den, fängt die Sprache an, zu fließen. Dieser Fluss, dieses rhythmische Element ist ihr Leben. Die einzelnen Laute hingegen geben der Sprache ihr Wesen. Warum?

Das zu erkennen heißt eben, die Laute erleben zu lernen. Es gibt zwei grundverschiedene Gattungen von Lauten: die Konsonanten und die Vokale. Schauen wir uns zunächst die Konsonanten an. Nehmen wir ein Beispiel: B. Wie bilde ich es und wie erlebe ich es? Ich schließe die Lippen und stau den Atem dahinter: Lippenverschluss. Dann lasse ich die Lippen durch den Druck des Atemstaus platzen: B. Und weil der Laut noch Stimme hat, steht er noch im Saft. Wenn ich die Stimme weglasse, entsteht: P. Dieselbe Bildung, aber der Laut ist trocken und spröde. Und ganz entsprechend der Bildung erlebe ich beim B eine feste Form, und zwar die einer Hülle.

Wenn ich dasselbe am Gaumen mache, also Gaumenverschluss, bekomme ich: G. Wieder eine feste Form, aber diesmal, entsprechend der Bildung, eine solche, die den Raum öffnet, oder besser, ihn freisprengt, oder etwas wegschiebt. Und vertrocknet, also ohne Stimme: K. Ein Schlag mit der Handkante! Wir sind hier in einem sehr feinen Bereich des Erlebens, den ich nur tastend beschreiben kann.

Neben den festen Formen der Stoßlaute gibt es aber auch die in sich bewegten Formen wie das L oder die strömende Wellenform des W, und es gibt mehr formauflösende Elemente wie das SCH. Kurzum, wir sind hier im Bereich der Formkräfte. Ich gebe meinem Atem eine bestimmte Gestalt mit, ich plastiziere mit meinen Mundwerkzeugen Formen in den Atemstrom. Konsonanten sind also im weitesten Sinne Formkräfte. Die hängen wiederum mit der Ich-Kraft zusammen, die selbst nichts anderes als Gestaltungskraft ist, und es ergibt sich hier ganz unaufdringlich ein Zusammenhang zwischen der Artikulation und dem Ich eines Menschen.

Und die Vokale? Wie bilde ich sie? Ich lasse den Atem durch die Stimmbänder im Kehlkopf strömen, und benutze den Mundraum als Klangkörper: wenn ich den Mund ganz öffne, bekomme ich das A, wenn ich ihn fast schließe und die Lippen spitze das U. Die anderen liegen dazwischen. Und natürlich schwingt der ganze Körper dabei mit. Zumindest wenn ich aus der Kopfsprache herausgehe.

Wie erlebe ich das A? Versuchen Sie es. Wiederum entspricht das Erleben des Klanges dem der Bildung. A heisst: ich öffne mich. Die Seele geht auf. Sie weitet sich. Diese seelische Bewegung des sich Öffnens kommt zum Ausdruck im A. Etwa im Erstaunen.

Und das U? Das Gegenteil: Die Seele sammelt sich, sie bündelt sich, oder auch: sie zieht sich zusammen, wie in der Furcht. Also die Vokale sind das klangliche, das musikalische Element der Sprache, die Innerlichkeit. Der Vokal plastiziert den Atemstrom nicht, er durchtönt ihn.

Und nun fügen sich die beiden Elemente zusammen. Innen das Innerliche, der Vokal, und außenherum die Hülle, die Haut, die bestimmte Form durch die Konsonanten. Innere Bewegtheit und äußere Bewegung oder Gestalt, die aber immer noch durchfühlt ist. Und es ergibt sich: die Silbe, die Urzelle der Sprache.

Nehmen wir ein erstes Beispiel zur Veranschaulichung: Ball. Was erlebe ich durch die Laute? B: eine Hülle, etwas Rundes außenherum. A: Erstaunen. L: es fließt, in dem Fall: es rollt. Durch das doppelte L wird das A kürzer und das Ganze rollt noch schneller: Ball. Allerdings sind die heutigen Worte nicht immer so einfach zu nehmen wie dieses. Aber dazu später mehr.

Der Geburtsvorgang der Sprache

Und nun der Sprung in die Geschichte, oder besser: in die Vorgeschichte der Menschheit. Es ist natürlich außerordentlich schwierig, sich konkrete Vorstellungen zu bilden über die Anfänge der Sprachentwicklung. Das Bewusstsein ist gar zu weit weg von dem unsrigen. Aber

eines ist gewiss: als erstes mussten die Laute erobert werden! Und das muss ein sehr lebendiger Prozess gewesen sein, denn unseren heutigen Kopf hatten die damaligen Naturen nicht zur Verfügung!

Mir ist dabei immer hilfreich gewesen, mir zu veranschaulichen, wie aus einfachen Fortbewegungsgliedmaßen die feinen Arbeitswerkzeuge, Geistwerkzeuge der Hände sich bilden konnten. Eine ähnliche Entwicklung müssen die Sprachorgane durchgemacht haben. Durch lange Zeiträume hindurch wurden einzelne Laute oder einfache Lautverbindungen errungen, und dieses Ringen hat zugleich bildsam auf den Kopf und insbesondere die Sprachwerkzeuge, und vermutlich sogar auf die ganze Leiblichkeit gewirkt. Im Sinne einer Verfeinerung und Veredelung.

Was gab aber die Impulse dazu? Werfen wir, um das besser verstehen zu können, einen Blick ins Tierreich. Zunächst möchte ich darauf hinweisen, dass die Lautäußerung da entsteht, wo die Evolution den Schritt macht zum warmen Blut. Die Welt der Empfindungen, die vorher noch sehr dumpf ist, wacht auf! Die Vögel sind die ersten Wesen, die Laute äußern bzw. singen. Was es darunter gibt an Geräuschen, etwa bei Reptilien oder Insekten, ist mechanisch erzeugt, nicht mit einer Stimme.

Und was äußern die Tiere? Sie äußern ihre augenblickliche Befindlichkeit. Ihre leibliche Befindlichkeit, oder eine Empfindung, die sich aus einer Wahrnehmung ergibt. Und es sind immer *unmittelbare Empfindungsäußerungen*, daher auch durch und durch vokalisches. Von einer Sprache im engeren Sinne kann man noch nicht sprechen.

Der zweite wesentliche Unterschied zu unserer Sprache ist der, dass bei den Tieren jede Gattung ihren bestimmten Ruf hat. Der natürlich eine gewisse Spannbreite hat, innerhalb der eben die verschiedenen Empfindungen zum Ausdruck kommen können. Aber mit diesem spezifischen Ruf ist das Wesen eines Tieres eben lautlich bereits erschöpft. Dieser Ruf ist eine Wesensbezeugung.

Beim Menschen ist das die Stimme. Aber er hat sich die Fähigkeit erworben, alles, was ihm zu Gehör kommt, ja alles, was ihm durch die Seele zieht, auch lautlich nachbilden zu können. Im Grunde genommen deckt er mit seinen Lauten die gesamte Spannweite der akustischen Welt ab. Er ist von vornherein auf das Ganze angelegt.

Und hier taucht die entscheidende sprachbildende Kraft auf: es ist die Kraft der Nachahmung! Wie auch bei dem kleinen Kind. Aber was steckt nicht hinter dieser Kraft! Es ist die erste *eigene* Tätigkeit! Was unsere Ahnen vorher gemacht haben, lag einfach in ihrer Natur, ja sprichwörtlich noch in der Natur selbst, es war durch Instinkte gegeben. Und nun durchbrechen sie die Welt der Natur, indem sie etwas in ihr nachahmen. Das ist etwas Neues. Natürlich nicht, was sie nachahmen, aber *dass* sie nachahmen: erste eigene Tätigkeit.

Dies ist der Keim dessen, was uns heute als *Ich* zu Bewusstsein kommt. Es ist eine erste schöpferische Tat. Ein Funke des schöpferischen Geistes hat sich im Leib inkarniert, hat diesen aufgerichtet, das heißt, ihn aus der Natur herausgehoben, so dass das Haupt frei wurde, die Hände frei wurden, hat das Gedächtnis hineingearbeitet, hat die Sprache aus dem Seelischen herausgeschält, und schließlich das Denken ergriffen, in dem er sich seiner selbst bewusst werden kann: als Ich.

Das ist der wesentliche Unterschied zum Tierreich: dieses schöpferische Ich, das uns heute, nachdem es so lange in die Leiblichkeit hinein- und das Seelische herausgearbeitet hat, langsam zu Bewusstsein kommt. Nach und nach, und die letzten Schritte tauchen zuerst wieder auf.

Ohne diese schöpferische Kraft ist die Entstehung der Sprache nicht zu verstehen. Und die Aufrichtung muss bereits im Gange sein, denn nur, was ich mir gegenüberstellen kann, kann

ich auch nachahmen. Und ich brauche das Gedächtnis dazu, um meinem ursprünglichen Ruf etwas Neues, zunächst Fremdes hinzuzusetzen und einzugliedern.

Diese alte Menschheit erlebte sich also im Schoß der Natur, erlebte die Naturkräfte, und sah sich veranlasst, diese Naturkräfte durch die Kraft der Nachahmung lautlich aus sich herauszusetzen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem *Erleben*. Das unmittelbare Erleben ist noch Mittelpunkt des Bewusstseins. Denken gibt es noch nicht. Das Erleben ist wesenhaft, und die mächtigsten Erlebnisse werden auch die ersten und wichtigsten Impulse für die Lautbildungen gewesen sein.

Also zum Beispiel die Sonne, oder eine Naturkraft, die als göttliches Wesen erlebt wurde, ein Wesen, das gewaltig größer ist, in dessen Abhängigkeit man sich fühlte, das einem Furcht und Ehrfurcht einflößte, dem man seine Verehrung entgegen brachte, dem man seinen Dank zutrug mit seinem Gesang. Denn Gesang war dies noch, urkräftiger Gesang, der aus dem ganzen Wesen herauskam, der vielleicht an besonderen Orten abgehalten wurde, vor der versammelten Sippschaft, die selber wiederum bis in die Glieder hinein ergriffen wurde von diesem Gesang, vielleicht so mächtig, dass sie sich in ekstatischen Tänzen um diese Urpriesterin herum bewegte.

Auch das Erleben der Nachahmung selbst, die erste eigene Tat, durch die man ja in ein ganz neues Verhältnis zu den Wesen in und um einem kam, war zunächst vielleicht mit rausch- oder ekstase-ähnlichen Zuständen verbunden.

So beginnt also ein Leben in den Lauten, in ersten, einfachen Lautverbindungen. Meiner Meinung nach hatte dies sehr stark kultischen und ekstatischen Charakter. Der ursprüngliche Bereich der Lautäußerung, der also der Tiersprache entspricht, wo sich etwa ein Tönen aus dem Leib herauslöst und einer Empfindung Ausdruck verschafft, mag den Boden gegeben haben, aus diesem Impuls mag sich der Kehlkopf gebildet haben. Zur eigentlichen Sprachbildung trägt er aber eben nur die Stimme bei, das heißt ein mehr oder weniger dumpfes Tönen, und vielleicht die Erfahrungen aus einem ersten, noch natürlichen Spiel mit den Mundwerkzeugen, also Gaumen, Zunge, Zähne und Lippen. Diese noch natürliche Stufe lebt in der heutigen Sprache fort in den Interjektionen: mmh, au! Igittigitt, usw.

Ein eigener Wille, ein willentliches Ergreifen der Sprachorgane fängt erst da an, wo das schöpferische Element auftaucht. Wo durch die Kraft der Nachahmung aus dem inneren Erleben und Nacherleben heraus Laute erzeugt werden, durch die ein anderes Wesen angerufen wird. Dies ist die ergreifende und berauschende *Geburtsstunde* der Sprache! Und damit zugleich des *eigenen* seelischen Lebens.

Dabei ist die Nachahmung natürlich nicht beschränkt auf Geräusche, die gehört werden. Nein, etwas anderes ist viel bestimmender: wenn ich eine Naturkraft wesenhaft erlebe, entsteht ein Bild in mir, ein bewegtes, lebendiges Bild dieses Wesens. Mit diesem Bild ist auch ein Bezug gegeben, etwa Verehrung, oder Furcht. Das fließt in die Vokale. Dieses Bild hat aber auch Gebärden und Formen, und das Erleben dieser Gebärden und Formen deckt sich mit dem Erleben bestimmter Konsonanten. Die wesentlichen Eindrücke fließen wie von selbst in die entsprechenden Konsonanten.

Ich kann also ein erlebtes Bild nachahmen, indem ich es einfach lautlich male! Und die damalige Menschheit musste sich nicht erst anstrengen, um die Laute zu erleben. Bei ihnen war gerade das Erleben noch ursprünglich und urkräftig. Außerdem war das Erleben der Laute natürlich noch konkret, nicht so allgemein wie oben bei meinen Beispielen. Je nachdem, in welchem Zusammenhang eine Lautverbindung stand, konnte im A etwa die weite Bläue des Himmels, oder im U das Erleben der Nacht erfüllt werden, das B konnte den Kelch der Blüte nachformen oder die leichte Wölbung eines Blattes usw.

Wir müssen uns auch vor Augen halten, dass wir es hier noch mit Gruppenwesen zu tun haben, die das Denken noch nicht individualisiert hat. Ein gemeinsames Bewusstsein umspannte eine ganze Sippschaft oder einen Stamm, und das war sehr hilfreich beim Erfassen dieser Lautspiele.

Die Wiege – Name ist Wesen

Auf diese Art konnten sich mithilfe des Gedächtnisses langsam *Namen* herausbilden. Nicht Namen im heutigen Sinne. Nein, lautliche Kleider, sagen wir zuerst für Götter, die so gewoben waren, dass ihre Intonation hinführte zu diesen Göttern, weil im Erleben der Lautfolge das Bild wesenhaft aufstieg. Der Name war nichts anderes als eine Erscheinungsform des angerufenen Gottes, eben die lautliche. Name und Wesen sind noch eines! Das waren eben noch göttliche Zeiten – und es fällt uns heute sehr schwer, uns in diesen unschuldigen, aber urkräftigen Zustand hineinzusetzen.

Es liegt nun auf der Hand, dass die Menschen unterschiedlich begabt waren für diese Fähigkeit. Einige gingen voran, und vielleicht hat sich hier bereits eine Art Urpriestertum herausgebildet. Diese Fähigkeit wurde als magisch erlebt. Tatsächlich hatten diese Urpriesterinnen große Macht über ihre Genossen. Sie konnten sie in Verzückung versetzen. Sie wussten die Namen der Götter! Sie konnten sie anrufen und erscheinen lassen. Das war Magie! Sie waren die Verbindung zu den Göttern, ihre Vertrauten.

Die Ursprache

Nun kann die Sprache in die Breite gehen. Die wichtigsten Dinge der Umgebung und des Alltags finden ihre Namen. Orte, Pflanzen, Tiere, Naturdinge, die man vielleicht schon als Werkzeuge gebrauchte. Dann auch die vertrautesten Tätigkeiten. Natürlich Namen im obigen Sinn: die Lautfolge bringt das Wesen des angesprochenen Dinges zur Erscheinung.

Aber durch den alltäglichen, immer breiter werdenden Umgang mit Worten verlieren diese nach und nach ihre ursprüngliche Kraft. Immer mehr Worte kommen hinzu, die von vornherein gar nicht so sehr ergreifen. Ein Stock ist nicht so gefährlich und schon gar nicht so wesenhaft wie ein Sturm.

Und damit bereitet sich, in sehr langen Zeiträumen, der nächste Schritt in der Sprachentwicklung vor. Weil die Kraft der Worte nicht mehr so verzaubert, können diese anschaulich werden. Man kann sie ein Stück weit aus sich heraussetzen. Und der Schwerpunkt des Spracherlebens verlagert sich von der Kraft, von der Willensseite auf den *Bild*charakter der Worte. Die Worte bekommen ein anderes Leben. Sie schießen nicht mehr in die Glieder, in den Willen, sie kommen zur Anschauung, sie werden, aus den Lautgebärden heraus, zum Bild.

Natürlich hat jedes Wort von vornherein auch einen Bildcharakter. Die Frage ist nur, inwiefern mich die Magie freilässt, dieses Bild zu erleben. Und die noch wichtigere Frage ist die, für welche Bilder mein Bewusstsein reif ist. Es gibt Bilder, die wie mit Naturgewalt in der Seele aufsteigen, und andere, die sich vielleicht mehr auf die Kleinigkeiten des Alltags beziehen, für die das Bewusstsein erst aufnahmefähig werden muss.

Dies trifft übrigens auch auf den Gesichtssinn selbst zu: wenn ein Säugling in den Schatten eines Baumes gestellt wird, so nimmt er keineswegs ‚Baum‘ wahr. Sondern eine bestimmte Komposition von Farben. Erst das Denken erkennt darin den Baum. Nur ist uns dieser Vorgang so geläufig, dass wir den Eindruck haben, der Baum sei eine unmittelbare Wahrnehmung. Die Vorstellung gehört bereits unzertrennlich mit zur eigentlichen Wahrnehmung.

Aber dieses Bewusstsein musste erst errungen werden. Und zwar durch ein Denken, das noch unbewusst arbeitet, das noch nicht zu sich selbst gekommen ist, und das die Gesichts-

eindrücke, oder in der Sprache die Lautgebärden, zu einem bestimmten Bild verwebt. Auf dieser Stufe der Bewusstseins- bzw. Sprachentwicklung sind wir jetzt angekommen.

Nehmen wir ein kleines Beispiel aus der heutigen Sprache: schlüpfen. Wir erfassen das Wort begrifflich. Aber es hat immer noch einen Bildcharakter, der sich aus den Gebärden der einzelnen Laute heraus ergibt. Machen wir die Sache konkret: eine Schwalbe schlüpft ins Nest. Sch: sie fliegt an die Öffnung heran. L: sie schlüpft hindurch. Ü: freudiges Überrascht-sein. Pf: jetzt ist sie drin. En: verbaler Ausklang. Natürlich reicht das Wort nicht in diese alten Zeiten, trotzdem kann es vielleicht sogar dem ungeschulten Lauterleben veranschaulichen, was ich hier mit Bildcharakter meine. Das Bild liegt im Wort und kommt unmittelbar aus ihm heraus. Der Vorgang des Schlüpfens.

Also die Sprache macht hier den Schritt vom *Wesen* zum *Bild*. Und zugleich gewinnt das menschliche Bewusstsein dadurch Freiraum. Eine Ursprache kann sich bilden, die nach und nach alle Bereiche des damaligen Lebens durchdringt.

Und mit dieser Sprache kann jetzt ein Austausch, eine gegenseitige Bereicherung beginnen. Der Boden ist gegeben für erste archaische Kulturen. Jeder kann diese Sprache ‚verstehen‘, da sie immer noch unmittelbar am Lauterleben hängt. Auch wenn etwa verschiedene Kulturen anderes Sprachgut entwickeln, ist eine Verständigung möglich.

Wir dürfen natürlich nicht vergessen, dass die Gehalte, die dabei zum Ausdruck kamen, immer noch sehr verschieden von den unsrigen sind. Unser ganzes heutiges Sein ist bestimmt durch die Denkkraft. Die damalige Seele steht noch im vollen Saft der Lebenskräfte, eine Lähmung dieser Kräfte durch das Denken hat noch nicht stattgefunden.

Das macht es so schwer, sich in den Bewusstseinszustand dieser Entwicklungsstufe hineinzuversetzen. Wir müssten nicht nur das Denken aus unserem Bewusstsein abziehen, was schwer genug ist, sondern uns auch noch hineintasten in ein Erleben der Lebenskräfte. Auch wenn dies damals noch nicht in unserem Sinne ‚bewusst‘ war. Und wie sieht eine archaische Kultur aus, die ihre Umgebung aus den Lebenskräften heraus prägt? Die vielleicht nur deshalb keine Spuren hinterlässt, weil sie noch gar nicht in die tote, die mineralische Welt hineinarbeitet? Es fehlt in den Mythologien nicht an Hinweisen auf eine alte, untergegangene Kultur. In der Genesis entspricht dies der vorsintflutlichen Zeit. Noch Platon spricht von der sagenhaften, versunkenen Atlantis.

Entsprechend sind wir hier immer noch mehr im Gesang, in einem spielerischen, klangvoll-rhythmischen Weben. Auch sind die Worte nicht bis ins Kleinste festgelegt, sondern haben noch ihren eigenen Spielraum, ihr eigenes Leben.

Gibt es in unserer Sprache noch Worte, die ohne große Veränderung aus diesen Zeiten heruntergekommen sind? Ja, einige wenige. Eines ist sogar noch in Gebrauch! Ich kenne zum Beispiel keine Sprache, in der die Kinder ihre Mutter nicht Mama nennen! Dieser Name übergreift die Völkersprachen und geht damit eindeutig über sie hinaus, in eine Ursprache. Was liegt hier vor? Wie kommen die Kinder dieser Welt dazu, häufig ja wirklich ganz von alleine, ihre Mutter Mama zu nennen?

Zunächst ist klar, dass das kleine Kind, wenn es anfängt, die Dinge zu benennen, natürlich dem Wesen den ersten Namen gibt, das sein Ein und Alles ist: die Mutter. Aber wieso Mama? Schauen wir uns die Laute an. Der einfachste Laut ist der, wo ich gar nichts machen muss. Ich intonierte nur. Bei geschlossenem Mund gibt das: M, bei offenem: A. M und A sind also Umlaute, die einfachsten Laute, die also auch die ersten und vertrautesten sind.

Wie wird das M erlebt? Es durchklingt den ganzen Körper und insbesondere den Bauch auf eine wohlige Art: mmh. Gerade so wie die Muttermilch, wenn es gesäugt wurde! Und das A hatten wir bereits: das Kind öffnet und löst sich, wenn es die Mama sieht. Also M und A. Aber

Ma genügt noch nicht, das wäre noch nicht lebendig. Und was ist die einfachste rhythmische Gestalt? Die einfache Wiederholung. *Mama*. Weltweit!

Man kann ansonsten solche Worte noch finden in den alten Überlieferungen. In der Völuspa der Edda etwa gibt es einige Namen von göttlichen und elementarischen Wesen, wo das Wesenhafte geradezu noch greifbar ist. Vermutlich auch unter alten indischen Mantren. Eines aus der Genesis möchte ich hier anführen. Ich gehe davon aus, dass Moses die Weltentstehung nicht erfunden, sondern nur neu gefasst hat. In allen Mysterienströmungen sind diese Gehalte lebendig, und wurden unter den Priestern von Generation zu Generation mündlich überliefert. Ich sehe keinen Grund, warum diese Überlieferungen nicht in sehr, sehr alte Zeiten hinaufreichen sollten.

Luther übersetzt den Beginn der Genesis mit: ‚Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, . . .‘ Dieser zweite Satz heißt im Urtext: Tohu Wa Bohu. Der Volksmund hat dieses Wort aufgeschnappt und gleich richtig verstanden: was ist das für ein ‚Durcheinander‘! Was ergibt das Lautbild, wenn dieses Wort kraftvoll intoniert wird? Etwas wie zwei mächtige, warme, dunkle Wolken, die ineinander wogen. Erst in den nächsten Sätzen werden dann Himmel und Erde geformt und geschieden. Wir haben es hier also noch mit einem ungeschiedenen Urzustand zu tun. Und diese Laute malen also ein kosmisches Kräftegewoge, aus dem dann Himmel und Erde entstehen! Ich stelle mir vor, dass die Mysterienpriester in alten Zeiten diese Urworte intonierten, um die auserwählten und vorbereiteten Zöglinge in die Geheimnisse der Schöpfung einzuweihen. Die Kraft der Laute erweckte in ihnen die Urbilder des kosmischen Werdens.

In der griechischen Mythologie heißt dieser selbe Zustand übrigens: Chaos. Ganz anderes Lautbild! Ich glaube trotzdem, dass die hebräischen Priester das griechische Chaos sehr leicht im eigenen Tohu Wa Bohu wiedergefunden hätten. Und umgekehrt. Die Hebräer erlebten an diesem Zustand eben stärker die Willensseite, nämlich das ungeformte Kräftegewoge, während für die Griechen mehr die kosmische Größe dieses Urzustandes im Vordergrund stand. Außerdem wurden diese Worte ja immer aus ihrem bestimmten Zusammenhang heraus erlebt.

In der Edda, also in der nordisch-germanischen Mythologie, heißt dieser Zustand Ginnunga-Gap. Hier wird es schwieriger. Die Germanischen Priester erlebten diesen Zustand offenbar als dunklen, gähnenden Schlund, in dem man sich verlieren kann. Also noch viel organischer, stärker durch die eigene Leiblichkeit hindurch.

Nehmen wir noch ein drittes, jüngeres Beispiel. Klopfen wir einmal das Wort Mensch auf sein Alter hin ab. Wir finden im Mittelhochdeutschen mensch, im Althochdeutschen mennisco, etwas älter mannisco, und kommen zu einem gemeingermanischen Adjektiv, das etwa im gotischen mannisks lautet und eine altindische Entsprechung in mennskr hat, immer noch mit der Bedeutung ‚menschlich‘. Das gotische Substantiv dazu ist manna, und aus dieser Linie ergibt sich unser Pronomen man, das Hauptwort Mann, aber auch zum Beispiel das englische und schwedische man.

Verfolgen wir die altindische Spur weiter, so stoßen wir auf das Wort manuh, das als Substantiv Mensch, Mann, und als Adjektiv denkend, klug bedeutet. Nun gibt es in der indischen Mythologie die Gestalt des Manuh, der während der Sintflut von einem Fisch auf den Himalaya gerettet wurde, und damit zum Stammvater der nachsintflutlichen Menschheit wurde. Es ist ganz offensichtlich dieselbe Gestalt, die wir aus der hebräischen Mythologie als Noah kennen – bis in den Namen hinein: Noah – Nuh – MaNuh. Hier können wir sogar ein konkretes Alter dieses Namens bestimmen. Wenn wir davon ausgehen, dass sich hinter den Sintflutsagen das Ende der letzten Eiszeit verbirgt, wären wir hier etwa zehn- bis zwölftausend Jahre vor unserer Zeit.

Also der Stammvater der heutigen Menschheit wird als der Denkende bezeichnet und gibt uns seinen Namen: Mensch. Ist das nicht stimmig? Vermutlich wird man dieses ‚letzte‘ Urwort in vielen Sprachen und in sehr vielen Bildungen finden können, wie z.B. im Lateinischen als mens, Sinn, Verstand, vermutlich auch als manus, die Hand, das Werkzeug des Denkenden usw.

Wir sehen im zweiten Beispiel auch, dass sich die Urkraft der Sprache auf der zweiten Stufe der Sprachbildung nicht gänzlich verloren hat. Sie hat sich nur zurückgezogen in die heiligen Stätten. Ein Urpriestertum hat diese Sprachkräfte weiter entwickelt und gepflegt. Und natürlich benutzt. Und wurde dadurch zum kulturbildenden und -tragenden Element.

Diese Kräfte wurden eingesetzt, um Einfluß zu nehmen auf die pflanzliche und animalische Welt. Vielleicht hat sich unser Korn, haben sich unsere Haustiere nicht nur durch einen Ausleseprozeß entwickelt. Heutige Forschungen belegen einen Zusammenhang zwischen dem Wachstum der Pflanzen und ihrem akustischem Umfeld. Und bei den Tieren liegt dies auf der Hand: ich kann mit meiner Stimme Vertrauen schaffen, ich kann erschrecken usw. Wieviel stärker kann dieser Einfluß sein, wenn ich aus einer wesenhaften Wahrnehmung des Tieres, aus einem lebendigen, reinen seelischen Erleben und der ganzen seelischen Kraft heraus spreche!

Diese Kräfte wurden für eine Heilkunst eingesetzt. Auf der einen Seite hatte man die Kräuter, überhaupt die Ernährung, die man ja noch viel intensiver, ursprünglich eben wesentlich erlebte. So wie die Kuh auf der Wiese ganz genau erlebt, durch den Geruch und den Geschmack erlebt, welche Kräuter ihr gerade gut tun. Dieses Erleben wurde unter den Urpriestern gepflegt und in Erfahrung bzw. Weisheit umgesetzt. Und dazu kam das Erleben der Sprachkräfte.

Diese fanden vielleicht vor allem da Anwendung, wo die Ursachen im Seelischen lagen. Es gab eben mittlerweile ein eigenes Seelisches, und das war anfällig für Krankheiten. Die Alten erlebten das als eine Art Besessenheit: böse Geister hatten einen Menschen ergriffen und hielten ihn gefangen. Diesen Geistern konnte der Priester – aus seiner Reinheit und Weisheit heraus – mit den Kräften der Sprache beikommen. Überlieferte Zaubersprüche aus dem Vedanta, oder etwa die Merseburger Zaubersprüche, legen Zeugnis darüber ab. Allerdings in dekadenter Form.

Diese Kräfte wurden eingesetzt, um auf Witterungsverhältnisse Einfluß zu nehmen. Und natürlich, um das Stammesleben selbst mitzugestalten, insbesondere durch Fluch und Segen.

Die Bedeutung zieht ein

Was ist nun der nächste Schritt in der Sprachentwicklung? Das Denken arbeitet sich an die Oberfläche und wird greifbar als Bedeutung. Die Worte machen den Schritt vom *Bild* zur *Bedeutung*. Wir haben gesehen, wie das Denken bereits im Bild drin ist. Wie das Denken das Bild erst webt. Aber auch in den Lebenskräften, in der Naturkraft überhaupt, ist das Denken drin. Hier ist es allerdings ein schaffendes Denken, es ist eins mit der Kraft, noch nicht geschieden von ihr. Erst ein betrachtendes Bewusstsein scheidet das Denken von der Kraft, in der es durch die Wahrnehmung auftritt. Und was im Bewusstsein bleibt, ist der Gedanke. Aber jetzt webt er nicht mehr im Leben. Er ist Leichnam geworden. Spiegel. Bewusstseinsprozesse auf unserer Stufe sind Todesprozesse.

Der Gegensatz dazu ist das unmittelbare Erleben, so wie es auch unser Ausgangspunkt war. Hier hat das Bewusstsein noch keinen Freiraum, es ist noch ganz eingetaucht in das Leben. Wie in Trance. Das Wesen handelt unmittelbar, instinktiv. So gesehen ist der Weg, den ich hier

zeichne, nichts anderes als der Weg des schaffenden Denkens zu sich selbst. Bis es sich in der denkenden Betrachtung selbst ergreift als Subjekt: Ich. Aber so weit sind wir noch nicht. Noch kann die Bedeutung nicht in sich selbst leben, sondern braucht die konkrete Wahrnehmung, um sich zu entzünden.

Aus dem Bildgehalt der Sprache wird der Bedeutungsgehalt abgefangen. Der Schwerpunkt des Bewusstseins verlagert sich weiter nach oben, zum Kopf hin, zum Sinn. Das bildhaft-musikalische Erleben, und noch mehr die lebendige Urkraft verlieren sich – immer in langen Zeiträumen gedacht – nach und nach ins Unbewusste.

Wieder setzt die Menschheit die Natur ein Stück weiter aus sich heraus. Und wieder kommt sie dadurch in einen anderen Umgang mit ihr und natürlich mit sich selbst. Bedeutungen sind verbunden durch Bezüge. Diese liegen natürlich im Denken selbst. In dem Maße, wie sie gegriffen werden können, können sie auch nutzbar gemacht werden.

Bislang wurden Naturgegenstände gebraucht aus der Erfahrung heraus und Kraft des Gedächtnisses. Durch die gedankliche Durchdringung, durch ein erstes Verstehen des entsprechenden Vorgangs können nun Werkzeuge angefertigt und viel gezielter eingesetzt werden. Aus Stein, aus Knochen, Holz, pflanzlichen Stoffen, Fellen usw. Ein gewaltiger Schritt in der Entwicklung wird ausgelöst.

Für die Sprache selbst bahnen sich zwei große Veränderungen an. Zum einen schafft das Denken natürlich auch Bezüge zwischen den Worten: die Grammatik entsteht! Nicht dieses monströse und erstarrte Regelwerk, das wir heute unter Grammatik verstehen. Nein, hier, in der Bildung, ist sie noch lebendig.

Bedeutungsgehalte werden zusammengestellt. Also Worte zu einem Zusammenhang gebündelt: der erste Satz ist da. Agglomerierende Sprache. Dann werden die Worte unter ihren Bezügen gebeugt, das Wort wird flektierbar. Die Zeit, der Raum, die Kausalität ziehen mit dem Denken ein in die Sprache, schaffen ihre Beugungen und lassen Verhältnisworte entstehen. Der Bedeutungsgehalt wird genauer und reicher. Dabei ist die Richtung die von der Bewegung zur Ruhe. Vom Erleben zum Denken. Vom Verbum zum Nomen. Namen im heutigen Sinn: Lauthüllen für Sinn- und Zeichengehalte.

Die Völkersprachen – Sprache der Kulturen

Die andere Veränderung, die mit diesem Schritt einhergeht, mündet schließlich in die Entstehung der Völkersprachen. Der Bedeutungsgehalt drängt den Lautgehalt in den Hintergrund, und schließlich ins Unbewusste. Dadurch können die Worte eine Entwicklung nehmen, die vom Lautgehalt nicht mehr unbedingt nachvollzogen wird. Die Entwicklung macht sich nach und nach unabhängig vom Lautgehalt.

Das heißt aber, dass sich hier Worte bilden, die nur noch in dem kulturellen Umkreis verstanden werden können, in dem sie entstehen und in Gebrauch sind. Die Laute selber helfen nicht mehr weiter. Die Sprache fängt an, geschlossene Räume zu bilden: dies ist das Entstehungsmoment der *Völkersprachen*.

Und wenn wir jetzt noch weitergehen, in die Wiege der Zivilisation im eigentlichen Sinne, dann sehen wir, wie diese Entwicklung ungeheuer an Dynamik gewinnen muß. Die Verstandeskraft greift immer stärker, gezielter und sicherer in das Leben der Menschen ein. Diese erobern sich immer mehr Herrschaft gegenüber der Natur. Sie prägen ihre Umgebung immer stärker und werden aktiver in dem Sinne, dass sie letztlich eine eigene Welt erzeugen.

Ackerbaukulturen entstehen und münden bald in erste Hochkulturen. Erde und Ton werden verarbeitet, Handwerke entstehen, ein Städtewesen mit Verkehr und Handel usw. Das geht einher mit neuen Anschauungen, mit einer Fülle von neuen Tätigkeiten und

Gebrauchsgegenständen, die benannt werden wollen, die der Sprache neue Prägungen und Wendungen abgewinnen, die viele Worte in einen Bedeutungswandel ziehen.

Die Genesis zeichnet dieses Geschehen im Bild vom Turmbau zu Babel. Dieser steht für die Entstehung der Zivilisation, und die babylonische Sprachverwirrung ist nichts anderes als der Verlust der Ursprache und der Gang in die Völkersprachen.

Werfen wir – aus heutiger Sicht – einen Blick in die Sprachwerkstatt und schauen uns einige Wortbildungen, -ableitungen und ihren Bedeutungswandel an. Etwa in den Worten fassen, Faß, Gefäß. Auch Fessel kommt aus derselben Wurzel. Fassen hat zunächst eine sehr konkrete Bedeutung und wird erst später im übertragenen Sinne gebraucht.

Oder die Worte weben, Wabe, Wespe, Waffel. Hier liegt der Zusammenhang schon tiefer, kann aber vielleicht gerade noch gegriffen werden.

Das Wort bewegen wurde im Mittelhochdeutschen verwendet für ‚sich zu etwas entschließen‘. Das Althochdeutsche biwegan hieß ‚abwägen‘, und ohne Präfix, also wegan, hieß ‚wiegen, Gewicht haben‘. Daheraus leitet sich unser heutiges wägen ab. Auch die Kausalpräposition wegen wird hier greifbar. Und im engeren Sinne lassen sich die Worte Gewicht, Wucht, Waage, im weiteren Sinne die Worte sich wagen, Woge, Wiege, Weg und Wagen davon herleiten.

Eine besonders reich verzweigte Gruppe hat sich um das Wort fahren gebildet. Hierzu gehören u.a. Fahrt, führen, fort, fertig, Furt, Fähre, Fuhre, fahrig, dazu Zusammensetzungen wie Vorfahr, fahrlässig, widerfahren, Fuhrwerk, Hoffart usw., oder Präfixbildungen wie Gefahr, Gefährte, erfahren, auffahren, zerfahren usw. Und nicht zuletzt die Vorsilbe ver-.

Sobald wir aus dem begrifflichen Erfassen ins Bild gehen, wird uns der Zusammenhang dieser Worte durch ihre Bedeutung klar. Wegzufahren war gefährlich, und es war gut, jemanden dabei zu treffen, mit dem man durch die Gefahren gehen konnte: einen Gefährten. Aber es wird auch klar, dass der Sprachgeist hier auf der Ebene der Bedeutungen arbeitet, und das lautliche Erleben hier nicht mehr weiterführt.

Heutige Zeichnung: Sprache wird Medium

Also der Sprachbaum, dessen Stamm während der Ursprache mächtig geworden ist, dessen Wurzeln an den Ursprung des menschlichen seelischen Lebens reichen, wächst nun in die Fülle. Er bildet eine reiche, weitverzweigte Krone aus. Die *Hochblüte* der Sprachen. Was jetzt noch kommt, ist weiteres Wachstum und der Gang in die Veräußerlichung. Die Worte entwickeln sich von einer konkreten, dinglichen Bedeutung hin zu einer vorstellungsgemäßen, begrifflich-abstrakten Bedeutung.

Die äußere Ursache für diesen letzten Entwicklungsschritt liefern die verschiedenen Fremdeinflüsse in die Völkersprachen. Die Kulturen berühren sich, überkreuzen und durchdringen sich, durch einfache Nachbarschaft, durch Eroberungszüge und Vermischung, durch Handel oder epochale Erfindungen, und so kommen Fremdkörper in die Sprachen. Einzelne Fremdworte, oder auch ganze Bestände davon. Das führt eine Entfremdung mit sich. Und natürlich mussten viele Fremdworte von vorneherein begrifflich gegriffen werden, um sie aufnehmen zu können.

Ich will für die deutsche Sprache diese Entwicklung noch in groben Zügen zeichnen, soweit man sie geschichtlich nachvollziehen kann. Der größte Fremdeinfluß kommt hier aus dem Lateinischen.

Zunächst begegneten die germanischen Stämme, besonders intensiv während der Zeit der Völkerwanderung, der römischen Kultur. Da diese höher entwickelt war, wurde vieles von ihr entlehnt, mitsamt den entsprechenden Bezeichnungen.

So etwa wurde vieles aus dem römischen Bauhandwerk übernommen. Die Germanen bauten ihre Häuser aus Lehm. Den Lehmwänden lag ein gewundenes Gerüst aus Reisig zugrunde. Aus diesem Gewundenen leitet sich das Wort Wand her. Die Römer dagegen bauten mit Steinen. Diese Wand aus Steinen hieß im lateinischen murus. Und wurde zur Mauer. Des weiteren die Worte Keller von cellarium, Pforte von porta, Straße von strata usw.

Der zweite Einschlag aus dem Lateinischen geht mit dem heraufziehenden Christentum einher, für unseren Sprachraum also etwa seit der Missionierung des Bonifatius im achten Jahrhundert. Der Einfluß auf die Sprache ist dabei schwer einzuschätzen, denn die Christianisierung bringt vor allem auch einen inneren Wandel mit sich. Die christlichen Ideen, Anschauungen und Haltungen sind viel feiner und innerlicher als die der germanischen Götterwelt. Der Blutrache steht plötzlich das Verzeihen gegenüber. Die Behandlung der Sprache, auch die feineren Strukturen, ändern sich dabei. Das Althochdeutsche verliert seine herbe, urwüchsige Kraft. Das Mittelhochdeutsche ist bereits viel feiner, reicher und inniger, bisweilen fast lieblich.

Natürlich wurden auch hier viele Worte aus dem Lateinischen entlehnt. So z.B. gab es kein Wort für segnen. Die Priester segneten im Namen und Zeichen des Kreuzes. Sie machten das Signum. Und daraus wurde segnen. Das Wort Kreuz selbst kommt vom lateinischen crux. Von den Bildungseinrichtungen der Klöster, der schola, kommt das Wort Schule. Kloster selbst von claustrum usw.

Wir sehen an diesen Beispielen aber auch, wie lebendig der Sprachgeist damals noch war. Er hat all diese Worte noch mühelos einverleibt. Ihr Lautcharakter ist deutsch. Aber ihre Gebärden sind nicht lebendig. Es liegt ihnen nur eine Vorstellung oder ein Begriff zugrunde.

Ein dritter Einschlag kam mit dem Heraufziehen der Wissenschaften seit dem ausgehenden Mittelalter. Es sind dies Worte wie Linie, Information, Problem, Mineral, Instrument, Maschine, Logik, Examen, Produkt usw., kurzum die Worte, die wir heute noch als Fremdworte im weitesten Sinn bezeichnen. Sie kommen hauptsächlich aus dem Lateinischen, da dies noch bis ins 19. Jahrhundert die Sprache der Wissenschaften war.

Eine kleine Welle kam zur Zeit des französischen Sonnenkönigs aus Frankreich, als es im deutschen Adel Mode wurde, französisch zu sprechen: Worte wie Mode, lila, intensiv, Cousin usw.

Und heute schließlich haben wir die Flut aus dem Amerikanischen, die unsere Sprache überschwemmt und veräußerlicht: Cocktail, shopping, body-building, weekend, die ganze Computer- und Internet-Sprache usw.

Allen diesen Worten ist gemein, dass sie kaum oder noch gar nicht beweglich sind, und dass sich kaum Ableitungen aus ihnen ergeben haben. Ein urdeutsches Wort wie z.B. Wechsel hat ein ganz anderes Leben. Es steht mit Worten wie Woche, weichen, weich, die selber alle viele Ableitungen und Zusammensetzungen haben, in einer größeren Familie, und auch die Gebärde des Wortes wird mehr oder weniger noch erlebt. Ganz anders als ein Wort wie Keller, das einsam da steht und eine ganz eng umrissene Bedeutung hat.

So sind wir bei der heutigen Sprache angekommen. Sie ist blass geworden, flach, eine Gedankensprache. Sie spiegelt das seelische Leben unseres Zeitalters. Einerseits haben wir eine Veräußerlichung bis hin zum Informationsträger, und andererseits, wo es noch um Seelisches geht, hat sich eine starke Tendenz zum Phrasenhaften gebildet. Siehe unsere Unterhaltungsindustrie.

Das Seelische hat sich im Verlauf der Entwicklung mehr und mehr losgelöst, ist dünner und viel gedanklicher geworden. Bei der Sprache wie beim menschlichen Innenleben insgesamt. Dies ist andererseits aber auch die Ursache für den Freiraum, den wir heute zur Verfügung haben, und aus dem heraus wir unser seelisch-geistiges Leben in einem ganz anderen Maß

selbst bestimmen können. Es ist wie ein Todespunkt, durch den wir hindurchgehen. Das Alte erstarrt und stirbt ab, und gerade dadurch können wir unsere Gestaltungskräfte entfalten und das Neue schaffen. Das ist die Herausforderung der Zukunft.

Im Zuge der Globalisierung vermischen sich die Kulturen heute, zumindest an der Oberfläche, weltweit. Eine Uniformisierung zeichnet sich ab, der sich die Sprachen dieser Welt nicht werden entziehen können. Das aber ist eine Umkehrung in der Entwicklung. Und vielleicht der erste Schritt wieder heraus aus den Völkersprachen.

Neues Leben kann der Sprache jedoch nur durch ein bewusstes Erleben der sprachlichen Elemente, und letztlich natürlich der Laute, zufließen. Hier ist unsere schöpferische Seite gefragt. Nur im schöpferischen Spiel kann sich ein tieferes Erleben ergeben. Aber wir haben diese Seite ja in uns. Und ich zweifle nicht daran, dass eine künftige Menschheit gerade diese Seite, die mit Gestaltungskraft zu tun hat, immer tiefer in sich entdecken wird. Sie birgt gewaltiges Potential. Und für die Sprache wird damit das Tor zur Lebendigkeit wieder geöffnet. Sie wird das Bett der Entfremdung und der erstarrten Regeln wieder verlassen können und es tun sich ganz neue Möglichkeiten der Sprachbildung auf. Aus der Konfiguration der Laute heraus. Wie das aussehen wird, ist allerdings aus dem heutigen Bewusstsein heraus schlechterdings nicht zu sagen.

Im Zusammenhang – Sprache als Ur-Künstlerin

Die Sprache hat drei Vermögen: ich kann mein Inneres offenbaren, ich kann erzählen, d.h. den anderen etwas mitteilen, ich kann mich über etwas unterhalten. In der Dichtkunst kommt dies durch die drei Grundgattungen, der Lyrik, der Epik, und der Dramatik, zum Ausdruck. Diesen drei Vermögen entsprechen die drei Schichten der Sprache, die ich hier als die drei grundlegenden Entwicklungsschritte dargelegt habe: das Erleben der Laute und ihrer Gebärden, das Bild und die Bedeutung.

In der Alltagssprache sind diese drei Vermögen organisch ineinandergewachsen. In der Dichtung sind sie noch leichter zu erkennen. Obwohl natürlich auch hier eine Konversation sehr innerlich sein kann, eine Erzählung dramatisch, ein Gedicht gedanklich usw.

So dass wir also drei Strömungen in der Biographie der Sprache unterscheiden können. Die älteste fängt nach meiner Darstellung an mit der Anrufung der Götter. Eine Lautfolge bringt eine höhere Macht zur Erscheinung, und zwar durch die Kraft der Laute. In der Ursprache wird dies zur magischen Kraft, mit dem Einziehen der Bedeutung zu den Zauber- und Opferprüchen, und tritt dann, verinnerlicht, ans Licht der Geschichte mit den Sonnengesängen Echnatons, den Psalmen Davids, den Liedern der Sappho, um sich schließlich über das Gebet bis hin zur heutigen Lyrik zu entwickeln: Offenbarung des eigenen Innenlebens.

Diese Strömung möchte ich kennzeichnen als Gespräch mit dem Göttlichen, das dann zum Gespräch mit sich selbst, dem eigenen Inneren wird. Zentrum und Umkreis der Sprache sind Eines.

Die zweite Strömung gewinnt ihre Bedeutung mit der Ursprache: Sprache wird bildhaft. Eine Folge von Bildern fängt ein Geschehen ein. Ich kann ein Ereignis damit vermitteln, erzählen. Mit dem Abfangen der Bedeutung können dann die Weltentstehungsbilder, die Göttergenealogien wachsen, wie sie in den Mythologien überliefert sind, im Anschluß daran die Volksepen, die herausragende Ereignisse in der Geschichte eines Volkes aufbewahren. Hieraus zogen die alten Völkerschaften ihre Identität.

Im weiteren Verlauf hat die Erzählkunst eine Fülle von Formen geschaffen, deren geläufigste heute der Roman ist. Das Bezeichnende ist hierbei, dass der Erzähler im Zentrum steht und sich an die Zuhörer richtet. Die Sprache geht vom Zentrum in den Umkreis.

Die dritte Strömung bekommt ihr Eigenleben erst mit dem Bedeutungsgehalt der Sprache. Über Sinn und Bedeutung kann ich mich austauschen. Die Sprache geht hin und her. Der Umkreis löst sich auf und bildet weitere Zentren. Dies ist die Konversation im engeren Sinne.

Als Kunstform kommt diese Strömung zutage mit den Dramen des antiken Dreigestirns Äschylos, Sophokles und Euripides. Man könnte einwenden: aber es geht doch dabei um dramatische Ereignisse, und nicht um Bedeutungen. Sicher, den Dramen liegen dramatische Ereignisse zugrunde. Aber die Konversation und das Streitgespräch entzündeten sich nicht an den Ereignissen – diese werden häufig erzählend eingeführt – sondern an den unterschiedlichen Auffassungen dieser Ereignisse. Es geht um die Bedeutung, die den Ereignissen beigegeben wird, und um die damit verbundenen Haltungen. Darüber lässt sich streiten, und hier kann sich eine innere Reifung vollziehen.

Interessant ist übrigens, dass auch hier der Funke aus den alten Mysterien überspringt. Äschylos wurde angeklagt, in seinen Dramen Mysteriengeheimnisse verraten zu haben. Sein Vater war noch Priester in Eleusis. Nur weil er hinlänglich nachweisen konnte, dass er gar nicht in die Mysterien eingeweiht war, konnte er sich dem Todesurteil entziehen. Man kann also davon ausgehen, dass in Eleusis vorher schon Götterschicksale im Rahmen des Tempeldienstes in dramatischer Form zur Darstellung gebracht wurden.

Ich führe diese drei Dichtungsgattungen an, weil sie eben die drei Grundvermögen der Sprache anschaulich machen können. Sie können dies, weil wir hier im Schöpferischen sind, und das heißt auch, an der Quelle der fortlaufenden Sprachbildung. Bis vor dreitausend Jahren waren Religion, Kunst und Wissenschaft in den Mysterienstätten vereint, und es waren eben vor allem die Priester, die das kollektive Bewusstsein trugen und aus ihren schöpferischen Quellen heraus prägten und mitgestalteten. Und damit auch das gesellschaftliche Leben und die Sprache.

Und je weiter wir in der Zeit zurückgehen, desto lebendiger und grundlegender wird dieser Prozeß. Es geht hier um die Entwicklung des seelischen Lebens der Menschheit. Ich begreife diesen Prozeß als den künstlerischen schlechthin. Seelisches Leben wird geschaffen und gestaltet. Insofern ist die Sprache wie selbstverständlich die Ur-Künstlerin. Erst viel später entstehen dann aus der Umsetzung des Seelischen heraus die einzelnen Künste. Der Urge-sang, die Ursprache ist nichts anderes als durch das Bewußtsein verinnerlichte und zur Ruhe gekommene Bewegung. Diese Bewegung ist die Schöpferin des seelischen Lebens, dem das Künstlerische immer schon innewohnt.

Wir leben heute in einer furchtbar prosaischen Zeit. Die Medien- und Computerwelt stumpfen unsere Sinne ab und versuchen ständig, das seelische Leben in Konserven zu pressen. Aber dies ist nur der vorläufige Gipfel einer jahrhundertlangen Verstandeskultur. Unseren unterkühlten und vertrockneten Seelen würde es sehr gut tun, wieder ein wenig in das künstlerische Element einzutauchen. Ja, sie könnten dabei wieder genesen.

Ich meine damit nicht, ins Museum oder ins Konzert zu gehen. Das natürlich auch. Aber viel fruchtbarer wäre die eigene künstlerische Tätigkeit. Selbst einmal ein Bild zu malen, einen Gedanken oder ein Erlebnis mit ein paar Zeilen festzuhalten, zu musizieren, zu tanzen, zu schnitzen, zu modellieren usw. Es muß dabei ja nicht gleich ein Kunstwerk herauskommen. Viel wichtiger als das Ergebnis ist das Tun. Anregungen kann man sich ja holen von den Kunstwerken, und natürlich von den Künstlern selbst.

Von hier aus können unendlich bereichernde und vertiefende Impulse kommen, die dann auf das Alltagsleben übergreifen können. Zunächst auf das individuelle Leben, aber damit auch nach und nach auf das soziale Leben.

Wie ich etwas tue, mit welcher Aufmerksamkeit, mit welcher Gestimmtheit, mit welcher

Gelöstheit usw. ist für mein Leben genauso wichtig wie das Was. Ja gerade hier liegt eigentlich das Leben, nämlich die gelebte Zeit, die Gegenwart. Das Ergebnis ist vergangene Zeit, ist Haben und nicht Sein. Und hier sind wir eben mitten im Künstlerischen. Meiner Meinung nach ist das die größte Aufgabe der heutigen Kunst. Die Menschen Künstler werden zu lassen. Eine breite Kultur des Schöpferischen zu entfalten

Wie ändert sich meine Sprache, wenn ich sie nicht einfach nur benutze, sondern ihr Aufmerksamkeit schenke? Wenn ich sorgfältig spreche, vielleicht bis in die einzelnen Laute hinein? Wenn ich die Gehalte prüfe, auf Richtigkeit und Genauigkeit achte, Übereinstimmung zwischen Gehalt und Ausdruck suche usw. Wie ändere ich mich selbst dabei?

Neben diesem Grundsätzlichen gibt es noch einen bedeutsamen therapeutischen Aspekt. Das Künstlerische verfügt über ungeheure Heilkräfte. Ich will dazu nur ein kleines Beispiel aus meinem Bereich anführen.

Nehmen wir den Fall eines Menschen, der sehr stark introvertiert ist. Diese Verslossenheit wird sein seelisches Leben und seine Biographie prägen, und kann sich schließlich in chronischen Krankheiten niederschlagen. Wenn ich diesen Menschen dazu hinführe, das A richtig zu intonieren, diesen einzigen Laut kraftvoll und zugleich gelöst zu intonieren, wenn ich ihn dann vielleicht noch einige Gedichte sprachlich gestalten lasse, die in A-Stimmung gehalten sind, wird er sich mit der Stimmung des Sich-Öffnens verbinden. Er muß das nur einige Minuten am Tag üben, sagen wir über zwei Monate. Er wird seine inneren Erlebnisse daran haben, durch die diese Stimmung nach und nach in sein seelisches Leben einfließen und wirken kann. Er wird sich dadurch leichter und gelöster öffnen können. Wenn er sich darauf einlassen kann und die Übung über einen längeren Zeitraum macht, wird sie nachhaltig sein und bis in sein Temperament, ja schließlich bis ins Organische hinein wirken. Und dem Menschen ist geholfen. Aus der Kraft eines einzigen Lautes heraus!

Wir haben gesehen, wie im menschlichen Bewußtsein aus der schaffenden Kraft des Universums das schöpferische Denken abgefangen wird, wie es durch die Sprache zu sich selbst kommen will. Wir können geschichtlich nachvollziehen, wie sich das Denken zum ersten Mal selbst berührt bei Aristoteles. Der heutige Stand dieser Entwicklung ist das denkende Selbstbewußtsein. Ein noch statisches Ichbewusstsein. Wir stehen noch im Bann des Verstandes. Aber dem Ich sind keine Grenzen gesetzt. Es kann über sich selbst hinauswachsen, durch Erkenntnis. Der Egoismus ist nur eine der Herausforderungen dazu. Ein Hindernis, an dem es wachsen kann. Um dann in immer größeren Einheiten aufzugehen, bis es wieder – aber nun aus den Bewusstseinskräften heraus – das wird, was am Ursprung stand: reine Schöpferkraft!

Warum das Ganze? Was macht das für einen Sinn? Diese Frage möchte ich den Philosophen überlassen. Wer das Leben in diesem Sinne auffassen kann, wer jede Nuance des Erlebens neu entdecken, sein Erleben und schließlich das Leben selbst im freien Spiel der Kräfte mitgestalten kann, für den wird das ganze Leben zum Fest. Keine Grill-Party mit Small-Talk. Nein. Zu einer kultischen und zugleich orgiastischen Feier, deren Tische immer größer und reicher werden.

Braucht es dafür wirklich einen Grund?

Klassik und Romantik als musikalische Stile

Julian Clarke, DE-Stuttgart

Die Bezeichnungen «klassisch» und «romantisch» werden wohl allen Eurythmisten geläufig sein, und die meisten werden die damit verbundenen Stile als relevant für das toneurythmische Schaffen betrachten – diese Ausdrücke sind ja seit über 200 Jahren als mehr oder weniger deutlich ausgeprägtes Gegensatzpaar massgeblich für die musikästhetische Diskussion. Die Geläufigkeit der Bezeichnungen kann allerdings ein allgemeines Verständnis suggerieren, das keineswegs gegeben ist; tatsächlich ist es gar nicht so klar, dass «klassisch» und «romantisch» immer als Stilbegriffe gemeint sind. Am Ende seines Lebens spricht Goethe von dem «nun schon dreissig jahre dauernde[n] konflikt zwischen klassikern und romantikern», der also um 1800 als bewusst ausgetragener Streit einsetzte. Dies widerspricht dem neueren Sprachgebrauch, der die musikalische Romantik erst gegen 1830 mit der Komponistengeneration von Chopin, Schumann und Liszt richtig beginnen lässt, und darüber diskutiert, inwiefern Schubert (1828 gestorben) als früher Romantiker gelten darf. Damit wird die Musikgeschichte auf seltsame Weise von der Literaturgeschichte abgekoppelt, denn ganze deutsche Dichterkreise um 1800 haben sich selbst als Romantiker definiert und ziemlich gut erkennbare sprachliche und inhaltliche Züge einer romantisch zu nennenden Literatur geprägt. Allerdings existiert schon hier ein begriffliches Problem: «Romantiker» wird häufig als historische statt als stilistische Bezeichnung verwendet für Mitglieder der betreffenden Kreise, so dass in diesem Sinne nicht jeder, der romantisch dichtet, als «Romantiker» bezeichnet werden darf! Dann müsste man fragen, ob Schuberts Musik romantisch ist, und nicht, ob Schubert Romantiker war; aber es wäre sehr merkwürdig, wenn Schuberts allgemein als künstlerisch höchst gelungen angesehene Vertonungen von romantischen Gedichten *nicht* als romantische Musik gelten dürften! Tatsache ist: Die Wörter «romantisch» und Romantik» gehören seit dem Beginn des 19. Jh. zum alltäglichen Wortschatz der Musik (wie Friedrich Blume feststellt). Der bedeutende Musikkritiker E.T.A. Hoffmann preist in seiner berühmten Beethovenrezension von 1810 die Instrumentalmusik als «die romantischste aller Künste» Haydn, Mozart und Beethoven, sagt Hoffmann, «atmen einen gleichen romantischen Geist; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich.» Haydn befasse sich «mit dem Menschlichen im Menschenleben» und zwar auf konsequent optimistische Weise. Dabei «wird es nicht Nacht». Mozart dagegen führe uns «in die Tiefen des Geisterreichs. Furcht umfängt uns ... Ahnung des Unendlichen ... die Nacht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach.» Haydns *Stil*, könnte man schliessen, wird hier doch nicht so sehr als «romantisch» eingestuft, sondern vielmehr seine Rolle als Vorreiter der «neuern Instrumentalmusik» (wobei man das Neue an dieser Musik untersuchen müsste); Mozarts Ausdruckswelt wird jedoch eindeutig dem Stil der romantischen Literatur zugeordnet. Damit wird die Epoche des romantischen Musikstils mindestens bis in die 70er Jahre des 18. Jh. zurückversetzt. Beethoven gilt für Hoffmann als «rein romantischer Komponist». Allerdings hat Hoffmann das Romantische noch nicht als *Gegensatz* zum Klassischen aufgefasst. Er hätte vielmehr Goethe zustimmen können, als dieser 1804 (in Gespräch mit Voss) meinte, «plastisch» könne eher als Gegensatz zu «romantisch» gelten, denn «alles was vortrefflich sei, sei eo ipso klassisch». Stendhal dagegen in seiner Schrift «Racine et Shakespeare» meint, alle wirkliche Kunst sei zunächst romantisch.

Es dürfte schon klar sein, dass man kaum weiter kommt ohne grundsätzliche Definitionen der Begriffe, die in den verschiedenen Sprachen zu verschiedenen Zeiten mit Bezeichnungen

wie «klassisch» und «romantisch» verknüpft worden sind. Erst dann hat es einen Sinn, ein Element in einem Musikwerk, ein Werk als ganzes oder gar einen Komponisten oder eine ganze Musikepoche als «klassisch» oder «romantisch» zu bezeichnen. Zuletzt können Beziehungen zum toneurythmischen Schaffen und zu Steiners Toneurythmieformen gesucht werden. Steiner selbst vermeidet weitgehend Erörterungen zu musikalischen Stilen; es dürfte jedoch keine Überraschung sein, wenn die Sprache der Goethezeit ihm näher liegt als die des späteren 20. Jh.

Die Ausdrücke «klassisch» und «romantisch» kamen laut Grimm im 17. Jh. ins Deutsche aus dem Französischen. Ihre Verwendung wurde massgeblich beeinflusst von den vorausgehenden Entwicklungen der entsprechenden englischen Wortbildungen «classic/classical» und «romantic». «Classic» bzw. «classical» bezeichnet Kultur und Kunst des griechisch-römischen Altertums, speziell die Literatur. Es handelt sich im 17. Jh. also einerseits um einen historischen, andererseits um einen sprachlichen Begriff, nicht um einen Stilbegriff. Diese Bedeutungen sind aber nicht trennbar von der Überzeugung, dass es allgemeingültige ästhetische Massstäbe für Kultur und zivilisierte Sprache gäbe, die von der griechisch-römischen Kultur mustergültig repräsentiert werden, so dass «klassisch» auch einen Qualitätsbegriff im Sinne von «erstklassig, mustergültig» darstellt. Goethe bevorzugt 1804 noch diese Bedeutungsrichtung (die durchaus weiterhin gilt beim «klassischen» Western-Film oder Herrenanzug). «Romantic» bezeichnet zunächst die literarische Gattung der Abenteuergeschichte, angefangen mit der mittelalterlichen Rittergeschichte (franz. «roman» oder «romant»). Romantische Literatur stammt also aus einer späteren Epoche als klassische und ist in einer neueren Sprache verfasst, zuallererst einer romanischen («romanisch» und «romantisch» waren ursprünglich Schreibvarianten des gleichen Worts). Das bestimmende Merkmal ist der abenteuerliche fiktive Inhalt mit dem Reiz des Wunderbaren, des Übernatürlichen, der fernen Zeiten oder der fremden Länder und Völker, des höfischen Lebens oder auch des Aussen-seiterdaseins, während der Stil nicht näher bestimmt ist. Volksballaden in einfachsten Versen und geschliffenste Prosa, quasi-historische Erzählung und Allegorie, Heroisch-Patriotisches und Absurd-Ironisches können in diesem Sinne alle gleichermaßen romantisch sein.

Im 18. Jhdt dehnen sich die Begriffe. Eine Landschaft heisst «romantic», wenn sie pittoresk ist, Abenteuer und Gefahr andeutet, durch Bauruinen ferne Zeiten beschwört. Es entstehen in England in diesem Sinne romantische Parkgestaltung, romantische Landschaftsmalerei und neogotische Architektur. In der Dichtung gibt es eine neuartige Beschäftigung mit Natur- und Nachtstimmungen, subjektiven Gefühlen und Assoziationen, Selbstanalyse und Tod. Als dichterisches Hauptwerk galt sowohl in England wie in Deutschland Edward Youngs «Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit»; Young war wichtiger Anreger für den «Sturm und Drang» der 70er Jahre – eine wichtige deutsche frühromantische Strömung. Ab 1760 kam erneutes Interesse für romantische mittelalterliche Literatur und Volksdichtung auf: die pseudogälischen Ossian-Dichtungen hatten auch in Deutschland starken Einfluss, insbesondere auf Goethes «Werther», während die Volksballadensammlung von Bishop Percy durch die Übersetzungen von Herder neue Balladendichtung anregte. Damit sind die wesentlichsten stilistischen Züge der deutschen romantischen Literatur in den 70er Jahren schon fest etabliert, auch wenn aus dem angegebenen historischen Grund das Wort «Roman-tik» auf Deutsch nicht dafür verwendet werden darf. (Die Wortbildung «Romantik» entsteht tatsächlich erst um 1800 aus dem Wort «romantisch».)

Gleichzeitig gewinnt «classical» die Bedeutung «stilistisch die griechisch-römischen Prinzipien und Massstäbe aufweisend»; «classical» und «romantic» werden zu Stilgegensätzen, die die Kunst seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. prägen, auch wenn im Deutschen die entspre-

chenden Bezeichnungen erst seit 1800 in diesem Sinne gebraucht werden. In Bezug auf die Musik allerdings, in Gegensatz zu anderen Künsten, ist der deutsche Gebrauch solcher Bezeichnungen als Stilbegriffe (wenn auch recht vage) eine Neuigkeit. Hier ist es durchaus verständlich, dass die Musik lange eine Ausnahme blieb. Die Musik des Altertums war gänzlich unbekannt, konnte also keine Grundlage für den Begriff eines «klassischen» Musikstils bieten; die Musik des Mittelalters war mit Ausnahme von Chormelodien fast ebenso unbekannt, während die Volksmusik sehr häufig dem streng auf Dur- und Molltonarten basierenden musikalischen Gefühl des 18. Jh. widersprach, so dass in der Musik zunächst mangels Parallelität zur Musik ferner Zeiten oder fremder Völker auch kein «romantischer» Stilbegriff gebildet wurde. Die Bezeichnung «klassisch» ist rückwirkend für die ganze Epoche gebräuchlich geworden. Eine breitere Bedeutung bezeichnet alle Kunstmusik in Dur-/Molltonarten, also vom 17. bis ins 20. Jh., in Gegensatz zu «früher» Musik einerseits und «moderner» Musik andererseits. Die engere Bedeutung bezeichnet die Periode von etwa 1760 bis gegen 1830; angesichts der stilistischen Vielfalt dieser Periode handelt es sich aber zunächst vielmehr um eine historische Etikettierung als um einen Stilbegriff. Tatsächlich lassen sich auch in der Musik entgegengesetzte Stilrichtungen feststellen, die die ganze Periode ebenso wie in den anderen Künsten zur «klassischen und romantischen» Zeit stempeln.

Da griechisch-römische musikalische Vorbilder fehlen, lässt sich ein «klassischer» musikalischer Stil eher durch einen Vergleich mit griechischer Philosophie und römischer Rhetorik definieren. Er sollte wohl eine gedanklich gut fundierte, gewissermassen wissenschaftliche Grundlage haben und mustergültige logische Strukturen aufweisen, dazu eine klare, griffige, den Zuhörer sofort ansprechende musikalische Sprache haben, den Stoff «plastisch bearbeiten, ... ihn in klaren Umrissen darstellen» (Heine). Heine erläutert den von Goethe verwendeten Begriff «plastisch» und den Unterschied zum Romantischen weiter: «die Klassische Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, und ihre Gestalten konnten identisch sein mit der Idee des Künstlers. Die romantische Kunst hatte das Unendliche und lauter spiritualistische Beziehungen darzustellen oder vielmehr anzudeuten . . . Daher das Mystische, Rätselhafte, Wunderbare und Überschwengliche . . . ungeheure Ausgeburten der Phantasie . . .» Die neue Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 18. Jh. erfüllt in mehrfacher Hinsicht die genannten Bedingungen eines «klassisch» zu nennenden Musikstils. Die Instrumentalmusik an sich entspricht stärker als die Vokalmusik der Forderung, die Gestalt solle «identisch sein mit der Idee des Künstlers»: bei der Vokalmusik steht die Musik nicht als selbständige Aussage des Komponisten da, sie stellt vielmehr eine Beziehung zum vertonten *Text* her. Die Instrumentalmusik ist also an sich «klassischer», dabei ist programmatische, beschreibende Instrumentalmusik weniger klassisch als solche, die kein illustratives Element besitzt. Andererseits ist die Instrumentalmusik in diesem Sinne die «romantischste» Kunst, weil sie ganz aus Ausdruck, wunderbarem Gefühl besteht, – «nur Kunst», ohne prosaische Gegenstände oder Begriffe. Tragendes Leitbild des Aufstiegs der neuen Instrumentalkunst ist die Sonate, generell ein Werk in 3 oder 4 getrennten, formal selbständigen Sätzen ohne jeglichen programmatischen Inhalt. Eine Sonate für 3, 4, 5 Spieler heisst «Trio», «Quartett», «Quintett», für Orchester «Sinfonie»; Form und Eigenart der Sonate werden aber nicht prinzipiell dadurch tangiert. Das neue Sinfonieorchester ist das repräsentativste Medium der neuen Instrumentalkunst; schon damals wurde das Orchester mit einer römischen Armee verglichen. Die repräsentativste Form des einzelnen Satzes ist die bekannte, sogenannte «Sonatenform», in welcher mindestens ein Satz – im Regelfall der erste, ggf. auch weitere – zu stehen hat. Andere Sätze können in einfacheren früheren Formen verfasst sein (barocker ABA- oder Rondoform, Variationen usw.), aber klare Formgliederung wurde verlangt und besonders das erste Allegro sollte

die sichere gedankliche Bildung und Formbeherrschung des Komponisten beweisen. Er studierte die «Tonordnung» und die «Taktordnung», etwa (wie Mozart) anhand der Lehrbücher von Joseph Riepel. Die Tonordnung gliedert den Satz in tonartlich deutliche Abschnitte mit stärkeren oder schwächeren Tonika- oder Dominantendungen, die Taktordnung regelt die Abstände zwischen den Endungen in rhythmisch und logisch befriedigender Weise. Dazu musste der Komponist selbstverständlich die Harmonielehre beherrschen, während kontrapunktisches Können als Zeichen höherer wissenschaftlicher Ansprüche galt. Die neue musikalische Sprache, die besonders in Sonatenformsätzen zur Geltung kommt, zeichnet sich durch griffige, «plastische» Motive, klar abgesetzte Phrasierung und verdeutlichende dynamische Kontraste aus: eine klassische rhetorische Sprache, passend zu den wissenschaftlichen Grundlagen und mustergültigen Formen der Sonatenkomposition. Als Beispiel (mit Steinerform) für diese radikal neue, klassische Musik vergleiche man den ersten Satz der c-moll-Sonate, KV 457, von Mozart mit einem Stück aus der ersten Hälfte des Jh., dem Präludium in c-moll aus WTK I von Bach. Die ersten 24 Takte des Präludiums illustrieren besonders deutlich den Perpetuum-mobile-Bewegungsstil eines wesentlichen Teils der Instrumentalmusik des Barocks. (An dieser Stelle wird die gängige Bezeichnung «Barock» *nicht* hinterfragt!) Sie bestehen aus Wiederholungen der gleichen Figur in gleichmässiger Bewegung (Sechzehnteln) bei wechselnder Harmonie: die Bewegungskräfte der Musik sind auf einen *Typus* reduziert ohne Gliederung der Takte in Abschnitte. Die Eurythmieform von Steiner wiederholt für diese Takte ebenfalls die gleiche Figur: eine vage kreisende Gesamtanlage mit jeweils zwei kleineren und einer grösseren Ausbuchtung für zwei Takte. Andere Steinerformen für Barockstücke bestehen in ähnlicher Weise aus Wiederholungen der gleichen Figur, z.B., die Aria von Gabrielli, die Sarabande von Corelli, das Largo für Oboe und Violine von Händel; oft sind sogar deutliche tanzartige Abschnittendungen in der Musik nicht in der Form sichtbar. Der Satz von Mozart dagegen (dessen verschiedene Stile kurz im Rundbrief Michaeli 2007 beschrieben wurden), beginnt mit kurzen Motiven, deutlichst durch Phrasierungen, Pausen und Dynamik gegliedert. Steiners Form beginnt mit einer sehr ausgeprägten, plastischen, zahnbürstenähnlichen Figur, die später wiederholt wird (wenn auch weniger plastisch gezeichnet) den Wiedererscheinungen des Kopfmotivs entsprechend. Hier kann von einem klassischen Formprinzip gesprochen werden: die klassischen Motive werden durch markante plastische Formabschnitte wiedergegeben, während die Passagen in anderen, mehr spätbarocken Stilen wieder eher vage kreisende Wellenformen haben.

Eine ganz andere Art von Musik dieser Zeit wird von C.P.E. Bach in seinem «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen» (1753/1762) unter dem Namen «Fantasie» beschrieben. Schon diese Bezeichnung erinnert an Heines Charakterisierung der Romantik. Fantasien sind improvisatorisch im Charakter, sie müssen «das Sprechende, das hurtig Überraschende von einem Affekte zum anderen» ausdrücken. Sie erfordern nicht «eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition», sondern «bloss gründliche Einsichten in die Harmonie» und dazu besondere «natürliche Fähigkeiten» im künstlerischen Ausdruck; deren Wirkung wird «mehr in die Erweckung von besonderen Stimmungen als die Darstellung formaler Schönheit» gesetzt, wie Grimm das Romantische in der Musik definiert. Das Fantasieren ist, im Gegensatz zur klassischen Sonate, zunächst eine solistische Kunst; das Hauptinstrument ist das Klavier. Es ist die originelle imaginative Leistung des individuellen Künstlers – romantisch im Sinne Stendhals. Ausdruck («Affekte»), das Überraschende, «Betrügereyen» (ungewöhnliche und unerwartete harmonische Wendungen), starke Tempo- und Farbenwechsel sind charakteristisch. «Abentheuerlich, unerwartet, unglaublich, seltsam, überkräftig», könnte man sagen – so definiert Klotz (1769) «romantisch». Dieser musikalische Stil ist

im Gegensatz zum klassisch-sinfonischen ein romantisch-fantastischer. Ein besonderes Kennzeichen des romantischen Stils ist die taktmässige Freiheit: «Aus dieser Ursache sind allezeit bey dieser Art von Stücken die Abteilungen des Tacktes weggeblieben.» Wenn Takt notiert wird, dann «bloss der Schreib-Art wegen, ohne dass man hieran gebunden ist.» «Es pfl eget alsdann gemeinlich der Vierviertheiltact diesen Fantasien vorgesetzt zu werden». Ein wichtiger Teil des Stils ist also die rhythmisch freie Vortragsweise. Ein zweiter wichtiger Aspekt ist die harmonische Freiheit. Deutliche Formgliederung wird durch die Vermeidung von Kadenzzen mit Hilfe von Trugschlüssen und unerwarteter Modulation verhindert. «So wenig man bei Stücken, welche strenge nach dem Takt ausgeföhret werden, fremde . . . Ausweichungen [Modulationen] vornehmen darf, so einfältig klinget eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibet.» Bis gegen Ende des 18. Jh. werden nur die verwandten Tonarten nach klassischen Regeln in Sonatenformsätzen eingesetzt, während eine Fantasie ausdrücklich *nicht* verwandte Tonarten verlangt.

Als grossartiges musikalisches Beispiel dient die zur c-moll-Sonate gehörige Fantasie von Mozart, KV 475, deren erster Abschnitt in c-moll beginnt und in Viervierteltakt notiert ist (aber natürlich *nicht* streng taktmässig gespielt werden darf), durch die entferntesten Tonarten ohne Rücksicht auf Taktordnung wandert und auf einem Halbschluss in h-moll «endet». Leider gibt es kein solches grosses Beispiel mit Steinerform. Das Adagio con espressione aus der «Sonata quasi una fantasia» Op. 27 Nr. 1 von Beethoven hat eine klassische Form für den Hauptteil und eine eher barocke Form für den fantastisch-improvisatorischen Übergang zum Schlusssatz. Das Romantisch-Fantastische *ist* überhaupt eine Fortführung der vorigen Epoche, der barocken Fantasie und des Rezitativs. (Als Beispiel für die barocke Fantasie dient der Schluss – ab Takt 25 – des besprochenen Bach-Präludiums.) Die Klassik ist die revolutionäre Musik der Aufklärung; die Romantik ist eine anti-aufklärerische Haltung, die nicht mit dem Bisherigen bricht.

Angesichts der Wichtigkeit der klassischen Sonate und der Tatsache, dass romantische Fantasien im 18. Jh. oft nicht aufgeschrieben wurden, dürfte es verständlich sein, dass die zweite Hälfte des Jahrhunderts generell im Nachhinein als «klassische Periode» trotz des gleichzeitigen romantischen Stils gilt. Langsame Sätze allerdings, wenn sie nicht in Sonatenform sind, wurden wohl oft als Grundlage zum Fantasieren benutzt; ausgezeichnete Beispiele sind Mozarts erhaltene fantastische Verzierungen zu den Klaviersonaten KV 332 und 457. Die zum Klavierkonzert gehörige «Cadenza» belegt ebenfalls die romantische Seite der Epoche. Ab 1800 wird die Epochenetikette «klassisch» sehr problematisch; die verwendeten Tonarten in Beethovens Sonatensätzen erklären durchaus Hoffmanns Einstufung des Komponisten als «rein romantisch». Ab 1815 löst sich Beethovens Sonatenform weitgehend auf. Dass etwa die A-Dur-Sonate Op. 101 (1816) in ihrer fantastischen Form und ausschweifenden Tonarten reine Romantik ist, fiel später nur wegen des Dogmas vom «klassischen» Beethoven nicht auf: die späten Sonaten wurden einfach nicht gespielt, oder stilistisch falsch gespielt. Beethoven spielte sie «mit wenig Ausnahme frei alles Zwanges im Zeitmasse, wie es Inhalt und Situation bedingte» (Schindler). Eine weitere wichtige Entwicklung ab 1815 ist das lyrische Klavierstück (das Klavier bleibt charakteristisches Instrument der Romantik) in neobarocker Einheitsbewegung mit einfacher, leicht zu improvisierender viertaktiger Struktur und oft fantastisch verzierter Melodik über wechselnden romantischen Harmonien. Die Nocturnes («Nachtstimmungen») von Field sind vielleicht die einflussreichsten Beispiele und wurden insbesondere von Chopin weitergeführt. Viele Lieder von Schubert sind von dieser Art. Frühere Einzelsätze von Beethoven gehören schon zu dieser Richtung; neben dem ersten Satz der «Mondscheinsonate» (Nachtstimmung!) ist das Minore aus der Sonate Op. 7 bei

Eurythmisten besonders bekannt. Steiner gibt dafür die vielleicht zunächst überraschende durchaus romantische Angabe, «wie träumend». Steiners Form ähnelt auch seinen Formen für kürzere Stücke von Chopin (Prélude H-Dur, 1. Stimme der Etude f-moll op. Posth.). Diese Formen unterscheiden sich nicht wesentlich vom besprochenen barocken Formprinzip; das Largo g-moll für zwei Violinen von Händel hat eine durchaus vergleichbare Form. Angesichts der Herkunft der Romantik aus dem Barock und, insbesondere, der neobarocken Einheitsbewegung dieser lyrischen Stücke des 19. Jh., sollte die Ähnlichkeit nicht überraschen. Die Formen für längere Stücke von Chopin und Schumann weisen aber oft ein anderes Formprinzip auf, das man Steiners romantisches Formprinzip nennen könnte: die Grundanlage ist manchmal kreisend, tendiert aber oft zu einem seitlichen Hin-und-her, wobei einzelne Strecken jeweils aus Wiederholungen eines Formelementes bestehen, das sich von Strecke zu Strecke verändert *ohne* Beziehung zu einer Veränderung der musikalischen Bewegung. Die Nocturne b-moll von Chopin ist ein gutes Beispiel: einzelne Wegstrecken wiederholen zackige, gezahnte, ausholend gerundete oder seltsam wackelige Formelemente bei durchgehender musikalischer Bewegung. «Einsamer Wanderer» von Grieg ist ein Beispiel von besonderem Interesse, da die ausgeschriebene Wiederholung des zweiten Teils mit gänzlich veränderten eurythmischen Formelementen dargestellt wird. Musikalische Reprisen lassen sich dementsprechend schwer in der Form finden: man suche sie etwa bei der Romanze Fis-Dur von Schumann, bei Clair de Lune von Debussy oder beim Vorfrühling von van der Pals. Es sollte jetzt wieder keine Überraschung sein, dass das Allegretto aus Beethovens «Mondscheinsonate», das Adagio cantabile aus seiner «Pathétique» sowie das Ave verum von Mozart romantische Formen haben. Dass Bachs Orgelchoral «Ich ruf' zu Dir» ebenfalls eine solche hat, könnte auf die romantische Klavierbearbeitung von Busoni zurückzuführen sein. Die etwas ähnliche Streckeneinteilung bei Bachs Präludium f-moll WTK II und besonders bei der A-Dur Gigue von Telemann entspricht jedoch tatsächlich musikalischen Abschnitten mit etwas kontrastierender Bewegung und, auf dem Cembalo, mit kontrastierenden Klangregistern; ähnliche Formen würde man erwarten für Konzertsätze mit wechselnden Tutti- und Solopassagen. Die barocke Form für das klassische Rondo aus Beethovens «Pathétique» gibt wiederum nicht die Bewegungsstruktur der Musik wieder, sondern die barocke Rondoform: sie wird mit ganz unterschiedlichen musikalischen Episoden wiederholt. Dass klassische Elemente in Eurythmieformen für Stücke von Schubert, Mendelssohn und Schumann erscheinen, ist überhaupt kein Widerspruch: das Klassisch-Sinfonische ist nicht nur bei diesen Komponisten noch lebendig, sondern bis zum Ende des 19. Jh. bei Brahms sowie bei seinem Antipoden Bruckner, bei Dvorák, Tschaikowski und vielen anderen.

Wenn die ganze Periode von 1750 bis 1900 musikalisch das «klassische *und* romantische» Zeitalter ist, worin liegt die Andersartigkeit in der zweiten Hälfte der Epoche? *Dass* eine Andersartigkeit gegeben ist, wird in vielen Bereichen beschrieben, aber nur in der Musik und in der französischen Literatur wird die Bezeichnung «romantisch» dafür verwendet. In der französischen Literatur ist die Bezeichnung eine historische für einen Dichterkreis, der den reaktionären Klassizismus des Landes bekämpfte; die literarische «Romantik» war in Frankreich ein Aspekt des politischen Liberalismus, der 1830 siegte. Übereinstimmend sagt Heine, mit Goethes Tod (1832) sei die aristokratische Zeit zu Ende, die demokratische beginne. Die neue Zeit ist bürgerlich, «positivistisch», materialistisch; in der Kunst ist sie *realistisch* im Gegensatz zur mehr *idealistischen* vorigen Hälfte der Epoche. Dieses Wort passt ebenso zur Musik wie zum sozialen und zum psychologischen Roman (Dickens, Balzac, Stendhal), zum Theater oder zur Malerei. Das wirkliche Leben der verschiedenen Völker spielt ab 1830 endlich in der Musik eine entscheidende Rolle; unter den Stücken mit Steinerform befinden sich

z.B. ein slawischer Tanz von Dvorák, die ungarische Serenade bearbeitet von Zsadányi und das polnische Wiegenlied von Neruda. Eine Oper über die Unterdrückung des Volks (Aubers «Stumme von Portici») war 1830 tatsächlich Auslösungsmoment des Aufstands, der zur Neugründung des belgischen Staats führte. Ein besonderes Kennzeichen dieser Zeit ist die unübersehbare Fülle von Stücken mit realistischen Titeln wie «Bächlein im Frühling»; trotz seiner Missbilligung dieser Richtung, die er im Toneurythmiekurs ausspricht, hat Steiner für eine Reihe solcher Kompositionen von Schumann bis Jan Stuten Formen geschaffen. Ist die Bezeichnung «realistisch» nicht auch für die Toneurythmie sehr treffend, liegt nicht die dafür benötigte Bewegungsqualität in einem *realistischen* Ergreifen des Raumes und des Gefühls?

Die Bedeutung des Puppenspiels in der Therapie bei Kindern mit seelischen Problemen

Gabriele Pohl, DE-Heidelberg

Die Situation der Kinder heute ist nicht losgelöst zu betrachten von der Gesellschaftsentwicklung der Postmoderne. Sozialer Wandel, Mehrdeutigkeit, Chaos, Beschleunigung, Pluralität kennzeichnen das Leben des modernen Menschen. Einher geht damit für die Kinder vor allem der Verlust an Tiefenbindungen. Fehlende Religion und Tradition sind ebenso dafür verantwortlich zu machen wie der Mangel an Sicherheit in ihren familiären Bezügen durch Trennungen, fehlende Väter, häufigem Beziehungswechsel und frühe Fremdbetreuung. Schon früh wird ihnen zu viel Welt zugemutet. Sie sind den vielfältigsten Sinneseindrücken ausgesetzt, die sie nicht verarbeiten können. Medienkonsum hinterlässt nicht verarbeitete Seeleneindrücke.

Hinzu kommt, dass Kinder mit erhöhter Sensibilität und Wachheit zur Welt kommen. Sie haben dadurch einen deutlich geringeren Reizschutz. Die erhöhte Sensibilität geht oft einher mit erhöhter Spiritualität. In der zunehmend materialisierten Welt stoßen diese Kinder damit ins Leere. Sie fühlen sich wie herausgeworfen in eine fremde Welt, Daseinssicherheit entsteht nur schwer.

Seelenerlebnisse, die nicht verarbeitet sind, nisten sich im Seelenleben des Kindes ein und wirken krankmachend. Wenn der Atmungsprozess zwischen Seele und Welt, der das Gefühlsleben ausmacht, durch zu starke Eindrücke von außen gestört ist, hat das zur Folge, dass das Kind dann nur Außenwelt aufnimmt, sie aber sozusagen nicht «ausatmen» kann.

Die meisten Kinder können Eindrücke, solange sie nicht übermächtig werden, im freien Spiel bearbeiten, verwandeln, handhabbar machen, dazu Distanz gewinnen. Spiel ist die Quelle von Selbstwirksamkeitserfahrungen.

Über das Spiel kann das Kind sein Gefühlsleben ordnen, es kann gemachte Erfahrungen integrieren und zukünftige Ereignisse antizipieren.

Gelingt dies nicht, werden die Eindrücke zu übermächtig, braucht das Kind Hilfe.

Spielen ist die genuine Tätigkeit des Kindes. Es hat immer die Funktion, neben anderen wie Welterkundung und –aneignung, Sinnesschulung, soziales Lernen – um nur einige zu nennen – der Lebensbewältigung zu dienen. Die Symbolsprache des Spiels erhellt alles, was das Kind noch nicht in Worte fassen kann. Solange das Kind noch nicht in der Lage ist, seine Gefühle zu artikulieren oder sie sich auf andere Weise bewusst zu machen, braucht es das

Spiel. Nur so kann ein Kind ein gesundes Gefühlsleben entwickeln.

Das Kind wird sich dadurch seiner selbst gewahr und fasst Vertrauen zu den eigenen Fähigkeiten. Daraus kann sich im Verlauf seiner Entwicklung die Möglichkeit entwickeln, Lösungen zu finden und umzusetzen.

«In der fühlenden Seele erlebt der Mensch sein Eigensein primär und zentral. Hier wird sein tiefster Menschwert bestimmt. Deshalb ist auch die Entwicklung des Gefühlslebens so wesentlich für das spätere Lebensglück und den menschlichen Wert des Individuums.» (B. Lievegoed, Entwicklungsphasen des Kindes, S. 121)

Lievegoed nennt die schöpferische Fantasie die treibende Kraft, die beim Kind ein eigenes innerliches Gefühlsleben entstehen lässt.

Um sich die Erlebnisse als Erfahrung nutzbar machen zu können, braucht das Kind das Spiel. Damit kann es seine Erlebnisse aus einer gewissen Distanz betrachten und so im Gedächtnis verankern, um zum geeigneten Zeitpunkt auf die gemachten Erfahrungen zurückgreifen zu können. So kann es der Situation in adäquater Weise begegnen. Diese Herangehensweise ist keine reflexive, denkende, urteilende. Es handelt sich eher um ein Nachfühlen als um ein Nachdenken.

Im Spiel kann das Kind Wege erproben, um zu dem zu werden, was es seinem innersten Impuls nach werden will, unabhängig von allen äußeren Gegebenheiten.

«Die schöpferische Fantasie wird von innen her der Außenwelt entgegengesetzt und bildet diese gemäß den inneren Bedürfnissen um» (Lievegoed, Entwicklungsphasen des Kindes, S. 47)

Auch da wo oftmals nur Sprachlosigkeit und Lähmung war (bei schweren Traumatisierungen), wirkt die Distanzierung ermöglichende kreative Umsetzung im Spiel befreiend.

Die Aufgabe des Therapeuten definiert sich folgendermaßen: er hat nach den protektiven Faktoren in der Geschichte des Kindes zu suchen, nach vorhandenen Potentialen und Ressourcen und diese behutsam «ins Spiel zu bringen». Dabei ist eine liebevolle Bezogenheit ebenso wichtig wie der Respekt vor dem Kind und dessen Zugangsweg in der Gestaltung des eigenen Schicksals.

In der Spieltherapie können Kind und Therapeut Erlebnisräume aufbauen, in denen das Kind Beziehungserfahrungen machen kann, die es nachreifen lassen.

Ebenso wie das Kind keinen bewussten Transfer herstellt zwischen seinem Spiel und seiner Realität, wird der Therapeut das Tun des Kindes nicht reflektierend kommentieren. Es ist dem Kind nicht angemessen, wenn der Therapeut dem Kind dessen Tun und dessen Erfahrungen bewusst macht.

Das Kind braucht den Therapeuten als Mitspieler, allerdings ist es das Kind, welches die Spielvorgänge bestimmt. Es will den Therapeuten wissen lassen, wie es sich anfühlt, ein solches Kind mit solchen belastenden Erfahrungen zu sein. Es braucht ihn auch als Begleiter, der ihm hilft, diese Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen, es braucht ihn als Beschützer und gleichzeitig muss es spüren, dass der Therapeut versteht, was das Kind mit den Spielmitteln als Extension seiner Selbst zum Ausdruck bringt.

Im therapeutischen Setting wird nicht interpretiert, nicht gespiegelt und nicht geführt, allerdings muss der Therapeut, auch wenn er immer engagierter Mitspieler sein muss, gleichzeitig zu verstehen suchen, was das Kind ihm gerade mitteilt, um mögliche Handlungsalternativen impulsieren zu können. Das heißt, er braucht als wesentliche Fähigkeit Geistesgegenwart, es nützt dem Therapeuten nichts, vorher eine Lösung parat zu haben, im Gegenteil muss er sich frei machen von eigenen Vorstellungen, um dem Kind gemäß handeln zu können. Deshalb muss es höchstes Ziel des Therapeuten sein, ein Organ für das Seelisch-Geistige des Kindes zu entwickeln, denn diesem kann er gerade im symbolischen Spiel oft

unmaskiert begegnen. Liebe und Respekt für das Wesen des Kindes und Aufmerksamkeit, ja Hingabe bei seinem Tun sind dafür die Voraussetzungen.

Ziel der Therapie kann nicht Angepasstheit sein, sondern muss Individuation sein.

In einer Zeit, in der von den Kindern mehr denn je erwartet wird, dass sie den Erwartungshaltungen der Erwachsenen entsprechen, indem sie durch verhaltenstherapeutische Programme und medikamentöse Versorgung, oft ganz ohne Berücksichtigung ihrer Individualität und ihrer individuellen Geschichte, «kompatibel» gemacht werden, in einer Zeit, in der die Lebensräume der Kinder und damit ihre Entfaltungsräume zunehmend beschnitten werden, wird es immer wesentlicher, danach zu fragen, in welcher Weise das Kind selbst versucht, mit den gegebenen Umständen fertig zu werden. Das macht deutlich, dass der Therapeut nur «Ermöglicher» sein kann dafür, dass das Kind seinen eigenen innersten Impulsen folgen kann. Er muss ihm zeitlichen Raum geben, aber auch Seelenraum und Entfaltungsraum und er muss Vertrauen in die Entwicklungsmöglichkeiten des Kindes haben.

«Wo ich vertraue, handle ich besser, wo mir vertraut wird, fühle ich mich gebunden und bekomme Kräfte über mein Maß.» (H. Nohl zitiert in: H. Egli (Hrsg.), *Entwicklungsräume*, S. 29)

Die Therapie ist zukunftsorientiert. Die Aufarbeitung traumatisierender Erlebnisse zielt darauf ab, einen nicht geleisteten Entwicklungsschritt nachzuholen, um in der Zukunft selbstbestimmt handeln zu können. Von der Entwicklungspsychologie wissen wir, dass Störungen dann entstehen, wenn ein Kind auf dem Weg zur Individuation eine bestimmte Entwicklungsphase nicht erfolgreich abgeschlossen hat. Die kognitive und die körperliche Entwicklung, möglicherweise auch die soziale Entwicklung, läuft dann zwar weiter, der Individuationsprozess jedoch, der die eigentliche seelisch-geistige Entwicklung ausmacht, ist in einer für ein früheres Lebensalter passenden Entwicklungsstufe stehen geblieben. Deshalb muss man sich fragen: in welcher Phase steht das Kind und was blockiert seinen weiteren Entwicklungsweg?

Wie gestaltet sich das so begründete therapeutische Spiel inhaltlich?

Anders als bei klassischen Spieltherapien steht das Spiel mit Handpuppen hier im Vordergrund und ist nicht nur ein Medium unter vielen.

Die Puppe ist immer Abbild des Menschen und somit Identifikationsfigur des Kindes, sie ist immer für das Kind ein beseeltes Wesen. «Die Puppe ist Zentrum der Dynamik von Lebensprozessen..., sie ist Zentrum der Welt der kindlichen Fantasie und Zentrum des Spielfeldes kindlicher Beziehungen... Puppen sind Schlüssel zum Unbewussten, zu den Bedürfnissen, Gefühlen und Wünschen und zum zentralen Ich.» (G. Ammon, in: Petzold, *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie*, S. 107 f.)

In dem hier beschriebenen Ansatz gibt es keine so genannten Sceno-Puppen, die eine möglichst getreue Abbildung der Wirklichkeit erlauben, statt dessen stehen den Kindern Handpuppen zur Verfügung, die alle erdenklichen Märchengestalten symbolisieren wie zum Beispiel den König, den Ritter, die Prinzessin, den Drachen und den Wolf. Desgleichen gibt es die dazugehörigen Requisiten, das goldene Ei, das Schwert, die Schatzkiste etc.

Damit wird – anders als bei der klassischen Spieltherapie – eine Symbolebene beschritten, die über die individuelle Jetzt-Erfahrung der Kinder hinausweist. Es handelt sich hierbei vielmehr um zeitlos gültige Erfahrungen, Verhaltensdispositionen, die C.G. Jung Archetypen nennt, die dem sogenannten kollektiven Unbewussten entspringen.

Was Käthe Weizsäcker als Definition für den Traum gebraucht, findet auch hier, beim kind-

lichen Spiel, Anwendung.

«Der Traum ist eine spontane Selbstdarstellung der aktuellen Lage des Unbewussten in symbolischer Ausdrucksform.» (Psychotherapie und Anthroposophie, S. 27)

Archetypen sind noch keine Bilder, sondern bestimmen nur unsere Bereitschaft, auf bestimmte Erfahrungen und Situationen oder Ereignisse zu reagieren, man könnte sie auch Motive nennen. Die Bilder und Symbole, die wir aus Märchen und Mythen kennen, sind Repräsentativa für die jeweils zugrunde liegenden Archetypen.

Das mag erklären, weshalb Kinder zu allen Zeiten Märchen geliebt haben, Märchen liefern von alters her die Urbilder, in denen die Menschen sich in ihren Ängsten und Nöten, ihren Widersprüchen, Hoffnungen und Sehnsüchten wiedergefunden haben.

Im Spiel transformieren und individualisieren die Kinder dementsprechend – natürlich unbewusst – ihre ganz persönlichen Erfahrungen. Durch die schöpferische Fantasie der Kinder werden die Urbilder sichtbar und ermöglichen dem Therapeuten Deutung.

Konkret gesprochen heißt das: greift das Kind zum König, so steht dieser symbolisch für dessen zu entwickelndes Ich, die Tiere beispielsweise für seine Triebe und Begierden.

Wie ist der Einsatz von Handpuppen begründet?

Zwar kann jede Puppe und jedes Stofftier Projektionsfigur für das Kind sein, aber die Handpuppe erfüllt diese Funktion besonders gut dadurch, dass das Kind der Handpuppe mit der eigenen Hand Körperlichkeit verleiht. Das Kind und die Puppe werden quasi identisch, aber die Puppe bleibt dennoch Objekt und gibt dem Kind die Möglichkeit sich gleichzeitig auch wieder von ihr distanzieren zu können.

«Da beim Menschen die Hand das vom Bewusstsein her am weitesten bestimmbare Organ ist, über das er sich durch Hantieren seine Objektwelt mit ihren Sachbezügen aufbaut, bleibt zwischen der Puppe als Objekt mit eigenen Aktionen und dem Selbstverständnis des Subjekts Spieler ab einer gewissen Höhe der Bewusstseinsentwicklung immer eine Distanz erhalten, die unter anderem darin gründet, dass der Spieler weiß, dass er mit seinen Händen etwas tut.» (Holgrid Gabriel, Das Puppenspiel in der Psychotherapie nach C.G. Jung, in: Petzold, Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie, S. 113)

Die Spielweise ist offen, es gibt keine Bühne, hinter der man versteckt ist, Kind und Therapeut sitzen sich meist gegenüber an einem Tisch, auf dem das Kind das entsprechende Szenarium mittels Tüchern gestaltet hat. So können sich beide unmittelbar über den weiteren Spielverlauf verständigen. Anschließend an das Spiel wird die Geschichte gemeinsam aufgeschrieben, um dem Kind eine zusätzliche Distanz zu den Ereignissen zu ermöglichen.

Literatur:

- Hans Egli (Hrsg.), Entwicklungsräume, Dornach 2004
 Erik Erikson, Identität und Lebenszyklus, Frankfurt a.M. 1976
 Karl Gebauer, Gerald Hüther (Hrsg.), Kinder brauchen Spielräume, Düsseldorf 2003
 C.G. Jung, Archetypen, München 2002
 Bernard Lievegoed, Entwicklungsphasen des Kindes, Stuttgart 1986
 Bruno Metzmacher, Hilarion Petzold et al., Therapeutische Zugänge zu den Erfahrungswelten des Kindes von heute, Paderborn 1996
 Hilarion Petzold (Hrsg.) Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie, München 1983
 Gabriele Pohl, Kindheit – aufs Spiel gesetzt, Berlin, 2006
 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Stuttgart 1989

Rudolf Steiner, Geisteswissenschaft und Medizin, Dornach 1976

Rudolf Steiner, Weltenwunder, Seelenprüfungen, Geistesoffenbarungen, Dornach 1960

Käthe Weizsäcker, Psychotherapie und Anthroposophie, Stuttgart 1986

Gerhard Wehr, C.G. Jung und Rudolf Steiner, Zürich 1990

D.W. Winnicott, Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart 1992

Autorennotiz

Gabriele Pohl, Lehrerin, Diplompädagogin und Kindertherapeutin

Leitung des Kaspar Hauser Institutes

Verschiedene Veröffentlichungen zu Themen wie ADS, Angststörungen, kindliches Spiel, Familienkultur

Dieser Artikel ist ungekürzt erschienen in: Rüdiger Grimm/Götz Kaschubowski (Hrsg.) Kompendium der anthroposophischen Heilpädagogik 2008. 547 Seiten, 16 Abb., 8 Tab. ISBN 13 (978-3-497-01985-4) kt. €(D) 39.90 / €(A) 41.10 / CHF 67.90

s. auch

Fortbildung von Gabriele Pohl unter Ankündigungen, S. 98)

BERICHTE

Musik ausgedrückt in Bewegung durch die Grundlagen der Toneurythmie

Silke Sponheuers Eurythmie-Choreographie-Examens-Aufführung für ihren Master in Musik am 27. Mai 2007

Liz Smith, ZA-Noordhoek

«Ihre Eurythmie-Master-Aufführung war das Highlight unseres Jahres», meinte ein Professor der University of Cape Town Dance School kürzlich zu Silke Sponheuer, als sie sich dieses Jahr als Master-Studentin wieder an der Universität einschrieb. Die Dance School fühlte sich geehrt, eine so reiche und vor Leben sprühende Eurythmie-Aufführung bei sich zu veranstalten und ein grosses und lebhaftes Publikum, das den Raum bis zum Bersten füllte, zu Gast zu haben. Was für mich als Teil dieses Publikums hervorstach und was ich mitnahm, war das Erleben einer satten Ganzheit – nicht durch Einheitlichkeit, sondern durch eine breite und unglaublich reiche Mannigfaltigkeit an Musik, Stil, Länge und Instrumentierung, ein lebendiges Erleben von Farbe, Bewegung und Form in einer solchen Vielfalt und Fülle ohne die geringste Spur von Zersplitterung oder einem Bruch. Dieses Erlebnis integrierter Ganzheit erinnerte an Goethes organische Einheit, die «es der Einzigartigkeit des Einzelnen erlaubt, im Lichte der Einheit des Ganzen zu erscheinen.»

So war es sehr spannend, dass Silke mir in unserem Gespräch, auf dem dieser Artikel beruht, erzählte, dass ihr Hauptanliegen für ihre Examens-Aufführung «wirklich die Vielfalt war, die zu sehen ist. Oft wird kritisiert, dass Eurythmie immer gleich aussieht. Man kann aber wirklich sehen, dass sie so vollkommen unterschiedlich sein kann wie Klezmer-Musik im Vergleich zu einem Stück von Mozart. Es war alles sehr unterschiedlich, aber eben doch aus den Grundlagen der Eurythmie heraus erarbeitet.»

Silke blieb den Grundlagen der Eurythmie treu; indem sie aber die Elemente mit einer derartigen Aufmerksamkeit für Detail, Gebärde und Form verwendete und kombinierte, machte sie ein belebendes Erlebnis von Vielfalt und gleichzeitiger Einheit möglich. Dass sie in ihrem Vorhaben mehr als erfolgreich war, fand nicht nur das Publikum, das ihr eine *standing ovation* gab, sondern auch Prof. Tanja Masukowitz von der Alanus-Hochschule und Prof. Joseph du Preez von der University of Pretoria, die ihre Prüfung abgenommen haben: sie bekam eine Auszeichnung für den praktischen Teil ihres Masters.

Wie Silke es geschafft habe, 15 Tonstücke, 22 EurythmistInnen und 11 MusikerInnen in einer einstündigen Aufführung von solcher Professionalität, Schönheit und Umfang zusammen zu bringen, wollte ich wissen. «Mit harter Arbeit!» meinte sie. Sie hatte Monate mit Recherchen in der Musikbibliothek der University of Cape Town verbracht, hatte sich Stücke angehört und stapelweise gesammelt. Das Zusammensetzen des Programms war wie ein Puzzle. Sie wählte aus zahlreichen Stücken aus, und jede Wahl hatte Auswirkungen auf das Ganze – nicht nicht zuviel von einer Musikrichtung, keinen Komponisten doppelt zu haben. Sie hatte Spass an diesem Austauschen und Jonglieren – alles in allem ein dreimonatiger Prozess – aber im Februar 2007 fehlte ihr immer noch ein Stück, und sie geriet langsam in Panik. Doch auf einmal fiel alles an seinen Platz, wie eine plötzliche Imagination, wie sie nur möglich ist als Resultat einer langen harten Plackerei und der enormen Menge an Vorbereitungen.

Ich fragte sie, wie es war, so viele verschiedene Stücke zu choreographieren. Die grosse Herausforderung sei gewesen, genug Ideen zu haben, um zu gewährleisten, dass die Choreographie nicht immer gleich aussah. Lange bevor sie den Stift aufs Papier bringt, lebt sie mit der Musik, hört sie, spielt sie, hört auf die verschiedenen Qualitäten und erlaubt es der Musik, in ihr zu leben. Langsam sieht sie vor ihrem innere Auge entstehen, wo es sich heben und senken und wie es aufgebaut werden müsste. Ist das grosse Bild erst einmal da, fängt sie an, in die einzelnen Abschnitte zu gehen um herauszufinden, wie jeder sich bewegt und funktioniert, und zuallerletzt erst, nach einem langen inneren Prozess, beginnt sie zu zeichnen. Und trotzdem sei ihr Radiergummi immer kleiner geworden und der Haufen an Papier, das sie zerknüllt habe, immer grösser... Natürlich gab es bei einem so lebendigen Entstehungsprozess auch eine beängstigende Sache: den Zeitpunkt des Examens. Der 27. Mai 2007 stand immer als unausweichlich letzter Termin vor ihr.

Zeitdruck war nicht die einzige Einschränkung, die sich auf Silkes kreativen Prozess auswirkte. Auch die Form des Programms war genau vorgeschrieben. Es musste eine Stunde lang sein und gewisse Stücke enthalten. Aber innerhalb der gegebenen Aufgabenstellungen – verschiedene Soli, Pas de deux und Gruppenformationen, eine davon musste zehn Leute für mindestens zehn Minuten zeigen – war Silke ziemlich frei, sich die Komponisten und Musikkrichtungen, die sie wollte, auszusuchen. Sie ging von einem Mittelteil mit reiner Toneurythmie aus, wo das musikalische Element durch klassische, chorische Eurythmie und ihre strukturierte Choreographie ausgedrückt wird, dehnte dann ihr Programm und sich selber aus, um als ein Extrem den strengen, synkopierten Angriff der harten, modernen Töne von György Ligeti darzustellen, und als anderes Extrem trieb sie die Klanggrenzen in Richtung Drama mit der musikalischen Legende des Wettstreits von Apollo und Marsyas und zeigte tanzähnliche Qualitäten, aber durch die Mittel der Eurythmie.

Das Programm war ein meisterhaftes Arrangement von Gegensatz und Gegenteil, jedes Stück war bestmöglich platziert, konnte seine Natur zeigen und das Ganze grösser werden lassen. Der verborgene Fluss von Mozarts Klarinetten-Quintett stand im Gegensatz zum heiteren *Esprit de dance* eines Brouwer-Gitarrensolos, das ziemlich abrupte Bewegungen und Gestaltpräsenz erforderte. Der archetypische Raum und die harmonischen Beziehungen des Bach-Duos kontrastierten stark mit den beinahe ahrimanischen Bewegungen des Ligeti-Duos, wo es schwierig war, aus dem völlig harten Klang etwas Ätherisches zu hören und herauszubringen. Die feurige Chatschaturjan-Toccata mit ihren permanenten Intervallwiederholungen und dem polarisierenden Bruch forderte eine gegenströmende Choreographie, um die Energie des Stückes hervorzuholen und die Intervalle dramatisch zu präsentieren. Das ausgleichende Element am Schluss geleitete in die kosmisch-meditative «Intervall-Evolution», choreographiert für zehn Eurythmisten und gezeigt von Studenten der Kairos Eurythmie-Ausbildung. Hier, mit dem Kreis als Basis ihrer Choreographie, präsentierte Silke die Intervalle in ihrer absoluten Reinheit, indem sie sich des Monochords bediente.

«Wenn man die natürlichen Intervalle des Monochords verwendet, wo die Intervalle nicht die sind, die wir kennen, kann man sehen, wie die Intervalle mit den Kulturepochen verbunden sind. Das habe ich mit diesem Stück zu tun versucht.»

Schon lange hatte sich Silke gefragt, weshalb Rudolf Steiner sagte, dass die Septime zur Atlantischen Periode passe, «denn wenn man die Septime auf dem Klavier hört, wacht man wirklich auf! Aber bei der natürlichen Septime fühlt man nicht den Angriff, sondern nur die Dichte des Ätherischen und der bebenden Lebenskräfte.»

Dazu kontrastierend und durch diese Meditation in Bewegung gewebt waren moderne Auszüge der Komposition für Intervalle des südafrikanischen Komponisten Peter Klatzow.

Silke blieb in diesem kosmischen Feld und verwendete anschliessend Rudolf Steiners Prinzip, die Töne mit den Tierkreiszeichen in Zusammenhang zu stellen, verwendete die Zwölftonmusik eines Kodaly-Stückes und arbeitete die Choreographie aus diesem Klang-Raum-Element heraus.

Diese zwölf Töne, die zeitlich in keinem Zusammenhang stehen (wie in der traditionellen Tonleiter), gewähren mehr Freiheit, erfordern aber eine innere Beteiligung der Seele, um ihren Platz zu finden. Um die Hauptessenz der «bewussten Überbrückung» in dieser Musik herauszubringen, arbeitete sie in der Choreographie stark mit den Zwischenräumen, um die Beziehungen in den scheinbar in keinem Zusammenhang stehenden Tönen zu erschaffen. Es erforderte viel Arbeit von seiten der vier BA-Eurythmie-Studenten, das zu erreichen, aber es war klar sichtbar für Silkes Tanz-Professor, der sagte, dass er noch nie zuvor so eine solche Teamarbeit im Tanz gesehen habe und dass er grossen Respekt habe vor ihrer Leistung.

Silkes Interpretation der Geschichte des Wettstreits zwischen Apollo, der die Leier, und Marsyas, der die Flöten spielt, als musikalisches Drama war wirklich eine «Nachtarbeit», sagt sie. Es entstand daraus, dass sie so stark mit Rudolf Steiners zweiter Geschichte über die Septime lebte, wo er über Marsyas spricht, wie er geschunden wird – ein völlig anderes Bild der Septime als das aus der atlantischen. Deswegen hat sie bei der Harfe für Apollo die griechisch-dorische oder Sonnentonleiter verwendet und für Marsyas Klarinettenmusik die von Schlesinger wiederentdeckten Mondtonleitern. Zu dieser Zeit ist der Individualismus der Flöte verfrüht, und Marsyas wird von der Septime für ihre Verwendung geschunden. Diese Musik wurde als Zusammenarbeit zwischen Silke und der Musikerin Ingrid Salzman entwickelt und wurde gefolgt und abgelöst von einem modernen melodischen Solo, wo die Klarinette nun, in der jetzigen Zeit, alleine stehen kann als die reine singende Seele. Inzwischen hat Silke entdeckt, dass in einigen griechischen Dörfern Marsyas-Statuen als Freiheitssymbol aufgestellt worden sind.

Während sie jedes Stück einzeln und entsprechend seiner speziellen Natur choreographiert hatte, war sich Silke des Programms als eines Ganzen bewusst. Sie webte in die Choreographie selber die Verbindung von einem Stück zum anderen. Manchmal waren diese Verbindungen abrupte Blackouts, die selber einen Teil des Charakters des Stückes bildeten, manchmal war es die Art, wie sie den Einsatz des neuen Stückes in die Formen des vorigen hinein choreographierte. Die hohe Tonlage der drei klaren Stimmen einer Ukmar-Extase stieg wie ein reiner Geist aus der dunklen Struktur und Form von Chopins Begräbnismarsch und ging den verspielten Folk- und Lyrikstücken im späteren Teils des Programms voran, das einen romantischen Pas de deux mehr im Ballett-Geschichtsstil beinhaltete.

Silke hatte afrikanische Musik gesucht, die mehr melodische Elemente enthält als den traditionellen Schlagrythmus, und bekam Verbindung zu Dingiswayo Jumo, einem Musiker und Komponisten aus Zimbabwe, den ihr Projekt sehr inspirierte. Er komponierte eigens Musik, die auf einem Kinderlied basiert, für die *calabash mbira* – eine Art Fingerklavier, nach den natürlichen Intervallen der Slendro-Tonleiter gestimmt. Das hatte zur Folge, dass sich der afrikanische Flötenspieler, der ihn begleitete, eine neue Flöte machte (ähnlich der Panflöte), die zu den Tönen der *mbira* passte und so das Stück in ein sehr gemeinschaftliches künstlerisches Projekt verwandelte.

Um das starke Knacken des Instruments einzufangen, hielt sich Silke an Steiners Sforzato-Angaben und verwendete parallel Hand- und Fuss-Bewegungen. Das hatte zudem den Effekt, die Qualität afrikanischen Tanzes hervorzubringen, ohne das eurythmische Zentrum der Bewegung zu mindern. In diesem und in einigen der andern Stücke experimentierte Silke mit der Rolle der Musiker, indem sie sie nicht immer an die Seite verbannte, sondern sie

auf die Bühne brachte. In einem beschwingten Klezmer-Solo beinhaltet die Choreographie, dass die begleitenden Akkordeon- und Geigenspieler sich in Bezug zur Eurythmistin bewegen und den Zigeunercharakter des Stücks verstärken. Hier konnte sie alle Angaben für die sehr hohen Töne, für Ritardando und A tempo auf sehr künstlerische Weise vorbringen, was in einer tanzähnlichen Qualität resultierte, aber immer noch Eurythmie war. Der magische Abend endete passend mit dem Pomp und der Phantasie von Mendelssohns Overture zum «Sommernachtstraum» und dem Wirbel und Farbenreichtum des Herrn der Elementarwesen.

Für Silke aber geht die Arbeit weiter, bereits ist sie dabei, eine schriftliche Analyse der Elemente zusammenzustellen, die sie anlässlich ihrer praktischen Prüfung verwendet hat, und trägt so bei zum Wachstum der einem breiten Publikum zugänglichen Eurythmie-Literatur.

Was stark mit ihr lebt als Resultat dieser grossen praktischen Arbeit, ist ein schärferes Stilbewusstsein und die Begeisterung für die enorme Vielseitigkeit der Grundlagen der Eurythmie, mit denen sie so viele verschiedene Situationen sichtbar machen konnte, ohne der Eurythmie untreu zu werden. Vor allen Dingen erlebte sie den ganzen Prozess im Umfeld ihres Examens als eine gemeinschaftliche Veranstaltung, in die zahlreiche Menschen so viel von sich selber einfließen liessen – nicht nur für sie, sondern für die Eurythmie. Eine weitere Folge davon ist die Verbindung zur Tanzschule und das Bewusstsein, dass die Anerkennung der Eurythmie nicht auf diesen Abend beschränkt war, sondern dass es in Zukunft weitergeht mit Plänen für Zusammenarbeit und Workshops. Aus dieser Tat wird ein Ereignis!

Aus dem Englischen von Ursula Seiler

Auf dem Weg zu einer neuen Eurythmie-Ausbildung

David-Michael und Glenda Monasch, USA-Boulder

Als Gründer der *Sound Circle Eurythmy* möchten wir mit Freude bekanntgeben, dass wir beabsichtigen, im August 2009 mit einer neuen Eurythmie-Ausbildung in Boulder, Colorado, zu beginnen. Wie es schon früher bei unserer Teilzeit-Ausbildung in Seattle der Fall war, haben uns wiederholte Anfragen von unseren erwachsenen Studenten zu dieser Entscheidung bewogen. Im Unterschied zur damaligen Ausbildung jedoch wird es diesmal ein vierjähriges Vollzeitprogramm sein, das die Entwicklung eines starken künstlerischen Empfindungsvermögens betont und gleichzeitig eine solide Grundlage in Waldorfpädagogik bietet.

Angesichts der Tatsache, dass die meisten Eurythmisten in Nordamerika ihren Lebensunterhalt mit Unterricht an Waldorfschulen verdienen, finden wir, dass es unbedingt erforderlich ist, sie darauf vorzubereiten, dass sie zu effizienten, umsichtigen und sachkundigen Mitgliedern der Waldorfschulen werden. Zu diesem Zweck werden zusammen mit den zusätzlichen Fächern, die für gewöhnlich in einer Eurythmie-Ausbildung angeboten werden (Sprachgestaltung, Anatomie und Physiologie, Poetik, Musiktheorie, Malen, Bildhauerei usw.), künstlerische, theoretische und praktische Fächer, die alle Aspekte der Waldorfpädagogik umfassen, von Anfang ein wesentlicher Bestandteil der Ausbildung sein. Lokale und nationale Waldorflehrer mit jahrzehntelanger Erfahrung werden für diesen Unterricht verantwortlich sein.

Ein weiterer einzigartiger Bestandteil der Ausbildung soll der Fokus auf vergleichende Bewegungsstudien sein. Während der vier Jahre werden die Studenten eine Auswahl an Tanz-

und Bewegungs-Vorstellungen und -Workshops besuchen, damit sie in der Lage sind, den ganz besonderen Platz der Eurythmie in der zeitgenössischen künstlerischen, pädagogischen und therapeutischen Szene klar zu erkennen und zu verstehen.

Wann immer möglich, werden wir Gasteurythmisten zum Unterrichten einladen und so das Bewusstsein der Studenten für die vielen verschiedenen Wege, auf denen man sich der Eurythmie nähern kann, vertiefen. Auch freuen wir uns, anzukündigen, dass unser regelmäßiger Gastdozent, Michael Leber vom Eurythmeum Stuttgart, wiederum die Ausbildung überwachen wird, wie er es schon in Seattle gemacht hat.

Je weiter wir mit der Planung dieser Ausbildung fortschreiten, prüfen wir auch jeden möglichen Weg, damit sie von einer höheren Lehranstalt anerkannt wird und die Studenten, die das möchten, auf den Bachelor hinarbeiten können. Es ist noch zu früh, um zu sagen, was genau das zur Folge hat, und es gibt keine Garantie, dass es klappt, aber wir denken, dass es für einige zukünftige Studenten wichtig ist zu wissen, dass wir bereits begonnen haben, uns mit dieser Frage auseinanderzusetzen.

Wir möchten unsere Kolleginnen und Kollegen in der ganzen Welt einladen, den angehenden Studenten die Nachricht von der *Sound Circle*-Eurythmie-Ausbildung weiterzugeben. Die, die herausfinden möchten, ob diese Ausbildung ihr nächster Lebensschritt sein könnte, möchten wir bitten, uns sobald als möglich zu kontaktieren, um ein Gespräch zu vereinbaren. Wenn immer möglich empfehlen wir aufs wärmste, dass die möglichen Studenten dieses Jahr wenigstens ein Wochenende bei uns verbringen, damit wir uns gegenseitig in Bewegung kennen lernen!

Da sich dieser Kurs immer weiter entwickelt, werden wir die neusten Meldungen auf unsere Homepage stellen, wo man sich auch für ein periodisches e-mail-Update anmelden kann: www.soundcircleeurythmy.org

Aus dem Englischen von Ursula Seiler

Substanz – Verwandlung – Prozess

Eindrücke von der Weltheileurythmietagung vom 30. April bis 6. Mai 2008

Heike Houben, DE-Berlin

Nomen est Omen! Da war mit 780 Teilnehmern aus 32 Ländern eine erstaunliche Menge Substanz zusammengekommen, um sich sehr verwandlungsbereit den heutigen weltübergreifenden Prozessen der Heileurythmie zu widmen. Und das trotz dieser, wie es Michaela Glöckler in ihrer Begrüßung ausdrückte «individualistischen Berufsgruppe». Allerdings kamen auch fast ausschließlich nur Heileurythmisten, obwohl andere Berufsgruppen ebenfalls eingeladen waren. Sieht man uns tatsächlich so exklusiv? Eine große Überraschung war die Anwesenheit einer Gruppe von 26 japanischen Ärzten, die wegen des Abschlusskurses ihrer IPMT-Ausbildung in Dornach waren und durch das Engagement einer Heileurythmistin den Weg zur Weltheileurythmietagung gefunden hatten.

Michaela Glöckler stellte zu Beginn eine Bitte in den Raum, die wie ein zarter roter Faden durch den Fortgang der Tagung webte: Wir sollen alle Zeit nutzen, uns als Repräsentanten dieses Berufszweiges bewusst zu werden, um mit neuen Fragestellungen nach Hause zu gehen. Damit man uns erkennt und schätzen lernt.

Begleitet wurde die Tagung durch Eurythmie zum Grundsteinspruch, jeden Morgen in

einer anderen Sprache. Und wenn man zum Beispiel im Finnischen Worte wie Aurinkor (Sonne) hörte und sah, konnte man schon spüren, wie hier der Kosmos eingeladen wurde, die Arbeit und die Fragen dieser internationalen Gruppen von Heileurythmisten zu begleiten und zu unterstützen.

Die einzelnen Vorträge, die jeden Tag von verschiedenen Ärzten gehalten wurden, werden (ebenso wie dieser Beitrag) in einer Festschrift* vollständig veröffentlicht. Es sollen hier kurze Stimmungsbilder, kleine Episoden Eingang finden, welche die Individualität und gerade eben die Verschiedenheit der mit der Heileurythmie befassten Menschen zum Ausdruck bringen. Michaela Glöckler, die in ihrem Abendvortrag mit einer besonderen Dringlichkeit den Weg des Heileurythmisten als Heiler mit dem Auftrag, einen Schulungsweg zu gehen, schilderte, ließ den vollbesetzten Saal in verteilten Gruppen die drei Herzrhythmen Jambus, Trochäus und Spondäus gleichzeitig klatschen. Grandios, was man da hörte! Der Saal als lebendes Herz!

Matthias Girke eröffnete die Reihe der Morgenreferate zu den einzelnen Vorträgen des Heileurythmiekurses mit einer exemplarischen Darstellung der Schilddrüsenerkrankungen im Spannungsfeld des dreigliedrigen und viergliedrigen Menschen. Die Schilddrüse ist eines seiner Fachgebiete, und seine Fähigkeit, in einer unglaublich feinen und differenzierten Art die geistigen Prozesse dieses Organs in Worte zu fassen, hat trotz der technischen Probleme (an diesem Morgen versagte das Mikrophon) den Saal mit greifbarer Substanz erfüllt.

Gudrun Merker und Sabine Sebastian beschäftigten sich am nächsten Morgen in einer völlig anderen Art und Weise mit dem vokalischen Prinzip. Nah am Heileurythmiekurs wurden umfassende Bilder zu den einzelnen Vokalen geschaffen und dazu noch das schwierige Thema des Abfotografierens verlebendigt.

Sonja von Lorentz, die am dritten Morgen in der ihr eigenen mitreißenden Lebendigkeit durch Gesten, Bilder und «Power Point zum Mitmachen» (der ganze Saal sprach die Blase-laute und polar dazu die Stoßlaute) das Thema Konsonanten bearbeitete, entließ uns alle in guter Laune und einem Eifer zum Arbeiten, der den ganzen Tag angehalten hat.

Am vierten Morgen gab es leider umfassende Probleme mit der Simultanübersetzung der portugiesisch sprechenden Ärztin Sheila Grande aus Brasilien. Die extra eingeflogene spanische (!) Übersetzerin machte den Eindruck, weder von Medizin noch von Anthroposophie viel zu verstehen und so blieb die Übersetzung fragmentarisch. Ein Lob an die englische Übersetzerin Anna Meuss, die aus den spärlichen deutschen Satzbrocken wenigstens teilweise wieder ganze Sätze formulierte. Von dem Vortrag war auf diese Weise natürlich nicht viel zu verstehen. Insgesamt irritiert sperrte sich dann auch das Auditorium. Schwierig für die Referentin, die ja nicht wissen konnte, was vorlag.

Umso verständlicher war der Vortrag von David Ritchie aus Neuseeland zu den seelischen Übungen. Hier kam ein gut nachvollziehbarer Versuch einer Einordnung dieser Übungen durch die Viergliedrigkeit in der Dreigliedrigkeit.

Den Abschluss bildete das Referat von Wilburg Keller-Roth zum 6. Vortrag. Auch wenn an diesem Morgen die allgemeine Stimmung schon gewisse Auflösungstendenzen zeigte und die Anwesenden leichte Tagungsmüdigkeit ausstrahlten, verdichtete sich die Aufmerksamkeit durch ein besonderes Ereignis noch einmal wie in einer Schau. Angela Locher – inzwischen 78-jährig – zeigte «Über allen Gipfeln ist Ruh», rezitiert von Karin Hege. Und hier konnte man sehen und erleben, wie innere Bilder und eine lebenslange spirituelle innere Haltung den Ausdruck eurythmischer Bewegung prägen.

Wir wurden also jeden Tag angeregt und voller Fragen in die Arbeitsgruppen entlassen. Die zahlreichen Gespräche mit den Tagungsteilnehmern über die Kurse ließen jedoch erkennen,

dass jeder genügend Möglichkeiten gefunden hat, an seine eigenen Fragen anzuknüpfen und sie weiter zu entwickeln! Das Spektrum erstreckte sich von Urangaben bis hin zu völlig neu entwickelten Arbeitsansätzen. So waren die Kurse durchweg voll bis überfüllt, was niemanden abgeschreckt hat, trotzdem noch teilzunehmen und was der Stimmung auch keinen Abbruch tat. Beeindruckt hat in dieser Fülle die Authentizität der Vermittlung. Wir haben wirklich etwas zu sagen!

Die Ebene der Gespräche und Begegnungen – sie zog sich wie ein paralleler Strang durch die Woche. Austausch mit Menschen, die man vielleicht seit 30 Jahren nicht gesehen hat oder Wiedervereinigung von Ausbildungsgruppen, die irgendwann einmal miteinander studiert haben. Erlebt wurde diese «Paralleltagung» fast gleichwertig mit der inhaltlichen Ebene. Das Bedürfnis nach Austausch ist in unserem Berufszweig immens. Viele Kollegen arbeiten allein auf weiter Flur und haben die Möglichkeit der Kontaktbildung dankbar aufgegriffen. Und viele sagten auch: Wann kommt solch eine Gelegenheit, so viele alte Freunde zu treffen, einmal wieder? Dafür wurde auch die eine oder andere Veranstaltung geopfert (Autorin inbegriffen) und die sonnigen Wiesen rund ums Goetheanum waren im Grunde vom Morgen bis zum Abend belagert. Hieran wird deutlich, wie real die so wesentliche soziale Komponente der Gespräche und Begegnungen in so eine Tagung miteinbezogen werden muss. Viele Gespräche drehten sich um ein überraschendes und wichtiges Sichttreffen von Menschen – die Stimmung war gelassen bis heiter und daher trotz vollem Stundenplan alles möglich.

Die Abende waren unter anderem gefüllt mit einer Veranstaltung zum Forum Heileurythmie. Die Vertreter der 28 untereinander vernetzten Länder berichteten eindrucklich über den Stand der Dinge in ihrem Land. Der weltweite Zusammenhalt und Austausch gewinnt spürbar an Bedeutung für die Weiterentwicklung der Heileurythmie. Man merkt: Wir kommen nur weiter, wenn wir uns verbinden. Kommentar eines Feedbackzettels: «Jeder konnte sehen und erleben, dass wir eine starke Welt-Berufsbewegung sind!»

An einem anderen Abend wurden zwei Studien von Harald J. Hamre und Max Moser zum Thema Eurythmie und Heileurythmie vorgestellt, was die Zuhörer rundherum als ausgesprochen spannend erlebten. Es ist deutlich, dass hier eine wichtige Aufgabe für die Zukunft der Heileurythmie liegt, eine Arbeit, der wir uns jetzt stellen müssen. Die Anregungen, die von den beiden Beiträgen kamen, können durchaus als Grundlage für eine beginnende heileurythmische Forschungstätigkeit verstanden werden. Deutlich wurde auch, dass diese Arbeit viel Einsatz, Genauigkeit und Standhaftigkeit erfordert. Wer auch immer sich mit Mut und Ausdauer in dieses Feld hineinbegibt, wird jedenfalls mit Interesse begleitet. In diesem Zusammenhang möchte die Autorin auf das Erscheinen der neuen Heileurythmie Bibliographie von Beatrix Hachtel hinweisen. Das dicke, große Buch lag während der Tagung aus. Zum Erwerben und Bespenden für Menschen, die nicht so viel Geld haben, es zu kaufen. Und wenn man blättert, erstarrt man zuerst in Ehrfurcht vor der ganzen Arbeit, die in diesem Buch steckt, und ist dann überrascht, wie viel schon geschrieben worden ist, wie viele Heileurythmisten und Ärzte sich schon mit der Formulierung des nicht zu formulierenden beschäftigt haben. Das lässt doch für die Zukunft der Studien hoffen.

Außerdem gab es selbstverständlich Eurythmie in Form einer Aufführung, Einlagen und Humoresken. Eine Humoreske hat eine Tagungsteilnehmerin zu der Frage bewegt: Was machen denn die ganzen «Ausländer» damit? Finden die das auch lustig? Und eine «Ausländerin» fragte: Darf ich jetzt lachen? – Da war es doch interessant, sich während des portugiesischen Morgenvortrages auch einmal so richtig als Fremdsprachler zu fühlen und zu erleben, was passiert, wenn das Zusammenführen verschiedener Sprachen nicht funktioniert!

Die Eurythmieaufführung hat wie immer kontroverse Stimmen hervorgebracht. Die inter-

essanteste Bemerkung soll hier wiedergegeben werden: «Warum versuchen Leute Bilder zu bewegen, ohne Bilder zu haben?» Das verstärkte Sichbeschäftigen mit den inneren Bildern in der Heileurythmie (und auch in der Eurythmie) scheint den Blick für die Kunst zu verändern.

Natürlich gehören zu so einer Tagung auch Ausstellungen und Verkaufstände. So hatten Gabriel und Corinna Hilden einen wunderbaren Stand aufgebaut, eingerahmt von großen Fotos von Marcel Sorge, die gerade für den Artikel zum 50 jährigen Bestehen in der Verbandszeitschrift des Berufsverbandes der Eurythmisten «Auftakt», gemacht worden waren. Der Stand war ständig belagert. Die Heileurythmisten der Welt haben ihre Chance genutzt, alles Therapiematerial in jeglichem Metall gleich mitnehmen zu können und man hörte Gabriel Hilden fleißig jeden Abend bis tief in die Nacht hämmern und schmieden. (Die Autorin hat im Haus geschlafen!) Des Weiteren gab es verschiedene Ausarbeitungen zu den Eurythmiefiguren, ebenfalls erstehbar und sehr unterschiedlich gemacht. Und hier merkt man doch, wie persönlich das eigene Verhältnis zu den Eurythmiefiguren ist. Wie nah einem ein bestimmter Ausdruck, eine bestimmte Farbgebung ist, sodass man im Grunde sofort sieht: Das lebt in mir – das lebt nicht in mir. Eine Besonderheit war hier die erste Ausstellung zu bisher unveröffentlichten Steffen-Figurenmalereien zu verschiedenen Bewegungen und Gesten eines seelisch-geistigen Ausdrucks.

Neben all den Miniworkshops, Extratreffen und Arbeitsbesprechungen, die rund um die Tagung stattfanden, an denen man gar nicht überall partizipieren konnte – was einem immer das leise Gefühl gab, etwas Wichtiges zu verpassen – soll hier noch auf die beiden Plenen eingegangen werden. Durch die Erkrankung von Armin Husemann gab es in der Mitte der Tagung ein ausführliches Plenum, geleitet von Michaela Glöckler. Während das Schlussplenum mehr informativen und bedankenden Charakter hatte, ging es hier auch um provokante Fragen, beispielsweise nach der neuen Heileurythmieausbildung für Ärzte in Unterlengehhardt und die Entlassung der Therapeuten an der Friedrich-Husemann-Klinik (beide DE). Dafür, dass das Plenum mit der Bitte eingeleitet wurde, den einzelnen Beiträgen Verhandlungscharakter zu geben, blieb die Diskussion dann doch sehr an der Oberfläche. Fehlt der Mut? Der Stimmung im Saal war deutlich anzumerken, dass es hier Gesprächsbedarf gibt. Es wäre eine Chance gewesen.

Nun, wir sehen, es gibt noch viel zu lernen, nicht nur auf inhaltlichem Gebiet. Es ist eine existenzielle Zeit mit existenziellen Fragen (nicht nur zum Thema IV-Verträge und Umsatzsteuer). Die Autorin freut sich daher ganz besonders über ein Statement von Angela Locher zur Tagung: «Die Eurythmie wird durch die Heileurythmie weitergehen. Die Heileurythmisten sind wirklich dran an ihren Wurzeln. Die arbeiten wirklich! Das konnte man auf der Tagung erleben!»

So wurde am Schluss die Bitte vom Anfang, mit neuen Fragen nach Hause zu gehen in jeder Beziehung mehr als erfüllt. Und wenn jetzt alle wieder in ihre Heimat gefahren sind, so gibt es guten Grund zu hoffen, dass in einigen Jahren die jetzt weltweit angeregten Prozesse eine Verwandlung erfahren haben und man sich zur nächsten Weltheileurythmietagung mit neuer Substanz begegnet.

* Die Festschrift wird von der Medizinischen Sektion und vom Forum/Netzwerk Heileurythmie herausgegeben und im September 2008 erscheinen. Kontakt: Medizinische Sektion am Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Tel: +41-61-706 42 90, sekretariat@medsektion-goetheanum.ch

Ebenso erschienen in Wochenschrift «Das Goetheanum», Nachrichten für Mitglieder 31-32/08

Highlights der Weltkonferenz Heileurythmie

Erika Leiste, DE-München

Die Weltkonferenz Heileurythmie liegt nun schon einige Monate zurück, aber sie tönt fort.

Ein starkes Erlebnis war die Aufführung der Zwölf Stimmungen. Im Nachklang wird das Erlebnis noch eindrücklicher: Wie die Sonne majestätisch von Tierkreisbild zu Tierkreisbild zieht, und die Planeten sich in ihren Gang hineinordnen: Ich fühle mich angebunden an das kosmische Geschehen.

Und dann die Satiren, sie werden ja selten aufgeführt. Da schockieren einen zunächst diese Albernheiten, dieses kindische Gehopse, dieses infantile Chaos, und die arme Sonne, die sich immer damit abmüht, ihre Planeten zur Ordnung zu rufen, bis einem peinlich peu à peu bewusst wird, wie viel davon in einem selber steckt, wie das eigene Seelenwesen sich – von der geistigen Welt aus betrachtet – ausnimmt. Das ist dann überhaupt nicht mehr lustig, es ist erschütternd. Es sind eben keine Humoresken, sondern Satiren.

Ursula Zimmermann und Michael Leber und den jeweils neunzehn Eurythmisten ist zutiefst zu danken. Die Zwölf Stimmungen haben einen in den kosmischen Ewigkeitsmenschen erhoben, und die Satiren haben einem die trübe Realität vor Augen geführt.

Meine Dankbarkeit richtet sich auch an Thomas Sutter. Sämtliche eurythmischen Darbietungen in dieser Tagung wurden erhöht durch die pflanzengefärbten Vorhänge, die in tönender Farbe die Beleuchtung aufgriffen.

Von den vielen Vorträgen möchte ich als Beispiel einen nennen, der jetzt in der täglichen Arbeit immer wieder auftönt. Es haben Dr. Merker und Dr. Sebastian den zweiten Vortrag des Heileurythmiekurses mit den Sprüchen der Säulenweisheit verknüpft, und damit dem schwierigen Thema des Abphotographierens beim Bilden der Konsonanten und des Fühlens beim Bilden der Vokale eine ganz neue Dimension verliehen. Und jetzt, wenn ich Konsonanten bilde, tönt es:

Wandelst zum Bilde du den Gedanken,
Erlebst du die schaffende Weisheit.

und bei den Vokalen:

Verdichtest du das Gefühl zum Licht,
Offenbarst du die formende Kraft.

Dadurch verwandeln sich auch solche Begriffe wie «Schaffende Weisheit» oder «Formende Kraft». Sie bleiben nicht Begriffe, sondern werden wesenhaft, lebendig wirksam. Und langsam wird es dem Heileurythmisten erahnbar, warum die Heileurythmie wirkt.

Eurythmieausbildung in Spanien

Elisa Betancor, SP-

Nach vielen Jahren Pionierarbeit in Spanien, kam vor einem Jahr die Frage, ob eine Eurythmieausbildung auf Gran Canaria möglich wäre. Auf Fragen soll man Antworten suchen – und

genau das habe ich gemacht. Als erste erzählte ich Carina Schmid davon – die antwortete: «Tue es, aber es sollte eine spanische Ausbildung sein». Nachdem mehrere Interessenten angefragt hatten, wandte ich mich an Margrethe Solstad, die uns mit Schwung und Klarheit half, dem Projekt Form zu geben.

Jetzt ist es Realität: Wir sind ein Lehrerkollegium von Raphaela Fritzscht, Leonor Montes, José Sánchez und Elisa Betancor, alles EurythmistInnen, die vielfältige Erfahrungen in künstlerischer, pädagogischer oder Heil-Eurythmie in Spanien haben. Von der Goetheanum-Bühne werden regelmässig Eduardo Torres und Rob Schapink die Arbeit begleiten.

Wir werden im kulturellen Leben der Stadt integriert sein, denn der Direktor des Philharmonischen Orchesters wird uns Räume zur Verfügung stellen; hier kann ein enger Austausch von Eurythmie und Musik stattfinden.

Das Interesse der Schülerinnen ist vor allem pädagogisch und hygienisch. Da es auf den Inseln mehrere Waldorf Kindergärten gibt, werden sie dort bald Praktika machen können. Das Grundschul- und Oberstufenpraktikum kann dann in Madrid gemacht werden.

Der Impuls gibt die Möglichkeit, in spanischer Muttersprache und in dem jeweiligen sozialen und kulturellen Umkreis auszubilden. Die intensive Arbeit mit dem Wesen der Eurythmie wird dann auch sicher geistigen Einfluss für das ganze Land haben.

Jeder, der Interesse für eine spanische Eurythmieausbildung hat, ist herzlich eingeladen. Auch für finanzielle Unterstützung sind wir sehr dankbar.

Wir bedanken uns für das Vertrauen von Margrethe Solstad und Carina Schmid.

Elisa Betancor, Tel: +34-928-43 08 78, euritmiagc@yahoo.es

Sprachförderung durch elementare Eurythmie im Kindergarten?

Sabine Deimann, DE-Alfter

Auf uns alle, die wir mit der Eurythmie tätig sind, kommen von außen immer neue Anstöße zur Weiterentwicklung, zur Reflexion und bewussteren Selbstdarstellung zu. Ein uns allen bekanntes Beispiel dafür ist der sogenannte Bologna-Prozess mit seiner Forderung, europaweit gültige Bachelor- und Masterstandards für alle anerkannten Ausbildungen einzuführen. Dies riss die Eurythmie-Ausbildungen mit einem Ruck aus dem Dornröschenschlaf.

Ein weiterer Anstoß, die Eurythmie neu zu positionieren und zu präsentieren, kam nun durch das Kultusministerium in Nordrheinwestfalen. Im Hauruckverfahren wurden Anfang dieses Schuljahres an allen Kindergärten erstmals Sprachstandserhebungen durchgeführt (Sprachstandsfeststellungsverfahren «Delfin 4»). Alle Vierjährigen wurden diesem Test unterzogen. Das betraf auch alle Waldorfkinderergärten. Wurde nun bei einem Kind ein Förderbedarf, den Wortschatz der deutschen Sprache betreffend, festgestellt, so musste die Einrichtung nachweisen, dass sie die entsprechende Förderung in den nächsten zwei Jahren (bis zur Einschulung) erbringen kann. Andernfalls wäre ggf. ein Wechsel in eine entsprechende Kindertagesstätte nötig, um dort Sprachförderung zu erhalten. Da nun tatsächlich in einem «meiner» Waldorf-Kindergärten ein solches Konzept vorgelegt werden musste, wurde ich gebeten, in dem Zusammenhang etwas über den sprachfördernden Aspekt der Eurythmie für das Jugendamt zu verfassen.

Sicherlich wird wohl jede/r EurythmistIn ganz spontan bejahen, dass die elementare Eurythmie (als «sichtbare Sprache»!) *auch* sprachfördernd wirkt. Da wir mit unserem Tun

jedoch ein weit umfassenderes – und zugleich viel verschwommeneres! – Ziel, nämlich die «Ich-Stärkung», im Bewusstsein haben, können wir – quasi als «Nebeneffekt» – wohl auch von einer Sprachentwicklungsförderung ausgehen. Für diese sehr konkrete Frage jedoch habe ich in unserer Literatur bislang nichts finden können und hatte auch selber die Eurythmie nie explizit unter diesem Aspekt dargestellt. Dabei ist diese Frage ja wirklich naheliegend und gerade jetzt höchst aktuell. Wieder müssen wir erst von außen darauf gestoßen werden!

Durch meine Arbeit in verschiedenen Waldorfkindergärten, darunter auch eine integrative Einrichtung, erlebe ich immer wieder, wie (auch sprach-) behinderte Kinder, die sich anfangs nur schreiend artikulieren, oft auffallend stark auf die Eurythmie reagieren. Sie werden sichtlich für die Sprache sensibilisiert, wiederholen bald wie ein Echo die Reime und Worte und entwickeln sich manchmal in kurzer Zeit sprachlich auffallend positiv. Auch bei zwei ausländischen Kindern, die anfangs kaum deutsch sprachen, war erst kürzlich wieder eine ähnlich starke sprachliche Beteiligung und Entwicklung zu beobachten.

Da es jedoch meines Wissens bislang keinerlei wissenschaftliche Untersuchungen, Evaluationen oder Ähnliches in dem Bereich gibt und solcherart Ergebnisse und «Beweise» der Wirkung auch tatsächlich nur schwer zu erbringen sind, muss es zunächst bei einer rein argumentativen Darstellung bleiben.

Indem ich versuchte, in komprimierter Form, aber möglichst detailliert, zu beschreiben, was in der elementaren Eurythmie im Hinblick auf Sprache praktiziert wird, wurde meine Annahme, dass Eurythmie Wesentliches auf dem Felde der Sprachförderung (und darüber hinaus!) bewirken kann, bestärkt und lässt sich nun konkret begründen.

Ich habe mich bei der Darstellung allerdings ganz auf den Aspekt der Sprachförderung beschränkt und nicht auch noch versucht, Eurythmie als Bewegung des Ätherleibes zu erklären. Auch wenn dies für uns das zentral Wichtige ist, so bleibt es doch in der begrifflichen Beschreibung oft diffus und abgehoben. Auf die Qualität der eurythmischen Bewegung bin ich also gar nicht eingegangen, habe nur das «Was» und nicht das «Wie» erklärt. Übrigens entzieht sich nicht nur die Eurythmie, sondern im Grunde der Tanz als Zeit-Kunst ganz allgemein jedem Erklärungsversuch. (Auch wenn Rudolf v. Laban den Tanz theoretisch beschreibt, bleibt das höchst technisch und abstrakt!) Außerdem sollte meine Darstellung möglichst knapp und verständlich sein! Dadurch bleibt sie letztlich auch etwas eindimensional. Das empfinde ich durchaus als Manko, nehme es aber zunächst in Kauf.

Letztlich geht es darum, immer wacher zu werden für das, was wir mit dieser umfassenden und sehr modernen Bewegungskunst im Einzelnen tatsächlich tun. Um es nach außen hin besser vertreten und sich in die öffentliche Diskussion einbringen zu können, ist es wichtig, dies auch in heutige, allgemein verständliche Begriffe zu fassen. Vor allem aber können wir die Wirkung der (elementaren) Eurythmie durch eine immer bewusstere Anwendung im Tun ganz wesentlich verstärken!

Meinen vorläufigen (!) Versuch einer solchen «Außen»-Darstellung möchte ich hiermit gerne zur Diskussion stellen, – in der Hoffnung auf einen regen und fruchtbaren Austausch, am besten unter: SabineDeimann@aol.com

Sprachförderung durch elementare Eurythmie im Kindergarten

Sabine Deimann, (Eurythmistin, Eurythmietherapeutin)

Sprache ist Ausdruck und Grundlage des Menschseins. Sie steht in Wechselwirkung mit dem *Denken*. Beides kann wesentlich gefördert werden durch *Bewegung und Rhythmus*!

In der *elementaren Eurythmie* wird an die spontane Rhythmus- und Bewegungsfreude der

Kinder angeknüpft. *Rhythmisierte Sprache ist dabei das wichtigste Medium für die Bewegung.*

Sprache ist zunächst Klang, Schwingung.

Eurythmie setzt dies in Körperbewegung um und *macht Sprache umfassend «sichtbar»*.

Erlebbar und sichtbar werden auf diese Weise:

- *die Phonetik* = die Sprachelemente: Vokale, Konsonanten, Silben > *Bewegungsalphabet*
- *die Intonation* = Sprachmelodie: Ausdruck von Gedanken, Gefühlen und Willensregungen
- *die Information* = Sprachinhalte: die begriffliche Aussage

Elementare Eurythmie ist in Waldorfkindergärten ein integrierter Bestandteil des pädagogischen Konzeptes. Im wöchentlichen Rhythmus findet diese gruppenweise jeweils eine halbe Stunde unter Leitung einer externen Fachkraft (Eurythmiepädagogin) statt.

Durch die Eurythmie wird Sprache für die Kinder auf verschiedenen Ebenen erlebbar:

- *auditiv*: Sprache erklingt hörbar, die Eurythmie-Pädagogin spricht (oder singt) Verse und Geschichten.
- *visuell*: *Sprache wird «sichtbar»*, indem die Eurythmie-Pädagogin die dominierenden Elemente der Sprache gleichzeitig bewegt. Sprachklang wird dabei auf elementare Weise in Körperbewegung umgesetzt und getanzt, sowohl die durch entsprechende Intonation ausgedrückten *Gedanken, Gefühle und Willensimpulse*, als auch vor allem die phonetischen Sprachelemente einzelner Worte: die musikalisch klingenden *Vokale*, die plastisch oder dynamisch bewegten Klangformen der *Konsonanten* und der, durch betonte und unbetonte Silben entstehende, *Sprach-Rhythmus*.
- *kinästhetisch*: die Qualität der *Sprechbewegung* wird für die Kinder spürbar durch die eigene (nachahmende) Körperbewegung.
- *rhythmisch-musikalisch*: *Sprachrhythmen* werden vielfach betont (klatschend, stampfend, hüpfend, manchmal mit Stäben o.ä.)
- *emotional*: durch das Hören und gleichzeitige Bewegen der gesprochenen Geschichten tauchen die Kinder unmittelbar in die damit verbundenen *Gefühle* ein.
- *kognitiv – rational*: altersgemäße *Geschichten* werden durch die Bewegung innerlich (*gedanklich*) besser *mitverfolgt*
- *phonetisch*: durch die Bewegung prägen sich Verse und Lieder unmittelbar ein und animieren zum *Mitsprechen oder Mitsingen*.

Darüber hinaus wird Wahrnehmung gefördert:

- *der Bewegung insgesamt*: Bewegungssinn, Gleichgewichtssinn und Körpergefühl werden aktiviert. Grob- und Feinmotorik werden gefördert. Über den Tastsinn wird Körperwahrnehmung («Körpergeografie») geübt. Koordination von Arm- und Beinbewegungen zwischen oben und unten, wie auch überkreuzend aktiviert die Synapsenbildung (Vernetzung der Nerven) im Gehirn (= Grundlage allen kognitiven Lernens).
- *der Bewegung im Raum*: anhand von entsprechenden Sprachinhalten bewegen sich die Kinder im Raum zwischen oben und unten, rechts und links, hinten und vorne, groß und klein, nah und fern, innen und außen. Einfache choreografische Formelemente werden bewegt. (Ich – Welt – Bezug)
- *der Bewegung in der Zeit*: *vielfältige Tempowechsel* im Sprachfluss und entsprechend in der Bewegung fördern Geistesgegenwart und Beweglichkeit und aktivieren den Willen, die Konzentrationskraft – das Ich!

– *der Bewegung mit der Gruppe*: vom «Ich» über das «Du» zum «Wir». In den verschiedenen Gruppenbewegungen wird unablässig Sozialkompetenz geübt.

Elementare Eurythmie bezieht den ganzen Körper «mit allen Sinnen» in das Sprachgeschehen ein. So teilt sich Sprache nicht allein über den Kopf mit.

Durch die eurythmische Bewegung wird Sprache im besten Sinne «einverleibt».

Wesentlich zur *Methode* der elementaren Eurythmie gehört außerdem die *vertiefende Wiederholung* des gleichen Bewegungsprogramms über einen längeren Zeitraum, sodass sich Sprache nachhaltig ins *Körpergedächtnis* einprägen kann.

Elementare Eurythmie aktiviert den kindlichen Sprachentwicklungsprozess auf eine umfassende Weise und geht damit über eine bloße Wortschatzerweiterung hinaus. Sie *unterstützt die gesamte Persönlichkeits-entwicklung des Kindes*. *)

* Die mehr allgemeine Entwicklungs- und Sprachförderung durch die Gruppeneurythmie kann bei Bedarf ergänzt werden durch gezielte und individuell spezifizierte heileurythmische Einzeltherapie.

Quelle: Auftakt, Heft 2/08, Mai 2008

Stabübergabe

Sylvia Bardt, DE-Stuttgart

Jedes Jahr im Herbst findet in Stuttgart, veranstaltet durch den Bund der Freien Waldorfschulen und betreut von sich ablösenden Eurythmielehrern, die Eurythmielehrer-Fachtagung statt. Es kommen jährlich zwischen 80 und 120 Kolleginnen und Kollegen. Seit mehr als 50 Jahren lebt dieses «Fest der Fortbildung und Begegnung». Elise Schulz, Rosemaria Bock und Sylvia Bardt sorgten zusammen mit anderen Kollegen für das Zustandekommen und luden die Dozenten ein.

Wohl alle Eurythmie-Schulleiter kamen im Laufe der Jahre, um die rein künstlerische Arbeit mit uns zu pflegen. Vorträge und methodisch-didaktische Arbeitsgruppen und zeitsituative Gespräche bildeten das Programm dieser zweieinhalb Tage. Erfahrungen wurden ausgetauscht, Beispiele und Anregungen für den Unterricht füllten die Herzen und Taschen der Teilnehmer.

Obwohl im Allgemeinen der Tagungsbesuch etwas nachgelassen hat, war unser Treffen immer noch gut besucht. Die Fragen, Freuden und Nöte im Felde des Eurythmieunterrichts brauchen den kollegialen Austausch, das zeigt die Teilnehmerzahl. Nun hat sich in der Struktur des Bundes der Freien Waldorfschulen und in dessen Vorstandsarbeit seit dem letzten Herbst vieles geändert. – Auch in der Gestaltung der Herbst-Lehrertagung wird eine neue Form erprobt. Somit ist auch die Eurythmie-Fachtagung von dieser Neugestaltung berührt. Sie wird in diesem Herbst *am Donnerstag den 30. Oktober* um 17:00 Uhr beginnen, im Zusammenhang mit der allgemeinen Lehrertagung und *am Sonntag den 2. November* gegen 12:15 Uhr enden. Ein detailliertes Programm wird rechtzeitig erscheinen.

Es trifft diese Neugestaltung zusammen mit der «Stabübergabe» der Verantwortlichen unserer eurythmischen Arbeitstagung. In den letzten Jahren habe ich versucht, für die Tagung Verantwortung mitzutragen. Nun bin ich sehr dankbar und froh, die Stafette an Jüngere übergeben zu können. Susanne Vietzen, Angela Christof von der Freien Waldorfschule Uhlandshöhe, wo die Tagung dankenswerterweise weiterhin stattfinden wird, und Karen Herrmann aus Esslingen haben die Regie übernommen. Wir sind dankbar und hoffnungsvoll und wünschen den drei Kolleginnen und der Arbeit frischen Wind und frohen Mut!

Quelle: Auftakt, Heft 2/08, Mai 2008

Rückblick auf die Licht-Eurythmie-Tagung mit Thomas Sutter *Threefold Auditorium, Spring Valley, New York, 8. bis 10. Mai 2008*

Maria Ver Eecke, USA-Cestnut Ridge, New York

Thomas Sutter leitete das Seminar nach sokratischer Methode und verpflichtete die Teilnehmenden sogleich, ihre Beobachtungen über das Beleuchten der Bühne für Eurythmie aktiv wahrzunehmen und dann auszudrücken. Es gab viele Eurythmie-Demonstrationen von den Mitgliedern des Licht-Eurythmie-Ensembles, der Spring Valley-Eurythmie, der Festival-Gruppe und den Studentinnen und Studenten der Eurythmie-Schule. Die Fülle dieser Erfahrung lebt weiter mit mir und nährt mich, wie wir es von echter Kunst kennen, auf zahllose Weise weiterhin. Thomas stand als ein Experte vor uns, der seine Ideen, die zu Idealen geworden sind, sachlich und mit einem wunderbaren Sinn für Bescheidenheit vorstellte. Als er uns durch eine empirische Untersuchung führte, sollte uns sein Genius in dieser dialektischen Untersuchungsmethode lenken, das zu befragen, was wir wahrnahmen. Ich bin ihm dankbar, dass er seine Erkenntnisse in der Kunst der Licht-Eurythmie mit uns geteilt hat.

Wir untersuchten die Qualitäten von Hell und Dunkel, die für Goethe archetypischen Farben Gelb und Blau und die hellen und dunklen Farben, mit denen Rudolf Steiner gearbeitet hat, Rot und Blau, in Bezug auf den Menschen – die des Blutes und die der Nerven. Als wir eine beleuchtete Bühne betrachteten und unsere eigenen Erlebnisse benannten, begannen wir, die Zwiesprache von Hell und Dunkel zu sehen, von den Qualitäten der Farben und den Nachbildern. Wir sahen Stücke mit Black-Outs oder Lichtblitzen. Es war überraschend zu erfahren, dass Rudolf Steiners Angaben in der Regel keine Wechsel mit den Phrasen machen. Eine weitere Überraschung war, dass man Lichtfarben nicht mischen oder ineinander übergehen lassen kann, so wie Malfarben in chemischen Lösungen gemischt werden. Licht, Dunkelheit und Farben sind spirituelle Kräfte, Wesen zu sich selbst. Die wichtigste Sache ist, dass der Beleuchtungskünstler den Vorgriff des Eurythmisten braucht – zusammen erschaffen sie die Licht-Eurythmie. Beleuchten als Kunst braucht die Impulse der Bewegung, das Vorausgreifen durch den Eurythmisten, um diese Zwischenqualität zu erschaffen. Die Kunst liegt in der Kommunikation zwischen den Farben, die durch ein sich veränderndes Farbbad ein Raumgefühl für Eurythmie schaffen

Rudolf Steiners Vorstellung von Licht-Eurythmie war ein Beleuchten, das die eurythmischen Gesetze befolgt. Als Thomas ein Gedicht auf Deutsch vorlas, konnten die Studenten Kontraktion und Ausdehnung durch den Sprachsinn ausdrücken, ohne den Inhalt zu kennen. Es war erstaunlich zu sehen, dass die innere Aktivität von Gelb in einem gelb beleuchteten Raum in der Eurythmie nirgendwohin gehen konnte, dass es die blaue Beleuchtung dazu

brauchte, für die Gelb-Aktivität einen Raum zu schaffen um zu atmen! Die Komplementärfarben zur inneren Aktivität der Eurythmistinnen und Eurythmisten schaffen den ätherischen Raum auf der Bühne. Rudolf Steiner macht Licht-Angaben von zum Physischen komplementären Farben, was komplementär im Geist ist.

Thomas Sutter: «Dramatische Beleuchtung schafft einen dreidimensionalen physischen Raum, häufig mit Hintergrundbeleuchtung oder Spotlampen. Weil der Eurythmist alle Elemente und die Gegenbewegungen machen muss, wird er mit dramatischer Beleuchtung niedergedrückt. Eurythmie macht sichtbar, was hörbar ist, was in der Zeit lebt. Es ist nicht die Absicht, den Eurythmisten zu beleuchten; die Farben fluten den Raum, während die Bewegung sich in Zeit auflöst. Wir können nur in der Zeit leben. Das Licht gehorcht den Gesetzen der Zeit. Rudolf Steiner sprach vom neuen Yoga für heute, denselben Zustand durch Farbatmen zu erreichen.»

Anscheinend wählte Rudolf Steiner, um die erste Beleuchtung für Eurythmie zu entwickeln, Ehrenfried Pfeiffer, da er jemand war, der mit dem ätherischen Bereich vertraut und ein Hellseher war. Es war bedeutsam, dass Ehrenfried Pfeiffer im selben Auditorium, in dem er einige Jahre davor seine wissenschaftlichen Experimente ausgeführt hatte, so geehrt worden ist. Ehrenfried Pfeiffer begann 1920, mit Rudolf Steiner zu arbeiten, um auf der Bühne des ersten Goetheanum eine spezielle, diffuse Bühnenbeleuchtung für Eurythmie-Aufführungen zu entwickeln und einzurichten. Nach Rudolf Steiners Tod im Jahre 1925 arbeitete Pfeiffer im privaten Forschungslabor am Goetheanum in Dornach, Schweiz. 1933 besuchte Pfeiffer erstmals die Vereinigten Staaten, um vor einer Gruppe von Anthroposophen auf der Threefold Farm in Spring Valley, New York, eine Vorlesung über biodynamische Landwirtschaft zu halten. Pfeiffer war auch Chemiker und Ernährungswissenschaftler, aber am bekanntesten ist er als Pionier der biodynamischen Landwirtschaft in Amerika.

Ein grosses Dankeschön dem Licht-Eurythmie-Ensemble für seine beschwingten, farbenprächtigen und mit Leben gefüllten Aufführungen (wozu auch zwei Kinderprogramme für die Green Meadow Waldorfschule gehörten). Während Eurythmisten und bildende Künstler das Licht-Seminar besuchten, nahmen die Musiker an einem Workshop über das neue Stimmen mit Bevis Stevens teil. Das Ensemble trat am Samstag Abend, 10. Mai 2008, vor vollem Haus auf.

Aus der Sicht einer Malerin

Elizabeth Linda Gardner Lombardi, USA-Mill River, Massachusetts

Als Malerin arbeite ich mit den abdunkelnden Effekten von Farben, die sich auf dem Papier vermischen. Ich war gespannt, welchen Bezug Thomas Sutters Seminar mit dem Licht-Eurythmie-Ensemble aus Dornach zu den künstlerischen Anforderungen, die sich mir oft in meinem Atelier stellen, haben würde. Da ich Eurythmie immer geliebt habe, war ich sicher, dass es eine wertvolle Erfahrung sein würde. Es war in der Tat eine Freude zu sehen, wie Eurythmie-Stücke wieder und wieder repetiert wurden und die Zuschauer und die Eurythmisten verschiedene Beleuchtungsmöglichkeiten erleben liessen.

Die Bühnenvorhänge waren von einer dünnen Substanz bedeckt, aufgetragen als ein gedecktes Blau mit zarten Hell-Dunkel-Variationen in drei Pflanzenfarbschichten. In diesen Pflanzenfarbenraum strahlte von beiden Seiten sowie von der oberen und der unteren Büh-

nenvorderseite farbiges Licht. So war der Raum in Farbe getaucht, die die Veränderungen von Stimmung, Tonalität, Spannung, Rhythmus, Zusammenziehen, Ausdehnung usw. der Eurythmisten vorwegnahm und sich ideal veränderte. Für das Auge einer Malerin war die Hintergrundfarbe zuerst unangenehm, weil das gelbe Licht einen schmutziggrünen Stich bekam, als es auf den blauen Vorhang fiel. Dieser Effekt verringerte sich während der Abendvorstellung, als alles Raumlicht im Saal aus war. Der Raum wurde wichtiger als die Flächen des hinteren Vorhangs, auch wenn der Vorhang und die Eurythmisten in ihren Kleidern das waren, was das Publikum tatsächlich sah. Es war interessant, die dramatischen Veränderungen bei den Farben der Kleider zu bemerken, wenn das farbiges Licht auf sie fiel, wie z.B. grüne Schleier praktisch schwarz wurden, wenn sie von rotem Licht angestrahlt wurden. Die sich ständig verändernde Beziehung der Figurfarben mit den «atmosphärischen» Farben war faszinierend.

In der Vorstellung in Copake, New York, die Woche darauf, wurden viele der gleichen Stücke aufgeführt und innerhalb eines Raums, der von einem scheinbar endlosen Vorhang umrundet war, beleuchtet. Wenn auch die vielen farbigen Schatten, die aufgrund des mehr frontalen und direkten Beleuchtungssystems entstanden, ein wenig störten, schien der runde Raum nichtsdestotrotz das Farbdrama zu intensivieren.

Thomas Sutter sprach über das Ziel Rudolf Steiners, das Ätherische mit diesem lichterfüllten Raum auszudrücken. Idealerweise sollte es dort keine Schatten geben (was schwierig zu erreichen ist). Rudolf Steiner rückte davon ab, einfach eine naturalistische farbliche Darstellung z.B. einer Chopin-Nocturne zu schaffen, und gab ziemlich schnelle Wechsel von Gelb, Rot und Blau an. Das Ensemble betonte den Kontrast durch einen ruhigen, subtilen Wechsel von Blaugrün zu Pfirsichblüte. Die aufführende Eurythmistin fand es einfacher, mit den starken Farben zu arbeiten, weil sie «Widerstand» boten. Wie das Ätherische das Gegenstück zum Physischen ist, so erfordern Rudolf Steiners Beleuchtungsangaben oft das Gegenstück von dem, was man für gewöhnlich erwartet hätte. Es wurde darauf hingewiesen, dass ein Eurythmist, der sich zu Musik in einer Durtonart bewegt, für einen absteigenden Abschnitt mehr Anstrengung braucht als für einen aufsteigenden. Diese Anstrengung wird durch die Stärke von Gelb entsprechend unterstützt, auch wenn die absteigende Natur der Musik auf ein Blau hinweisen könnte. Bei einer Molltonart verlangen die umgekehrten dynamischen Kräfte nach Gelb, wenn der Eurythmist den anstrengenderen Aufstieg darstellt.

Thomas Sutter fragte, ob man farbiges Licht mischen kann. Er erklärte, dass, auch wenn man Purpur- und Orange-Töne bekommt, indem man verschiedene Farben zusammen leuchten lässt, farbige Lichter weniger gemischt, sondern eher als aktive Partner zusammengebracht werden – als zwei oder mehr sich gegenseitig beeinflussende Wesen. Diese Erklärung war mein persönliches Aha-Erlebnis.

Die Wahrnehmung von Farben als Wesen brachte ein verstärktes Empfinden für die charakteristische Dynamik der verschiedenen Farben: die sich ausdehnende Kraft von Gelb, die Innerlichkeit von Blau, die Bekräftigung von Rot. Blau, die erste Farbe, die aus dem Dunkel auftauchte, war besonders stark vor dem blauen Bühnenhintergrund. Nach ein paar Tagen des sich Versenkens in Farbe fokussierte die Tagung das Gefühl für das Wesenhafte von Farbe auf sehr dramatische Weise. Ich sehe mit neuen Augen, wie sich die Malfarben auf dem Papier mischen oder einander überdecken im Vergleich damit, wie sie erscheinen, wenn sie schon gemischt sind. Die Aktivität von farbigem Licht durch Zeit und Raum der Eurythmie-Aufführung zu erleben, gab dem Künstler Unterricht, wie Farbe auf einer festen, ebenen Fläche in Beziehung gebracht werden kann.

Aphoristisches aus dem Workshop zum 1. Satz der Dvorak Sinfonie «Aus der neuen Welt»

mit Dorothea Mier im Sommer 2008

Katharina Gleser, DE-Kassel

Was ein Streichorchester ist, war mir mit seinen verschiedenen Charakteren und Bewegungen sehr vertraut. Aber welche Aufgaben und welche Elemente die Holz- und Blechbläser in den Kangleib des Orchesters hereinbringen, ist mir jetzt zu einem neuen und differenzierteren Erlebnis geworden. Das Licht und die Klarheit der Höhen vermögen die Holzbläser und Flöten herein zu holen, die Weite des Umkreises und ihre Harmonien erklingen durch die Streicher und die Kraft und die Intensität der Tiefen erscheint durch die Blechbläser und die Pauke. Sie werden Ausdruck des dreigliedrigen ätherischen Kosmos. In ihn stellen wir uns herein, wenn wir ein Instrument aus der Fülle der Ganzheit ausführend übernehmen.

In der Toneurythmie gehe ich aus mir heraus und in mein Geistiges herein, so heißt es im Toneurythmiekurs. Das haben wir wieder neu verstehen und noch intensiver erleben gelernt. Nicht wie ein Vogel auf der Luft, sondern wie ein Fisch im Wasser, so sollte die Bewegung in dem ätherischen Umkreis sein. In ihn kann ich nur eintauchen, wenn ich nicht Form und Gebärde «mache», wenn ich nicht selber etwas will, sondern, wenn ich in diesen Umkreis, in seine Farbigkeit, sein Leben, seinen Charakter herein lausche, herein fühle und von ihm mich einladen, mich bitten lasse. Nicht in etwas Fremdes trete ich dann ein, sondern in ein Vertrautes, Bekanntes, denn ich bin es selber, der mir entgegen kommt. Das wurde ganz konkret erlebbar. Die Folge davon war, dass die anfängliche Enge bei ca. 45 sich bewegenden Eurythmisten immer weniger hemmend wurde, sondern dass die Bewegungen immer mehr ineinander, miteinander fließen konnten, wodurch aber zugleich Klarheit bei den verschiedenen Instrumenten eintrat, weil das Zusammenfließen sich immer unterschiedlicher gestaltete, je nach Instrumentengruppe. So entstand Hülle der einzelnen Instrumente und des ganzen Klangkörpers zugleich.

Im Rückblick wird deutlich: Diese Lebenshaltung, die sich nicht nach außen auslebt in Tätigkeit, Aktionismus, sondern die sich für etwas anderes zur Verfügung stellt, ist nicht eine, die wir beliebig im Alltag anwenden können, die aber die innere Haltung ist, wenn man sich in das Leben im Geist, in geistiges Erleben herein bewegen will. Und damit wird wiederum deutlich, dass wir mit der Eurythmie einen Schulungsweg gehen, der uns in das Leben jenseits der Schwelle führt, in dem der Leib als Instrument der Bewegung heraufgehoben wird aus den physischen Bewegungsgesetzen, in die ätherischen herein, in denen dann unser waches geistig-seelisches Wesen leben lernt, so wie es die geistigen Gesetzmäßigkeiten erfordern. Diese Schwellen-, oder besser gesagt, «Zauberstimmung» hat den ganzen Workshop mit Tiefe und Wahrheitsempfinden durchzogen, und war dennoch immer durchpulst von frischem, künstlerischem Schaffen.

So möchte ich Dorothea Mier aufs herzlichste danken, nicht nur für die Geduld und unermessliche Ruhe, die sie immer ausgestrahlt hat, trotz vieler, im obigen Sinne eher überflüssiger, parallel laufender Klärungsgespräche untereinander, aber auch für den herzhaften Humor und die lebenspraktischen, für sich sprechenden Bilder, die die Arbeit lebhaft angeregt haben. Ganz besonders aber für den Workshop als solchen, den ich als Beitrag erlebt habe im Sinne einer Pflege der Eurythmie, die aus den Tiefen geschöpft ist und die den Menschen wieder mit dem Kosmos, seiner wahren Heimat, verbinden möchte.

Arbeitstreffen der Sprachgestalter

*mit Dr. Heinz Zimmermann an Himmelfahrt 2008 in Karlsruhe
IM BEGRIFFENEN SUCHE SICH DAS GREIFEN*

Ulrike Hans, Dominique Zeylmans van Emmichoven

Als eine erste Fortsetzung des Sprachgestaltertreffens anlässlich der großen Waldorftagung in Greifswald im Oktober 2007, organisierte der Berufsverband für Sprachgestaltung und Schauspiel auf anthroposophischer Grundlage BVSS in Zusammenarbeit mit Ute Basfeld und Brigitte Haffner Anfang Mai eine Fortbildungstagung in Karlsruhe.

In den Räumen der Karlsruher Christengemeinschaft trafen sich Sprachgestalter und Sprachgestalterinnen aller Altersstufen, um seminaristisch und in Gruppenarbeit an den Zwölf Stimmungen von Rudolf Steiner zu arbeiten.

Ein zweiter Schwerpunkt des Treffens war eine Standortbestimmung für den Sprachgestalterberuf angesichts der schlechten Berufsaussichten und der mangelhaften Ausbildungssituation. Dass es sich bei der Entwicklung der letzten Jahre um eine Krise der gesamten Sprachgestaltungsbewegung handelt, die ohne verantwortungsbewusstes Eingreifen zum Absterben dieser Kunst führen kann, tritt erst allmählich ins Bewusstsein von Waldorfpädagogen und Anthroposophen.

Vor diesem Hintergrund war das Angebot Heinz Zimmermanns, sich gewissermaßen als Pate für die Sprachgestaltung einzusetzen, für alle von großer Bedeutung und wurde gerne angenommen.

Während in Gesprächen die Lage der Sprachgestaltung aus vielerlei Sichtweisen sondiert wurde, konnte man in der Arbeit an den Zwölf Stimmungen sozusagen zurück zu den Wurzeln gehen und sich an das eigentlich Substanzielle der Sprache als Ausdruck kosmischer Gestaltungskräfte herantasten.

Nach einer eindrücklichen Darstellung Dr. Zimmermanns über die Entstehung der Dichtung Rudolf Steiners, wurden die Strophen und Zeilen der Tierkreisstimmungen unter verschiedenen Aspekten angeschaut.

Für die Sprachgestaltung war neben allem Inhaltlichen besonders wertvoll und befreiend der Hinweis Heinz Zimmermanns, dass es auch erlaubt sein muss, ganz unbefangen an die Zwölf Stimmungen heranzugehen und zunächst über die Vorstellung zu einem Verständnis und einer Gestaltung zu kommen. Denn schließlich ist der Zyklus der Tierkreisstrophen eine vollgültige Dichtung, die auch für sich stehen kann. Die Angaben Steiners zu den Stimmungen seien ein Schulungsweg, den man ergreifen kann, aber nicht muss.

Im gemeinsamen Üben an bestimmten Aufgaben zeigte sich sehr schnell die unterschiedliche Herangehensweise der Teilnehmer. In einer Atmosphäre von großer Offenheit und Lernbereitschaft ging man aufeinander ein und konnte so Neues erfahren, das den eigenen Ansatz bereicherte.

Sowohl in der übenden Arbeit als auch in den Gesprächen wurde deutlich, dass es in Zukunft darauf ankommen wird, dass wir bestimmte Begriffe wissenschaftlich klären, wie dies in der Sprecherziehung schon längst geschehen ist. Nur so können wir zu einer Urteilsbildung kommen, die unabhängig ist von überkommenen Traditionen, aber auch Beliebigkeit vermeidet.

Im Interesse aller sollte es sein, Forschungsprojekte zu beauftragen und zu unterstützen, die die Wissenschaftlichkeit der Sprachgestaltung zu untermauern in der Lage sind.

Auch das Weitervermitteln von Arbeitsmethoden sollte dringend ausgebaut werden. In Bezug auf Veröffentlichungen der angesammelten Berufserfahrung herrscht ein ausgesprochenes Defizit.

Alle Kolleginnen und Kollegen waren sich einig darin, dass es an der Zeit ist, sich in hohem Maße gegenseitig zu informieren und zu unterstützen. Lange genug haben Sprachgestalter als Einzelkämpfer an ihrem Ort gewirkt. Oftmals geschah dies in dem Glauben, man selbst unterscheide sich zu sehr von der «Sprachgestalterszene». Nun stellen wir fest: die Szene existiert schon lange nicht mehr. Vielmehr hat eine Zersplitterung stattgefunden, deren Ursachen zu erforschen ebenfalls ein Anliegen einiger Teilnehmer der Tagung war.

Nur eine Zusammenarbeit in viele Richtungen kann aus der Krise führen.

So wurde die letzte Gesprächsrunde genutzt, um verschiedene Initiativen, die sich in den letzten Jahren ergeben haben, vorzustellen:

LOGOI Berufsbegleitende Ausbildung für Sprachgestaltung, Schauspiel und Soziale Kunst wurde vorgestellt von Renate Pflästerer. Die Ausbildung beginnt im September 2008 in Heidelberg, Mannheim und Darmstadt und hat bereits viele Anmeldungen.

Berufsverband für Sprachgestaltung und Schauspiel auf anthroposophischer Grundlage BVSS.

Der Berufsverband existiert seit nunmehr zehn Jahren, hat aber im letzten Jahr seine Aufgabe noch einmal neu ergriffen und möchte versuchen, Initiativen und Persönlichkeiten miteinander in Verbindung zu bringen. Andreas Abendroth, Ulrike Hans und Dominique Zeylmans van Emmichoven stellten Arbeit und Intentionen des BVSS vor.

Die geplante *PFINGSTTAGUNG 2009 in Witten/Annen* zur Sprachgestaltung innerhalb der Pädagogik wurde von Gabriele Ruhnau vorgestellt.

Diese Sprachgestaltertagung entspringt einer regionalen Initiative von Bernhard Heck, Ulrich Maiwald und Gabriele Ruhnau und wird vom BVSS und dem Bund der Freien Waldorfschulen unterstützt.

Dr. Heinz Zimmermann stellte die Kunst der Sprachgestaltung in den großen Zusammenhang der Anthroposophie und gab zu bedenken, dass jegliche Bewegung nur eine gewisse Zeit lang von den Kräften des Anfangs zehren kann. Da die Anthroposophie zur Bildung von Fähigkeiten führen soll, geht der Weg zwangsläufig über die Individualisierung des Ansatzes.

Über eine gemeinsame Forschungsarbeit an bestimmten Texten lassen sich Urteilskriterien für die Sprachgestaltung entwickeln. Die Maßstäbe für das, was Sprachgestaltung ist, müssen wir uns neu erarbeiten. Sie lassen sich nicht an Traditionen oder Hörgewohnheiten festmachen.

Darüber hinaus fand Herr Zimmermann deutliche Worte über die Absurdität der Streichung von Stellen für Sprachgestalter an Waldorfschulen angesichts des Sprachzerfalles allerorten. Die Zukunft der Anthroposophie hänge davon ab, wie Menschen miteinander umgingen.

Mit großer Zuversicht und der Freude über neu gewonnene Mitstreiter und Erkenntnisse gingen alle Teilnehmer nach drei sehr anregenden Tagen auseinander. Sicher wird man manchen an der Pflingsttagung 2009 in Witten wieder treffen.

Damit zukünftig mehr Kolleginnen und Kollegen über Arbeits-Zusammenkünfte informiert werden, ist der BVSS dabei, eine Adressendatei aufzubauen. Wenn Sie möchten, kön-

nen Sie Ihre Adressdaten dem Berufsverband für Sprachgestaltung melden, ohne dass Sie sich deswegen verpflichtet fühlen müssen, dem Berufsverband beizutreten. Aufgrund datenschutzrechtlicher Bestimmungen können wir nicht ohne weiteres Adressen aus Dornach oder beim Bund der Waldorfschulen beziehen.

Auf der Homepage des Berufsverbandes www.sprachgestaltung.com steht ein Kontaktformular hierfür zur Verfügung. Ansonsten lautet die Anschrift:

*Berufsverband Sprachgestaltung / Schauspiel
auf anthroposophischer Grundlage
Elbchaussee 366, DE-22609 Hamburg
Fax: +49-40-86 62 68 06*

Sprachgestaltung und Drama / Theaterpädagogik

Fachausbildung im Klassenlehrerstudium am Institut für Waldorf-Pädagogik, Witten

Initiative

Die Intention, dem Menschen die Sprache selbst und die Verbindung von Sprechen und Handeln im Drama zu stärken und damit auch ein schulisches Unterrichtsfach «Sprache und Drama» zu ermöglichen, führte zum Gründungsimpuls des Fachbereichs Theaterpädagogik am Institut für Waldorf-Pädagogik. In den letzten Jahren nimmt das Interesse für Sprache und Theaterspiel allgemein deutlich wahrnehmbar zu. Die Ursache mag an einem Erwachen der Individuen am Schicksal liegen. Menschliche Verbindungen nicht als Zufall oder Zerfallendes zu erleben, sondern als geheimnisvolle Zusammenhänge, deren Einsicht dem Leben neuen Sinn und Kraft gibt, wird mehr und mehr Bedürfnis und Sehnsucht in der Gesellschaft. Zugleich ist das dramatische Element in Schule und Erziehung – das Verhältnis Lehrer – Schüler, Schüler – Schüler, Lehrer – Lehrer, Lehrer – Eltern, Eltern – Kinder und das Verhältnis der Schüler zum Fächerkanon als der Ausdifferenzierung ihres werdenden Verhältnisses zur Welt – in seiner Sinnhaftigkeit erschüttert durch Zukunftsangst und Leistungsdruck. Das Erüben der dramatischen Kunst, die in Inhalt und Form Darstellung des menschlichen Schicksals ist, kann in freier Art schon die Wirklichkeit des Schicksals erlebbar machen, kann ein Schlüssel für eine neue Ebene von Fähigkeiten werden. Sprache nicht als Rest möglicher Kommunikation zu erleben, sondern sie als Ganzes im Bezug zum eigenen Wesen zu vollziehen ist dafür die Voraussetzung! Diese Voraussetzung ergibt sich aus der bewussten Begleitung der Sprachentwicklung im zweiten Jahrsiebt durch Epik und Lyrik zur Entwicklung der Dramatik. Dieser Weg ist für den Schüler und genauso für den Studenten die Basis der Bildung. Notwendige Bereicherung der Fachausbildung ist die damit einhergehende Ausbildung zum Klassenlehrer der Klassen 1–8 an Waldorfschulen. In der Suche nach dem Gleichgewicht von Kunst und Erkenntnis, von pädagogischer Praxis und dem Einleben in ein vertieftes Menschenbild wird das Fach in idealer Weise durch die Klassenlehrerausbildung ergänzt. Diese differenziert den Weltbezug in den Fächerkanon des Schulunterrichtes, die Theaterpädagogik lenkt den Blick auf den Menschen, der im Weltbezug sein Schicksal erlebt und gestaltet. So kann auch dieses «neue» Fach sich an der Schule nicht im Sondersein entwickeln, sondern nur in gegenseitiger Einsicht, in kräftigem gemeinsamem Forschen nach neuen Wegen entstehen.

Entwicklung

Aus einer Studenteninitiative im Jahr 1999 entwickelte sich der Studiengang als Pilotprojekt, der 2003 vom Ausbildungsrat des Bundes der Freien Waldorfschulen anerkannt wurde. Zurzeit hat das Fach elf Studenten. Absolventen sind bereits an Schulen tätig: als Klassenlehrer, im Fachunterricht und freiberuflich. Um die nötige Kompetenz der Studenten zu befördern, ist das Studium auf individuelle Initiativentfaltung hin angelegt: Projekte im sozialen Umfeld (Jugendzentren, Altersheim, Aktionen auf Messen, Straßentheater, Arbeit und Aufführungen im Gefängnis usw.), Aktivität im eigens gegründeten «Logos – Verein für Theaterpädagogik und Bühnenkunst e.V.» für Netzwerkbildung, Bühnentätigkeit und Profilgestaltung.

Der Ort

Das Institut für Waldorf-Pädagogik ist ein Ort vielfältiger Anregung, Bezüge und Kontakte durch die drei Studiengänge «Klassenlehrer mit zusätzlicher Qualifikation in einem Fach», «Musikpädagogik Klasse 1-12 an Waldorfschulen» und «Eurythmie mit zusätzlicher pädagogischer Qualifikation», die Ausbildungsbetriebe Schreinerei und Gärtnerei sowie eine große Anzahl von nahe gelegenen Waldorfschulen und anderen Bildungs- und sozialen Einrichtungen im Ballungsraum Ruhrgebiet.

Die Ausbildung

1. Jahr: Erarbeiten der Grundlagen von Lyrik, Epik, Dramatik; Gymnastik (Bothmer-Gymnastik, Griechischer Fünfkampf), Schwertkampf, Eurythmie.
2. Jahr: Entwickeln einer pädagogischen Methodik; Regie, Dramaturgie. Initiieren von Projekten in Kunst und Sozialem.
3. Jahr: Eigene Inszenierungen in Schulen und sozialen Einrichtungen. Abschluss des Studiums in eigener Bühnenarbeit (Rezitation und Schauspiel).

Das Fachstudium ist in folgende Studienbereiche gegliedert: Darstellendes Spiel, Rezitationskunst, Gymnastik, Eurythmie, Methodik und Didaktik der Theaterpädagogik, Theater- und Sprachwissenschaft, Fachpraktika, Künstlerische und pädagogische Projekte.

In Epochen begleiten das ganze Studium: Anthroposophie, Anthropologie, Erkenntnistheorie, alle Bereiche der Bühne. Die Fachausbildung ist Teil des vierjährigen Studiums zum Klassenlehrer an Waldorfschulen. Aufnahmebedingungen: Künstlerische Aufnahmeprüfung und Gespräch. Ziel des Studiums ist die Befähigung zu:

- Theater- und sprachpädagogischem Unterrichten in den Klassen 1-13;
- Inszenierung von Klassenspielen;
- Leitung künstlerischer Projekte mit Eltern und Lehrern;
- beratender und unterstützender Tätigkeit in anderen Fachbereichen;
- Epochen-Unterricht wie «Faust», Metrik, Poetik – in Zusammenarbeit mit dem Fachlehrer;
- Projektarbeit in kulturellen und sozialen Einrichtungen;
- Ausbildungs- und Mitarbeiterschulung in Kultur und Wirtschaft.

Dozenten

Fachleitung: Hans-Ulrich Ender

Fachkollegen: Frank Ehrhardt-Boudhiba, Gabriele Ruhnau

Wir freuen uns über Anregung und Austausch! Information zum Fachbereich: H.- U. Ender,

Tel. +49-2302-8 14 88, hansulrich.ender@googlemail.com

Informationen zum Klassenlehrerstudium, Tel. +49-2302-9 67 30

info@wittenannen.de, www.wittenannen.de

Improvisationstheater lädt Märchenautor ein

Sebastian Jüngel, CH–Dornach

Eine Begegnung der besonderen Art fand in der Zeit zwischen 29. April und 5. Mai in Berlin statt. Hier trafen über 60 Laien- und semiprofessionelle Improvisationsspieler zum Impro-Cup Berlin zusammen, um sich in Arbeitsgruppen fortzubilden, um in Foren zu neuen Improvisationsspielen angeregt zu werden und um sich am Abend im Theatersportwettbewerb zu messen. Da ging es beispielsweise um Musik ohne Noten, Bühnenkampf und Figurenentwicklung in den Fortbildungskursen und um Pantomime, Handpuppen und eben Märchen in Verbindung mit Improvisationstheater.

Gegensätzlicher könnte man sich die künstlerischen Formen kaum vorstellen. Die Improvisierer: gewöhnt, auf Zuruf aus dem Publikum eine Geschichte zu entwickeln, die von Spontaneität – oft auf Grundlage von Mustern, Klischees und Vereinfachungen – lebt und vor allem unterhaltend sein will. Der Märchenautor, der an seinen Texten bis in Lautfärbungen und rhythmischen Satzbau hinein feilt und nach Originalität in seinem Werk sucht.

Meine Aufgabe bestand im Forum darin, zentrale Strukturelemente und Wesenseigenschaften eines Märchens vorzustellen und eigene Märchen bei den Improvisationsspielen lesend-vortragend einzubringen. Ich wählte das Märchen «Böser Drache, Glücksdrache». Hier dringt der eigentlich in den Weiten der Lüfte lebende Glücksdrache in das vom bösen Drachen bewachte Reich der dunklen Erde ein. Dadurch gewinnt dieses Reich an Macht, denn mit dem Glücksdrachen hat es auch das Glück in sich. Der Glücksdrache wirkt also böse, der böse Drache aber, der den Sinn seines Wächteramts klarer durchschaut, wird zum neuen Glücksdrachen und wirft den alten Glücksdrachen aus dem Reich der dunklen Erde, worauf dieser wieder zum prächtigen Gleiter der Lüfte und zum Glücksdrachen werden kann.

An diesem Märchen lässt sich Märchentypisches aufzeigen: von der Störung einer vormaligen Ordnung über eine Konfliktsituation mit Gegenspielern bis zur Lösung. (Auf der Fahrt zurück nach Hause stieß ich dann in der «Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung» vom 4. Mai 2008 auf einen Beitrag über Marienkäfer, der den Inhalt des Märchens fast eins-zu-eins enthielt: Die asiatische Spielart des Marienkäfers wurde als «biologische Alternative zum Chemikalieneinsatz in der Gewächshauskultur» in Europa eingeführt. Er galt als eine Art Glücksdrache. Doch frisst er nicht nur die Larven der Schädlinge, sondern auch die anderer Nützlinge. Er wird durch das Eindringen in ein Gebiet, das nicht sein Reich ist, zu einem bösen Drachen...)

Nach meiner Einführung in die Märchenelemente führte ein Spieler in – für eine Märchen-darstellung relevante – Grundelemente des Improtheaters ein. Und dann ging es auch schon um die Realisierung der Verbindung von Improvisationstheater und Märchen.

Spielart 1: Ein Märchenbeginn wird vorgelesen, die Improvisierer stellen es dar und führen es eigenständig weiter. Hier war auffällig, wie intensiv der Märchensprache gelauscht wurde und wie den Märchenbildern eine gewisse Entwicklungsgesetzmäßigkeit innewohnt. Ohne den Inhalt des der Improvisation zugrundeliegenden Märchens zu kennen, wählten die Spieler ähnliche Verlaufsformen. Allerdings waren die Stimmungen dabei sehr verschieden. Die Atmosphäre beim erzählend gelesenen Märchen war konzentriert, und – wenn ich die Gesichtsausdrücke richtig las – es stiegen innere Bilder auf; bei der Improvisation hingegen löste sich diese Aufmerksamkeit ins Zerstreuend-Unterhaltsame hinein auf und gewann die Qualität unterhaltender Geistesblitze. Versuchte ich, zum Verlauf der Geschichte zurückzu-

führen – was wir in einer Variante erproben –, fühlten sich die Spieler tendenziell «blockiert». Bei der öffentlichen Präsentation dieser Spielart gingen wir so vor, dass der Märchenbeginn vorgetragen wurde, die Improspieler das Märchen zu Ende erzählten und dann das «offizielle» Märchenende gelesen wurde. Die ganze Entwicklung des Märchens vorzustellen, hätte nicht die Zeit gereicht, und es war auch nicht der rechte Ort dazu: Impro lebt von der kurzweiligen Abwechslung – ich konnte also «nur» den Abschluss vorlesen.

Spielart 2: Die Improspieler selbst entwickeln ein Märchen. Ein Spieler erzählt aus dem Stegreif in wenigen Sätzen einen Teil des Märchens und gibt dann ein Signal, damit sich die anderen Spieler zu einem geronnenen Bild in Position stellen. Jeder Darsteller wird vom Erzähler zu einer kurzen Äußerung oder/und einer Körperbewegung aufgefordert, die auch bei Wiederholung (gegebenenfalls vom Publikum verlangt) immer gleich bleibt. Die Äußerungen zwingen den Improerzähler zum Anpassen seiner Geschichte, die er mit den nächsten Sätzen weitererzählt und ein neues geronnenes Bild einfordert. Das geht so lange, bis das Märchen «erzählt» ist.

Spielart 3: Nach Zuruf von Motiven aus dem Publikum entwickeln die Improspieler den Beginn eines Märchens. An einem bestimmten Punkt, von dem aus eine neue Phase des Märchens beginnt, verließ ich den Raum, um ohne Kenntnis des weiteren Verlaufs das Märchen zu Ende zu schreiben, während die Spieler das Märchen zu Ende improvisierten. Anschließend wurde ich wieder hereingebeten und las das Märchenende ohne Kenntnis des Improverlaufs vor.

Dabei hatte ich eine eher absurde Märchenvorgabe zu verarbeiten: Auf einer Holzbrücke mit Turm (dieser Ort war vom Publikum vorgegeben) marschierte ein Soldat auf und ab. Über die Brücke wirbelte eine Fee, die ihm drei freie Wünsche anbot. Er schaffte in der vorgegebenen Zeit jedoch nur, zwei zu äußern. Er wünschte sich Essen und eine Frau. Szenenwechsel: Kaufmann und Bürger unterhielten sich über das soldatische Türmervolk, das einen schlechten Ruf hat. Ausgerechnet eine Tochter aus dem Bürgertum musste sich mit einem Soldaten abgeben (es handelte sich um die vom Soldat herbeigewünschte Frau).

Was daraus machen? Warum der Soldat drei Wünsche bekam, war nicht motiviert! Beim Improteil entwickelten die Spieler die Geschichte zum Kampf zwischen Kaufmann und Bürger, die sich als Gegenspieler erwiesen. In meiner Fortsetzung suchte die Frau des Soldaten die Fee auf, um bei ihr den dritten Wunsch einzufordern. Er wird ihr auch gewährt (genauso unmotiviert wie der Soldat drei Wünsche äußern durfte, allerdings nur, wenn sie davon etwas zurückgibt). Die Tochter wünscht sich eine Uhr, damit ihr Mann besser mit der Zeit umgehen lernt; wegen der Vorgabe «Holzbrücke» muss es natürlich eine Kuckucksuhr sein.

Hier waren Impro- und Autorversion also sehr verschieden, eine vom Bild ausgehende gemeinsame Bildgebung griff nicht. Nach Rückmeldungen aus dem Publikum wäre das Erzählte gestalteteter, klarer gewesen. Eine Gefahr des Improspiels ist wegen fehlender Planung die Länge, das Nicht-auf-den-Punkt-Kommen.

Die Verbindung von Improvisationstheater und Märchen ist aber prinzipiell möglich; der Reiz ihrer Verbindung liegt in ihrer Gegensätzlichkeit. Denn wenn auch der Einfall zu einem Märchen im Bruchteil einer Sekunde kommen kann, dauerte die (schriftliche) Ausgestaltung meistens länger als eine nicht so durchgestaltete Improvisation. Wie sehr das Improvisationstheater den Charakter spontaner Unterhaltung verliert beziehungsweise an Gestaltungskraft gewinnt und das Märchen oberflächlicher wird beziehungsweise an spontaner Originalität gewinnt, das wird im November bei einem weiteren Treffen in Berlin auszuprobieren sein.

*Kontakt: Sebastian Jüngel, Hügelweg 53, CH-4143 Dornach,
sebastian.juengel@dasgoetheanum.ch*

Komponistentreffen II am Goetheanum, 26. und 27. April 2008

Intervall- und Christuserleben – Phänomenstudien anhand Rudolf Steiners letztem Vortrag im Zyklus «Das Initiatenbewußtsein»

Dr. Wolfram Graf, DE-Hof

Bereits zum zweiten Mal fand auf Initiative von Michael Kurtz in Anknüpfung an die große Sommer-Musikertagung 2006 am Wochenende 26. und 27. April 2008 ein Treffen anthroposophischer Komponisten am Goetheanum statt. Nachdem man bei der ersten Zusammenkunft im Jahr zuvor den von Rudolf Steiner aufgeworfenen Fragen zur «Melodie im Einzelton» nachgegangen war, stand diesmal der Blick auf Äußerungen Steiners im letzten Vortrag des Zyklus' «Das Initiatenbewußtsein» im Vordergrund, in welchem dezidiert auf eine Verbindung bestimmter Intervallkonstellationen mit dem Christus-Impuls verwiesen wird. Aus völlig unterschiedlichen theoretischen und praktischen Ansätzen heraus näherte man sich dieser, für schöpferisch-schaffende Musiker so zentralen Textpassage.

Am Samstag gab Torben Maiwald zunächst einige Einblicke in einen von ihm ausgearbeiteten meditativen Zugang zum Vortragstext. Einfühlsam ergänzt wurde dies durch Klangbeispiele, die Gunhild von Kries an ihren hochsensiblen und klangzarten Holzstreichinstrumenten vorführte. Dadurch eröffnete sich zunächst ein differenzierter Zugang zu den Einzelqualitäten der vorgestellten Intervallfolge (Quintengebiet in Dur und Moll, Terzen und Septimen). Daran schloss sich an eine Vorführung des II. Streichquartetts von Holger Arden durch die Interpreten Anton Zinsstag und Anneka Lohn an den Violinen, Françoise Chanteux an der Viola sowie Hans Hasler am Violoncello. Der in Oslo lebende Dirigent und Komponist erläuterte sein Werk und stellte dar, wie die von Steiner behandelten Qualitäten aus dem genannten Vortrag ihn immer wieder herausfordern und entsprechend Einzug in sein Schaffen finden. Anhand des engagiert dargebotenen Kammermusikwerks wurde eindrucksvoll deutlich und hörbar, wie eine musikalische Auseinandersetzung mit den genannten Inhalten in einer modernen Komposition ihren Widerhall finden kann. Dieses demonstrierte auch die Stuttgarter Komponistin Jitka Kozeluhova anhand ihres – bislang unvollendeten – «Hymnus»-Zyklus, in dem sie ebenfalls mit einer musikalischen Deutung von Steiners Angaben arbeitet. Mit ihr selbst am Klavier sowie Marcus Gerhardts am Violoncello und Wolfram Graf an einem zweiten Klavier (statt einer Harfe) trat nun eine völlig andere Klangwelt zutage. Kontemplativ und ruhig in dem einen, aufbrausend und rhythmisch in dem anderen Hymnus wurde wiederum ein ganz individueller kompositorischer Griff getan, um die Aussagen Steiners künstlerisch zu ergründen. Dazwischen arbeitete die Chorleiterin Petra Ziebig mit den Teilnehmern durch gemeinsame Gesangsübungen an einer inneren, seelischen Erfahrbarkeit im tönenden Nachspüren der Zusammenklänge und der nicht klingenden «Zwischenräume».

Sonntags gab es dann noch weitere, doch gänzlich andere Gesichtspunkte in der Betrachtung der Steinerschen Textstelle. Gewissermaßen ein Schwerpunkt war der Blick auf Richard Wagners «Abendmahlsmotiv» aus dessen Bühnenweihfestspiel «Parsifal». Wolfram Graf knüpfte in einem Referat an einen Text von Hermann Beckh¹ an, der dasselbe quasi als die direkte tonsetzerische Erfüllung der Steinerschen Ausführungen darstellt, eine Aussage, die von dem Referenten nicht durchgängig geteilt, aber doch in vielen Punkten als berechtigt angesehen wurde. Zumindest müsse Beckhs Auffassung als eine Herausforderung in der Beschäftigung mit diesem Thema und als eine tiefgehende und anregende Studie ernst genommen werden. In wunderschöner Weise wurden dann die theoretischen Ausführungen

Grafs ergänzt durch die toneurythmische Erarbeitung des Wagnerschen Abendmahlsmotivs unter Anleitung von Imme Atwood durch alle Teilnehmer. Bis in die Form der dargestellten Eurythmiefigur hinein wurde von Frau Atwood in großartiger Weise verdeutlicht und erfahrbar gemacht, wie das Gralsgeschehen sich in der Wagnerschen Musik widerspiegelt und somit auf verschiedenen Ebenen den Steinerschen Erläuterungen sehr nahe kommt. Knut Rennert gab dann noch Einblicke in seine Arbeit mit verschiedenen Skalenstimmungen, die voll Überraschungen durch die dadurch möglichen Hörerfahrungen waren. Durch Rennerts Erläuterungen wurde der Seelenblick erneut auf Phänomene gelenkt, die im Umfeld des Steiner-Textes angesiedelt sind, wenn auch zunächst nicht offensichtlich wahrnehmbar.

Durch die Verbindung von praktischer, theoretischer und künstlerischer Arbeit an dem gewählten Thema eröffnete sich an diesem Wochenende für alle Beteiligten eine Fülle von neuen Gesichtspunkten, die sicherlich impulsierend auf die eigenen schöpferischen Versuche im Umgang mit diesen zutiefst spirituellen und gleichzeitig aktuellen wie auch zukünftigen musikalischen Fragen wirken. Durch die vielfältige Betrachtungsweise der beschriebenen Textpassagen Rudolf Steiners fand eine persönliche Sensibilisierung jedes einzelnen Mitwirkenden statt. So sind in möglicher kreativer Umwandlung nun Werkschöpfungen möglich, die die besprochenen und verinnerlichten musikalischen Prozesse in neuer Gestalt nach außen treten lassen.

-
- 1) Hermann Beckh: Das Christus-Erlebnis im Dramatisch-Musikalischen von Richard Wagners «Parsifal», Verlag der Christengemeinschaft, Stuttgart 1930.

Die 2. Tagung über authentische Stimmung, USA, 8.–11. Mai 2008

Laura Langford Schnur stellte diesen Rückblick aus vielen Gesprächen mit Tagungsteilnehmenden zusammen

Die Tagung begann mit «Before Dawn», Musik für drei Leiern, die Ruth Liberatore für diesen Anlass komponiert hatte, in der Kirche der Christengemeinschaft in Spring Valley, New York.

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung über das Stimmen vergruben sich geradezu in aktives Üben, um Intervalle und Schwebungen hören zu lernen: «Will ich eine geformte Quinte, eine reine Quinte oder eine offene Quinte?» usw., während sich unsere Fähigkeiten zu einem verfeinerten und subtileren Hörbegriff entwickelten. «Wir konnten unser Gehör trainieren, besser zu hören, und zu wissen, worauf zu hören, während wir unser Verständnis vom Stimmen vertieften. Wir bekamen eine genauere, sichere Methode, um Leier und Klavier nach der Renold II-Temperatur zu stimmen.»

Ann Partridge gab uns die Möglichkeit, das Stimmen ihres Dudelsacks zu hören, und half uns, auf Schwebungen und Harmonien zu achten.

Einige fanden, dass «der Unterschied zwischen der Renold I- und der Renold II-Temperatur für sie dieses Jahr viel mehr wahrnehmbar geworden ist und einen ziemlichen Unterschied macht».

Wir wissen, dass Maria Renold's erste Temperatur als innere geistige Wahrnehmung zu ihr kam, obwohl sie nichts von der Grammateus-Stimm-Methode des 16. Jahrhundert wusste, mit der sie identisch ist. Ich persönlich denke, dass, da sie in der Geschichte nicht voll bewusst anerkannt oder angewendet worden war, es wichtig war für diese Temperatur, nochmals

gegeben und in die Gegenwart gezogen zu werden. Auf dieser Grundlage aus entwickelte Maria Renold ihre zweite Temperatur, die sich in die Zukunft öffnet.

Bevis Stevens gab uns zwei sehr künstlerisch vorbereitete Präsentationen, die der der Entwicklung des Bewusstseins und des Stimmens über die Jahrhunderte folgten. Mehrere Klaviere und ein paar Leiern waren unterschiedlich gestimmt worden. Es wurden Stücke gespielt in modalen und pythagoräisch griechischer Stimmung und in verschiedenen Temperaturen: $\frac{1}{4}$ -Koma-mitteltönig, wohltemperiert (Werckmeister III), gleichstufig (440 Hz) und unsere Renold II (432 Hz), was wirklich eine Kostprobe gab von den Unterschieden beim Erleben von Musik, als sich die Stimmungen und Temperamente mit der Zeit veränderten. Es war das Bestreben, die mitteltönige Stimmung in den Kontext von musikalischer Entwicklung und Geschichte des Stimmens zu stellen. Eine Teilnehmerin brachte zum Ausdruck, dass ihre Erfahrung mit der Renold II-Temperatur die von innerem Frieden, Harmonie und Ausdehnung sei, ein Gefühl, frei zu sein und zu spüren, dass es die Musik der Zukunft ist, in der der Geist frei lebt.

Im Mittelalter konnte man stimmen, wenn man gelernt hatte zu singen. Man stimmte nach dem gesungenen melodischen Intervall. Später, als sich das Klavier entwickelte und eine ausklingende Note möglich war, spielte man den Intervall harmonisch und hörte langsame Schwebungen, bis 1917, als die gleichstufige Stimmung – eine atonale, farblose Temperatur – zum ersten Mal für Klavier möglich war, man auch auf die Schwebungen der Obertöne hörte. So wurde die physikalische Natur des Tons mehr und mehr berücksichtigt. Fünf Jahre später sprach Rudolf Steiner davon, das tonale Material nochmals aus einer neuen Hörfähigkeit heraus zu erweitern und die Melodie in einem einzelnen Ton wahrzunehmen. Maria Renold entwickelte ihre Temperatur dadurch, dass sie F spielte und dann G und innerlich auf das Fis hörte. Das war eine neue Art von Stimmung, inwärts zu gehen, und führte einmal mehr zum Erweitern der musikalischen Tonart-Farbe und des Ausdrucks.

Bevis Stevens' zweite Präsentation: «Die Geburt der Terz aus der Stimmung der Quinte», mit einer Diaschau und Musikbeispielen auf den unterschiedlich gestimmten Instrumenten, zeigte sehr effektiv die Parallelentwicklungen in der Bildhauerei, der Musik und dem sich entwickelnden Bewusstsein des Menschen.

Daniel Hafner nahm uns mit auf eine Exkursion durch die 24 Tonarten, Dur und Moll, mit Graham Jackson am Klavier, der durch fast alle Bach- und Chopin-Präludien spielte, die ausdrücklich geschrieben worden sind, um die Farbe und den Charakter jeder Tonart erfahrbar zu machen. Wir erlebten durch die Renold II-Temperatur, dass wir uns noch einmal mehr an diesen lebendigen und farbenprächtigen musikalischen Unterschieden, die zu Herzen gehen, erfreuen können. Aus dem Werk Hermann Beckhs wurden tiefe Erkenntnisse in Bezug auf jede Tonart und die Entwicklung der Tonarten in unserem Leben gewonnen.

Da die meisten der Teilnehmenden schon letztes Jahr dabei gewesen waren, hatten wir die zusätzliche Bestätigung, dass das, was wir an der letzten Tagung gelernt hatten, nicht verloren, sondern gewachsen war, Wurzeln gefasst, sich vertieft und zu einer festen Grundlage verdichtet hatte. «Es war grossartig, auf welcher intimen und unterstützenden Weise wir das Wochenende über in den Stimmungsgruppen zusammen arbeiten und doch so vielem begegnen konnten, das mit derselben Thematik verflochten war wie z.B. der Beleuchtungs-Workshop, die Vorstellung am Samstag Abend und das Kammerkonzert am Sonntag Abend.»

Wir nahmen am Beleuchtungs-Workshop am Samstag morgen im Auditorium teil und sahen, dass Tonlage und Stimmung sogar die Qualität und die Gebärden in der Eurythmie verändern können. Teil von Bevis Stevens Forschungsarbeit ist es, zu untersuchen, wie die verschiedenen Stimm-Methoden von der Eurythmie aufgegriffen werden können, indem er

die Grundlage dafür unter Rudolf Steiners Angaben sucht. Das Ensemble zeigte mögliche Wege, zwischen zwei verschiedenen Typen einer grossen Terz zu unterscheiden: der pythagoräischen 81:64 und der reinen Terz 5:4 (80:64). Auf dieser Grundlage sahen wir, dass das C-Dur-Präludium von Bach einen sehr unterschiedlichen Charakter in der Renold II-Stimmung hat, wenn es in Des-Dur gespielt wird (C-Dur ist eher pythagoräisch, Des-Dur eher rein), und dass die verschiedenen Intervall-Verhältnisse differenziertere und, ja, sogar andere Eurythmie-Gebärden erfordert. Dazu kommt die Tatsache, dass die höhere, gewöhnliche Tonart von 440 grössere Muskelanspannung verlangt, weil sie das Ätherische an die Gestalt bindet, während die tiefere Tonart von 432, welche die Renold-Stimmung erfordert und die vom Ensemble angewandt worden ist, hilft, das Ätherische frei zu setzen.

Am Abend sahen wir die grossartige Vorstellung «Das ewige Feuer des Prometheus», die das Licht-Eurythmie-Ensemble aus Dornach mit geisterfüllter künstlerischer Fertigkeit gab; ein sehr bereicherndes Erlebnis, um das bereichernde Wochenende der Stimm-Tagung abzuschliessen. Ein Teilnehmer erzählt von seiner Erfahrung: «Ich hörte während der Demonstration einen Unterschied zwischen den beiden Stimmungen, war aber ein wenig skeptisch, ob das wichtig ist. Aber als ich die Eurythmie-Vorstellung sah, die ausschliesslich in der Renold II-Stimmung gegeben wurde, war ich überraschend beeindruckt von der Qualität der Musik, weil sie es mir erlaubte, Eurythmie so zu erleben, wie ich sie noch nie erlebt hatte.»

Parallel zu dieser Tagung gab Thomas Sutter einen Beleuchtungs-Workshop. Danach ging das Licht-Eurythmie-Ensemble mit einem Programm, das mehrere Leier-Stücke enthielt, eine Woche auf Tournée an der Westküste.

Aus dem Englischen von Ursula Seiler

Das integrative Orchester – ein Bericht über Entstehung und Voraussetzungen dieses Projektes

Danielle Volkart, CH-Dornach

Das integrative Orchester «ad hoc Wolferl», 2006 gegründet, trat bisher mit zwei Konzertprogrammen an die Öffentlichkeit. Hier musizieren MusiktherapieschülerInnen, die den privaten Musikunterricht bei mir besuchen, gemeinsam mit Konzert- und AmateurmusikerInnen. Der zündende Funke für diese Arbeit war, den herangereiften SchülerInnen mit Handicap die besondere Erfahrung zuteil werden zu lassen, in einem richtigen Orchester mit anderen Musikern zusammen zu spielen.

Als Musikerin/-Therapeutin und Eurythmistin ist die *Pflege einer sozial-musikalischen Kultur* mein innerer Impuls. Bevor dieser aber überhaupt verwirklicht werden kann, nämlich einen grösseren sozialen Zusammenhang wie ein integratives Orchester zu gründen, muss vieles an Einzelarbeit, Einzelförderung, kurz, im Individuellen vorbereitet und herangereift sein. Vor drei Jahren war es dann soweit und das Wagnis, einen Orchesterorganismus ins Leben zu rufen, konnte unternommen werden. Viele befreundete MusikerkollegInnen konnten für dieses begeisternde Projekt gewonnen werden, denen ich bei dieser Gelegenheit grossen Dank aussprechen möchte! Auch fanden sich auf besonderen Schicksalswegen Mitglieder des Akademischen Orchesters Basel (aob) hinzu. Für diese war es die erste Begegnung

mit einer aus der Anthroposophie hervorgehenden Initiative, für andere ein erster Kontakt mit Handicaps. Gerade von jugendlichen Mitwirkenden kamen freudige, ja begeisterte Echos im Hinblick auf die in diesem Orchester gemachten neuen Erfahrungen, ja bis hin zu Erwägungen eines sozialen Berufes. Die jüngste Mitwirkende ist gerade 10 Jahre alt, die Junggebliebenste vielleicht 68 Jahre? ... so genau wissen wir das hier nicht.

Wie wird in einem solchen Orchester geprobt?

Wer denkt, dass hier nicht professionell, souverän gearbeitet wird, täuscht sich: Es werden hier keine «falschen» Rücksichten auf sogenannte Behinderungen genommen, wir widmen uns voll und ganz der Sache! Also: arbeiten mit der notwendigen, so wohlthuenden Disziplin und Ordnung und möglichst Liebe erweckend für das *heilige Üben!*

Welcher Weg wird im Einzelmusikunterricht, oder in der Musiktherapie beschritten?

Der äussere Rahmen: die Schüler lernen den selbständigen Weg hin zur Musikstunde: sie kommen so aus der Institution heraus in eine Umgebung, die sie völlig unbefangen, losgelöst von dem «was man schon alles von ihnen weiss» betreten. Mir ist es ein Anliegen, die Schüler ohne zu viel Vorwissen kennenzulernen. Im Alltag wird das meiste von aussen bestimmt: was, wann, wie. Hier in der Einzelstunde kann ganz auf den dem Schüler gemässen inneren Rhythmus, «Tempo» eingegangen werden: der Schüler zeigt, was und wie vorgegangen werden kann.

Wenn dann eine Schülerin, welche aus übermässiger Passivität heraus einen langen Weg bis hin zu souveränem Flötespiel bewältigt hat, plötzlich, sozusagen über Nacht, Notenlesen kann, dann hat sie sich ein Stück Welt mehr erobert! Es ist das dasjenige, was Goethe in der Pflanzenmetamorphose beobachtet hat: es wachsen Stengel, Blätter, eines aus dem anderen hervor – und dann gibt es *Sprünge!* Das ist sehr geheimnisvoll; da wird ein sinnvoller Zusammenhang in einem Sprung vollzogen.

Mir ist es zur Wahrheit geworden, dass das Therapeutische im Wesen der Kunst selber schon begründet ist: Je mehr man im Laufe eines Lebens von diesem Wesen der Kunst, einer oder mehrerer dieser Schwestern erfasst und erträumt, desto eher kann sich dieses so innerlich Zum-Leben-Gewordene im Einzelunterricht zu einem Gesundenden, Heilenden allmählich entwickeln. Musiktherapien, welche ich meinen Freunden im Sonnenhof gebe, die vielleicht gelähmt und ohne klingende Sprache sind, leben von einer intimen Stimmung zwischen Ich und Du, in der vermehrt Gesang und Wort, also die Bewegungen des Urinstruments Mensch selbst, zum Tragen kommen. Andere Musikschüler, die bei mir zu Hause erscheinen, führe ich anhand des Instrumentalunterrichts ins Reich des Musikalischen und somit allmählich zum Fortbildenden. Meine ganz persönliche Überzeugung ist, dass in den elementaren Gesetzmässigkeiten selbst, wie Tonskala, Intervalle, Melos, Rhythmus, Takt etc., in denen sich die Menschenentwicklung im Sinne der Geheimwissenschaft Rudolf Steiners erahnen lässt, eine Fülle therapeutischen Wirkens liegt. Dieser zuletzt genannte Einzelunterricht wird bei mir also mit dem Erlernen eines Instrumentes, mit dem Sichverbinden und Liebenlernen eines Instrumentes erfüllt.

Die innere Haltung des Therapeuten, Musikers muss hier sein: die felsenfeste Gewissheit «denn bei Good sind alli Ding mögli!» Nie den geringsten Zweifel, dass scheinbar Unmögliches nicht möglich ist!

Grenzen überwinden

Ein integratives Orchester ist ein Abenteuer: ein Wagnis, es gilt ein grosses Schiff durch Stürme und Hindernisse sicher ans ferne Ufer zu bringen.

Da ist ein 18-jähriger junger Mann; unterwegs auf einer Odyssee von Heimwechsellern und Psychiatrieaufenthalten. Kaum eine Probe versäumt er. Das Orchester wird zu seiner Konstanten. – Zwei andere Schülerinnen erhalten Gelegenheit, einer Konzerteinladung des aob zu folgen und sich auf dem Konzertpodium vom Professor für Perkussion die letzte Finesse für den Paukeneinsatz zeigen zu lassen. – Im integrativen Orchester lernt jeder von jedem, Grenzen fallen weg: alle proben, alle arbeiten, jeder hat seine Stimme, jeder versucht «sich als Glied bescheiden einzuleben» – und zu bestehen! Seine eigene Stimme, im Kämmerlein geübt und gehört, muss jetzt im grossen atmenden, fühlenden Organismus wahrgenommen und durchgetragen werden! Da ist das *Soziale*, da ist das *Musikalische*!

Die begeisterte Stimme von Ruth Dubach von unserer Aufführung im Mai 2008 möchte ich noch anschliessen:

Konzertbesprechung, von Ruth Dubach, CH-Dornach

Wie haben Sie es nur fertig gebracht, diese fröhlichen Sprecher und Musikanten des ad hoc Wolferl Orchesters, ihr zahlreiches Publikum so zu verzaubern? Übervoll war der Saal, übervoll auch das Herz der Zuhörer, die dieses Wunder der Verwandlung erfahren durften! Ja, man wurde nicht nur reich beschenkt durch das kraftvolle, chorische Vortragen von A. Steffen's Gedicht «Lasst uns die Bäume lieben», durch Werke von J. S. Bach, D. Volkart und F. Schubert, – sondern man war auch tief ergriffen, ja «verwandelt»...

Wie haben Sie dies denn zustande gebracht? – Ganz einfach: durch Liebe. Klingt das nicht zu banal? Nein, – es ist ja das Grösste, was Sie uns geben konnten. Sie haben uns gezeigt, was entstehen kann, wenn man mit ungeteilter Liebe sich an sein Tun hingibt.

Da war der Triangel-Spieler, «am Rande», der mit seinem ganzen Körper den Takt markierte, oder man müsste eher sagen: der ganz von himmlischem Rhythmus durchpulst war.

Dann die Xylophon-Solistin im «Sternengesang», die selbst wie ein Stern strahlte, vor Glück, so zum «Star» erkoren zu sein. Dabei wetteiferten die Klänge, die sie ihrem Instrument entlockte, mit den wechselnden Stimmungen, die dazwischen auf ihrem Gesicht erschienen: Überströmende Freude, sinnender Ernst und feinen Schalk richteten sich in überraschender Folge hin zu der vor ihr stehenden, sie begleitenden und leitenden Dirigentin.

Mögen diese zwei Beispiele für alle grossen und kleinen Musikanten stehen, dankbar auch jener Künstler gedenkend, die durch ihr sicheres Mitspielen und Mitragen das ganze Orchester stützten.

Und jetzt kommt noch «das Tüpfli auf's I»: Ein herzlicher Dank an die Dirigentin, die selbst ja drei Kompositionen extra für ihre Schüler geschaffen hat und vor allem mit meisterhaftem Schwung, Treffsicherheit, Temperament, Feuer und - - Liebe das ganze Geschehen umfasste.

Aufruf!

Wir, einige Mitglieder unseres Orchesters, planen und träumen von einem Festival für verschiedene integrativ arbeitende, künstlerische Initiativen: Orchester, Theatergruppen, Sprechchöre, Eurythmie-Ensembles, etc. Genannte, stimmige Initiativen sollen da eine Aufführung ihres aktuellen Programms der interessierten Öffentlichkeit darbieten können. Mitorganisierende, Mithelfer, Interessierte melden sich bitte für Fragen und gemeinsame Organisation bei:

*Danielle Volkart, Hauptstr. 15, CH-4143 Dornach
Tel: +41-61-701 92 47, d.volkart@gmx.net*

Kompositionen von Danielle Volkart

4 Bd. in der Buchhandlung am Goetheanum erhältlich: www.goethebuch.ch.

1. Kompositionen für Eurythmie: Cello/Viola-Soli und Duo.

Zu ihren Kompositionen für Eurythmie: «Alles ist in Metamorphose begriffen, alles Bewegung. Diese Kompositionen entstehen aus der Bewegung und wollen, ja müssen wiederum in Bewegung zurückgelöst werden.»

2./3. «Die Verwandlung des Narzissos»; Musik u. Dichtung für Elementarwesen, verfasst für die Sozial-Therapie.

4. Der «Harmonische Auftakt» v. Max Schuurman, für Orchester D. Volkart. 2009 wird eine CD-Aufnahme mit verschiedenen Kompositionen, gespielt von Bettina Maria Bauer, Cello, erscheinen.

Leier-Anlass am Goetheanum

Mut zum leisen Ton

Verena Zacher Züsli, CH-Zürich

Am 14. Juni kamen gegen 60 Interessierte zur Veranstaltung «Die Leier, ein neues Musikinstrument. Darstellung – Erleben, Fragen – Konzert». Sie wurde von Michael Kurtz, von der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum, organisiert («Goetheanum» Nr. 22/2008). Während dieser Veranstaltung wurde die besondere Klangqualität der Leier herausgearbeitet.

Der eurythmische Auftakt ließ die Teilnehmer schon ganz ins Thema eintauchen. Wir alle kennen Eurythmie zu Klaviermusik – wie oft aber sehen wir sie zu Leiermusik? Es ist ein Anliegen von Ursula Heusser (Dozentin am Eurythmeum Zuccoli), die Anregung Rudolf Steiners ernst zu nehmen, eine neue Lyra für den Eurythmie-Unterricht zu bauen. Sie versucht mit den Studierenden, Stücke für Leier zu eurythmisieren. So führten Sara Kawasaki und Shiori Ogihara eine «Studie» von Jurri Juuriaanse und «Veränderung» von Thomas Pedrolì vor (die Leier einfühlsam gespielt von Maria Horni). Den Unterschied zum Klavier, dessen Ton mit einem Hammer erzeugt wird, war deutlich zu erleben. Der präzise beginnende Leierton, der sich zuerst weitet, dann verklingend zurückschwingt, ist der eurythmischen Gebärde sehr nahe.

Mit großem Engagement und fundiertem Wissen beschrieb Horst Nieder (Leierbau Salem) die Geschichte der Leier. Im Altertum gab es drei Vorläufer: die Phorminx mit vier Saiten, die Lyra und die Kithara mit je sieben Saiten. Die Kithara wurde mit Plektron gespielt, wobei fünf Saiten abgedämpft wurden und nur zwei klingen durften. Die Lyra erklang zusammen mit Sprache (Lyrik) zur Bewegung.

Melodie im Einzelton zu erleben

Warum wird die Leier ein neues Instrument genannt? Die Symmetrie der antiken Instrumente, die in der antiken Anschauung den Kosmos einwirken lässt, wird verlassen; dadurch entsteht eine andere Klangqualität. Im Gegensatz zur Harfe, die ein Luftresonanz-Instrument ist, hat sich die Leier zu einem Stegersonanz-Instrument entwickelt. Rudolf Steiner regte an, eine neue Lyra zu entwickeln, um die Melodie im Einzelton erleben zu können. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges hat dem Versuch ein Ende gesetzt. Ein Jahr nach Steiners

Tod hat Edmund Pracht, als Pianist in der Heilpädagogik tätig, schmerzlich erfahren müssen, dass sein großes Können am Flügel die Seelen der Behinderten nicht erreichte. So hat er sich auf den Weg gemacht, alles Unwesentliche am Flügel, das heißt die ganze Mechanik und über 20 Tonnen Saitenspannung, zu entfernen. Mit einer Zeichnung dessen, was dabei übrig blieb, hat er sich zu Freunden begeben und sich mit Lothar Gärtner entschieden, ein neues Instrument zu bauen. So entstanden erste Leiern – noch ohne Steg. Erst mit der Zeit wurde der Steg eingefügt, dank dessen eine bessere Tonentfaltung möglich ist.

Tonerlebnis verinnerlichen

Wenn wir die Entwicklung der Tasteninstrumente betrachten, sehen wir, dass aus dem sehr intimen, obertonreichen Klang des Clavichords ein kräftiger, grundtöniger Klang entstanden ist. Die Gefahr, dass wir auf der Leier auch den Weg ins extrovertierte Spiel gehen, ist nicht zu übersehen. Wir brauchen in unserer lauten Welt den Mut zum leisen Ton und den Mut, der Virtuosität zu entsagen. Die Leier hilft, das Tonerlebnis zu verinnerlichen. Wenn wir auch hier hohe Spannung einsetzen oder uns zu großem Tempo verleiten lassen, gehen wir den Weg in Richtung Klavier. Vieles hängt von den Kompositionen ab, die für die Leier entstehen. Gehen sie auf das Instrument ein, lassen sie Zeit, den Klang zu entfalten?

Kazuhiko Yoshida spielte auf einer in Planetenskalen gestimmten Leier von Ulrich Goebel zwei eigene Kompositionen, die eine in der Saturnskala, die andere in der Mondenskala. Obwohl er betonte, als Pianist absoluter Laie auf der Leier zu sein, hat mich sein Spiel und die beiden Stücke berührt, besonders dank seines behutsamen Spiels, in dem ein intensives Vorhören zu erspüren war. Die altgriechischen Skalen (nach Kathleen Schlesinger) eignen sich sehr gut, auf der Leier zu erklingen. Dabei denke ich, dass wir bei der Siebenheit dieser Planetenskalen nicht stehen bleiben sollten, die Errungenschaft der Zwölfheit der Töne darf in die neue Musik einfließen. Zur Schulung fürs Ohr haben diese alten Skalen jedoch einen hohen Wert.

Ein Konzert am Abend beschloss den Tag. Das erweiterte Sonnen-Quartett (Barbara Haselberg, Anja Duben: Leier, Irene Hirt, Mariko Lano und Claudia Rordorf: Leier und Gesang) spielte ältere und neuere Leier-Kompositionen von Arnold Logan, Jan Nilsson, Lothar Reubke und Takashi Fujii, John Billing, Alois Künstler, Max Gross, Christof Andreas Lindenberg, Christian Giersch, Edmund Pracht und Thomas Pedrolis, zum Teil unterstützt von Maria Horni auf der Flöte. Mir ist deutlich geworden, dass die Leier zur Flöte sich gut eignet; noch wärmer erklingt sie jedoch mit Gesang. Bei den japanischen Liedern spürte ich die Nähe dieser Kultur zum feinen Klang der Leier. In die Zukunftweisend empfand ich Gierschs *«Silenzio»* und Pedrolis *«Horche»*; bei beiden sind Dissonanzen in einen harmonischen Kontext gebracht, der nicht auf die alte Harmonielehre gegründet ist. Wolfgang Friebe spielte zudem drei eigene Kompositionen mit Claudia Rordorf zusammen. Diese Stücke, sehr frei gehalten, haben mich unglaublich fasziniert durch die differenzierte Spielweise und die fantasievolle Zeitgestalt. Da leuchtet ebenfalls etwas Zukünftiges auf.

Weitere Leierprojekte: Die Musikertagung vom 13. bis 15. März 2009 wird der Leier gewidmet sein; Aufführungen zum Thema *«Eurythmie und Leier»* am 5. und 6. Dezember 2008 am Goetheanum. Bevis Stevens will Anfang September ein freies Eurythmie-Ensemble zusammenstellen, um ein Leierprogramm für diesen Dezember-Anlass einzuüben. Wer mitwirken möchte, nehme Kontakt auf: Tel. +41 (0)61 702 14 66 oder stevens@kairos-zentrum.org.

Quelle: Das Goetheanum, Heft 27/08

NACHRUFE

Zum Tode des Komponisten Frank Michael Beyer (8. März 1928 – 20. April 2008)

Vom pfingstlichen Geist in der Musik

Michael Kurtz, CH-Dornach

Am 20. April 2008, nur wenige Wochen nach seinem 80. Geburtstag, ist Frank Michael Beyer in Berlin verstorben. Wir haben mit ihm nicht nur einen besonderen Komponisten verloren, sondern auch eine geistig lebendige und hochgebildete Künstlerpersönlichkeit, die sich in vielfältiger Weise im Kulturleben der Gegenwart engagiert hat. Insbesondere hat er als Direktor der Abteilung Musik in der Akademie der Künste in den Akademie-Sitzungen auch soziale und gesellschaftliche Zeitfragen angesprochen, was auch zu Veranstaltungsreihen führte, die solche Fragen thematisierten – zum Beispiel das Verhältnis Mitteleuropas zum Islam. Gerne erinnere ich mich an ihn im persönlichen Gespräch, wenn er mit klaren Gedanken und prägnanten Urteilen über Geschehnisse der Gegenwart oder Künstler aus allen Zeiten sprach. Obwohl ihn sein Berliner Humor nie verliess, blickte er nicht ohne Sorgen in die Zukunft und sagte im Frühsommer letzten Jahres: «Jede Bemühung um ein geistiges, geistgemässes Weltbild wird es heute sehr schwer haben.»

In seinem gut 50jährigen Komponistenleben ist Frank Michael Beyer nie musikalischen Moden gefolgt. Neben Bach und Webern als Wegmarken des Anfangs haben sich zwei Bereiche von Bedeutung erwiesen: einmal war er ein hervorragender Architekt, der seine Werke in einer wohldurchdachten Zeit- und Intervallstruktur zum Leben brachte. Zum anderen zeigte er ein feines Stilempfinden für seine jeweilige Thematik. So hat ihn auf besondere Art in den letzten Jahren das österliche Auferstehungsgeschehen beschäftigt – in seinem zwölfstimmigen Chorzyklus «Et resurrexit (Und er ist auferstanden)» oder in dem von Tabea Zimmermann in der Berliner Philharmonie uraufgeführten Bratschenkonzert «Notte di pasqua (Osternacht)», einem feinfarbigem Werk von grosser Schönheit, dessen Melodiebögen und Klänge wie aus dem Unhörbaren entstehen. Es ist gleichzeitig reife Frucht eines langen Komponistenlebens und des Umgangs mit den Fragen von Tod und Geburt, der Schwelle zur Geistigen Welt und der Auferstehung. Beyer sah sich bewusst im Strom einer christlich abendländischen Kultur und davon spricht seine Musik. Neben dem Christentum war Griechenland ihm von Bedeutung gewesen, nicht nur der reale Ort – als Kind hatte er mehrere Jahre in Kreta und Athen verbracht, sondern auch das antike Griechenland als zweiter Quellort unserer abendländischen Kultur. Das wird erlebbar in seinem frühen Werk für drei Streichergruppen «Griechenland», in welchem er in Verwandlungen mit einem altgriechischen Hymnus des Mesomedes an die Muse Kalliopa und Apollon komponiert. Wiederum und auf besondere Weise klingt Griechenland in seiner Musik zu «Eleusis – ein mythisches Spiel» an, welche er für das Eurythmie-Musik-Licht-Projekt des Goetheanum schuf und die 2007 mehrfach aufgeführt wurde. Schon zehn Jahre zuvor hatte er im Auftrag des Goetheanum zur Eröffnung des neugestalteten Grossen Saals ein Werk für Streicher komponiert, das auch von der Goetheanum Eurythmie-Bühne eurythmisiert wurde.

Frank Michael Beyer war mit dem Werk Rudolf Steiners essentiell verbunden und dadurch auch mit Dornach. So erklang, als das Rudolf Steiner Archiv 2002 seine neuen Räume in Haus

Duldeck einweihte, «Imago», ein neues Werk für Violoncello zu einer Wandtafelzeichnung Rudolf Steiners. Die letzten Lebensjahre waren von grosser schöpferischer Aktivität – es entstanden auch das Konzert für Flöte und Streicherensemble «Meridian», das Klaviertrio «Lichtspuren» oder die Suite für 9 Instrumente «Zu den Inseln». Viele dieser Werke, die schon in einer Erlebniss-Sphäre an der Schwelle entstanden sind, werden demnächst in Berlin und in anderen Städten zu hören sein. Frank Michael Beyer hatte sich in der letzten Zeit oft gefragt: «Was nehmen die Engelwesenheiten von unserem Tun hier auf der Erde wahr?», eine Frage, von der auch unsere Zukunft abhängt und die weiterhin mit ihm verbinden kann. So lebte nicht nur in seinem Komponieren der letzten Jahre sondern auch in seinem sozialen Gewissen ein pfingstlich vielfältig inspirierendes Moment, das zukünftig ist.

Maria Jenny-Schuster (10. Januar 1907 - 9. April 2008)

Wilfried Hammacher, DE-Stuttgart

Christian Morgenstern hat seinen Dank für die wenigen Jahre, die er Rudolf Steiner und seiner Anthroposophie nahekommen durfte, mit diesen Zeilen zum Ausdruck gebracht:

GESEGNET GING ICH in die Welt,
mein Land von deiner Hand bestellt.

Maria Jenny-Schuster hat diesen Segen durch hundertund-ein Jahr und drei Monate entgegennehmen dürfen. Als sie geboren wurde, waren ihre beiden Eltern bereits intensiv dem Studium der Anthroposophie hingegeben. Sie hat das erste Jahrhundert des lichten Zeitalters durchlebt mit einer geschärften Wahrnehmung der weltgeschichtlichen Ereignisse im Licht der Anthroposophie. Bei ihr ruhte das starke Bewusstsein von allem, was sie tat und was ihr begegnete, auf einer nie versiegenden Kraft der Andacht, die sie als eine Fähigkeit in dieses Leben mitgebracht hatte. Ihres und ihres jetzt beschrittenen Weges zu gedenken erfordert Andacht und Anthroposophie.

Wenn die Individualität sich durch den Tod von der Leibes- und Persönlichkeitsbildung des vergangenen Erdenlebens loslöst, werden diese zum Stoff einer Formgestaltung, welche dem künftigen Erdenleben entgegenstrebt. Wider den Strom der Vergangenheit andringend – dieses und aller vorangegangenen Erdenleben – wandert der Tote, welcher der Lebende ist, vorwärts, aus dem Stoff des Erfahrenen seine Zukunft zu formen. Immer mehr will, was in jeder Erdenverkörperung sinnlich erscheint, sich als Idee und Gestalt der ewigen Individualität offenbaren.

Am Mittwoch, den 9. April 2008, als die Sonne im Widder untergegangen war, ging Maria Jenny über die Schwelle in die geistige Welt. In der «Stimmung» des Widder-Sternbilds, wie sie Rudolf Steiner in seiner kosmischen Dichtung geprägt hat, ertasten wir mit ihr das «Erstehe, o Lichtesschein» eines ewigen Ich-Bewusstseins, wie es jetzt das gesamte nachtodliche Leben bis zur Neugeburt hin überstrahlt. Dann folgt: «Erfasse das Werdewesen» in der strömenden Sphäre des Mondes, wo das Gewordene wie das Werdende sich erschließen. Nun aber «Ergreife das Kräfteweben», wie es die Seele im Durchleben der sieben Planetensphären



erfährt, in deren Mitte die Sonne tönend ruft: «Erstrahle dich, Sein-erweckend», selber Sonnen-Ichheit werdend, ewige Entelechie, die in der Weltenmitternacht im heiligen Bund mit den kosmischen Schöpfergeistern, in Ewigkeit verjüngt, ihre neue Erden-Menschengestalt entwirft und bildet. Absteigend durch die Planeten, sich dem Karma von Erde und Menschheit verwebend, ertönt der Ruf: «Am Widerstand gewinne». Wenn dann sich der Keim im Blutstrom der Mutter belebt und bildet, spricht zu der träumenden Seele der Mond: «Im Zeitenstrom zerrinne». Und mit dem ersten Atemzug der Neugeburt spricht zu sich selbst das Ich in Willenstiefen: «O Lichterschein, verbleibe.» Oder mit Goethe:

«Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen, / Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,»
(Jetzt und aus Ewigkeiten) «Bist alsobald und fort und fort gediehen / Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.»

Und der Erdenweg, den Maria Jenny-Schuster an einem Donnerstag, den 10. Januar 1907, begann, als die Sonne im Haus des Steinbocks über den Himmel zog, den sie jetzt im rückwärts gewandten Strom der Erinnerungen durchschreitet für die kommenden 33 Jahre, einem Drittel ihres Jahrhundertlebens? Wie in einer siebenstimmigen Fuge klingen die Schicksalseinsätze vom letzten bis zu dem ersten auf.

Nicht lange vor ihrem Abschied las ich ihr Gedichte vor, die Raphaels Bilder zu erschließen suchten. Raphael, Mozart, Novalis waren mit Rudolf Steiner ihre Lieblingsmeister. Sie war ganz Aufmerksamkeit im innersten Mitgehen. Dann sagte sie: Es ist schön. Es ist heilend. Beides hatte sich ein Leben lang in ihrer eurythmischen und in der Kunst der Lebensführung bewährt.

Etwas Kostbares war das Gespräch mit Maria. Ihr Zuhören war immer inspirierend. Was man im Gespräch entwickelte, wurde im Dialog mit ihr mehr als das, was monologisch vorlag. Ihr Verstehen war sehr genau, sehr prägnant, ließ aber immer Raum für das, was jetzt und hier unmittelbar entstehen wollte.

In ihren 90er-Jahren begann für Maria das Wandern. Das liebe Stuten-Haus, in dem sie über 40 Jahre beheimatet war, musste verlassen werden. Doch unverdrossen gewann sie jedem neuen Asyl neue Schönheiten ab, neue Gelegenheiten für immer neue Begegnungen und Gespräche. Konzertbesuche ließen die Musik, von der ihr Wirken ausgegangen war, wieder stärker wirksam werden. Alles, was im Goetheanum geschah, nahm sie mit nie nachlassendem Interesse wahr, oft zu ihrer Freude, doch auch mit Schmerzen; denn vor ihr stand immer das schöpferische Wirken Rudolf Steiners und Marie Steiners. Daran hatten sich ihre Maßstäbe gebildet. Diese Jahre hatten etwas von einem lang ausatmend innersten Bewegen alles dessen, was sie durch ihr reiches, tätiges Leben erfahren und geleistet hatte; und das mit der immer wachsenden Frische eines Geistes, der Samen künftiger Erträge in sich ausreift; und der das handhabt in der sich vollendenden Steinbock-Stimmung:

«Vergangenes ertrage Künftiges»

Während der nahezu zwei Jahrzehnte nach Hans Jennys Tod an Johanni 1972 hätte man annehmen können, dass es nun still geworden wäre in dem von Tätigkeit und Gespräch durchbrauten lieben Haus Stuten. Dem war nicht so. Vertraute und neue Gäste, Alt und Jung, suchten das Gespräch mit Maria: durchaus über Hans Jennys wissenschaftlichen und maleischen Nachlass, aber auch über ganz andere Themen. Maria, die Künstlerin, der Mensch mit allem, was in ihm gereift war, wurde Anziehungspunkt. Jetzt war die Stunde gekommen,

in welcher Raum wurde für eine Zeit des Reifens der bisherigen Tätigkeiten und ihrer selbst.

«Erbblühe die Lebenswirksamkeit»

Ein Enkel wurde geboren, Leon. Sobald seine Ohren sich dafür aufgeschlossen hatten, beschenkte ihn die an Schätzen reiche Großmutter mit Märchen, Mythen, Sagen, Geschichten aller Art. Man wird kaum einen Gleichaltrigen finden, dem die abendländischen Berichte über Himmel und Erde bis zur «Ilias» und «Odyssee» hin aus weise-poetischem Munde so unermesslich zu Gehör gekommen sind, wie ihm.

In den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens breitete sich Hans Jennys rastlose Tätigkeit immer mehr aus. Seine malerischen Leistungen erreichten einen Höhepunkt an Können und an Bekanntheit. Seine Schwingungsforschungen hielten in den sehr begrenzten Räumen des Hauses ein Team von Mitarbeitern in Atem, in erster Linie Christiaan Stuten. Das alles führte zu Kongressen und Ausstellungen weit durch Europa. Und von dort kamen immer neue Interessenten nach Dornach zurück und wurden zu neuen Freunden. Ein Weltatem zog ständig durch das Haus. Wie viel an Spannungen auszugleichen blieb, wo auf engstem Raum so viel verschiedene Menschen aufeinandertrafen, das gelangte unausbleiblich in die führenden Hände der ersten Dame des Hauses. Und wie oft habe ich es erlebt, dass sich 100 Gäste zugleich in den nicht großen Räumen des Hauses und im Garten zusammenfanden, um heiterste Geselligkeit und geistige Anregungen zu feiern. Und alles wurde von Marias großer Kunst der Gastfreundschaft und einem im heftigsten Trubel nie versagenden Bewusstsein für alle getragen und erhalten. Sie vollzog, was immer mehr von ihr gefordert war im Umgang mit menschlicher Charaktere und Schicksalsprägung:

«Erstarke die Weltenwesenwacht»

Die Lebensmitte mit dem Lebenszentrum im schönen Hause Stuten, dem Heim unzähliger Gäste von nah und fern, empfing ihr Glück, ihre Erfüllung für beide Eltern mit der Geburt der Tochter Ea 1945. Ea, diese mittlere Stimme in der Lebensfuge Marias – mit allem, was sie ihr bedeutete und was sie ihr verdankte – ist zum nie versiegenden «soprano continuo» geworden, bis zum Ende getreu. Jetzt erst war man eine Familie. Opa und die immer im Haus aktive «Omi» Schuster gesellten sich dazu. Viele Größen der Wissenschaft und der Musik kamen zu Gast. Aber auch Asso, der große Berner Sennenhund, viele Katzen, Gänse am Gartentümpel und Singvögel in den hohen alten Bäumen beseelten den Haushalt. Im Umkreis Kampf und Trümmer: unmittelbar unter den Freunden der Anthroposophenschaft wie auf den verlassenen Schlachtfeldern Europas. Doch nie wurde die Fahne der Humanität gesenkt. Man war entschlossen, seinen Mann als Freund zu stellen

«Im inneren Lebenswiderstand».

1935 schlossen Maria Schuster und Hans Jenny die Ehe. Er eröffnete in Dornach eine rasch wachsende Arztpraxis. Auch er hatte eine Zeitlang mit dem Gedanken gespielt, Pianist zu werden. Von Kind an hatte er Tiere gezeichnet und gemalt. Er war ein brillanter Student der Medizin und der Naturwissenschaften; zuerst Präsident der Basler, dann der Studentenschaft der Schweiz. Seine lebenslangen Forschungen galten dem Entwicklungsgedanken («Der Typus») und der Formung der Materie durch Ton und Wort («Kymatik»). Hans Jenny war, gerade aus seiner tiefen Verwurzelung in der Anthroposophie, ein «Weltkind», wie Goethe das

für sich in Anspruch genommen hatte; so auch Maria. Er war für einige Jahre Lehrer an der Rudolf-Steiner-Schule in Zürich gewesen. In einem Brief an Maria lebt der Herzschlag, der überall in seinem leidenschaftlichen Weltinteresse pulsierte: «Mein liebes, liebstes einzigstes Göttchen, oh du, ich muss mich für einen der glücklichsten Menschen halten. Wenn ich mein Leben bedenke und alles vor mir zu sehen suche, kann ich nur ein ganz tiefes Glücksgefühl empfinden; aber nicht jenes dumpfe Lustgefühl, das gemeinhin Glück heißt, sondern jenes Gefühl, als blühe man in die Welt hinein, der Welt entgegen, als ginge eine Rose aus dem Herzen hervor, als wäre in der Herzgegend aus dem Herzen eine rote Rose geworden, die voll der Welt entgegenblüht; die Lunge be-flügelt sie. – Immerfort bei meinen Kindern zu sein, sie die meinen, ich der ihre, das ist wie ein Bad im Lebenswasser. Weißt du, liebstes Göttchen, sie sind lieb, unglaublich lieb, ich bin in sie alle restlos verliebt, sie sind mir Welten, Quellen, es gibt nichts, was ich nicht für sie täte, und so müssen sie alles haben, was ich nur habe, und was ihnen etwas sein kann.»

Dieser Pulsschlag prägte nun das gemeinsame Leben, vielseitig angeregt und bereichert durch Reisen nach Italien in die Zeit der Renaissance, der Wiege unsres naturwissenschaftlichen Zeitalters,

«Zu kräftigem Gegenwartsein».

Meine erste Wahrnehmung von Maria durfte ich im Goethejahr 1949 bei den «Faust»-Festspielen am Goetheanum haben, also vor 59 Jahren. Sie eurythmisierte eine kleine Rolle in der Euphorionszene des III. Aktes: die derbe Kleine; eine letzte Aufgabe aus der Zeit, als sie noch ganz zum Eurythmie-Ensemble gehörte, die sie den Pflichten im immer bewegten Arzt- und Künstlerhaushalt mit den vielen Gästen abgerungen hatte. Sie zog die Aufmerksamkeit sofort auf sich: Feuer in jeder Geste, elementar der Ausdruck, jede Bewegung vollplastisch in den Raum geprägt, streng im Stil, mit schwebender Grazie eisern beherrscht in der Form: eine Mänade, alles verzaubernd, das Innerste doch in die Gestaltung verschlossen. Die Kolleginnen sagten zärtlich: «s war Schuschuh!» – Kosename für Maria Schuster. – In der Pause dann trat aus der Garderobe eine hochelegant gekleidete Dame von Welt, liebenswürdig, heiter, reizend; von einem Herrn, Anzug und Malerhut von hellgrauer Farbe, mit Kaskaden begeisterter Gratulationen empfangen: Hans Jenny. –

«Vergangenes erföhle Künftiges»

Immer war es die ursprüngliche, große musikalische Begabung Marias, die ihre eurythmischen Bewegungen durchpulst und beseelt hat. Ein Menuett von Mozart musste sie in Paris dreimal wiederholen! Den Beginn ihrer eurythmischen Laufbahn durch 22 Jahre innerhalb der ersten Eurythmie-Gruppe am Goetheanum bildete die Lauteurythmie. Die 15-Jährige hatte ihre Eurythmie-Ausbildung angefangen am Eurythmeum in Stuttgart bei Alice Fels. Diese hatte ihr, nach dem ersten Jahr, ein Marienlied von Novalis zur selbstständigen Ausarbeitung gegeben. Im Spätherbst 1923 brachte die 16-Jährige dieses bei einem Semesterabschluss zur Aufführung, in Anwesenheit von Rudolf Steiner und Marie Steiner. Daraufhin wurde sie von beiden eingeladen, das Gedicht in Dornach an der Weihnachtstagung 1923/24 zur Aufführung zu bringen.

Rudolf Steiner selbst suchte Eurythmiekleid und Schleier für sie aus. Er legte seinen Arm um ihre Schulter und sagte: «Nun, Marieli, werden wir etwas ganz Schönes für Sie auswählen!» Und zu Deiner größten Überraschung wählte er ein gelbes Kleid aus, ein Gelb ganz

ohne Orange, und einen hellgrünen lichten Schleier. Warum nicht die Marienfarben, rot oder rosa blau?

Ich sehe dich in tausend Bildern, / Maria, lieblich ausgedrückt, / Doch keins von allen kann dich schildern, / Wie meine Seele dich erblickt.

Die Seele dringt vor, inspiriert, hell wie die Sonne selbst, zum Urbild der Maria: dieses schauende Denken (des Kleides) ist gelb.

Ich weiß nur, dass der Welt Getümmel / Seitdem mir wie ein Traum verweht / Und ein unnennbar süßer Himmel / Mir ewig im Gemüte steht.

Das Gefühl (der Schleier), frisch und erfüllt wie eine Frühlingswiese, aber auf ewig beständig, findet Friede im Grün.

Kleid und Schleier hielt Rudolf Steiner vor Dich hin und fragte, gütig lächelnd: «Gefällt es Ihnen, Marieli?» Und Du antwortetest mit einem tiefen Knicks: «Wunderbar, Herr Doktor!» Dann bat er Frau Doktor, das Gedicht selber für Dich zu rezitieren. Das war ein unglaubliches Erlebnis! Sie sprach die Zeilen mit tief tönender Stimme, Du warst fast erschrocken. Es war ergreifend! Was für ein Schicksal! Die große und die kleine Marie gestalteten zusammen ein Marienlied von Novalis!

Nach einem knappen Jahr holte Frau Doktor Dich ganz ans Goetheanum.

Marias erste Erinnerung war der Zauberklang der Musik: Gesang und instrumentale Klänge erhoben sich über einem Zug weiß gekleideter Mädchen mit weißen Blütenkränzen, einer Lilie in der Hand, Du selbst eins unter diesen; zu Seiten der Straße Birkenzweige und Birkenbäumchen: eine Fronleichnamsprozession. Was Maria aus der Vergangenheit mitgebracht hatte, war eine ausgeprägte musikalische Begabung. Mit 14 Jahren wurde sie für das Fach Klavier in das Konservatorium aufgenommen. Im nächsten Jahr lernte sie die Eurythmie kennen. Marie Steiner selbst entdeckte die eurythmische Begabung in dem jungen Mädchen. Doch dieses zögerte. Erst nach einer zweiten Aufführung, in welcher die Farben, der seelische Ausdruck und die Musik in der Toneurythmie sie angesprochen hatten, entdeckte sie die Eurythmie als ihre Lebensaufgabe, als das für sie und die Welt Zukünftige. Sie handelte so, wie es die Sterne ihr bereitet hatten:

«Das Künftige ruhe auf Vergangenem».

In Essen an der Ruhr kam Maria Jenny-Schuster auf die Erde. In ihrem Geburtsjahr 1907 schickten Rudolf Steiner und Marie von Sivers sich an, aus der Geisteswissenschaft der Anthroposophie eine Kunst der Anthroposophie erwachen zu lassen, Altes verjüngend, Materiebeschwertes geistig, kosmisch auferstehen zu lassen.

Mit der Stadt Essen verbinden wir Kohle, Eisen und Stahl. Die Gründung der Stadt war eine christlich-religiöse. Auf freiem, unbebautem Land wurde 846 n. Chr. ein Damenstift begründet; also ein Kloster, dessen Nonnen Damen des Hochadels waren. Es hieß: St. Maria, Kosmas und Damian.

Es war also der Heiligen ›Jungfrau, Mutter, Königin‹ Maria – mit Goethes Ausdrucksweise – gewidmet, begleitet von den arabischen Ärzten, Zwillingenbrüdern, christlichen Missionaren und in noch jugendlichem Alter Märtyrer unter Diokletian, Kosmas und Damian. Die Namenspatronin, Essens genius loci, die Verkörperung des Schönen nach Geist, Seele und

Leib, befand sich im Geleit heilender Befähigung: ein Ideal, welches ihr Leben erfüllen sollte, wurde dem Kind in die Wiege gelegt.

Der lieben Verstorbenen zu gedenken heißt, im Geist Wege zu gehen, die sie gegangen ist und geht. *Ebenso erschienen in Wochenschrift «Das Goetheanum», Nachrichten für Mitglieder 29/30 2008*

Nachtrag mit Erinnerungen von Ea Koster-Jenny an ihre Mutter

Maria Jenny berichtete in den letzten Monaten vor ihrem Tod von den folgenden Träumen:

In einem Dom, an Grösse und Stimmung dem Dom zu Köln ähnlich, vollzieht ein Priester das Hochamt der Messe, sein Gesicht abgewandt, dem Allerheiligsten zu. Maria findet sich selbst als ministrierenden Messknaben – schwarzes Untergewand, weisser Spitzenüberwurf – auf der zweiten Stufe vor dem Altare kniend, das heilige Messbuch für den Priester bereit haltend. Zur Linken des Altars kniet auf der untersten Stufe Ea – Messknabe wie sie selbst in gleicher Gewandung, doch etwas jünger – die Glocken, die den Gang des Kultus unterbrechend begleiten, in Händen haltend. Da wendet sich der zelebrierende Priester um: sein Antlitz ist das Rudolf Steiners.

Maria sieht sich in ägyptischer Kleidung, anliegend eng der weiss plissierte Stoff um die schlanke Gestalt, vorne wie ein Schurz am Gürtel das heilige Dreieck befestigt; mit ihr, in gleicher Kleidung, als eine jüngere Gespielin, Ea. Beide wandeln dem Ufer des grossen Nil entlang durch das im Winde leicht schwankende Schilf.

Einige Wochen später dasselbe Bildgeschehen; doch ist die jüngere Gespielin zur innig vertrauten Freundin geworden. (Über beide Träume war Maria sehr erstaunt, weil Neigung und Beziehung ihr Leben lang immer nur auf Griechenland gerichtet waren.)

Im dritten Traum erblickt sie sich im Gespräch mit Mozart, im Leben ihr Lieblingskomponist. Er erklärt ihr den Aufbau einer seiner Symphonien und noch zwei weiteren Kompositionen. Dazu bemerkt er, die Gesetzmässigkeit, nach der er komponiere, nehme er von den Sternen.

In den letzten Wochen sprach Maria oft die Worte: «Ruhe, Üben, Gelassenheit!», mit sich selbst im Gespräch. Auch wiederholte sie immer wieder das Wort «Hilfe». Darum befragt, antwortete sie aber immer wieder: «Es ist alles in Ordnung», und bedurfte von dieser Seite keiner Hilfe.

Sehr beunruhigt war sie immer wieder über die Tatsache, dass Hans Jennys Buch «Der Typus» vergriffen war und dringend neu aufgelegt werden sollte. «Hans will das!» sagte sie dann.

Alles Schöne konnte sie bis zu Tränen ergreifen. So auch der Spruch Rudolf Steiners, den sie durch ihr ganzes Leben über alles geliebt hatte:

Abendglockengebet

Das Schöne bewundern,
Das Wahre behüten,
Das Edle verehren,
Das Gute beschliessen:
Es führet den Menschen
Im Leben zu Zielen,
Im Handeln zum Rechten,
Im Fühlen zum Frieden,

Im Denken zum Lichte,
 Und lehrt ihn vertrauen
 Auf göttliches Walten
 In allem was ist:
 Im Weltenall,
 Im Seelengrund.

Eigentümlich war die Geste, die sie immer im Schlaf mit Händen und Armen einnahm. Für die schlafende Elfenkönigin Titania in Shakespeares «Sommernachtstraum», die sie lange eurythmisch verkörpert hatte, gab Rudolf Steiner die Geste an, im Sitzen ein waagrechtes «O» zu bilden, mit nach aussen gewandten Handflächen, was den Ausdruck einer hingeebenen und zugleich fürstlichen Anmut zeigt. Ebenso legte Maria im Schlaf Arme und Hände auf die Decke.

Bedeutsam scheint hier der Ausspruch einer Ärztin, welche von der Aufgebaarten sagte: «Ihr ganzer Körper erscheint wie reinstes Licht».

Leitspruch durchs ganze Leben war ihr Goethes Vers:

Feiger Gedanken
 Bängliches Schwanken,
 Weibisches Zagen,
 Ängstliches Klagen
 Wendet kein Elend,
 Macht dich nicht frei.

Allen Gewalten
 Zu Trutz sich erhalten;
 Nimmer sich beugen,
 Kräftig sich zeigen,
 Rufet die Arme
 Der Götter herbei.

ANKÜNDIGUNGEN

Die folgenden Veranstaltungen finden unter der Verantwortung der jeweils genannten Veranstalter statt.

Die Aufnahme in diese Rubrik bedeutet nicht, dass diese Veranstaltungen in jedem Fall den Arbeitsrichtungen entsprechen, die von der Leitung der Sektion bzw. der Redaktion dieses Rundbriefes gesucht werden.

Der Leser und Besucher der Veranstaltungen ist explizit zu eigenem Urteil aufgerufen.

EURYTHMIE

Eurythmiekurse und -Seminare Hochschularbeit mit Werner Barfod

3.-5.10.2008 Eurythmie-Seminar und Hochschularbeit

DE-Hamburg, Rudolf Steiner Haus

24.-26.10.2008 Eurythmie-Seminar

DE-Studienhaus Rüspe

7.-9.11.2008 Eurythmie-Seminar

Avignon, Frankreich

14.-15.11.2008 Eurythmie-Seminar

DE-Berlin, Rudolf Steiner Haus

18.-22.11.2008 Eurythmiekurs

CH-Aesch, Akademie für Eurythmische Kunst Baselland

27.-30.12.2008 Eurythmie-Seminar

La Fabricca, Cortiglione, Norditalien

16.-18.01.2009 Eurythmiekurs

Rom, Italien

20.-22.02.2009 Eurythmie-Seminar

Avignon, Frankreich

14.-15.03.2009 Hochschularbeit

DE-Freiburg

27.-29.03.2009 Eurythmie-Seminar und Hochschularbeit

DE-Heidelberg, Rudolf Steiner Haus

Heileurythmische Kunst – ein Lehrgang nach Dr. Rudolf Steiner

für in Heilberufen Tätige mit abgeschlossener Berufsausbildung in einem medizinischen Bereich, sowie Eurythmistinnen und Eurythmisten.

In Zusammenarbeit mit der Carus Akademie, Hamburg, beginnt im Oktober 2008 ein Lehrgang für Heileurythmische Kunst mit Gerhard Weber in Wien.

Durch Übungen der musikalischen und sprachlichen Heileurythmie wird das Empfinden für die Bildekräfte des menschlichen Organismus geweckt. Der bewusste Zugang und Umgang mit den Bildekräften und mit den heileurythmischen Bewegungen, sowie menschenkundliche und medizinische Betrachtungen bilden den Inhalt der Lehrveranstaltungen.

Informationen und Anmeldung:

Uta Guist, Wöbergasse 21, 1230 Wien

Tel: +43-1-803 71 55; uta.guist@aon.at

Internationale Heileurythmie-Fortbildung

mit Titia Jonkmans, Dr. Joop van Dam

Unterrichtssprache deutsch (englisch wenn nötig)

Thema: Schlafen und Wachen, Schlafstörungen, seelische Übungen, die drei Ent-

fesselungen, Umgang mit Zeitprozessen.
Zeit: Dienstag, 21. bis Sonntag, 26. Oktober
2008

Programm: Mittwoch bis Sonntag Morgen:
8.30–10.10 Titia Jonkmans, Grundübungen
und Übungen zum Thema
10.45–12.15 Joop v. Dam, Wahrnehmungs-
übungen in der Natur und Kunst
16.00–17.30 Titia Jonkmans, Übungen zum
Thema
19.30 Dr. Joop v. Dam: Vorträge zum Thema

Vorbereitung: GA 174 Vortrag 14. Jan. und 1.
Jan. 1917, GA 128 Vortrag 5. Nov. 1922 in Den
Haag. Bitte ein Eurythmie Kleid mitbringen!

Ort: Camphill Schulgemeinschaft Föhrenbühl
Kurskosten: 130 €
Unterbringung und Verpflegung: 130.- €

Anmeldung bis Ende September 2008:
Edith Halsmayer
Dorfstrasse 14, CH-8585 Mattwil
Tel. +41-71-648 3347, halsmayer@gmx.ch
oder: Ulrike Cornish
Camphill Schulgem. Föhrenbühl
DE- 88633 Heiligenberg/Steigen
Tel: +49-7554-8001 143
cornish@foehrenbuehl.de

Fortbildungskurse mit Annemarie Bäschlin 2009

Tonheileurythmie für Heileurythmisten,
Heileurythmiestudenten, Ärzte, Medizinstu-
denten, Musiktherapeuten

Übungen, welche Lea van der Pals, in
Zusammenarbeit mit Dr. med. Margarethe
Kirchner-Bockholt entwickelt und ausgear-
beitet hat. (s. «Tonheileurythmie» Lea van
der Pals, Annemarie Bäschlin, Verlag am
Goetheanum)

3. – 7. Juli, Kursort: CH-Aesch, Ltg. Annema-
rie Bäschlin

1. – 5. August, Kursort: CH-Ringoldingen,
Berner Oberland
Eurythmie: Annemarie Bäschlin / medizini-
sche Beiträge: Dr. med. Eva Streit

Eurythmie-Fortbildungskurs mit Annemarie
Bäschlin und Alois Winter

20. – 29. Juli, Kursort: Ringoldingen, Berner
Oberland

Farbeneurythmie / Grundelemente der
Toneurythmie – Annemarie Bäschlin
Sprachgestaltung / Lauteurythmie: Kultur-
epochen – Alois Winter

Auskunft
Annemarie Bäschlin
Ringoldingen, CH-3762 Erlenbach
Tel: +41-33-681 16 18

Eurythmy Spring Valley

Full-Time Training begins September 3, 2008
Part-Time Frontier Course begins Septem-
ber 21, 2008 (1st block)

Frontier Eurythmy Independent Training
Course 2008-2009

New course beginning September 21, 2008.
The new Frontier course will begin with a
two-week block, September 21-October 4,
followed by further blocks: January 11-17,
April 26-May 2, and June 14-27, 2009. This
course is designed especially for people who
live at a distance from the School of Euryth-
my in Spring Valley, New York, but are able to
attend the School for six weeks during the
year. Between each block, students are
expected to work on their own at home, with
a local eurythmist serving as a mentor.

Tuition: \$3950

Professional Workshop with Dorothea Mier,
September 19-20, 2008.

A weekend course for professional euryth-
mists with Dorothea Meir, on styles in
music.

Tuition: \$100.

Professional Workshop with Margrethe Solstadt, October 3-4, 2008.

A weekend course for professional eurythmists with Margrethe Solstadt.

Tuition: \$100

260 Hungry Hollow Rd
Chestnut Ridge, NY 10977, USA
Tel. +1-845-352-5020 ext 13
Fax +1-845-352-5071
info@eurythmy.org

Akademie für Eurythmische Kunst Baselland

Veranstaltungen

Totenfeier

So 23. Nov. 17.00 Uhr

Soloabschluss des vierten Jahres

Fr 12. Dez. 20.00 Uhr

Das Traumlid des Olaf Osteson

Sa 12. Dez. 20.00 Uhr

Weihnachts-Abschlüsse und -Feier

Fr 19. Dez. 19.00 Uhr

Epochen / Seminare

Eurythmie-Epoche mit Werner Barfod
(Thema folgt)

18./19./21.Nov. 17.00 – 19.00 Uhr

22. Nov. 09.00 – 11.00 Uhr

Eurythmieepoche mit Annemarie Ehrlich

7. Jan. 2009 18.00 – 21.00 Uhr

9. Jan. 16.00 – 19.00 Uhr

13. Jan. 18.00 – 21.00 Uhr

Poetikepoche mit H.-P. Fiechter (Epik, Lyrik, Dramatik)

27./28./30. Jan. 18.00 – 20.00 Uhr

31. Jan. 09.00 – 12.00 Uhr

Ab 14. Oktober 2008 offene Kurse in Dramat. Eurythmie (Angela Heintze), Toneurythmie (Ingrid Everwijn), Stabeurythmie (Michaela Reski), Menschenkunde (Johannes Wyneken) u.a.

Fortbildung

Auf Anfrage: künstlerische Arbeit

Nachqualifikationen «Bachelor-Äquivalenz»

Neue Studiengänge

Studienbeginn für Vollzeit- und Teilzeitstudium

Beginn: 14. Oktober 2008

Apfelseestrasse 9a, CH-4147 Aesch

Tel.+41-61-701 84 66

www.eurythmie.ch, info@eurythmie.ch

Pädagogische Seminare

der «Norddeutschen Eurythmielehrer-Fortbildung»

Terminberichtigung für den folgenden Kurs:
Die Entwicklung der eurythmischen Gebärden in der Mittelstufe

Dozent: Helga Daniel (NL-Den Haag)

Termin: Freitag, 7.11. (18.00 Uhr) bis Sonntag, 9.11.2008 (12.00 Uhr)

Ort: DE-Berlin

Kosten: 125,- €

Wie wirken die eurythmisch-pädagogischen Grundelemente?

Menschenkundliche Aspekte – Wahrnehmungsübungen, Formen von Ruth Vogel

Dozenten: Doris Bürgener (DE-Augsburg), Renate Barth (DE-Berlin)

Termin: Freitag, den 20.2. (18.00 Uhr) bis Montag, den 23.2.2009 (12.30 Uhr)

Ort: DE-Augsburg

Kosten: 175,- €

Poetik

Wie analysiere ich ein Gedicht in Hinblick auf die eurythmische Arbeit mit Schülern

Dozenten: Edith Peter, Andreas Borrmann, Reinhard Wedemeier (alle DE-Berlin)

Termin: Donnerstag, den 7.5. (18.00 Uhr) – Samstag, den 9.5.2009 (12.00 Uhr)

Ort: DE-Berlin

Kosten: 145,- €

Sollten Sie bestimmte Themen wünschen, lassen Sie uns dies wissen.

Weiterhin möchten wir ein individuelles «Coaching» in Ihrer eigenen Schule anbieten. Das Angebot soll auf der Basis einer eurythmisch pädagogischen Begegnung in kollegialer Ebene stattfinden und eine vertiefte Reflexion des eigenen Tuns ermöglichen.

*Anmeldung: Renate Barth
Katteweg 29 c, DE-14129 Berlin
Tel: +49-30-803 87 90
Fax: +49-30-805 84 600
reba@gmx.ch*

HELIOS INSTITUT und SCHULE für Eurythmie und Geisteswissenschaft

14. – 16. November 2008

Eurythmiefortbildung Luzifer-Ahriman
mit Michel Vitales und Dieter M. Gündert
Die eurythmische Gestaltung von Lucifer und Ahriman nach den Angaben von Rudolf Steiner und die Verwendung für die Gestalten in Goethes Faust wie Hexen, Mephisto, Phorkyas. Vortrag der Ursprung des Bösen. Veranstaltungsort: Malsch bei Karlsruhe. Eurythmie, Führung im Modellbau, Sprachgestaltung zu den Säulenworten und dem Grundstein des Modellbaus.

Kosten: €100,00 / €70,00 ermäßigt

20. Mai 2009

Studenten zum ersten Goetheanum
Das erste Goetheanum und seine sieben Metamorphosen in die Nebengebäude. in Dornach mit Christian Hitsch.

Kosten: Euro 50,00 / Euro 40,00 ermäßigt

*Auskunft und Anmeldung
HELIOS INSTITUT & SCHULE
Dietmar Ziegler, Kaiserallee 66
DE-76185 Karlsruhe
Tel. +49-721-660 79 49
Fax +49-721-660 79 48*

EURYTHMIE IN ITALIEN 2008

«LA FABBRICA»

DIE ZWÖLFHEIT

27. – 30. Dezember

Zwischen den Jahren werden wir in Mailand «das letzte Abendmahl» von Leonardo da Vinci besuchen und an dem Tierkreis eurythmisch mit Werner Barfod arbeiten.

Anmeldung bis 1. November

*Kontakt: Gia van den Akker, Via Sant'Agata
10-12, 14045 Incisa Scapaccino, Italia
Tel: +39-0141-747113 oder +39-0141-791247
acre777@zonnet.nl
www.giavandenakker.nl*

Übernachtungsmöglichkeiten im nahegelegenen Agriturismo oder Jugendherberge. Preise zwischen 20-80 € für Studenten 20 € Eine Liste mit Adressen ist vorhanden.

Kurse mit Annemarie Ehrlich 2008/2009

4.-5. Okt., BE-Brugge: Tierkreis (Widder – Waage)

Anmelden: marie.anne paepe@telenet.be, Tel: +32-50 34 42 66

10.-12. Okt., GB-Stourbridge: Warum ist Gemeinschaftsbildung so schwer?

Anmelden: Michitaka Seki, Tel. mobil: +44-78-28 49 68 45, michitakaseki@yahoo.co.jp

17.-18. Okt., GB-East Grinstead: The Inbetween

Anmelden: Kathleen Beven, Tel: +44-1342-82 27 59; katherine@beubach.co.uk

24.-25. Okt., AT-Graz: Tierkreis (Widder – Waage)

Anmelden: Trigon, Tel: +43-316-40 32 51

30. Okt. - 3. Nov., CZ-Prag: Pädagogische Übungen von Rudolf Steiner, Weiterbildung
Anmelden: hana.giteva@post.cz

7.-8. Nov., AT-Wien: *Tierkreis (Widder – Waage)*

Anmelden: Uta Guist, Wöbergasse 21, AT-1230 Wien, Tel: +43-1-803 71 55, uta.guist@aon.at

14.-15. Nov., DE-Überlingen: *Wie können wir uns schulen, damit die Verstorbenen sich mit uns verbinden wollen?*

Anmelden: Gerhild Bee, Tel: +49-7554-98 77 69

3.-4. Jan. und 10.-11. Jan., CH-Bern: *Durch Fehler eine neue Chance haben?!*

Heidi Müri, Tel: +41-34-445 39 76

27. Feb. - 1. März, DE-Alfter: *Metamorphosen, Urelemente*

Anmelden: Andrea Heidekorn, Görreshof 180, DE-53347 Alfter, Tel: +49-2222-41 03, andrea.heidekorn@web.de

6.-8. März, DE-Stuttgart: *Die 7 Grundsteinrhythmen von Rudolf Steiner*

Anmelden: Elisabeth Brinkmann, Tel: +49-711-24 78 77; Eurythmeum, Tel: +49-711-236 42 30

13.-14. März, NO-Oslo: *Kann ich methodisch unterrichten?*

Anmelden: hege.brasil@hotmail.com; dne@eurytmi.no

20.-22. März, SE- Järna: *Ab-Be-Entgrenzen*

Anmelden: Ina Kornfeld, Sandtorps vägen 12 A, SE-15330 Järna, Tel: +46-8551-70 98 3

27.-29. März, FI-Helsinki: *Grenzen durchbrechen: in mir, zwischen uns, im sozialen Leben*

Anmelden: Riitta Niskanen, riitta.niskanen@arianne.com

3.-4. April, DK-Kopenhagen: *Ab-Be-Entgrenzen*

4.-5. April, DK-Kopenhagen: *Pädagogische Übungen, Seelengesten, Intervalle*

Anmelden: Elisabeth Halkien-Nielsen, Ordup Jagtvei 6, DK-2920 Charlottenlund, Tel: +45-3964-11 08

17.-19. April, IT-Bologna: *Grenzen durchbre-*

chen: in mir, zwischen uns, im sozialen Leben

Anmelden: Monica Galluzzo, Tel. +39-0515 809 33, monika.galluzzo@yahoo.it

24.-25. April, IT-Roma: *Führen und geführt werden*

Anmelden: marincensori@assicapital.it; info@motivanet.it

8.-10. Mai, DE-Weimar: *Gemeinschaftsumbildung, Strukturen durchbrechen*

Anmelden: Hans Arden, am Weinberg 42, DE-99425 Weimar/Taubach, Tel: +49-36453-74 811

22.-23. Mai, DE-Freiburg: *Das Gleichgewicht halten in mir, zwischen uns, im sozialen Leben*

Anmelden: Mona Lenzen, Sommerberg 4 a, DE-79256 Buchenbach, Tel: +49-7661-90 57 55, monalenzen@bewegdich.org

Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Veranstaltungen, Ausbildung, Fortbildung und Bühnen-Ensemble

Beginn der *Ausbildungskurse*: 18. September
Die Arbeit an unserem neuen Projekt:
Berufsbegleitende Ausbildung führen wir weiter fort.

Fortbildung und Bühnen-Ensemble –

Thema des Jahres:

«Musik macht die Stille hörbar» (Daniel Barenboim)

1. Okt. – Mitte Dezember:

Laut-Eurythmie – Arbeit an den Seelenkräften
Ton-Eurythmie – Intervall, Pause, Melos,
Tonart: in Barock und Klassik

Künstlerische Bühnenarbeit:

Gestaltung der Jahresfeste und
Aufführungs-Programme
(Anmeldung: Adelheid Petri)

Anmeldung und Auskunft
Adelheid Petri / Edeltraut Zwiauer
Bildungsstätte für Eurythmie Wien
Tilgnerstr. 3/3, AT-1040 Wien
Tel/Fax: +43-1-504 83 52
dr.johannes.zwiauer@aon.at

Eurythmie Verband Schweiz EVS

Fortbildungskurse für diplomierte Eurythmisten

Kurs 21:

Unternehmen Eurythmie:
 Eurythmie im öffentlichen Kulturleben
 1. Umriss der kulturpädagogischen Arbeitsfeldes für Eurythmisten
 2. Persönlicher Zugang, Voraussetzungen, Aus- und Weiterbildung, Finanzielles und Struktur
 3. Übungsbeispiele
 4. Fragen, Gespräch und Austausch: Was an der Eurythmie und am Eurythmisten ist gefragt und notwendig in der modernen Gesellschaft?
 Leitung: Andrea Heidekorn, DE-Alfter
 Samstag, 22. Nov. 2008, 10 – 18.00 Uhr
Anmeldung: Regula Stettler, Bäckereiweg 21, CH-3012 Bern, aspasia@gmx.ch

Kurs 22:

Künstlerische Grundlagen Toneurythmie mit Margrethe Solstad, Dornach
 Samstag, 21. Feb. 2009
Anmeldung: Rachel Maeder
Mannenbergweg 17, 3063 Ittigen
Tel: +41-31-921 31 55,
rachel.maeder@hispeed.ch

Kursort für alle Kurse: Akademie für Eurythmische Kunst BL, CH-Aesch, +41-61-701 8466

Fortbildungskurs mit Edith Peter

29.12.08–2.1.09 Birseckschule, CH- Aesch
Grundelemente – Metrik-Poetik – künstlerische Arbeit an einem Gedicht.

Anmeldung bis zum 1. November 2008:
Christian Peter
Rüttiweg 56, CH-4143 Dornach
Fax: +41 61 701 65 74
christian.peter@parzifal.ch

SPRACHE

Logoi – Freie Akademie für Sprachgestaltung, Schauspiel und Soziale Kunst

Berufsbegleitendes Studium in 4 Jahren (erstes Jahr kann separat als Fortbildung besucht werden)

Orientierungswochenende: 5./6./7. September 2008
 Beginn des ersten Studienjahres: 26./27./28. September 2008
 Orte: Freie Hochschule für Waldorfpädagogik, Mannheim, Michael Therapeutikum, Heidelberg

Informationen:
Renate Pflästerer, Am Tannenberg 5
DE-64342 Seeheim-Jugenheim
Tel. +49-6257-6 32 35
hoilogoi@web.de

Die Schulung findet an einem Tag pro Woche, einem Wochenende im Monat und 3 Projektwochen im Jahr statt.

Was kann der Weiterentwicklung der Sprachgestaltung dienen, wie können wir uns an ihrer Zukunftsaufgabe orientieren und dadurch neu impulsieren lassen?
 Bei der regionalen Tagung, die der Berufs-

verband in Karlsruhe organisiert hat, lebten diese Fragen in allen Arbeitsformen. Als ein Fazit wurde erlebbar, dass die Fähigkeitsbildung im empathischen Lauschen und Sprechen als Fundament neuer fruchtbarer Formen der Zusammenarbeit und des künstlerischen Forschens, eine zentrale Aufgabe in der Zukunftsausrichtung unserer Kunst darstellt.

Der Mars-Charakter der Sprache kann durch die Steigerung der Ich-Gebärde in das selbstlose Einleben in die Gebärde anderer Wesen verwandelt werden: in eine heilsame Merkur-Qualität. Rudolf Steiner sprach einmal im pädagogischen Zusammenhang davon, dass man durch Sprache die Menschen zum Egoismus oder zur Selbstlosigkeit erziehen könne. An anderer Stelle wies er auf die Aufgabe der Geschwisterkünste Eurythmie und Sprachgestaltung hin, dass durch sie die Menschen sich in Zukunft die Fähigkeit erwerben können, einander überhaupt noch zu verstehen, d.h. die innere Gebärde des Sprechenden in sich mitzuvollziehen.

Die Ausbildung bei der Freien Akademie Logoi ermöglicht ein Vertrautwerden mit und ein selbstständiges künstlerisches Handhaben der Grundlagen der Sprachgestaltungs- und Schauspielkunst, verbunden mit der Schulung auf dem Gebiet der sozialen Kunst.

Viele Fächer bieten Methoden der inneren Schulung an, wie z.B. Wahrnehmungsschulung mit Ilse K. Müller; anthroposophischer Schulungsweg mit Corinna und Ralf Gleide; Schule des Denkens, Fühlens und Wollens mit Armen Tougu; Clown als Herzensmensch mit Deidre Goodman; Clown und Schicksalslernen mit Enrica dal Zio; der eigene Mythos mit Gela Gordon.

Die Ausbildung des Herzens zum Organ der Wahrhaftigkeit, die Schulung der Empathie als grundlegende Fähigkeit für neue Begegnungsformen und soziale Gestaltungsmöglichkeiten ist ein zentrales Anliegen dieser neuen Kunstschule. In diesem Sinne wird

auch im bewussten Ergreifen und künstlerischen Gestalten der eigenen Sprache das lauschende Eintauchen im Tun und im gegenseitigen produktiven Wahrnehmen geschult.

Die menschliche Individualität, die ihre eigene Entwicklung, ihre Lebensplastik als urkünstlerischen Prozess in Richtung auf die Freiheit gestalten will, steht im Mittelpunkt dieser Ausbildung. Die eigene Leiblichkeit und die Seelenkräfte zum Instrument einzustimmen, das durchlässig wird für die individuelle schöpferische Gestaltung, dafür bietet die Ausbildung wirksame Methoden an. Die Improvisation und Schauspielerarbeit nach Michael Cechov (Slava Rozentuller) ist ebenso Fundament der Schulung, wie u.a. die griechische Gymnastik, musikalische Improvisation (Christiane Kumpf), Eurythmie (Brigitte Sattler, Gabriel Shivers) und die Stimmschulung (Dominik Petri).

Für die Sprachgestaltung sind Renate Pflästerer und Ute Basfeld (auch mit kreativem Schreiben, Literaturgeschichte u.a.) tätig, es wird aber auf die synergetischen Effekte mit anderen Kollegen gebaut! Dieser Unterricht wird kontinuierlich ebenso wie der Schauspielunterricht erfolgen.

Das Ziel ist hier, die eigenen sprachlichen Mittel bewusst zu ergreifen und zu erweitern, um sie zu individuellem künstlerischem Leben zu erwecken. Das sprachliche Kunstwerk kann wie eine Leiblichkeit werden, die der Sprachkünstler belebt und seinen Geist schaffend zur Offenbarung bringt – wenn dies gelingt, wird das Kleid des Sinnlichen der Laute, Worte, Gesten, Bilder transparent für das übergeordnete Wesenhafte des Textes (und seines Schöpfers) – und zugleich für das Wesen des Sprechenden.

Das künstlerische Forschen wird in der Akademie einen wichtigen Raum einnehmen. Die Kunstschule Logoi sieht es als Aufgabe, den erweiterten Kunstbegriff, (die Soziale Plastik im Sinne von Josef Beuys) auch für

die darstellenden Künste auf die Bewusstseinsebene der Gegenwart zu heben. Das dialogische Prinzip ist die Urzelle der künstlerischen Inspiration und Produktivität, das eigentliche Kunstwerk entsteht im Dialog mit den Kunstgenießenden, Bühnenraum ist Weltinnenraum!

Die freie Akademie Logoi ermöglicht, im vierten Jahr einen berufsorientierten Abschluß zu machen, entweder als Sprachgestalter und Theaterpädagoge in Waldorfschulen, als Bühnenkünstler oder als Sprachheilkünstler.

Wir freuen uns über Ihre Resonanz und hoffen, in fruchtbaren Austausch über die Zukunftsfähigkeit unsrer Kunst zu kommen.

Sprachgestaltungstagung Pfingsten 2009

in DE-Witten-Annen

Wir möchten Sie gerne auf eine Tagung für Schulsprachgestalter und Sprachgestalter in freier bzw. seminaristischer Tätigkeit aufmerksam machen, die vom

29.5. bis 1.6.2009

im Institut für Waldorfpädagogik in Witten-Annen

stattfinden wird. Selbstverständlich sind auch sämtliche anderen Sprachgestalter aus anderen Tätigkeitsfeldern herzlich eingeladen und willkommen. Die Tagung knüpft an der Initiative verschiedener Sprachgestalter an, die sich anlässlich der großen Tagung zur Waldorfpädagogik in Greifswald 2007 zusammengefunden haben und es sich zur Aufgabe machen, die Sprachgestaltungsbewegung kraftvoll zu unterstützen. Aus diesem Impuls fand bereits ein Arbeitstreffen mit Herrn Dr. Zimmermann in Karlsruhe statt.

Das Thema der Tagung in Witten-Annen lautet

«Sprachentwicklung – Spielfähigkeit – Sozialkompetenz, eine Herausforderung für die Sprech- und Theaterpädagogik».

Wir suchen mit diesem Thema die Verbindung zwischen der Grundlagenarbeit an Basiselementen der Sprachgestaltung im pädagogischen Kontext und den Anforderungen der potentiellen Arbeitsfelder eines Sprachgestalters und Theaterpädagogen in Schulen und anderen pädagogischen Zusammenhängen. Es sollen in Vorträgen und seminaristischer Arbeit Fragen bewegt werden, die z.B. die kindliche Entwicklung und Sprachfähigkeit, die Bedeutung von Grammatik für den Spracherwerb betreffen, aber auch die Möglichkeiten der theaterpädagogischen Arbeit zur Ausbildung sozialer Kompetenzen.

Wir sind sehr froh, dass wir bei dieser interessanten thematischen Herausforderung auf die Unterstützung und Mitarbeit von Herrn D. v. Bonin, Frau und Herrn Solstäd und Herrn Dr. H. Zimmermann bauen dürfen. Als Veranstalter haben sich dankenswerter Weise der Bund für Waldorfpädagogik und der Berufsverband für Sprachgestaltung gemeinsam bereit erklärt. Die *schriftliche Anmeldung* für die Teilnahme an dieser Tagung sollte *bis zum 1.4.2009* an das Institut für Waldorfpädagogik Witten Annen, Annener Berg 15, DE-58454 Witten, z. H. von Frau Ruhnau, oder unter den Internetadressen bernhard-heck@versanet-online.de bzw. maiwald-d-u@t-online.de erfolgen. Die Tagungsgebühr beträgt 120,- Euro zuzüglich Kost und Logis. Für Mitglieder des Berufsverbandes beträgt die ermäßigte Tagungsgebühr 100,- Euro.

Bei Rückfragen wenden Sie sich bitte direkt an die Verantwortlichen: Gabriele Ruhnau am Institut für Waldorfpädagogik, Bernhard Heck (Wuppertal) und Ulrich Maiwald (Haan-Gruiten). Ab Dezember 2008 werden detaillierte Tagungsinformation versandt. Es würde uns freuen, wenn diese Tagung mit

Ihrer Unterstützung und zahlreichen Teilnehmern ein weiterer Schritt zum Austausch und der Impulsierung der Sprachgestaltung werden könnte.

Mit herzlichen Grüßen für die Tagungsinitiative und den Berufsverband, Ulrich Maiwald

10. Dezember

Goetheanum-Halde 1, 20.00 Uhr

«Saturn am Winterhimmel weist den Weg...»

Aus Dichtungen Albert Steffens zu Advent und Weihnachten – Rezitation und Betrachtung mit Christiane Haid und Agnes Zehnter

MUSIK

Ende September 2008 wird die lang ersehnte Viktor Ullmann Biographie von Dr. Ingo Schultz beim Bärenreiter Verlag, Kassel, erscheinen. Um ihrer Freude darüber Ausdruck zu geben, planen Musiker aus Basel, Dornach und Stuttgart Konzerte und Lesungen als Begleitveranstaltungen zur Publikation des Buches. Folgende Termine stehen fest:

Sonntag, 26. Oktober, 17,00 Uhr, Konzert im Palazzo, CH-Liestal;

Sonntag, 2. November, 17.00 Uhr, Konzert im Quersfeld, CH-Basel;

Samstag, 8. November, 19.00 Uhr, Autoren-Lesung bei Bider & Tanner Buchhandlung, Basel, mit Viktor Ullmann Musik als Umrahmung (Azur Quartett, Stuttgart, und Jitka, Kozeluhova, Sopran);

Sonntag, 9. November im Goetheanum:

16.30 Uhr Werkaufführungen mit Einführung,

18.00 Uhr Lesung Ingo Schultz aus seiner neuen Biographie «Viktor Ullmann»,

20.00 Uhr Kammerkonzert

In Liestal und Basel beinhalten die Konzerte: «Cornet Rilke» für Sprecher und Klavier; 7 Lieder zu Texten von Albert Steffen; 7. Klaviersonate (Ausführende: Peter Engels, Sprecher, Gabriel Bürgin, Klavier, Aurea Marston, Mezzo, Cornelia Lenzin, Klavier). Beim Konzert im Goetheanum kommt dazu: das Azur Quartett aus Stuttgart mit Ullmanns 3. Streichquartett.

Neugründung des Instituts MenschMusik Hamburg

Studium.Konzert.Forschung

ehemals Musikseminar Hamburg

Leitung: Matthias Bölts, Steffen Hartmann

Studienbeginn 21.9.2008

Unser Kernimpuls ist eine Musikausbildung, die sich im Spannungsfeld von Öffentlichkeit(Konzerte, Berufspraxis) und geisteswissenschaftlicher Forschung entfaltet.

Wir bieten ein musikalisches Grundstudienjahr sowie eine darauf aufbauende mehrjährige Berufsausbildung, zum Beispiel Instrumentalpädagogik oder Elementare Musikpädagogik. Außerdem individuelle Forschungsprojekte in den Bereichen musikalische Phänomenologie und Anthroposophie.

MenschMusik Hamburg

Mittelweg 11-12, DE-20148 Hamburg

Tel / Fax +49-(0) 40 – 41 33 16 20

www.menschmusik.org

Aus der Sektionsarbeit

23. – 25. Oktober, Schoorl, Niederlande

Mens en Muziek – 4. Arbeitstagung zu Rudolf Steiners Musikimpuls

mit P. Ahlbom, C. Boele, M. Deason-Barrow, F. Francken, L. Reubke, u.a.

www.mensenmuziek.nl

Tel. +31-72-509 9458; Fax +31-72-509 1391

9. November, Goetheanum

Viktor Ullmann-Tag

siehe obige Ankündigung

20. – 23. November, Goetheanum

Zu Goethes Tonlehre und der Klangauffassung von der Antike zur Moderne

Forschungsarbeit Manfred Blefferts mit Hörstudien, musikalischen Übungen, Vorträgen, Ausstellung und Konzert

24. November, Goetheanum

Franz Schubert – Die schöne Müllerin

Toge Talle (Tenor), Andreas Just (Klavier), Manfred Bleffert (Klangkontinuum)

25. November, Goetheanum

Franz Schubert – Die Winterreise

Toge Talle (Tenor), Andreas Just (Klavier), Manfred Bleffert (Klangkontinuum)

5./6. Dezember, Goetheanum

Eurythmie und Leier

Workshops – Erfahrungsaustausch – Aufführungen

14. Februar, Goetheanum

Sektionstag Musik

3. und 5. März, Goetheanum

Vorträge und Demonstration zu verschiedenen musikalischen Stimmungen von Bevis Stevens

3. März: Die Geburt der Terzen aus der Stimmung der Quint

5. März: Geschichte der Stimmungen – Vom Mittelalter bis zur «Renold»-Stimmung

13. – 15. März, Goetheanum

Musikertagung

Die Leier – Darstellungen, Vorträge, Gespräch, Konzerte

20. März, Alanus Hochschule, DE-Alfter bei Bonn

Komponistensymposion VI mit Elena Firsova und Wolfram Graf

1./2. Mai, Goetheanum

Komponistentreffen III

(auf Einladung)

2. Mai, Goetheanum

Orgelkonzert Wolfram Graf

(Werke von B. K. Evensen, W. Graf, A. R. Thomas u.a.)

weitere Auskunft: Michael Kurtz

Sektion für Redende und

Musizierende Künste, Goetheanum

Postfach, CH-4143 Dornach

Tel.: +41-61-706 43 03

michael.kurtz@goetheanum.ch

FIGURENSPIEL

«Ich wär´ der König»

Puppe und Puppenspiel in Pädagogik und Therapie

Fortbildung für Pädagogen, Heilpädagogen, Erzieher und Therapeuten
am 29. und 30.11.2008

Seminarleitung:

Gabriele Pohl, Diplompädagogin, Puppenspielerin und Kindertherapeutin am Kaspar Hauser Institut für Heilende Pädagogik, Kunst und Psychotherapie in DE-Mannheim

Das Spiel ist für das Kind immer aktive Lebensbewältigung.

Eine hervorragende Rolle spielt hierbei die Puppe in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen. Der Zusammenhang mit den Märchen und Märchengestalten als Urbilder menschlichen Handelns ist von großer Bedeutung. Wie das Kind das Spiel nutzt, wie dieses zu deuten ist und wie der Pädagoge und der Therapeut das Medium Puppe einsetzen kann, um dem Kind aus seinen

entwicklungsbedingten Krisen zu helfen, soll gezeigt werden. Pädagogisch-therapeutische Umsetzungsmöglichkeiten mit der Puppe und dem Puppenspiel können praktisch erprobt werden.

Samstag

15.00 Von der Bedeutung der Puppe für die kindliche Entwicklung

16.30 Plastizieren: «Das Kind in mir»

17.45 Die Heilkraft des Spiels

20.00 Einführung und Übung: die Aktive Imagination nach C.G. Jung. Der «erwachsene» Weg zum inneren Bild. Malen

Sonntag

9.00 Einführung ins therapeutische Puppenspiel

10.00 «Märchenhaft-einfache» Umsetzungsmöglichkeiten im pädagogischen und therapeutischen Alltag

11.15 Das therapeutische Puppenspiel in der Praxis. Besprechung von Fallbeispielen

14.00 «Mein persönliches Märchen». Eigenes Erproben des therapeutischen Puppenspiels

15.30 Schlussrunde

Ort: Goetheanum, Halde, Atelier

Preis: CHF 160.00

*Anmeldung: Sektion für Redende und
Musizierende Künste, Goetheanum
Postfach, CH-4143 Dornach 1
Tel: +41-61-706 43 59
srmk@goetheanum.ch*

Einladung für die Wochenend- arbeit vom 23. -25. Januar 2009

Das Januartreffen 2008 war von verschiedenen Schwellenübertritten geprägt: moderne Stücke in den Arbeitsgruppen, zum Teil mit Figuren, zum Teil mit schauspielerischen Mitteln umgesetzt, liessen uns im wahrsten Sinne des Wortes «an die Grenzen» kommen. Ab wann ist die Grenzsituation zu erleben, was braucht das Spiel, die Figur, das Bühnenbild, das Licht, die Musik? Intensive Auseinandersetzungen begleiteten uns, auch in dem Versuch, im Plenum an einer Darstellung zu arbeiten und Regievorschläge aus dem Publikum sofort umzusetzen. Zurückblickend können wir von vielen reichhaltigen und begeisternden Grenzüberschreitungen und dichten Erlebnissen sprechen.

Im Plenumsgespräch des letzten Tages ergaben sich grundlegende Fragen zu drei Inszenierungsebenen: der inhaltlichen, der Stimmungs-Ebene und der Bedeutungsebene. Wie könnte man ein Stück unter diesen Gesichtspunkten erschliessen:

Bei der Umsetzung eines literarischen Textes in eine theatrale Handlung stellt sich vorerst die grundsätzliche Frage, was dieser Text beinhaltet und als zweites, was ich von dem in der szenischen Gestaltung umsetzen möchte.

Literarische Texte – wie alle Kunstwerke – bieten vielschichtige Erlebnis- und Erfahrungsebenen. Zuerst die Geschichte, die Handlung, die «story» – die entweder deutlich ausgestaltet oder nur ansatzweise vorgegeben sein kann und sich in der Vorstellungswelt des Lesers ausbreitet bzw. von ihm vervollständigt wird.

Dann die Stimmung, die der Text und die in ihm handelnden Personen, Landschaften, Ereignisse vermitteln und beim Leser zu einer persönlich gefärbten Gestimmtheit führen.

Und als Drittes, die Bedeutung, die Sinnhaftigkeit, die «Lehre», die der Autor versucht

durch den Text dem Leser mitzugeben.

Diese drei Ebenen sind zumeist eng miteinander verwoben, bedingen und verstärken sich gegenseitig. Die Art und Weise, wie der Leser auf sie anspricht, hängt auch stark von dem ab, was er an Lese- und Lebenserfahrung mitbringt und kann sich durchaus verändern und entwickeln.

In den drei Arbeitsgruppen wird schwerpunktmäßig an diesen drei Ebenen gearbeitet. Ausgangspunkt ist jeweils der selbe Text (die kleine griechische Geschichte «Der Glückliche», aus «Die heilsame Reise», Kaiserverlag München; der Text ist beigelegt). In allen drei Gruppen wird mit Puppen gearbeitet.

Die Erfahrung des letzten Arbeitstreffen hat uns nahegelegt wieder verstärkt am Themenbereich Märchen und Mythos zu arbeiten sowie unser gemeinsames Anliegen – das Figurenspiel – deutlicher ins Zentrum unserer Arbeit zu stellen.

Am Samstag nachmittag werden wir Gelegenheit haben, gemeinsam das öffentliche Gastspiel von «Hans im Glück» in der Inszenierung von Kurt Fröhlich, Figurentheater Fährbetrieb, CH-Herisau, zu erleben.

Anmeldungen:

*Trond Solstad, Sektion für Redende und
Musizierende Künste, Goetheanum
Postfach, CH-4143 Dornach 1
Tel. +41-61-706 43 59
srmk@goetheanum.ch*

VERÖFFENTLICHUNG

Werner Barfod

Planetengebärden und Menschenwesen

Sieben Seinsweisen des Ich und zwölf Formen des Seelenleibes als eurythmische Kunstmittel der Zukunft

«Planetengebärden und Menschenwesen» gehört wie ein zweiter Band zu dem 1998 erschienenen Band «Tierkreisgesten und Menschenwesen». Es werden die eurythmischen Bildeprozesse der Planetengebärden dargestellt im Zusammenhang mit dem Ich des Menschen.

Die sieben Gebärden werden als Haltungen des Ich beschrieben und als erweiterte Kunstmittel eingeführt. In der Ergänzung zum ersten Band «Tierkreisgesten und Menschenwesen» werden jetzt im zweiten Band in einem II. Teil die zwölf Seelenformen beschrieben als Gesten der Seele zur Welt. Mit den sieben Haltungen des Ich werden

auch die zwölf Formen der Seele künstlerisch-praktisch als weitere Kunstmittel eingeführt.

Es gilt heute, den ganzen Menschen in der Eurythmie zur Sichtbarkeit zu bringen. Das wird die Aufgabe der Eurythmiewelt im 21. Jahrhundert. Es besteht die Aufgabe, durch die Sprache hindurch zu hören, hinter die Sprache zu hören, die Haltung des Ich herauszuhören und zu gestalten, den Verhältnissen der Seele zur Welt eine innere Geste zu geben im eurythmischen Gestalten.

Im III. Teil werden Hilfen gegeben, die Planetenkräfte und ihre Wirksamkeit im Menschen kennenzulernen. Im IV. Teil geht es um Entwicklungs- und Arbeitswege, um die Eurythmie als Brücke zwischen Ego und Ich im schöpferischen Gestaltungsprozess zur Erscheinung zu bringen.

Das Buch erscheint im November 2008 im Verlag am Goetheanum.

VERSCHIEDENES

Gespräch mit Maria Jenny

(10. Januar 1907 – 9. April 2008) am 26. Februar 2007 und am 17. März 2007 zu Fragen im Zusammenhang mit der Toneurythmiearbeit mit Rudolf Steiner (Gekürzte Fassung)

Fragen an Maria Jenny (MJ) stellten Stefan Hasler (SH) und Päivi Lappalainen (PL).

Weiter anwesend war ihre Tochter Ea Koster-Jenny (EK).

Persönliches:

SH: Wir möchten gerne viele Fragen zu der Zeit stellen, die Sie am Goethenum mit Rudolf Steiner verbracht hatten.

MJ: Ja, also ich muss sagen, hoffentlich kann ich Ihnen etwas Neues erzählen, ich war erst knapp 17-jährig.

PL: Bei der Weihnachtstagung warst du dabei?

MJ: Herr Doktor hat mich tatsächlich in die Gesellschaft aufgenommen. Ich hab gar nicht darum gebeten und dann gab er mir Notizen in die Hand. Er hat mich noch eingeladen in die Eurythmietagung (Anm. wahrscheinlich «Das Tonerlebnis im Menschen»), dass ich das hören durfte. Ich war damals in Stuttgart.

SH: Und dann waren Sie dabei beim Laut-eurythmiekurs?

MJ: Ja, in der Schreinerei waren wir eigentlich nicht mit fremden Menschen, nur mit Eurythmisten und dem Vorstand. Steiner ging durch die Reihen und schaute und nahm den und den zum Vormachen. Er war ganz leicht, ganz reizend. Es war ja eine Hitze darin. Und er sagte an jedem Schluss: «und morgen werden wir uns zum nächsten Schwitzbad hier vereinigen». Ich saß da neben Ilse – und Ilse und ich, wir haben uns immer ein bisschen geduckt.

SH: Und sie haben damals viel Mozart gemacht?

MJ: Sehr viel! Da war ich zu Hause. Ja. Und ich habe viel Novalis gemacht. Und manches hat Frau Doktor sogar gesprochen. Das war mystisch. Als sie mir in Dornach das erste Mal das Marienlied sprach, da war ich fast erschrocken, so stark, da musste man sich total hereingeben. Großartig.

SH: Wie wurde das Leben denn getragen damals?

MJ: Es war eine ganz andere Situation als heute. Es war früher Sitte, alles ehrenhalber zu machen. Ich war die Einzige, die arm war, weil die Inflation alles genommen hatte.

Persönliches zur Eurythmieentwicklung:

PL: Wie ist die Bewegung der ersten Eurythmisten zu charakterisieren?

MJ: Schrecklich! (lacht) Als ich jung war, fand in Essen eine Demonstration von Eurythmie statt. Mein Vater war Zweigleiter und hat die Eurythmie damals eingeladen und da war Erika Schillbach und die Flossi Sonklar. Und da ging ich hin, also durch meinen Vater, der sagte, da muss ich hingehen – ich fand's schrecklich! Sie standen da, steif, machten die Bewegungen undurchlässig! Einfach als Bewegung so, weißt du... Am Anfang der Demonstration waren sie steif! Fürchterlich! Und deshalb habe ich zu Frau Doktor, als sie mich fragte, ob ich Eurythmistin werden wollte, gesagt, Frau Doktor, ich möchte lieber weiter Musik spielen.

PL: Und, hat sie gefragt warum?

MJ: Nein, sie lachte. Sie hat dann nach kurzer Zeit meinen Vater, Mutter und mich nach Köln zu einer Eurythmieaufführung, von den schon damals besseren, eingeladen. Und das war wunderbar! Theater mit Farben und die haben damals eine Szene gemacht, die Formen von Herr Doktor aus dem Drama. Das war der Hüter mit Annemarie Donath, das war dann so ein Niveau. Das war auch schon in Farbe sehr schön! Und

Frau Doktor rezitierte.

PL: Und wie war die Rezitation von ihr?

MJ: Also ich fand's wunderbar! Also mit Pathos. Wuchtig und sehr ungeheuer ausdrucksvoll. Ich war zuerst erschrocken, weil es wirklich voll, groß war! Ich fand sie großartig!

Dann hat mich Frau Doktor gefragt: «Maria, gefällt es Ihnen jetzt besser?» (alle lachen). Und dann hab ich gesagt: «Ja, Frau Doktor, jetzt find ich's wundervoll!» Mit Farben und Bewegung und am besten hatte mir Annemarie Donath gefallen, die war schön, außerordentlich schön, als Person. Und sie war der Hüter mit langen, offenen schwarzen Haaren. Und dem rotem Tao, auf dem Kopf. Sie sah märchenhaft aus! Und das war früher ein bisschen so, dass Frau Doktor schon ein bisschen auch nach dem Aussehen wählte.

SH: Wie war denn die Ausbildung?

MJ: Ja, Ja! Also Frau [Alice] Fels, also auf die schwör ich! Die die erste Eurythmieschule hatte. Die war korpulent und hat wenig bewegt. Sie hat gezeigt, hat darüber gesprochen und ließ uns machen. Und das war großartig! Dadurch konnte sich jeder, nach seiner Art entfalten. Z.B. Elena war mit mir im Kurs und Frau Fels sagte z.B. – es gab nur ja nur Vokale. Also das «U» mehr parallel. Sich ein bisschen einfühlen im «U» als Laut. Und so haben wir das gelernt! Jeder hat es auf seine eigene Art machen können!

Zur Entstehung der Eurythmieformen:

SH: Wer hat in dieser Zeit die Musikstücke ausgesucht?

MJ: Wir selber. Jeder hat gemacht, woran er Spaß hatte, das hat man dann geübt. Und dann wurde es zu einer Reihenfolge gefügt und entweder wurde es zu einer Aufführung genommen oder nicht.

EK: Erzähl doch wie der Doktor Stücke ausgesucht hat?

MJ: Ja das war manchmal sehr lustig. Ein Stück wurde ausgesucht und der Herr Doktor sagte: «Machen Sie es». Also improvisier-

te die Person. Das hat er sehr gewollt. Und ob man das konnte oder nicht – das war egal. Und wenn der Stil nicht getroffen wurde, wurde es einfach abgesetzt, dann wurde das nächste genommen. Da hat man gelernt, präsent zu sein.

SH: Und hat Rudolf Steiner dann die Improvisation sehend die Form gezeichnet?

MJ: Nein, nein. Metaxa saß am Flügel auf der Bühne und Herr Doktor auf einem Stuhl daneben und zeichnete. Metaxa spielte, und dann ging es los. Er schaute nicht in die Noten, er hörte. Er hat nur gezeichnet, was er hörte. Und wenn er Schlechtes hörte, dann hat er dazu die Form gemacht, immer das, was er gehört hat. Das muss man schon sagen.

SH: Hat er die Musik vorher nie gehört?

MJ: Nein! Er kannte die Stücke vorher nicht. Er hörte und das war's und es musste genügen. Auch für den Eurythmisten. Er zeichnete und Schluss.

SH: Und manchmal hat doch sicher jemand gefragt, wie man diese Form machen soll?

MJ: Das hat niemand gefragt. Nein.

SH: Hat niemand gefragt, weil sich niemand getraut hat, oder hat man das einfach gemacht?

MJ: Nein das war gar nicht üblich, das war nicht drin. Er hat also keine Unterschiede gemacht, für wen die Form war. Es kann also jeder diese Form machen.

MJ: Ich habe ja erlebt wie Herr Doktor zeigte wie man die Sinfonie aufbauen sollte. Das war in Stuttgart. Da hat Fräulein Köhler versucht, mit uns einen Satz von Bruckner zu machen. Wir waren da alle Schüler. Die Zucconi war auch dabei; und da kam er an die Rampe und wir standen drum herum und dann zeichnete er mit dem Finger auf dem staubigen Boden. Zu Fräulein Köhler sagte er: «Ja das müssen sie so machen. Die Geigen zeichnete er vorne mit dem Finger. Die Bratschen dahinter, und die Bläser von hinten nach vorne und zurück durch und die Pauken erhöht hinten, das hat er da gezeichnet. Ganz spontan.

Zur Beleuchtung:

PL: Wie kamen die Beleuchtungsfarben in diese Stücke?

MJ: Der arme Pfeiffer saß ja da in dieser Spalte, und hatte da seinen Schieber, den er erfunden hat, damit man nicht knipste, sondern langsam das Licht kam. Und da stand Herr Doktor an der Rampe und sagte zu Pfeiffer was er machen soll. Ich erinnere mich, das hat mir dann später Pfeiffer erzählt, da sagte er zu Pfeiffer: «Probieren Sie das wegzuleuchten, also dass man quasi es nicht mehr sieht. Dass das farbige Kleid verschwindet». Da sagte Herr Pfeiffer: «Ich kann es nicht, ich habe die Möglichkeit nicht». Da sagte Herr Doktor zu ihm: «Ende des Jahrhunderts werden Erfindungen gemacht werden, die das ermöglichen.» Also man sieht, eigentlich erwartete er das.

Zur Bekleidung:

PL: Wie streng ist die Bekleidung, deren Farben und Formen gewesen?

MJ: Farben gab es. Jeder konnte wählen und bestimmen. Frau Grieger hatte damals unermüdlich Tag und Nacht gefärbt. Das war sehr frei und auch die Bekleidung war sehr fantasievoll. Also, die Fantasie konnte sich, soweit man sie hatte, absolut ausleben. Und Herr Doktor selbst zum Beispiel hat manchmal, wenn er da in der Schreinerei so durchging, den Schleier genommen und da eine Rosette aus dem Schleier gemacht. Also Fantasie war nötig! Und er war sehr dafür!

Ahja, Emica hat einen slawischen Tanz gemacht, da hatte sie rote Stiefelchen und damals fanden die Mitglieder fanden das schon so tanzähnlich. Emica war das aber ganz recht, dann sagte sie: «Angabe von Herrn Doktor!» Ja, da war bei Fantasie alle Möglichkeit offen.

Zur Proben- und Aufführungssituation:

SH: Die Stücke sind dann manchmal auch von jemand anders gemacht worden.

MJ: Na...ja, aber eigentlich war es Sitte, dass wenn einer ein Stück übte, er das dann

irgendwie in Besitz ergriff.

SH: Hat jeder eine Form bekommen, wenn man wollte?

MJ: Wenn Rudolf Steiner Zeit hatte, dann ja, ja.

SH: Hat Rudolf Steiner dann auch manchmal was gesagt oder korrigiert? Oder wie war das?

MJ: Hab ich nie gehört. Er war dabei, saß in seinem Sessel und wippte mit den Beinen, und hat nichts gesagt. Für Angaben dann doch, dann konnte er plötzlich aufstehen und an die Rampe gehen und seine Angabe machen. Wie z.B. den Tartini die Teufelsszene...

SH: Das heißt er hat Ideen hereingebracht, er hat nicht korrigiert?

MJ: Nein. Aber wir haben uns untereinander korrigiert. Er stand auch mal auf, ging an die Rampe und sagte doch als Korrektur: «Begeisterung, Begeisterung» oder «Temperament, Temperament».

SH: Manchmal sind zwischen der Entstehung der Form und der ersten Aufführung, nur fünf Tage gewesen. Wie hat das denn ausgesehen, die Aufführung?

MJ: Vielleicht war es manchmal sogar besser, als wenn es lange geübt war, weil in der Spontaneität oft mehr Lebendigkeit drin ist. Frau Doktor, sagte immer in den Schauspielproben: «Weg mit dem Kopf, weg mit dem Kopf». Und auch der Herr Doktor. Die Hauptsache war Spontaneität zu üben. Das was er mit Begeisterung meinte, war sich hineinwerfen.

PL: Aber war Herr Doktor auch sehr streng, wenn unterschiedliche Menschen neu waren, und musste man es sofort können...?

MJ: Nein, Nein! Also, man war schon, wenn Herr Doktor kam, in großer Spannung, aber er war reizend! Er saß in seinem Lehnstuhl... Also ich war ja im Bau, in der Schreinerei, neben Frau Doktor und er saß immer so und wippte mit dem Fuß – köstlich! Und er konnte sehr streng sein, aber – (lange Denkpause) er korrigierte nicht!

EK: Und wie lange hattet ihr Proben?

MJ: Meistens von elf bis drei, also kein Mittagessen. Das war für Frau Doktor nicht existent. Und ich erinnere mich – für die Schauspieler, da war es dann schwierig. Um vier haben wir dann Mittag gegessen und um fünf wieder geprobt und das ging dann durch. Es war ein sehr lockerer Betrieb. Aber das hatte auch sein gutes.

EK: Und ihr wart immer alle dabei bei den Proben? Auch wenn ein Solo geprobt wurde?

MJ: Auch wenn man nichts hatte, waren wir immer dabei.

SH: Haben Sie auch viel untereinander gesprochen, was ist Eurythmie und was ist Tanz, und was ist weiß nicht was?

MJ: nein, nein, nein. Wir haben nur gemacht und nie gefragt. Wir hatten auch keine Zeit, andere Sachen zu sehen. Nein. Wir haben geübt, geübt. Man hat probiert und wenn man nicht konnte, hat man noch mal probiert.

SH: Was wurde noch gemacht was wir heute nicht machen?

MJ: Zum Beispiel eben diese kleinen Töne anschauen. Und dann unten, mal auch in Gottesnamen runtergehen. Man muss doch die Luft bewegen. Und das ist alles so dünn geworden. Man getraut sich nichts. Ebenso den Taktstrich, wenn nötig, natürlich! Auch die Pause muss ins Leben kommen.

MJ: Ich weiß dass Herr Doktor sogar einer Eurythmistin gesagt hat: «Wenn die Wellen Ihnen zu viel sind, lassen sie es» Sogar bei dem Wochenspruch, der ja verflucht schwer ist, hatte er ruhig ein paar Wellen geschenkt. Wenn es nur im Fluss war, das war wichtig.

PL: Wer hat die Stücke ausgesucht?

MJ: Später wurde von Frau Doktor ausgesucht! Und wenn es nicht sofort im Stil war, kam der nächste. Es gab da nicht: «Leider muss ich das erst üben!» Nein, nein! Man musste durch das Sprechen sofort ergreifen. Es hat uns geschult, präsent zu sein. Das war unbedingte Notwendigkeit! Eine absolute Präsenz!

PL: Aber, gab es große Unterschiede zwischen euch Eurythmisten?

MJ: Sehr verschieden! Ja, das wurde sogar gefördert! Aber du konntest es immer so, so oder so machen! Und das war absolut erlaubt! Künstlerisch, alle waren Künstler, sonst konnten sie nicht weiter machen. Schluss!

PL: Musste man viele Menschen nach Hause schicken?

MJ: Nein, die gingen dann schon von selber.

PL: Und war jede Woche eine Aufführung?

MJ: Jeden Sonntag. Das wollte Herr Doktor, sogar, wenn wir Sechs auf Reisen waren, mussten die, die zurückgeblieben waren, eine Aufführung zustande bringen. Er wollte keine Unterbrechung!

PL: Und hat es gut geklappt?

MJ: Immer! Deshalb finde ich es so grauenhaft, dass man jetzt die Dramen einfach abgeschnitten hat. Also das ist absolut nicht im Sinn von Herrn und Frau Doktor. die Kontinuität ist ungeheuer wichtig!

PL: Wie hat man früher geübt, alleine?

MJ: Allein, ja, ja! Und wir haben gegenseitig z. B. also ich kann von mir sagen, wenn ich ein Solo hatte, hab ich Niunia gebeten: «Setz dich hin und sag mir, kommt es rüber! Ist es stark genug?» Die sagte mir dann ganz ehrlich: «Tja, es reicht noch nicht! Dann musste ich stärker werden, mehr noch! Das hat uns gegenseitig geholfen. Und da fehlt heute der, der das sagt.

Zur Situation der Tourneen:

EK: Aber wie viel blieben zurück von den Tourneen?

MJ: Also zurück blieben mal mehr, mal weniger, manche waren schon als Lehrerinnen in den Zweigen, die kamen und gingen. Es war ja Sitte, dass man abgefordert wurde, in den Zweigen ein paar Monate Stunden zu geben. Ich war durch Poppelbaum nach Frankfurt gekommen. Da war ich gleichzeitig mit Husemann und dem Hesebeck. Die waren damals die ersten Priester, die das machten und ich war da als Eurythmistin, die das machte.

PL: Und wie oft hast du Stunden oder Unter-

richt gegeben?

MJ: In Rühren hatte der Zweig einen Saal gemietet. Da gab ich Unterricht ein paar Mal jede Woche. Da kamen mal die vom Zweig.

PL: Und hast du auch bei der Tournee mitgemacht, mit Frau Doktor?

MJ: Ja schon. Später auch ohne sie, aber damals mit Frau Doktor schon. Denn es war so: Ich war ja in Stuttgart und wenn die Eurythmie von Dornach nach Stuttgart kam, wurde meistens ich eingesetzt, wenn ein Platz nötig war, den ich machen musste.

MJ: Es waren andere Menschen, sie hatten Ausdruck – sie wagten etwas! Sie hatten Mut zum Erlebnis! Das war auch beim Herrn Doktor. Herr Doktor sagte immer: «Sie müssen es erleben! nicht machen. erleben! Das war auch sein absoluter Grundsatz!

PL: Und wie war die Gemeinschaftsbildung zwischen euch Eurythmisten?

MJ: Zwischen uns, sehr gut! Also die Reiseurythmisten, also wir waren sehr gut. Und erst später kamen diese zwei verschiedenen Linien. Ja, der Fanatismus. Der kam ja, das war ja so schlimm! Die haben sich die Hand nicht mehr gegeben. Ich hab das nie mitgemacht. Also, ich war gewohnt, zu allen gleich zu sein.

Zur Musikersituation:

SH: Wer waren die Musiker? Können Sie uns die Menschen beschreiben?

Walter Abendroth: Ja, das war ein Dirigent, Walter Abendroth war nicht Musiker in Dornach. Höchstens kam und ging er wieder. Er war ein bekannter Dirigent, aber damals war es eben so: die kamen ohne Entgelt – einfach aus Liebenswürdigkeit und haben dann und wann gespielt.

George Metaxa: Der Grieche – den kenn ich auch sehr gut persönlich. Er wurde später der Mann von Ilse Baravalle, der Eurythmistin. George Metaxa war Pianist, aber nicht auf besonderer Höhe. Solange ich da gese-

hen habe, war es Metaxa, der in dem Moment gespielt hat, wo Rudolf Steiner die Form gemacht hat. Und leider war er nicht der beste Pianist. Auch die Aufführungen am Sonntag hat er gespielt. Wir hatten keinen anderen. Das war nicht das höchste Niveau, nein.

Leopold van der Pals: Ja! das ist ein edler, wunderbarer Holländer gewesen. Vater von Lea und ein sehr, sehr guter Musiker und Komponist. Er hat manchen Vortakt komponiert. Also wirklich ein sehr edler Komponist. Nein, er hat nicht für die Proben gespielt, also zu Hause hat er wahrscheinlich gespielt... Ich kannte ihn sehr gut, aber spielen habe ich ihn nie gesehen.

Max Schuurman: Oh ja, natürlich. Schuurman, der war ein sehr guter Geiger. Der hat mit Stuten zusammen in Köln Musik studiert. Er hat sehr gut und seit uralten Zeiten für uns gespielt und auch komponiert und war der Mann von Ina Schuurman.

EK: Aber Schuurman und Stuten, war das politisch, oder?

MJ: Nein, da war ein bisschen Rivalität.

Wilhelm Selling: Den kenn ich nur als einen ganz alten weisen Herrn. Klein, ein bisschen mit weißen Haaren. Selling war so einer, der so alles wusste und so ein bisschen philosophisch war. Er war ein Unikum. Er lebte einfach. Vielleicht war er irgendwo mal Lehrer.

Jan Stuten: Also Jan Stuten war die Stütze auch von Herrn Doktor, das muss man sagen, also er hat komponiert, er hat Bratsche gespielt, und eben mit Herrn Schuurman zusammen, wenn mal ein Duo war. Er hat auch für die Eurythmieproben gespielt. Stuten war ungeheuer rege. Er hat diese Musikertagungen gemacht. Das waren großartige Sachen. Da kam wirklich alle Welt. Dann war da die Schlesinger da, die berühmteste Harfenistin ihrer Zeit. Alle kamen und mit großem Interesse.

Darunter auch *Rümmel*, Pianist, ein weltberühmter Mann. Wir haben damals einen Rümmel – Bach eurythmisch gemacht. Rümmel hat sogar für die Proben gespielt, aber ehrenhalber. Überhaupt war das früher Sitte. Die hatten alle selbst gespielt. Sie waren alle sehr interessiert, sie waren keine Anthroposophen, aber ungeheuer interessiert und die Eurythmie hat ihnen sehr gefallen.

Für die tägliche Arbeit für Geige war eigentlich *Helene Boshart* angestellt, aber erst in späteren Jahren. Sie war Konzertgeigerin und hat in Zürich studiert. Sie ging auch auf die Reisen mit. Es war weiter als Pianisten *Isabel [Berta Luise] Wachter*, später *Larska*. Die war sehr gut. Und ganz später *Alma Mlosch*, die war hervorragend.

Van Blommestein: Fräulein van Blommestein, die war Malerin und die hat jede Woche die Eurythmieplakate gemalt. Sie war eine große Dame, sehr nett und distinguiert.

Zu den verschiedenen Eurythmisten:

SH: Frau Jenny, wir würden so gerne von vielen Eurythmisten einfach hören, wie sie sich damals bewegt haben. Sie hatten ja so verschiedene Bewegungsarten. Können Sie uns darüber berichten?

Ilse Baravalle: Also Ilse war eine echte Wienerin, und sie war sehr graziös und leicht. Wir beide waren öfter Partner. Sie hat eine leichte Eurythmie gemacht mit viel Grazie.

Isabelle de Jaager: Mamsi war der Übername. Ein sehr schöner Mensch. Blond, also für mich war sie eine Rubens-Schönheit. Und sie war wundervoll. Z.B. dieser Kreis, im Grundsteinspruch, den man alleine beschreiten muss, das hat sie gemacht. Großartig, ganz langsam, mit einer Grandezza, wunderbar. In diesem Stil. Und ich hatte mit ihr den «Sonnenstrahl», da war sie der Son-

nenstrahl. Das war ihre Art. Sie hat volle Eurythmie gemacht. Also mit wirklicher Wucht.

Annemarie Dubach-Donath: Ja die war schön, sehr schön. Sie war etwas größer als ich. Sie war eine wirkliche Schönheit. Schwarze Haare und ich erinnere mich, eigentlich durch sie bin ich zur Eurythmie gekommen. Und zwar waren meine Eltern und ich, vom Herrn und Frau Doktor nach Köln eingeladen, zu einer Aufführung und da wurde die eine Szene gemacht, die eurythmisch war, die aus den «Mysterien Dramen» aus dem Hüter. Und Annemarie war der Hüter und hatte ihre schwarze Haare offen und dann mit dem roten Tao auf dem Kopf, also sie sah phantastisch aus. In der Toneurythmie vor allem mit Chopin, und César Franck hat sie sich eher andanteartig bewegt, wenn sie verstehen was ich meine? Melodiös! Es waren sicher keine sehr schnellen Sachen, und sie hatte eine unerhörte Ausstrahlung und konnte wirklich ein Andante erfüllen. Da war sie eigentlich ziemlich einzigartig.

Frau Husemann: sie hatte das Ave Maria vom Mozart: Sie war eine Wienerin, und reizend war sie, aber sie war nie in unserer Reisegruppe. Sie trat ab und zu auf, wenn sie in Dornach war.

Tatjana Kisseleff: Oh ja Tatjana. Mein Gott. Also sie kenne ich als Palmström, sehr gut. Ja großartig. Sie war ein Palmström! Da muss ich eine Geschichte erzählen. Während des Krieges wurde doch die Schweiz verdunkelt, und mein Mann war schon Arzt, wir wohnten unterhalb des Goetheanums, und da sehen wir in der Finsternis einen Menschen mit einer Kerze gehen. Mein Mann sagte zu mir: «Geh schnell um Gotteswillen herunter.» Ich rannte. Und wer war das? Frau Kisseleff. Und sie sagte zu mir, ach lassen sie doch, es ist so schön die Kerze in der Dunkelheit. War das nicht Palmström? Aber das

war Tatjana.

SH: Sie hat ganz wenig Musik gemacht. Wollte sie nicht?

MJ: Ich glaube das lag ihr nicht so.

Ralph Kux: Ah der Ralph. Der Ralph kam mit Willi, das sind zwei Brüder und beide wollten Eurythmie studieren, aber eigentlich war Ralph derjenige, der wirklich eurythmisch begabt war. Und Willi zog sich dann zurück und ging. Er musste dann das Geschäft übernehmen. Aber er war sicher ein halbes Jahr da. Ralph hat sich sehr männlich bewegt, also stilvoll und stark. Aber gar nicht draufgängerisch.

SH: Und war das irgendwie anders, weil er ein Mann war?

MJ: Nein. Er hatte seinen Stil, und das war überhaupt sehr gut. Jeder hatte seinen Stil. Und den ließ man ihm. Und das ist meiner Ansicht nach das Gefährliche dass alles so gleich wird.

Flossi von Sonklar: Ah Flossi. Ja sie war schlank, groß, aber nicht sehr eindrücklich. Nein, aber sehr schön. Sie hat viel Skrjabin gemacht, ja das passt. Sie war nicht hart aber doch konturiert. Und das ist ja Skrjabin. Und bei Bruckner «Erinnerungen» war sie sehr schön, eher ruhig.

Nina Leskov: Das ist ja eine Russin, die eigentlich immer in der zweiten Reihe stand, die Arme, und sie war manchmal mit sich nicht zufrieden, aber war nicht in der Reisegruppe. Sie war eher klein, zierlich. Sehr russisch. Aber ein sehr reizender, lebenswürdiger Mensch, sie war die erste Frau Schweigler.

Rie Brouwer Lewerenz: Rie war das leibhaftige Cello. Sie hat wunderbar Cello gemacht. Groß war sie und hatte ausladende, schwungvolle, klangvolle Bewegungen. Sie war absolut ein Cello.

Emica Senft-Mohr: Oh, die war toll. Tempe-

ramentvoll, einfallsreich, also Herr Doktor hatte sie sehr gern. Also ich habe einmal gehört in einer Probe, sie ging auf die Bühne und fragte Herrn Doktor. Da hat er gesagt, sie sind ein Liebling des Dionysos, das war sie. Und das liebte Herr Doktor, und so hat sie auch bewegt. Einfach drauf los. Sie hat glänzend Humoresken gemacht – «Herr Meier hält sich für das Maß der Welt», großartig. Sie war klein und sie war Tschechin und sie war großartig. Sie hat auch die interessantesten Angaben vom Herrn Doktor bekommen, weil sie soviel Phantasie auch hat. Und alles was er sagte machte sie, hat sie sofort probiert: «das Schwierigste – los!» und die machte darauf los und das liebte Herr Doktor. Die hat sich gar nicht geziert. Und dann kam sie daher, großartig, weißt du das war alles frei! Und ja wie soll ich sagen, (lange Denkpause) künstlerisch! In Mitternacht von Nietzsche, da hat er Emica unglaubliche Angaben gemacht. Also, nicht einfach: wenn sie nach links die Form hatte, alle Bewegungen nach rechts, auch mit dem Kopf. Alles immer umgekehrt. Das war sehr schwer zu machen, aber ...das schwierigste was er verlangte...sie machte es. Das hat ihm Freude gemacht.

Signe Neovius: Oh, Signe, die Dänin? Ja die war ganz nordisch, aber sehr reizend, sehr schön und ruhig. Sie war keine Griechin, wie Lea. Ein ganz entzückender Mensch war sie.

Maria Pyle-Waller: Sie war groß, und eher eine männliche Erscheinung, groß ausschlagend, eher männlich. Sie war ein phantastischer Kopf, ach phantastisch. Sie hat die Formen vom Kopf bekommen. Kisseleff und Waller, das war ein Paar, einmalig, das gibt's nicht mehr. Waller war die enge Freundin von Frau und Herrn Doktor.

Marie Savitch: Marie war einmalig, sie machte alles. So jemand fehlt. Sie bewegte sich großlinig und sehr ausstrahlend und sie konnte mit einer Gebärde den ganzen Raum

füllen. Sie hatte unglaubliche Phantasie. Sie hatte eine starke Ausstrahlung. Wie sie Bach gemacht hat, ja also, das war nicht mein Fall, aber sie hat sicher voll gemacht. Bei Brahms, da würde ich sagen, das war mehr in ihre Richtung. Aber sie hat toll Steiner gemacht. Ganz wenig Laute und sehr bewusst und sehr weitstrahlend.

Frau Schillbach: Ja. Wundervoll, mit Schwung und Kraft. Sie war so groß wie Zuccoli etwa, und sie hat wundervoll das «Wanderers Sturmlied» mit der Doktor Form aufgeführt. Sie war wirklich eine Romantikerin. Groß war sie und sehr schön. Leider hat sie Herrn Klug geheiratet.

Ilona Schubert: Ilona war die Grazie selbst. Klein, sehr beweglich und unerhört graziös. Entzückend war sie. Wir waren eng befreundet.

Frau Schuurman: Ja, ja, sie war in der Richtung von Rie Lewerenz, aber etwas steif war sie, aber großlinig. Sie war apollinisch. Ina Schuurman von der Herr Doktor sagte, sie ist ein Liebling von Apollo, das habe ich gehört von ihm. Reizend.

Sie war eine große Persönlichkeit und in keiner Weise weich, sondern eher immer ins Statische gehend, aber sehr würdevoll. Sie war dann später ein bisschen sonderbar. Es wurde mal ein Mikrofon im Saal aufgestellt, und da kam Ina mit einem Schirm, und schlug auf das Mikrofon, weil sie Ahriman weghaben wollte.

PL: Und Ahriman ging weg, oder?

MJ: Es war das erste Mal im Grundsteinsaal, da kam glaube ich das Fernsehen, und etwas wurde da gemacht, das war schon eine Revolution, und dann griff sie durch mit dem Schirm. Ja, also das war Ina.

Frau Simons: Die war jemand, die vieles vieler Art machen konnte. Sie war sehr, sehr klug. Sie war die Tochter vom deutschen Gerichtspräsidenten, damals. Ich war auch

bei ihr zu Hause zu Gast. Sie war eine Persönlichkeit, aber sie konnte sich wunderbar einleben in das was sie machte.

Frau Vorbeck: Sie war eine Hamburgerin. Sie hat dann Dr. Solti geheiratet und lebte dann in Hamburg. Sie war energisch, ein energischer Typ. Aber nicht gesänglich, das war nicht ihre Art.

Elly Wilke: Die war in der Waldorfschule tätig und hatte sehr viel Klavier gespielt.

Frau Bugaeff: Assia hat sehr viel gemacht! Assia war sehr vielseitig. Wir hatten ungefähr die gleiche Gestalt, und Assia war süß. In Stuttgart, erinnere ich mich, musste ich einspringen im Sieben-Nixen-Chor und da waren wir ganz vorne und Assia sagte: «Mach einfach was ich mache, dann ist schon recht.» Also vom Üben war da keine Rede. Da musste man lernen sich anzugleichen, und Frau Doktor schaute, ob es klappte; dann lernte man präsent zu sein.

Elena Zuccoli: Zuccoli war immer ein bisschen wild. Wille, ja! Immer, aber eigen! Und das ließ Frau Fels absolut zu. Sie sagte nicht, du musst das so machen. Nur die Bewegungen und der Inhalt der Bewegungen und Ernst musste da sein!

Zum Thema Eurythmie und Gesang:

MJ: Ja einmal habe ich Steiner sehr zornig gesehen und das war 1923. Da muss ich etwas dazwischen sagen. In der Toneurythmie hatte man nur die Tonleiter, dann hatte man Dur und Moll, aber keine Zwischentöne, keine Intervalle. Man hatte Rhythmus und Tonhöhe. Die Lehrerin, das war eine Sängerin, Fräulein Köhler in Stuttgart, sie war die erste, die unterrichtete. In Dornach gab es eine Fräulein Hohlenbach, sie war Sängerin. Sie hat mit uns ein Lied eurythmisch einstudiert. Kennst du die Geschichte?

PL: Nein.

MJ: Und dieses Lied gefiel Frau Doktor sehr

gut und sie hat damals diejenigen, die das machen aus Stuttgart nach Dornach eingeladen, zum 23.12. zur Weihnachtstagung, es eventuell aufzuführen. Herr Doktor saß vorne, und es wurde in der Probe gezeigt. Da springt Herr Doktor auf und sagt – ich sehe es noch! –: «Das will ich nie mehr sehen!» Aber wild, zornig. Dann sagte er: «Es ist unmöglich zu Gesang Eurythmie zu machen!» Es ist unmöglich, es ist total unkünstlerisch! Dann sagte Frau Doktor: (ich hör sie noch, ganz leise) «Aber Herr Doktor, die Kinder in der Waldorfschule machen das doch auch?» Dann wurde er noch mal wütend und sagte: «Was die Kinder in der Waldorfschule machen, ist noch lange keine Kunst!» Bum! Fertig!

EK: Aber du sagtest doch, das Singen ist ähnlich, wie die Eurythmie?

MJ: Herr Doktor sagte später: «Der Gesang macht Eurythmie.» Also, ich kann es gut verstehen!

PL: Es heißt auch: Nicht selbst sprechen und Eurythmie machen, das ist das Gleiche.

Maria Jenny: Das ist dasselbe.

Zum Schluss:

PL: Und wenn du jetzt Eurythmieaufführungen anschaust?

MJ: Schrecklich!

PL: Ist es immer schrecklich oder bemerkst du, wo es noch lebendig ist?

MJ: Ja, es gibt einzelne Damen, die herausfallen, wo noch Luft ist, weißt du, ich habe immer gesagt: «Ihr müsst die Luft plastizieren, der Schleier ist Luft. Ihr müsst das plastizieren, der Raum muss leben. Nicht hineinstecken!»

PL: Und was möchtest du den zukünftigen Eurythmisten sagen, in welche Richtung soll man jetzt üben oder Ziele setzen?

MJ: Man könnte sie befreien! Befreien vom Intellekt! Weg vom Kopf, ja! Und man kann sie befreien durch den Mut zum Erlebnis. Ja, die können unglaublich viel! Ich weiß nicht, wie man das formulieren kann, aber es ist trocken, etwas zu fest. Also: nur das was Herr

Doktor uns sagte: Begeisterung und Temperament und Mut, Mut und Spontaneität!

Päivi Lappalainen und Stefan Hasler: Ganz herzlichen Dank!!!!

Abschlusstreffen der Eurythmie-Ausbildungen 2008

Johannes Starke, CH-Zürich

Jedes Jahr erfreulich anders sind die nun schon zur Tradition gewordenen Abschluss-treffen der Eurythmie-Ausbildungen aus aller Welt. Jeweils anfangs Juli am Goetheanum. Enthusiastisch begrüßte Margrethe Solstad die neuen Kolleginnen und Kollegen. Der Bogen spannte sich von Kiew bis Fair Oaks und von Oslo über Stourbridge, Botton Village, Den Haag, Alfter, Witten-Annen, Berlin, Stuttgart, Nürnberg nach Wien und bis zu den beiden Ausbildungen im Umkreis des Goetheanum: Eurythmeum Dornach und Akademie Aesch, ergänzt durch die Projektgruppe «Conversio». Die Intensität der Darbietungen liess die zum Teil sehr geringe Zahl der Diplomanden in einzelnen Kursen nahezu vergessen. In halbstündigen Sequenzen zeigten sie Ausschnitte aus ihren Abschlussprogrammen. Neu fanden sie diesmal am Eröffnungsabend und dann an den drei Nachmittagen im übervollen Schreinereisaal statt, unserer Ur-Bühne.

Eine Charakterisierung der einzelnen Darbietungen würde diesem Kurzbericht nicht entsprechen, zumal es sich ja um Teilprogramme handelte, doch mögen zwei Besonderheiten hier Erwähnung finden. Zum einen die Darstellung eines Stückes für Leier durch zwei Japanerinnen der Zuccoli-Schule, dem Instrument, das ursprünglich für die Eurythmie geschaffen wurde. Beim grossen Abschluss war ihm ein ganzer Teil

des Programmes gewidmet. Absolute Stille und eine Veränderung des Atmens im Publikum waren deutlich erlebbar. Ein Instrument der Zukunft? – nicht nur für die Therapie! Ganz anders wirkten die Stühle im Hintergrund der Bühne, auf die sich später die Studenten der Alanus-Hochschule setzten und mit mimisch-pantomimischen bzw. Alltagsgesten eine gewisse Ratlosigkeit, ja sogar grossen Unmut unter den Zuschauern aufkommen liess. Das wirft natürlich die Frage auf, wieweit benachbarte Bewegungsarten oder überhaupt Experimente zur Grundausbildung gehören? Oder dienen sie der Publikumsfängerei? Als freie Künstlerin oder Künstler kann und muss man dies dann später selbst entscheiden und verantworten: sich, dem Publikum und nicht zuletzt der Eurythmie gegenüber.

Im Mittelpunkt des Treffens standen die Wochensprüche; eine Anregung von Ursula Zimmermann. Die vorsichtige Anfrage von Margrethe Solstad bei den Ausbildungsstätten, mit diesen Sprüchen ein gemeinsames Programm zu gestalten, wurde begeistert aufgenommen. Für einen Vormittagsvortrag innerhalb der kleinen Tagung konnte Michael Debus gewonnen werden. Er spannte ein gewaltiges Netz vielfältiger Bögen wie zum Beispiel vom jüdischen Jahreslauf mit seinen geschichtlich bedingten Festen im Vergleich zu den christlichen Festen als Erinnerungspunkte an das Leben Jesu hin zu den Polaritäten in der Zeit bei den Spiegelsprüchen und denjenigen im Raum bei den Gegensprüchen des Seelenkalenders, oder führte von der mantrisch-klanglich-gedanklichen Sprache zu der Bedeutung der einzelnen Laute in den eurythmischen Vor- und Nachtakten. Dabei wies er speziell auf das U und das I hin in Bezug auf Gehen und Stehen sowie auf das grosse E als Kreuz und schloss unausgesprochen den Kreis zum Beginn seines Vortrages mit den Ausführungen über die Entstehungszeit des Seelenkalenders im 1879 nach der Ich Geburt und über den Ur-Karfreitag als Ausgangspunkt

des Wochenspruch-Kalendariums.

Den Mittwochabend beschloss die Durchführung einer Reihe dieser Sprüche. An den beiden anderen Abenden, ebenfalls im Grundsteinsaal, gab es diesmal keine Kurzprogramme einzelner Ausbildungsstätten, sondern eine Mixtur von jeweils acht Gruppen. So bot sich Gelegenheit neben Neuem auch verschiedene Stücke aus den Nachmittagsprogrammen ein zweites Mal zu sehen. Mit einem besonders herzlichen Dankeschön für den unermüdlichen Einsatz aller Beteiligten beschloss die Sektionsleiterin das diesjährige Abschlusstreffen.

Dieser Rundbrief wendet sich an alle ausgebildeten Eurythmisten, alle ausgebildeten Sprachgestalter/Schauspieler, alle Musiker und Figurenspieler, die um die in der Sektion gepflegten Künste und ihre anthroposophischen Quellen bemüht sind. Jeder Autor ist für seinen Beitrag verantwortlich. Die Redaktion behält sich etwaige Kürzungen vor.

*Redaktionsschluss
für das Osterheft 2009 ist der 15. Februar 2009
für das Michaeliheft 2009 ist der 15. Juni 2009*

Margrethe Solstad (Redaktion)

Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Fax +41 (0)61 706 42 25, rundbriefsrmk@goetheanum.ch

ABO-SERVICE

Wochenzeitung «Das Goetheanum», Abo-Service, Postfach, CH-4143 Dornach 1
Tel. +41(0)61 706 44 67, Fax +41 (0)61 706 44 65, abo@dasgoetheanum.ch

ABONNEMENT

Der Rundbrief ist nur als Abo (zwei Ausgaben jährlich) in folgenden Versionen erhältlich:

- Druckfassung deutsch oder englisch CHF 30.00 (ca. EUR 20.00)
- Email-Fassung deutsch oder englisch CHF 15.00 (ca. EUR 10.00)

Bei Bezug einer Druckfassung können Sie eine Email-Fassung kostenlos beziehen.

ZAHLUNGEN und SPENDEN

Sie können gerne einen höheren Betrag überweisen, aber nutzen Sie dazu unseren Einzahlungsschein, das verursacht am wenigsten administrativen Aufwand. Sonst verwenden Sie bitte eine der unten aufgeführten Bankverbindungen oder Ihre Visa- bzw. Mastercard. Vergessen Sie nicht den Vermerk «Rundbrief SRMK» und ihre Kundennummer (auf der Rechnung) anzugeben.

ADRESSÄNDERUNGEN, sowie alle KORRESPONDENZ Ihr Abo betreffend, richten Sie bitte nur an den Abo-Service.

BANKVERBINDUNGEN

Schweiz: Raiffeisenbank, CH-4143 Dornach (PC 90-9606-4), Kto-Nr: 10060.46, BC: 80939-1, SWIFT: RAIFCH22, IBAN: CH32 8093 9000 0010 0604 6

Deutschland & EU: GLS Gemeinschaftsbank, Kto-Nr: 988101, BLZ: 430 609 67
IBAN: DE264 3060 9670 0009 8810 1, BIC: GENODEM1GLS

Niederlande: Postbank NL, Kto-Nr: 73 74 925

Österreich: P.S.K. Wien Kto-Nr: 9 20 72 297, BLZ: 60 000

Nr. 49 · Michaeli 2008

© 2008 Sektion für Redende und Musizierende Künste, Goetheanum Dornach. Leitung: Margrethe Solstad

Nachdruck und Übersetzungen nur mit Genehmigung der Redaktion. Texte von Rudolf Steiner:

Die noch bestehenden Autorenrechte liegen bei der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach.

Redaktion: Margarethe Solstad, EDV-Texterfassung: Dagmar Horstmann

Umschlagentwurf & Layout: Gabriela de Carvalho, Satz: Christian Peter, Druck: Kooperative Dürnau